

WZNIOSŁOŚĆ I MAKABRA W LITERACKICH OBRAZACH ŚMIERCI



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci

ANALECTA LITERACKIE I JĘZYKOWE

tom IV

Rada redakcyjna serii wydawniczej:

Marcin Bauer

Katarzyna Kaczor-Scheitler

Magdalena Kuran

Michał Kuran (zastępca redaktor naczelnej)

Małgorzata Mieszek

Krystyna Płachcińska (redaktor naczelna)

Dawid Szymczak

Maria Wichowa

Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci

pod redakcją
Michała Kurana

Łódź 2014

Michał Kuran — Katedra Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych,
Wydział Filologiczny, Uniwersytet Łódzki
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENCI

*Agnieszka Czyżak
Zbigniew Kaźmierczyk*

SKŁAD, ŁAMANIE

Michał Kuran

INDEKS

w oparciu o materiały nadesłane przez Autorów zestawiał Michał Kuran

PROJEKT OKŁADKI

Stämpfli Polska Sp. z o.o.

Zdjęcie na okładce © Shutterstock.com/Clusone (Bergamo, Lombardy, Italy) — Oratorio
dei Disciplini: Danza Macabra, Dance of the Death, ancient fresco/Claudio Giovanni Colombo

KOREKTA

Michał Kuran i Zespół Autorów

Wydrukowano z gotowych materiałów dostarczonych do Wydawnictwa UŁ
przez Wydział Filologiczny

© Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2014

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

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.06716.14.0.K

ISBN (wersja drukowana) 978-83-7969-106-7

ISBN (ebook) 978-83-7969-743-4

<https://doi.org/10.18778/7969-106-7>

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne.....	7
PAULINA POTERAŁA, Sława ludzi „zbożnych” i „niezbożnych” wobec zazdrości — w kazaniu pogrzebowym Fabiana Birkowskiego <i>Pamięć sprawiedliwego</i>	17
BEATA PROKOPCZYK, „Jać tylko w jednej ulubionej żyłem. Umarła! Wszystko straciłem” — o ilości i śmierci w <i>Żalach Orfeusza nad Eurydyką</i> Franciszka Dionizego Książczaka.....	27
OLGA SZADKOWSKA, Oniryczna wędrówka duszy zmarłego. Wokół <i>Zjawienia Emilki</i> Jana Pawła Woronicza.....	41
EWA MODZELEWSKA, Obsesja śmierci w twórczości Augusta Antoniego Jakubowskiego i Heinricha von Kleista.....	57
MAGDALENA CIECHAŃSKA, <i>Anhelli</i> Juliusza Słowackiego — opowieść o smutku i śmierci.....	69
MONIKA KUSEK, Funkcjonowanie motywu śmierci w polskich powieściach grozy początku XIX wieku na przykładzie twórczości Anny Mostowskiej i Łucji Rautenstrauchowej.....	75
DĄBRÓWKA MIROŃSKA, Literackie i plastyczne obrazy śmierci w ilustrowanych wydaniach polskiej XIX-wiecznej beletrystyki.....	91
ALDONA JANKOWSKA, Śmierć—piastunka daje ukojenie. O młodopolskim wyobrażeniu śmierci w wybranych wierszach Bronisławy Ostrowskiej i Maryli Wolskiej.....	105
ANNA KAŻMIERSKA, Śmierć upoetyczniona — literackie obrazy śmierci samobójczych.....	117
JUSTYNA MUSZYŃSKA, Śmierć jako przejście do nowej rzeczywistości. Młodopolskie ujęcie dnia sądu w świetle <i>Dies irae</i> Lucjana Rydla.....	131
KAROLINA EWA WIELICZKO, Od katastrofizmu do pesymizmu. Śmierć i <i>sacrum</i> w poezji Stanisława Piętaka.....	141
ALEKSANDRA PAWLIK, „Rodzimy życie w asyście śmierci” — o matkach i córkach w poezji Anny Świrszczyńskiej i Anny Kamińskiej.....	157
ĐURĐICA ČILIĆ ŠKELJO, Motyw samobójstwa we współczesnej poezji polskiej.....	175
KATARZYNA SZKARADNIK, Poruszać słowem ból świadomy. Tematyzacja choroby i śmierci w ostatnich wierszach Jacka Kaczmarskiego.....	185
KATARZYNA NIESPOREK, O doświadczeniu śmierci w poezji Edy Ostrowskiej.....	201

MATEUSZ ŻEBROWSKI, Czas, magia oraz <i>danse macabre</i> , czyli metafory śmierci w <i>Pani Mabb</i> Susanny Clarke.....	215
MICHAŁ SADOWSKI, Śmierć jako oczyszczenie duszy w twórczości Sarah Kane.....	227
JULITA GAMOŃ, Człowiek odchodzi, pamięć pozostaje. Eufemizmy i synonimy śmierci w inskrypcjach nagrobnych na cmentarzach w Górcach.....	235
Bibliografia.....	245
Indeks osób.....	257
Indeks postaci.....	263
Spis ilustracji.....	265

SŁOWO WSTĘPNE

Śmierć — nieunikniony kres ludzkiej egzystencji — jednakowo przeraża i fascynuje literatów oraz twórców kultury. Próbują ją poznać, zbadać, oswoić, opisać, niektórzy może nawet zaprzyjaźnić się. Jedni postrzegają śmierć poprzez doświadczenia, przekazy, objawienie religijne, inni próbują zmierzyć się z nią sami. Rezultatem tych różnorodnych u swej genezy, ale też w swym przebiegu poszukiwań są dzieła literackie oraz inne wszelkiego rodzaju artefakty.

Śmierć, w rzeczywistości nieuchwytna w swej istocie, jawi się w średniowieczu jako szkielet bądź rozkładające się zwłoki. Budząc przerażenie i szacunek zaprasza ludzi różnych stanów do swego tańca — *danse macabre* — tańca Śmierci. Straszy karą grzeszników, obiecuje rozkosze niebiańskie sprawiedliwym. Jest wpisana w porządek religijny.

Twórcy renesansowi i barokowi zmagali się z tematyką śmierci w licznych utworach funeralnych świeckich i religijnych. Reprezentowały one przykładowo gatunki, takie jak: epicedia, treny, epitafia, kazania pogrzebowe i wygłaszane w rocznicę śmierci. Kreślono w nich przejmujące portrety zmarłych, dokonywano ostatecznych rozrachunków, przybliżano biografie, które starano się tak konstruować, by stały się modelowymi wizerunkami postaw godnych naśladowania. W barokowej epice romansowej napotykałyśmy już pierwsze opisy śmierci samobójczej (Kupidyna w *Nadobnej Paskwalinie* Samuela Twardowskiego i nieudaną próbę w *Syllorece* Wacława Potockiego podjętą przez Arsyne, która pragnęła uniknąć wykonania na niej wyroku śmierci), jak też zgonów licznych bohaterów męskich.

Polskie oświecenie przeżywa śmierć, sięgając często po kostium antyczny (Orfeusz i Eurydyka), poznając zaświaty dzięki rozmowom zmarłych i wędrownikom żywych. Oświeceniowe pragnienie bliższego poznania tego, co po drugiej stronie zdaje się wyrastać z właściwej wcześniejszym cyklom funeralnym konsolacji, w której twórcy staropolscy udzielali głosu zmarłym, by ci pocieszyli pozostałych przy życiu, zapewniając, że po drugiej stronie jest im dobrze, doznają szczęścia, zasłużywszy na nie dzięki cnotliwemu życiu.

W literaturze po przełomie romantycznym, zwłaszcza XX-wiecznej, część twórców, jak i bohaterów, obcuje ze śmiercią, rezygnując z perspektywy religijnej. Niektórzy poszukują jej świadome, przeprowadzają eksperymenty, pragną ustalić, gdzie jest granica między życiem a śmiercią, niejednokrotnie ją celowo lub przypadkowo przekraczają, pozostając przy życiu bądź znikając na zawsze po drugiej stronie.

Z nastaniem romantyzmu pojawia się jako temat literacki samobójstwo popełniane, można rzec, z błahych powodów. Jak bowiem zakwalifikować postępek bohatera *Cierpień młodego Wertera* Johana Wolfganga Goethego? Nie pozbawia się on życia, by ratować swój honor, jak choćby skazany na śmierć Sokrates czy walczący do końca Roland lub Zawisza Czarny. Samobójstwo jako temat literacki (i nie tylko) staje się popularne w XIX wieku, moda ta trwa nadal w wieku XX i nie ustaje w pierwszych dziesięcioleciach wieku XXI. Nie stanowi tematu tabu w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski (opisywane przez Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i innych), jego pragnienie dokumentuje literatura po 1945 roku, jest o nim mowa m.in. u Jana Lechonia, Marka Hłaski, Stanisława Piętaka i Rafała Wojaczka.

Literackie obrazy śmierci to także konsekwencje pożogi wojennej, zagłady milionów istnień ludzkich, eksterminacji całych narodów, dramatów jednostek... Śmierć nie jest w tej literaturze zabawką, formą gry towarzyskiej, lecz tragicznym, brutalnym doświadczeniem, z którym trudno dokonać twórcom rozrachunku (Zofia Nałkowska, Tadeusz Borowski, Tadeusz Różewicz i wielu, wielu innych). W dorobku literatów powojennych daje o sobie znać trauma wywołana dramatycznymi przeżyciami.

Druga połowa wieku XX wprowadza do literatury jeszcze inny obraz śmierci, właściwie dramatycznej walki o życie, jaką podejmują chorzy, na przykład na raka (Jacek Kaczmarski) lub na serce (Halina Poświatowska). Przynosi także obrazy intymnego przeżywania żałoby po odejściu osoby bliskiej, ojca, matki, dziecka, przyjaciela lub przyjaciółki. Słowa wreszcie, choćby te wyrte na nagrobkach, są świadectwem naturalnych, spodziewanych, jednak dramatycznych rozstań z najbliższymi.

W literaturze spotykają się, często krzyżują bądź przenikają w opisach śmierci, obrazy wzniosłe i pełne makabry. Te dwa pojęcia nie wyczerpują wszakże całej bogatej palety doznań, jakie ze śmiercią kojarzymy. Wzniosłość i makabra stały się, jako własne przeciwieństwa, punktem wyjścia dla poszukiwań konferencyjnych podjętych w obszarze literatury i kultury przez grupę studentów współtworzących Koło Naukowe Literatury i Kultury Staropolskiej. W skład grupy, która postanowiła zorganizować studencko-doktorancką konferencję naukową „Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci”, weszli przewodniczący Koła, obecnie już mgr Michał Sadowski, zastępczyni przewodniczącego lic. Alicja Okólska i sekretarz, mgr Justyna Muszyńska.

W liście zapowiadającym konferencję znalazły się, po dyskusji i zmaganiach z materią słowa, następujące zagadnienia, stanowiące proponowaną tematykę obrad:

- motywy: *ars moriendi*, *vanitas*, *danse macabre*, *memento mori*;
- śmierć jako *katharsis* — oczyszczenie duszy;
- filozofia umierania, filozofia a śmierć;
- śmierć — złączenie się z Bogiem;
- miłość a śmierć;
- alegorie i symbole śmierci;
- tortury, prześladowanie, okrucieństwo — śmierć jako kara i wyzwolenie;
- zabójstwo, morderstwo, zbezczeszczenie zwłok;

- choroba, epidemia, depresja, warunki sanitarne;
- samobójstwo — ucieczka od problemów.

Choć organizatorem spotkania było studenckie koło, które działa i zajmuje się literaturą dawną, jednak zaproszenie konferencyjne zostało tak pomyślane, by włączyć do dyskusji osoby interesujące się także innymi okresami literackimi. Jak pokazał czas, młodzi badacze literatury innych epok nie tylko stanowili znakomitą większość referentów, lecz wręcz zdominowali obrady. W sumie udział w sesji zapowiedziało 28 referentek i referentów, przybyły 23 osoby reprezentujące poza Uniwersytetem Łódzkim siedem uczelni krajowych (Uniwersytet Śląski, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Uniwersytet Jagielloński, Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej, Akademię im. Jana Długosza w Częstochowie i Uniwersytet Papieski Jana Pawła II) oraz jedną zagraniczną (Fakultet Filozoficzny w Zagrzebiu — Chorwacja). Obrady odbywały się w Centrum Szkoleniowo-Konferencyjnym UŁ przy ul. Kopcińskiego w Łodzi. Po powitaniu gości przez prodziekana Wydziału Filologicznego i kierownika Katedry Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych UŁ dr hab. prof. nadzw. UŁ Krystynę Płachcińską oraz opiekuna Koła i wicedyrektora Instytutu Filologii Polskiej Michała Kurana oraz krótkim wprowadzeniu na temat obrazów śmierci w literaturze (głównie staropolskiej), ogłoszono w ciągu trzech dni obrad (24–26 maja 2013) następujące referaty:

mgr Kinga Kowza — *Idea vanitas* w „Rozmowie Mistrza Polikarpa ze Śmiercią”;

mgr Dawid Nowakowski (UŁ) — *Motyw śmierci i starzenia się w poezji Erazma z Rotterdamu*;

mgr Sylwia Sperling (Uniwersytet Papieski Jana Pawła II) — *O śmierci prześladowców, czyli dlaczego nie warto było podnosić ręki na chrześcijan*;

mgr Beata Prokopczyk (UŁ) — „Jać tylko w jednej ulubionej żyłem. Umarła! Wszystko straciłem” — *O miłości i śmierci w „Żalach Orfeusza nad Eurydyką” Franciszka Dionizego Książczaka*;

mgr Olga Szadkowska (UW) — *Oniryczna wędrówka duszy zmarłego. Wokół Zjawienia Emilki Jana Pawła Woronicza*;

Ewa Modzelewska (UJ) — *Obsesja śmierci w twórczości Heinricha von Kleista i Augusta Antoniego Jakubowskiego*;

mgr Magdalena Ciechańska (UŁ) — „Anelli” Juliusza Słowackiego — *opowieść o smutku i śmierci*;

mgr Monika Kusek (Akademia im. J. Długosza) — *Funkcjonowanie motywu śmierci w polskich powieściach grozy początku XX w., na przykładzie twórczości Anny Mostowskiej i Łucji Rautenstrauchowej*;

mgr Dąbrowka Mirońska (UW) — *Literackie i plastyczne obrazy śmierci w ilustrowanych wydaniach polskiej XIX-wiecznej beletrystyki*;

mgr Aldona Jankowska (UŁ) — *Śmierć — piastunka daje ukojenie. O upersonifikowanym wyobrażeniu śmierci w wybranych wierszach młodopolskich*;

Anna Kaźmierska (UŁ) — *Śmierć upoetyczniona — literackie obrazy śmierci samobójczych*;

mgr Justyna Muszyńska (UŁ) — *Śmierć jako przejście do nowej rzeczywistości. Młodopolskie ujęcie dnia sądu w świetle „Dies irae” Lucjana Rydla*;

mgr Dominik Chwolik (UŚ) — *Ścieta, powieszona, a może gnijąca? — rzecz o trzech głowach*;

mgr Karolina Wieliczko (UMCS) — *„Wspólna jest granica rozkoszy i śmierci”. Motywy tanatyczne w poezji Stanisława Piętaka*;

mgr Aleksandra Pawlik (KUL Jana Pawła II) — *„Rodzimy życie w asyście śmierci” — ambiwalencja porodu w poezji Anny Świrszczyńskiej*;

dr Đurđica Čilić Škeljo (Fakultet Filozoficzny w Zagrzebiu) — *Motywy samobójstwa we współczesnej poezji polskiej*;

mgr Michał Grabowski (UW) — *O uśmiercaniu istnień w twórczości Stanisława Lema*;

mgr Katarzyna Szkaradnik (UŚ) — *Poruszać słowem ból świadomy. Tematyzacja choroby i śmierci w ostatnich wierszach Jacka Kaczmarskiego*;

mgr Katarzyna Niesporek (UŚ) — *Odważni czy zagubieni? O podmiotowości wierszy poetów-samobójców*;

Mateusz Żebrowski (UŁ) — *Czas, magia oraz danse macabre, czyli metafory śmierci w „Pani Mabb” Susann Clarke*;

lic. Michał Sadowski (UŁ) — *Śmierć jako oczyszczenie duszy w twórczości Sarah Kane*;

lic. Alicja Okólska (UŁ) — *„Nasza prawda jest okrutnie zimna” — różne oblicza śmierci w powieści Davida Mitchella „Atlas chmur”*;

lic. Julita Gamoń (UŁ) — *Człowiek odchodzi, pamięć zostaje. Eufemizmy i synonimy śmierci w inskrypcjach nagrobnych na cmentarzach w Górcach*.

Nie wszyscy referenci dotarli. Czterech wystąpień zabrakło. Referaty miały też wygłosić:

mgr Anna Maćkowiak (UŁ) — *Obrazy śmierci w reportażach Wojciecha Tochmana*;
mgr Monika Jędrzejczak (UŁ) — *Ferdynand Kuraś i jego cykl „Echa cmentarne” — przykład elegijnej twórczości ludowej*;

Małgorzata Piętowska (UW) — *Morderstwo w kościele. Miłos Urban, „Kłątwa siedmiu kościołów”*;

Maria Piątkowska (UW) — *Danse macabre — taniec Śmierci — „Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią”*.

Naturalnie wykaz referatów wygłoszonych i niewygłoszonych nie pokrywa się z zawartością tomu. Niektórzy autorzy nie dosłali tekstów do druku, doszedł tekst mgr Pauliny Poterały, część prac odrzucili recenzenci. Te artykuły i studia, które pozostały, tworzą mimo wszystko spójną, monograficzną całość.

Spśród zagadnień zaproponowanych uczestnikom naukowego przedsięwzięcia największym zainteresowaniem cieszyła się problematyka samobójstwa w literaturze różnych okresów, w tym także wykraczającej poza granice piśmiennictwa w języku polskim. Kwestii tej poświęcone są teksty od romantyzmu po współczesność (Ewa

Modzelewska, Anna Kaźmierska, Đurđica Čilić Škeljo i Michał Sadowski). Pojedyncze teksty dotyczą pozostałych zagadnień. O przeżywaniu choroby w perspektywie bliskiej śmierci traktuje tekst Katarzyny Szkaradnik. Problematykę tortur, okrucieństwa i zarazem zabójstwa—morderstwa pokazuje w twórczości przełomu stuleci XIX i XX, omawiając dodatkowo relacje między tekstem a ilustracją książkową, studium Dąbrówki Mirońskiej. O miłości i śmierci traktują teksty Beaty Prokopczyk (Orfeusza i Eurydyki) i Aleksandry Pawlik (w relacjach rodzinnych). Pierwszy z nich należy razem do grupy wypowiedzi zajmujących się opisem wizji zaświatów, a więc bliższy jest relacji filozofia a śmierć. Do kręgu tego należą także studia Olgi Szadkowskiej i Mateusza Żebrowskiego. Aspekt eschatologiczny, zbliżony do kategorii „śmierć — złączenie się z Bogiem”, wprowadza tekst Justyny Muszyńskiej oraz wprost Pauliny Poterały, która również porusza się w kręgu filozofii śmierci, podejmując kwestię nagrody i kary *post mortem* w perspektywie zazdrości. Śmierć jako *katharsis* pokazuje Michał Sadowski. Z kolei śmierć jako motyw literacki przybliżają studia Moniki Kusek i Aldony Jankowskiej. Jako świadectwo zmagania indywidualnych z chorobą duszy, depresją i pragnieniem śmierci można postrzegać teksty Magdaleny Ciechańskiej, Karoliny Wieliczko, Katarzyny Niesporek, także wymieniane już wcześniej studia Katarzyny Szkaradnik i Michała Sadowskiego. Poza obrębem czysto literackim sytuuje się praca językoznawcza Julity Gamoń, która opisała świadectwa przeżyć związanych ze śmiercią mieszkańców jednej z części Małopolski (Gorce). Zabrakło natomiast klasycznych ujęć motywów *ars moriendi*, *vanitas*, *danse makabre*, *memento mori* — kojarzonych potocznie z literaturą średniowieczną. Jako uniwersalne przewijają się te pojęcia przez studia na temat piśmiennictwa z okresów późniejszych w zmodyfikowanym już kształcie. Czy nie o sztuce umierania traktuje tekst Anny Kaźmierskiej, która pisze między innymi o literackim obrazie śmierci Petroniusza? Podobnie z motywem *vanitas* można wiązać choćby studia Justyny Muszyńskiej, Karoliny Wieliczko czy Katarzyny Szkaradnik. W tekście tej ostatniej także motyw *danse macabre* wspomniany został wprost. Tak samo jak w tekstach Aldony Jankowskiej i Mateusza Żebrowskiego. Z kolei *ars (bene) moriendi* pojawia się w studiach Dąbrówki Mirońskiej i Katarzyny Szkaradnik. Pojęcia te nadal służą do opisu zjawisk stale obecnych w literaturze XIX–XXI wieku.

Trudno było uznać za klucz porządkujący studia pojęcia podane w tytule konferencji i tomu — wzniosłość i makabra. Zazwyczaj teksty nie stanowią ich unaocznienia w czystej postaci. Często wzniosłość i makabra nakładają się na siebie, przenikają i mieszają, w innych przypadkach stoją w opozycji, czasami ich obraz dopełniają zjawiska pozwalające opisać się z pomocą innych pojęć.

Obrazy wzniosłości odnajdujemy w studiach o literaturze baroku i oświecenia, u Pauliny Poterały, Beaty Prokopczyk i Olgi Szadkowskiej. W założeniu wzniosłość a w wykonaniu makabrę pokazuje praca Ewy Modzelewskiej. Samobójstwo Antoniego Augusta Jakubowskiego, mającego za sobą doświadczenie walki o wolność, zdaje się otwierać długą listę ofiar—literatów niepotrafiących odnaleźć się mentalnie w Ameryce. Analogicznie brak zgody na sztywny gorset konwenansów i przypisywania jednost-

kom ról, jakie mają odegrać w społeczeństwie pokazuje wyreżyserowana śmierć Heinricha von Kleista i jego towarzyszek. Cierpienie i śmierć Anhellego sytuuje się między wzniosłością i makabrą. Ma ona przynieść zmartwychwstanie. Jest więc formą ucieczki z ponurego świata niewoli i walki nie do wygrania poza obszar realnego życia. Nieco makabryczny jest obraz śmierci w polskich powieściach grozy. Za taki uznać można opis zamurowanej żywcem zakonnicy — Heleny, bohaterki powieści Łucji Rautenstrauchowej *Przeznaczenie*. Jednoznacznie makabryczne są obrazy śmierci Marii (Antoni Malczewski *Maria*), Dobka (Józef Ignacy Kraszewski *Stara baśń*) i Azji Tuhajb-jowicza (Henryk Sienkiewicz *Pan Wołodyjowski*) zarówno w warstwie słownej, jak i na ilustracji książkowej (nie zawsze oddającej istotę przekazu literackiego). Ze wzniosłą estetyzacją śmierci spotykamy się za to u Bronisławy Ostrowskiej i Maryli Wolskiej. Tę tendencję zdają się potwierdzać także Henryk Sienkiewicz, obrazujący śmierć Petroniusza (to tylko pozór wzniosłej estetyzacji, w istocie zaś makabra), Włodzimierz Perzyński, pokazujący w *Wybrańcu losu* śmierć rzeźbiarza Mizerskiego, i Gabriela Zapolska w *Fin-de-siècle'istce* — Siennickiego. Między wzniosłością i makabrą sytuuje się wizja dnia sądu z *Dies irae* Lucjana Rydla. Lekka nuta makabry daje się wyczuć w onirycznych obrazach poetyckich kreślonych przez Stanisława Piętaka rozpiętych między katastrofizm a pesymizm. Poza tymi kategoriami mieszczą się egzystencjalne doznania Anny Świrszczyńskiej i Anny Kamieńskiej. W świecie poetek bardziej obecne są nadzieja i rozpacz oraz siła i bezradność. Podobnie jest w rozważaniach na temat obrazu samobójcy i samobójstwa u Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Urszuli Kozioł (zachowują dystans) oraz Edwarda Stachury i Rafała Wojaczka (dają świadectwo myśli „przedsamobójczych”). Z kolei wzniosłość i makabra przeplatają się w poezji Jacka Kaczmarskiego stanowiącej zapis przejmującej walki z rakiem, poezji pozwalającej wnikać w świat ludzi chorych, zmagających się z cierpieniem, osuwających się ze śmiercią. Nieco makabryczne zmagania z życiem, oscylowanie na granicy śmierci obecne są w poezji Edy Ostrowskiej. Wizje bohaterki rodzą się na podłożu przeżyć wywołanych zażywaniem narkotyków. Przekraczanie granicy czasu, śmierci, mityzacja obecne w *Pani Mabb* Susann Clarke nie mają charakteru ani wzniosłego, ani makabrycznego. Natomiast jednoznacznie makabryczny obraz wyłania się z twórczości samobójczyni Sarah Kane, dramatopisarki tworzącej w nurcie Nowego brutalizmu. Wzniosłość jest za to zwykle obecna w najczęściej kiczowatych, jednak stanowiących zapis emocji autorskich, ale też przeżyć często prostych ludzi, epitafiach na cmentarzach w Górcach. Niecelowe byłoby zatem ustanawianie klucza, który porządkowałby teksty wokół pojęć „wzniosłość” i „makabra”.

Dlatego z uwagi na znaczne zróżnicowanie tematyczne (brak możliwości wyróżnienia odpowiednio licznych grup tekstów gromadzonych wokół zaproponowanej referentom problematyki w zaproszeniu konferencyjnym), jak też zagmatwanie wynikające z przenikania się, obecności wielu wątków i motywów naraz w poszczególnych tekstach, zdecydowałem się na chronologiczny układ tomu. Taki rozkład materiału pozwala bowiem ukazać zmiany następujące w literaturze i kulturze wraz z upływem czasu.

W literaturze dawnej, jak pokazuje wyrywkowo dobrany przykład (studium Pauliny Poterały), śmierć to okazja, by przypomnieć czyny zmarłego, zapewnić, że dzięki nim osiągnął wieczną sławę, że będzie obecny w pamięci potomnych, czyli *de facto* będzie żył. Zgon Wajera to przykład chwalebnej śmierci rycerskiej, z którą związane jest kultywowanie pożądanych postaw: odwagi, męstwa, dbałości o honor i pośmiertną sławę. Teksty na temat literatury oświeceniowej przynoszą wizje oniryczne. Po zaświatach wędruje Orfeusz pragnący uwolnić Eurydykę, zaś Emilka z poematu Jana Pawła Woronicza ukazuje się swej siostrze, by przedstawić jej wizję zaświatów. Autor zdaje się nawiązywać do neoplatonńskiej koncepcji duszy wznoszącej się. W dobie oświecenia śmierć stopniowo przestaje być tematem literatury okolicznościowej i religijnej, coraz silniej obecna jest w utworach fikcjonalnych. W literaturze romantycznej odżywa coś, co w dobie renesansu kojarzono z melancholią, natychmiast jednak przeradza się w obsesję śmierci, której pragnienie wypełnia się w postaci samobójstwa. Temat ten nie był obecny (praktycznie nie istniał) w dawnej literaturze, natomiast wzrasta jego znaczenie w dyskursie literackim w obszarze tematyki śmierci od połowy XIX wieku. Przykłady samobójstwa w literaturze staropolskiej spotykamy w kręgu epiki romansowej. Popępiały je postaci, które przegrywały swe zmagania ze światem (Kupidyn u Samuela Twardowskiego i Arsyna u Wacława Potockiego). Równolegle motyw śmierci i melancholia obecne są w poezji m.in. Juliusza Słowackiego, jak i w prozie — w powieściach grozy. W XIX-wiecznej beletrystyce (Antoni Malczewski, Józef Ignacy Kraszewski, Henryk Sienkiewicz) ujawnia się obraz śmierci będącej wynikiem zabójstwa, tortur, zadawanej z wyrachowaniem, perfidnie (śmierć Marii, Dobka, Azji Tuhajbejowicza). W okresie pozytywizmu i zwłaszcza Młodej Polski dobrze się ma moda na śmierć samobójczą, nie mija zresztą i w XX wieku. Dobrowolnie rozstają się ze światem Petroniusz z *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza, dekadent Siennicki (bohater powieści Gabrieli Zapolskiej *Fin-de-siècle'istka*), Mizerski z *Wybrańca losu* Włodzimierza Perzyńskiego. Zarazem w poezji Bronisławy Ostrowskiej i Maryli Wolskiej motyw *danse macabre* zastępuje postać *Madame Mors* — nowa personifikacja Śmierci, oswajająca z sobą ludzi z udziałem mitu. Literatura Młodej Polski powraca też do apokaliptycznej wizji Sądu Ostatecznego. Kreśli ją jednak wykorzystując, co prawda, kostium chrześcijański. Mimo to odbiega od założeń doktrynalnych, wprowadzając nowe treści, dokonuje też transformacji sensów zastanych (*Dies irae* Lucjana Rydla). W tym miejscu, chronologiczne rzecz ujmując, przydatny byłby obraz śmierci inspirowany wojną, obecny przecież w literaturze z połowy XX wieku. Brak takiego ujęcia nie wydaje się przypadkowy. Zdaje się świadczyć o tym, że dramat II wojny światowej i to, co stało się pod jej wpływem z myśleniem o człowieku i śmierci w literaturze zostało już dogłębnie przestudiowane.

Okres przed II wojną światową i po niej wydaje się łączyć twórczość Stanisława Piętaka. Nie tylko jednak wizja głodu korespondująca z przeżyciami wojennymi, ale także motyw motyla symbolizującego duszę człowieka, postrzeganie poezji jako sposobu zachowania ludzkiego jestestwa w pamięci społecznej czy też erotyzm zderzony ze

śmiercią są obecne w tej twórczości wyrastającej z ducha dwudziestolecia międzywojennego, zaś kontynuowanej w okresie powojennym. Poezja współczesna odchodzi od rozliczeń i obrazów wojennej traumy. Wprowadza tematy wyrastające z doświadczeń dnia powszedniego, jak poród, śmierć ojca lub matki, depresja prowadząca do samobójstwa, nieuleczalna choroba determinująca myślenie człowieka o sobie i otaczającym go świecie w perspektywie walki podejmowanej osobiście — jednostkowo, ale też prowadzonej kolektywnie na różne sposoby na oddziale szpitalnym (poezja Jacka Kaczmarskiego). Zarazem mamy wizję śmierci, po którą człowiek sięga, z którą igrą, biorąc narkotyki.

Obrazy śmierci w literaturze światowej wzbogacają nawiązania do kultury celtyckiej (w powieści brytyjskiej pisarki Suzanny Clarke *Pani Mabb*) i tego, z czym spotkaliśmy się w literaturze antycznej i oświeceniowej — tu jako powrót do wędrówki po zaświatach w nawiązaniu do podań, mitów i legend. Wyjście poza czas, do krainy, w której płynie on o wiele wolniej niż normalnie, skutkuje niemożnością powrotu i śmiercią. Światy alternatywne uosabiają tu zaświaty (z podobnym doświadczeniem spotykamy się w *Gofredzie albo Jeruzaleem wyzwolonej* Torquata Tassa—Piotra Kochanowskiego i w zachowanej księdze *Lechiady* Macieja Kazimierza Sarbiewskiego — w obu przypadkach rycerze opuszczają męski świat, by szukać rozkoszy). Z kolei obecny w brytyjskim dramacie Nowy brutalizm unaocznia widzowi/czytelnikowi rozmiary i formy okrucieństwa obecnego w świecie po to, by uzyskać Arystotelesowskie *katharsis*, wyzwolić bunt i sprzeciw w myśleniu człowieka, któremu obrazy gwałtu, wojny zabójstwa, tortur i wszelkie inne sceny drastyczne za sprawą mediów spowszedniały.

Wprost nawiązuje do życia i obecnej w nim śmierci językoznawcze sprawozdanie z oglądu nagrobków w małopolskich Górcach. Epitafia pozostawiane członkom rodziny stanowią wyraz przywiązania do najbliższych, braku zgody na ich odejście, bezsilności wobec nieodwracalnej i nieustępliwiej mocy śmierci.

Literatura XX i XIX wieku stopniowo oswaja śmierć, wydobywa ze sfery celowego bądź nieświadomego tabu obszary dotąd nieobecne w dyskursie a bardzo ważne w przeżywaniu człowieczeństwa, jak relacje z najbliższymi, jak doświadczenie nieuleczalnej choroby, stany depresyjne, okrucieństwo ludzi wobec siebie obecnie filmowane i pokazywane przez media, tym samym coraz bardziej powszedniejące. Nie tylko więc troska o pośmiertną sławę, nie tylko teatralne samobójstwo mające przyciągnąć uwagę otoczenia i zbulwersować, ale właśnie doznania codzienne interesują twórców, którzy czerpią najczęściej z własnych, nierzadko trudnych doświadczeń, by wyrzucić je z siebie i podzielić się nimi z innymi.

W tomie omawiane są teksty reprezentujące bardzo zróżnicowane formy literackie: od kazania pogrzebowego, poprzez poemat, powieść (historyczną, grozy), nowelę, wiersz, tekst piosenki, dramat, mit, po napis nagrobny (epitafium). Spotykamy się ze śmiercią samobójczą, z powodu choroby, przez utopienie, ze śmiercią dziecka, młodzieńca, osoby w sile wieku i starca. Śmierć jednakowo dosięga kobiet i mężczyzn; jest opisywana w kontekście religijnym i pozareligijnym. Dotyka ludzi różnych profesji

i kondycji społecznej: rycerzy, wojskowych, bogatych i biednych, poetów, prozaików, matek, ojców, córek i synów, dandysów i zbrodniarzy, cwaniaków i narkomanów, osób w stanie depresji i w pełni sił witalnych, kochających i żywiących nienawiść, pragnących śmierci i chcących żyć. Badaczki i badacze publikujący w tomie w ślad za autorami i autorkami starają się rozpoznać, uwzględnić, dotknąć, uchwycić ją we wszelkich aspektach czasowych, przestrzennych, jak i pozaczasowych i pozaprzestrzennych. Z uwagi na tę rozpiętość i zróżnicowanie problematyki śmierci postrzegać należy obecny tom jako dostatecznie różnorodną w zakresie czasowym i tematycznym studencko-doktorancką monografię literackich obrazów śmierci.

Jako opiekun Koła Literatury i Kultury Staropolskiej UŁ pragnę podziękować całemu Komitetowi organizacyjnemu na czele z przewodniczącym Koła mgr. Michałem Sadowskim (współpomysłodawcą konferencji, który był też głównym autorem zaproszenia i prowadził akcję reklamową wydarzenia w Internecie na specjalistycznych portalach, np. Eldezet i Plaster Łódzki) oraz lic. Alicją Okólską zastępcą przewodniczącego i zarazem bardzo energiczną osobą, która wniosła wiele w przygotowanie konferencji najpierw jako współpomysłodawca, a potem w trakcie realizacji zadania od strony organizacyjnej i marketingowo-promocyjnej, rozpoznając możliwości zakwaterowania i wyżywienia uczestników, umawiając salę, prowadząc promocję wydarzenia w Internecie poprzez wysyłanie emaili (w tym opiekę nad konferencyjną korespondencją), jak też zainteresowanie sesją mediów — telewizji TOYA (której reporterowi udzieliliśmy z p. Okólską wywiadów). Mgr Justynie Muszyńskiej należą się słowa wdzięczności za przygotowanie wizytówek, teczek dla referentów, dozorowanie recepcji, opiekę nad uczestnikami. Całemu Zespołowi zaś za tworzenie bardzo przyjaznej, ciepłej atmosfery podczas obrad, otaczanie uczestników sesji stałą i życzliwą opieką.

Profesjonalizm przedsięwzięcia podlega wszakże ocenie recenzentów, którzy bezstronnie, merytorycznie i ostatecznie dokonują weryfikacji wartości naukowej nadesłanych tekstów do monograficznego tomu. Zadanie to zgodzili się podjąć dr hab. prof. UAM Agnieszka Czyżak oraz dr hab. prof. UG Zbigniew Kaźmierczyk. Dziękuję im za rzetelne i przydatne opinie, sprawiedliwe werdykty oraz za selekcję materiału nadesłanego do publikacji. Dziękuję także dr hab. Agnieszce Kobrzyckiej z naszej łódzkiej Katedry Oświecenia i Literatury Stosowanej za dodatkowe konsultacje w sprawie jednego z tekstów oświeceniowych.

Michał Kuran

Szczególne podziękowania składamy opiekunowi Koła Panu prof. Michałowi Kuranowi za wspieranie naszego przedsięwzięcia. Jesteśmy wdzięczni za całkowite poświęcenie, przyjazną atmosferę współpracy i otwartość na pomysły.

Alicja, Michał i Justyna

Wzniosłość i makabry w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i Językowe”, t. IV.

PAULINA POTERAŁA¹
Uniwersytet Łódzki

SŁAWA LUDZI „ZBOŻNYCH” I „NIEZBOŻNYCH” WOBEC ZAZDROŚCI
— W KAZANIU POGRZEBOWYM FABIANA BIRKOWSKIEGO *PAMIĘĆ SPRAWIEDLIWEGO*

Bo dla nieśmiertelności Bóg stworzył człowieka —
uczynił go obrazem własnej wieczności.
A śmierć weszła na świat przez zawiść diabła
i doświadczą jej ci, którzy do niego należą.
A dusze sprawiedliwych są w ręku Boga
i nie dosięgnie ich męka.

Mdr. 2, 23–24; 3, 1²

Wielu autorów antycznych, m.in. Hezjod, Cyцерon, jak też Ojcowie Kościoła (Hieronim, Cyprian czy Izydor), wyróżniało dwa rodzaje zazdrości — dobrą i złą. Dobra, nazywana przez średniowiecznych teologów *zelus*, to bodziec inspirujący do polepszenia życia, a więc ambicja, współzawodnictwo. Zła, *phthonos* — zawiść, wyniszczająca i zatruwająca, zarówno zawistników, jak i osoby będące jej obiektem³.

W kazaniu ojca Fabiana Birkowskiego *Pamięć sprawiedliwego*⁴ został przywołany drugi rodzaj zazdrości, a dokładniej wpływ *phthonos* na sławę ludzi, którzy stali się jej

¹ Paulina Poterała — absolwentka polonistyki oraz logopedii medialnej z logopedią ogólną na Uniwersytecie Łódzkim. Studentka pedagogiki w zakresie opieki i terapii pedagogicznej na UŁ. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół literatury przełomu renesansu i baroku — poezji mieszczańskiej i motywów mitologicznych — oraz twórczości kobiet w XIX wieku.

² *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktów tyńieckich, wyd. 3 popr. Poznań–Warszawa 1980. „Gdyż Bóg stworzył człowieka nieskazitelnego / i uczynił go na wyobrażenie podobieństwa swego. / A z nienawiści diabelskiej / weszła śmierć na okrąg ziemię, / a naszludują go, którzy są z strony jego. / A dusze sprawiedliwych są w ręce Bożej, / a nie tknie się ich męka śmierci” (*Biblia w przekładzie Jakuba Wujka z 1599 r.*, oprac. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 1999).

³ E. Kolbus, *Wstęp*, [w:] Sz. Szymonowic, *Flagellum livoris. Bicz na zawiść*, przekł. i oprac. E. Kolbus, Lublin 2004, s. 20–21.

⁴ *Pamięć sprawiedliwego* została wygłoszona przez ojca Fabiana Birkowskiego dnia 31 marca 1626 roku ku czci zmarłego Jana Wejhera — (1580–1626) wojewody malborskiego i chełmińskiego, który brał udział w walkach ze Szwecją, Turcją oraz Moskwą. Służył na dworze Zygmunta III (zob.: H. Stupnicki, *Herbarz polski i imionospis zasłużonych w Polsce ludzi wszystkich stanów i czasów: ułożony porządkiem alfabetycznym na podstawie Herbarza Niesieckiego i manuskryptów*, t. 3, Lwów 1862). Tekst został opublikowany w niecały rok później wraz z kazaniem pogrzebowym poświęconym Janowi Karolowi Chodkiewiczowi.

celem. Według kaznodziei, zawiść nie oddziałuje na chwałę osób cnotliwych. Uderza wyłącznie w grzeszników, bowiem ich sława jest chwilowa i naznaczona niegodziwością. Staje się zatem łatwym celem dla *phthonos*. Kaznodzieja dowodzi, iż jednostki grzeszne nie zasługują na przywilej zapisania się w pamięci potomnych, a tym samym w historii ludzkości. Birkowski skazuje je na zapomnienie, które można utożsamiać ze śmiercią w świadomości przyszłych pokoleń, co było dla niego jedną z najdotkliwszych konsekwencji życia wbrew nakazom Bożym. Istnienie w pamięci przysługuje jedynie osobom szlachetnym, gdyż ich chwała i życie są godne zapamiętania.

Mowę pogrzebową Birkowskiego należy zaliczyć, biorąc pod uwagę podział zaproponowany przez Mirosława Korolkę, do kategorii kaznodziejstwa moralistycznego, ponieważ realizuje cel dydaktyczny (*docere*)⁵. Natomiast ze względu na okoliczność powstania oraz jej dominujący cel — wychwalenie postaci Jana Wejhera — do kazań przygodnych, zgodnie z nazewnictwem stosowanym przez Piotra Skargę⁶. Kazanie jest dostępne dla słuchaczy lub czytelników poprzez swoją strukturę — autor każdą z wyłożonych tez popiera egzemplami z Pisma Świętego oraz historii, które wprowadzone są głównie w formie narracyjnej, rzadziej narracyjno-dialogowej⁷, ponadto stosuje amplifikacje i buduje sugestywne obrazy. Mowa spełnia zatem najistotniejszą cechę mowy kościelnej, jaką jest, według św. Augustyna, jasność (*perspicuitas*)⁸.

Już w samym motcie „Pamięć sprawiedliwego z chwałami — imię niezbożnych buktwieje” wyraźnie zaznaczona jest tematyka kazania oraz stanowisko kaznodziei. Dzieli on ludzi na dwie grupy — sprawiedliwych, nazywanych inaczej zbożnymi, oraz niezbożnych. Osoby cnotliwe poprzez swoje godne czyny zapewnią sobie pamięć, natomiast grzeszników spotka okrutny los, ich sława rozpadnie się, zbutwieje. Dobór słów nie jest tu przypadkowy — Birkowski od początku kreśli dwa odmienne obrazy: pierwszy pełen wzniosłości i powagi, drugi charakteryzujący się makabrą, plugastwem i ohydą.

Myśl przewodnia kazania pełni jeszcze jedną rolę, poprzez dwudzielną budowę narzuca oracji strukturę. Dobrosława Platt wskazuje, iż fragment zaczerpnięty z Pisma Świętego:

[...] zasugerował podział kazania, w którym autor zajmuje się najpierw argumentowaniem i przytaczaniem przykładów do drugiej części cytatu; jest to jakby stworzenie antywzorca. Dopiero potem przechodzi do pierwszej części cytatu, znajdującej swoje pełne uzasadnienie w pochwalę Wejhera⁹.

Tak więc, w pierwszej części autor stworzył antywzorce — portrety ludzi niezbożnych, którzy nie tylko ulegną zapomnieniu, a więc doznają śmierci w pamięci ludzkiej,

⁵ M. Korolko, *Między retoryką a teologią. O kunszcie estetycznym staropolskich kazań (rekonesans)*, [w:] *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak, Lublin 1993, s. 67–71.

⁶ M. Skwara, *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Szczecin 1999, s. 281.

⁷ J. Śniegocki, *Egzempli w kazaniach Fabiana Birkowskiego*, „Studia Płockie” 1976, t. 6, s. 259.

⁸ D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław, 1992, s. 20.

⁹ Tamże, s. 90.

ale również dosięgnie ich bolesna śmierć fizyczna i potępienie. Tworzenie tego rodzaju kontrargumentów było zabiegiem powszechnie obecnym w siedemnastowiecznym kaznodziejstwie¹⁰ często wykorzystywanym przez samego Birkowskiego, na przykład w kazaniu poświęconym Osmanowi czy Gustawowi Adolfowi¹¹. W drugiej części natomiast dominikanin przedstawia wzór zbożnego człowieka, który dzięki swojemu dobremu życiu zasłużył na miejsce w historii, a także na lekką śmierć i życie wieczne u boku Boga.

Rozważania należy rozpocząć od przedstawienia postawy uważanej przez Birkowskiego za wzorcową: „Sława dobra jest jako płomień, który świeci ludziom”¹² (s. 23). Tymi słowami kaznodzieja pokazuje, że tylko sława, wskazująca drogę, jaką powinni podążać wszyscy ludzie, jest właściwa. Kaznodzieja przypisuje ją tylko jednostkom szlachetnym, gdyż „równo z cnotą [...] następuje [...]” (s. 19). Zatem chwała zbożnych kształtowana jest przez prawość i dobro, dzięki czemu staje się wzorcową, silną oraz wytrzymałą na wszelkie próby zniszczenia czy zdeprecjonowania.

Cedru i drugich drzew zdrowych mól i czerw nie toczy; przyczyna tego, iż materiją w sobie mają przytwardszym, której robak ruszyć nie może; jest druga, iż sapor w nich jest gorzki, abowiem robak i próchno na miękkie tyło i słodkie drzewa waży. (s. 20)

Kaznodzieja określa sławę ludzi szlachetnych jako twardą i gorzką, czym zapewne nawiązuje do procesu jej uzyskiwania, który nie jest natychmiastowy czy prosty — wymaga wiele czasu, starań i wyrzeczeń. Chwała zbożnych jest zasłużona, wiarygodna oraz nie budzi żadnych wątpliwości, toteż nie będzie obiektem działań Zawiaści. Według Birkowskiego, Zazdrość, nazywana przez niego „molem, czerwem, robakiem i próchnem”, uderza tylko w cele, które zdoła zniszczyć — są one bowiem pożywką słodsza oraz łatwiejszą do pozyskania.

W dalszej części kazania Birkowski pisze:

[...] cnota sama przez się przytwardszym jest i przyostrzszym, rodzi chwałę jaką twardą, ostrą i surową, której żelazne zęby obmówców i zazdrościwych przegryźć nie mogą, ani nie śmieją. (s. 20–21)

Jest to właściwie powtórzenie wcześniejszych ustaleń, jednak fragment ten przynosi jeszcze jedną, jakże istotną informację. Zawiaść nie tylko nie może zniszczyć sławy zbożnych, ale też nie ośmiela się jej atakować. Budzi ona więc respekt swoją wielkością, szlachetnością i niepodważalnością. Do innych wniosków dochodzi Szymon Szymonowicz w łacińskim poemacie *Falgellum livoris*. Pokazuje on, że Zawiaść nie czuje respektu przed chwałą ludzi cnotliwych, wręcz przeciwnie, stara się ją zniszczyć. W poemacie tym omówiona została walka Jana Zamoyskiego z upersonifikowaną Zazdrością. Potyczkę wygrywa Zamoyski, jednak jest to wygrana okupiona cierpieniem. Birkowski twierdzi natomiast, że zbożnych nie spotka żadna przykość czy ból ze strony Zawiaści.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 94–120.

¹² Wszystkie cytaty z *Pamięci sprawiedliwego* podaje się za: F. Birkowski, *Pamięć sprawiedliwego albo na pogrzebie Jaśnie Wielmożnego Pana Jana Weyhera, wojewody chełmińskiego, puckiego, słuchowskiego, radzińskiego, sobowieckiego, etc. starosty. Kazanie*, Kraków 1626.

Kaznodzieja przyznaje, że niebożni również zdobywają sławę, jednak szybko ulega ona zapomnieniu, gdyż naznaczona jest grzechem i zepsuciem. Stwierdzenie to podkreślone zostało poprzez porównywanie, a nawet zastępowanie słów „sława” i „chwała” określeniami: „zdechlina, wrzód, smród, gnój, robak i trup”. Co ważne, kaznodzieja opisuje w podobny sposób Zawiść, nakreślając tym samym wspólny obszar sławy i Zawiści — są szkaradne i charakteryzują się zepsuciem. Za pomocą tego zabiegu orator jednoznacznie pokazuje, że Zawiść oraz sława niebożnych współlistnieją.

„Nie bójcie się słów grzesznika, abowiem chwała jego gnój i robak jest”. Jako gnój i rodzi z siebie robactwo, tak niebożnych chwała rodzi zazdrość, od której ustawiczną szarpaninę cierpi i ginie. (s. 20)

Birkowski wyraźnie przedstawia los niebożnych — cierpienie, a następnie śmierć w pamięci ludzkiej. Makabryczny opis, który gromadzi tyle odpychających określeń, ma przerazić słuchaczy, uchronić przed bezmyślnym poddawaniem się złym wzorcom oraz ugruntować w nich przekonanie o słuszności i zasadności tezy postawionej przez oratora.

Tymczasowość chwały grzeszników wynika natomiast z jej fałszywości. Opiera się ona na przecenianiu własnych zasług, chępliwości i braku pokory. Tak więc niebożny staje się dla samego siebie wrogiem, odsłaniając prawdziwe oblicze i narażając się na demaskację, co prowadzi do utraty szacunku ludzi, narodzin pogardy, a w konsekwencji zapomnienia. Jego sława jest łatwym celem dla Zawiści, gdyż nie ma odzwierciedlenia w rzeczywistości:

Ma takiegoż adwersarza sława człowieka złego: sława jego malutka, a biją na nią wiatry wielkie. Nie jest abowiem chwała niebożnego prawdziwą chwałą, raczej wyniosłością i chęcią, a na człowieka hardzego nie może być nic gorzej, jako drugich buta i hardość. Ledwie tedy się wznieci hardy chłop i nadęty, zaraz nań wszyscy, którzy także hardzi; i tak dmuchają na onę światłość, aż ją zagaszą. (s. 24)

Birkowski twierdzi, iż prawdziwe oblicza ludzi niebożnych zostaną ujawnione przez Zawiść — nie uchroni ich umiejętność kreowania wizerunku osoby czcigodnej, o wielkich zasługach i cnotach. Małość, nieszczerłość oraz słabość niechybnie staną się źródłem upadku, do którego przyczynią się również obowiązki i funkcje przydzielone im ze względu na sławę. Sławę niezasłużoną, a więc nieprzystającą do ich predyspozycji, charakteru, cnót, a zgodną tylko z pragnieniami oraz ambicjami. Powierzone zadania znacznie przewyższają możliwości niebożnych, co dobitnie podkreśla kaznodzieja:

[...] gdy urząd jaki abo dygnitarstwo na złego człowieka włożysz, zwłaszcza uwiódzsy się sławą jego, zaraz imię jego w obmowce i w zazdrościwie pełne, próchno rodzi; i nie mógzsy ciężaru ścierpieć, prędko się łamie i na dół leci ze sztytkim, coś na nie włożył. (s. 21)

Niebożni nie tylko sami poniosą klęskę, ale również negatywnie wpłyną na wszystko to, za co byli odpowiedzialni jako dygnitarze i urzędnicy. Cytat ten przynosi ostrzeżenie — sława często jest iluzją, której łatwo ulec.

Tak wątpliwą sławę nietrudno jest zdeprecjonować i zniszczyć:

Mówi tedy Salomon: „Imię zaś niebożnych zgaszone będzie”, bo jako ogień na wodzie z trudna się zabrać ma, tak sława na samych chwałach ludzkich; zazdrość też taką sławę prędko zniszczy, gdy zechce. (s. 23)

Kaznodzieja odmawia niebożnym przetrwania w historii ludzkości z powodu ich grzesznego życia. Uleganie pokusie jest dla dominikanina równoznaczne ze skazaniem się na potępienie i zapomnienie, a więc występny człowiek staje się dla niego już za życia tylko ciałem, które powoli obumiera, czekając na koniec, jakim jest śmierć fizyczna, duchowa i tzw. zapomnienie. By potwierdzić swe przekonanie, przywołuje słowa Demostenesa: „*Ego, inquit, tanti non emo poenitere*; ja żałoby tak drogo nie kupuję” (s. 26–27), które pokazują, że nawet starożytni Grecy, wierzący w wielu bogów, a więc niemający takiej świadomości jak chrześcijanie, zdawali sobie sprawę z konsekwencji rozpustnego życia. Birkowski odnosi się do każdego z następstw kolejno, rozpoczynając od śmierci fizycznej, przyjmującej dwa różne oblicza. Pierwsze z nich przeznaczone jest dla niebożnych, którzy całe swoje życie nie zważali na nakazy Boga. Oddawali się żądzy, ulegali pokusom, zaspokajali swoje najniższe potrzeby, myśląc tylko o teraźniejszości, a zapominając o nieuchronnym końcu każdego człowieka.

Birkowski mnoży w kazaniu wizje okrutnej śmierci, aby ukazać słuchaczom los niebożnych:

Śmierć jest to on ptak, o którym wspomina Mojżesz: „I pożrą ich ptacy ukąszeniem barzo gorzkim”. Przez te ptaki dyjabły niektórzy rozumieją, których jako katów na karanie niebożnych przez powietrze morowe Bóg używa [...]. (s. 28)

i dalej

Są duchowie na pomstę stworzeni i w zapalczywości swej utwierdzili męki swoje greckim jest Bicie, którymi szermują, i głębokie rany nimi zadają. Te są one wypusty przez anioły złe, *immissiones* (wycieczki) *per Angelos malos*. Taka czata wszystko bydło w Egipcie pozabijała. (s. 28)

Przykłady są bezpośrednimi cytatami z Biblii lub interpretacją przedstawionych w niej zdarzeń. Birkowski poprzez ten zabieg popiera swoje słowa „świadectwem”, o którym pisze Arystoteles w końcowej części *Retoryki*¹³:

Przyszłość z reguły staje się przecież podobna do przeszłości [...] Przykłady użyte zaś we wnioskach mają zawsze moc przekonywania [...] wystarczy już nawet jeden przykład; ba, nawet jedno, ale przekonujące świadectwo, daje wiarygodność¹⁴.

Dzięki temu stają się bardziej wiarygodne, a tym samym mają większą siłę oddziaływania na słuchacza. Perswazja jest tym mocniejsza, im obraz śmierci staje się okrutniejszy. Niebożni będą musieli znieść dotkliwe cierpienia fizyczne, zanim umrą. Nie będzie to jednak zwykły ból, ale męczarnie zadawane przez anioły specjalnie przeznaczone do karania ludzi. Birkowski opisując śmierć, piętrzy następujące epitety: „morowa, kłająca, siekająca, choroba ognista, gorzka, żółcią karmiąca”, etc. Amplifikacja ma poruszyć i przestraszyć odbiorców. Wywoławszy trwogę, orator uspokaja wiernych, Bóg jest „najwyższym i najsprawiedliwszym sędzią” (s. 28) — poddaje katuszom tylko

¹³ M. Skwara, *dz. cyt.*, s. 97.

¹⁴ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przekł., wstęp i komentarz H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 201.

grzeszników. Niezbożni zostają zatem nazwani głupcami, którzy mimo świadomości czekających ich konsekwencji wybierają chwilową przyjemność. Kaznodzieja oddziałuje na słuchaczy nie tylko wzbudzając w nich strach, ale odwołując się do ich przekonania o własnej wartości: „[...] wielki nierozum o tym nie pomnieć, o czym pamiętają wszyscy, którzykolwiek jaką iskrę rozumu i baczenia w sobie mają” (s. 28). Zdanie to daje słuchaczom jasny komunikat: jedynie głupcy zapominają o śmierci, jedynie oni grzeszą i jedynie ich spotka bolesna śmierć. A więc wszyscy ci, którzy chcą szczyścić się mianem osób myślących, muszą postępować wedle nakazów ustanowionych przez Boga.

Śmierć zbożnych ludzi przedstawia Birkowski w dedykacji dla Jakuba Sobieskiego następująco: „Pobożnych zaś dusze, jako kwiaty śliczne palcem spokojnym bywają zrywane i w równianeczkę uwite i P[anu] Bogu na stół jego niebieski od śmierci, [...] ofiarowane”¹⁵.

Kaznodzieja opisuje śmierć zbożnych za pomocą metafory. Tym samym daje czytelnikom wrażenie spokoju i poetyckości. Kres życia jest łagodny i bezbolesny, co więcej, nie jest końcem ostatecznym — po śmierci fizycznej następuje wieczność przy Bogu. Birkowski udowadnia zatem, że śmierć jest dla katolika wyzwoleniem, osiągnięciem celu, wybawieniem od trudów doczesnych. Jest również doskonałą formą naśladowania Chrystusa, dzięki któremu chrześcijanie nie powinni obawiać się śmierci, wręcz przeciwnie, powinni jej wyczekiwać.

W kazaniu Birkowski wspomina również o śmierci duszy, czyli drugim i zarazem ostatecznym następstwie grzesznego życia, stanowi ona dla katolika jest najwyższą karę. Wieczne potępienie przedstawione jest jedynie jako niebyt — przeciwieństwo życia wiecznego przeznaczonego dla niezbożnych. Czemu kaznodzieja nie poświęca więcej uwagi śmierci duszy? Prawdopodobnie ten rodzaj śmierci nie potrzebuje dodatkowych wzmocnień, aby stać się ostrzeżeniem dla słuchaczy.

Tym samym kaznodzieja stwierdza, że osoby skazane przez samego Boga na bolesną śmierć fizyczną i wieczne potępienie nie zasługują na zapisanie się w historii ludzkości. Ich sława naznaczona jest występkiem, a więc nie ma ona żadnej wartości dla przyszłych pokoleń. Ponadto tak grzeszne życie staje się doskonałą pożywką dla Zawiści. Obiektem Zawiści nie będzie życie jednostek cnotliwych i pobożnych, gdyż Bóg sprawuje nad nimi pieczę i udzieli im największych łask — dobrej śmierci, wieczności przy swoim boku oraz życia w pamięci ludzi. Sposoby ochrony przed Zawiścią były dość szeroko omawianym tematem w literaturze, i tak na przykład Szymonowicz daje moc obrony samemu bohaterowi — poprzez jego czyny¹⁶. Kochanowski natomiast w *Muzie* przypisuje tę rolę dziełom literackim oraz córom Mnemozyne, o których Roman Krzywy pisze:

pojawiają się tu, co łatwo zauważyć już po sposobie ich zaanonsowania, jako depozytariuszki pamięci, które przypominają „dawny strach przeszłego boju” (w. 66) i dają świadectwo cnocie [...]”¹⁷.

¹⁵ F. Birkowski, *Wielmożnemu Panu, Jego Mości Panu Jakubowi Sobieskiemu, krasnostawskiemu, etc. staroście. Panu mojemu Mościwemu*, Kraków 1626.

¹⁶ R. Krzywy, *Sztuka wyborów i dar inwencji. Studium o strukturze gatunkowej poematów Jana Kochanowskiego*, Warszawa 2008, „Studia Staropolskie” t. 18 (rozdz. *Muza — autoapologia o charakterze programowym*), s. 245.

¹⁷ E. Kolbus, *dz. cyt.*

Birkowski też przypisuje ludziom zdolność obrony przed Zawiscią, ale tylko tym, którzy żyją zgodnie z nakazami Bożymi. W *Pamięci sprawiedliwego* to jednak Bóg jest najważniejszym i wszechmogącym obrońcą, co jest zgodne z Biblią.

Rozważania z części pierwszej zestawione są następnie z portretem Wejhera w części drugiej. Birkowski traktuje zmarłego jako reprezentanta bardzo ogólnych, pożądanych cech, tworząc tym samym zunifikowany wzorzec człowieka zbożnego. Jak pisze Platt, kaznodzieja poprzez mowy pogrzebowe nie kreował portretów konkretnych osób, ale wzory — idealnego króla, rycerza, kaznodziei, etc., co było zgodne z dążeniami Kościoła, który nakazywał oratorom tworzenie kazań o charakterze parenetycznym, a nie tylko panegirycznym — powszechnym wcześniej¹⁸.

Kaznodzieja już na początku oracji zaznacza, że Wejher zasłużył na sławę, co udowadnia opisując jego życie, wskazując na chwalebne czyny i cnoty. Odnosi się do wojen i wypraw, w których wojewoda brał udział (ze Szwedami, Turkami, Rosjanami), podkreślając ich znaczenie dla kraju i chrześcijan. Chwali również jego bogoboję, niezachwianie wiary oraz podążanie za nakazami bożymi:

Pamięć sprawiedliwego naszego Wojewody z pochwałami. Czemu? Abowiem pomniał na ostatnie rzeczy; i gdy mu na myśl rozkoszy przypadły, patrzył na koniec ich i nie brał ich przed się; wołał się zbawić dziełami robotnymi na morzu i na ziemi wojen pilnując [...]. (s. 37)

czy

Toż mówić możemy o Wojewodzie naszym: i urodził się, i żył, i umarł w wierze katolickiej rzymskiej; i tak wierzył, iż oprócz tego Kościoła żaden zbawiony być nie może, ani był kiedy. (s. 36)

Orator udowadnia, że Wejher był zbożnym człowiekiem, a zatem nie stanie się obiektem działań Zawiszi. Jego chwała zrodzona jest przez cnoty, zasługi, patriotyzm i bogoboję, jak również wyrzeczenia i cierpienia, co powoduje, że jest silna, wytrzymała oraz niepodważalna. Nic ani nikt nie może zadać jej kłamu.

Pamięć jego z pochwałami, i nie zbutwieje nigdy, abowiem przekłeta zazdrość nie ma jako zawadzić kłami swymi w wysoki ten cedr, w gorzkie to drzewo — mówię, w tego człowieka, który wszystek żywot swój przepędził na dziełach wojennych, na dziełach twardych i gorzkich; nie żył delikacko jako domator jaki, ale żył jako żołnierz w trudach krwawych aż do szędziwego włosa tego, w którym go śmierć zastała. (s. 32)

Fragment ten nawiązuje swą treścią do części pierwszej kazania, tworząc tym samym kłamrę, która ma na celu potwierdzić tezę Birkowskiego. Odwołanie się do wzoru, jakim jest życie realnego, powszechnie znanego i szanowanego człowieka, ułatwia słuchaczom odbiór kazania, a także uwzniośla postać Wejhera, co było nadrzędnym celem oracji pogrzebowej.

Kaznodzieja przedstawia również moment śmierci Wejhera, co nie było często wykorzystywanym zabiegiem w mowach pogrzebowych przez Birkowskiego¹⁹. Zdecydo-

¹⁸ D. Platt, *dz. cyt.*, s. 98, 81–83.

¹⁹ Tamże, s. 91–92.

wał się on jednakże na bezpośredni opis, aby dać rzeczywisty, a nie tylko metaforyczny obraz dobrej śmierci człowieka zbożnego. Przedstawia ją jako spokojną i spodziewaną. Wejher ma czas pożegnać się z najbliższymi oraz dać im ostatnie rady. Co istotne, dobór wskazówek życiowych nie jest przypadkowy. Bohater pragnie, aby jego synowie obrali tę samą drogę, co on: walczyli o ojczyznę — pielęgnując tym samym tradycję rodzinną — oraz byli dobrymi katolikami. Wierzy zatem, że życie według wyznawanych przez niego zasad zapewni im sławę, godną śmierć i zbawienie. Wprowadzenie do kazania słów zmarłego, a więc zastosowanie *sermocinatio*²⁰, miało na celu uwierzytelnić opis śmierci i wywołać emocje u słuchaczy.

Tuś nabarziej cudownym był, gdyś na tym ostatnim placu pojedynk czynił z śmiercią, a jakoby w drogę odjeżdżając, małżonkę swoją, Jaśnie Wielmożną Panią Annę z Szczawin żegnał, gdyś synom jako oliwkom młodym około łoża twego stojącym błogosławił, pięknie ich napominając do służby Bożej, do wiary świętej katolickiej zachowania statecznego, do miłości króla J[ego] M[ości] i Ojczyzny, do dzieł rycerskich, do cnót wielkich zaostrzał, aby dom swój prześwieitny Weyherowski, grono ludzi rycerskich, zabawami w domu zwyczajnymi od dziadów i pradziadów jeszcze zatrzymali, ozdabiali. (s. 39)

Śmierć ukazana w tym fragmencie to jedynie przystanek w drodze katolika po życie wieczne. Jest ona naznaczona wzniosłością i szlachetnością. Birkowski zapewnia rodzinę, że Wejher otrzymał łaskę nieskończonego życia u boku Boga: „[...] i dusza pobożna, między gwiazdami świeci, jako księżyc napięknieszy. Pamięć sprawiedliwego z pochwałami” (s. 40).

Przywileje nadane przez Boga — dobra śmierć, życie wieczne oraz miejsce w historii — potwierdzają, że Wejher był wzorem zbożnego człowieka. Człowieka, którego sława powinna przetrwać w historii ludzkości, by świecić przykładem przyszłym pokoleniom. Dla Birkowskiego chwała Wejhera ściśle związana jest z jego religijnością i Bogiem, toteż zawiść, opisywana przez niego jako plugastwo, próchno czy zgnilizna, nie jest w stanie jej zbrukać. Dwa tak różne pojęcia w sposób naturalny się odpychają.

Kazanie *Pamięć sprawiedliwego* zbudowane jest z kontrastów. Birkowski przeciwstawia sobie ludzi zbożnych (wzorzec) i niebożnych (antywzorzec), sławy, śmierci oraz to, w jaki sposób zawiść oddziałuje na poszczególne jednostki. Tworzy w ten sposób dwie rozbieżne wizje losu człowieczego. Pierwsza epatuje makabrą, grzechem, druga natomiast przedstawia spokój, piękno i życie wedle nakazów Bożych. By podkreślić różnice, kaznodzieja wyodrębnia trzy rodzaje śmierci, pokazując tym samym, że nie ma ona jednego wymiaru — tego fizycznego, ale również religijny oraz metaforyczny. Na każdej z tych płaszczyzn można doznać bólu, rozczarowania lub spełnienia. Wykreowanie tak odrębnych i zarazem sugestywnych obrazów służyło perswazji oraz czytelnemu rozróżnieniu dobra i zła, wzniosłości i upadku czy ukojenia i cierpienia, co było jasnym komunikatem dla słuchaczy.

Birkowski przedstawia w oracji również wpływ Zawiści na dwa odmienne wizerunki człowieka. Zawiść oddziałuje na ludzi niebożnych, gdyż ich życie oraz chwała zbudowane są na kłamstwie i złu — tych samych niegodziwych antywartościach. Nie

²⁰ Tamże, s. 59.

ma natomiast żadnego wpływu na pobożnych, gdyż ich sława jest niepodważalna, a czyny chwalebne, dzięki czemu chroni ich Bóg. Tak więc odporność na działania Zawiści, w rozumieniu Birkowskiego, jest miernikiem tego, jakim było się obywatelem, katolikiem i człowiekiem. Kazanie staje się zatem nie tylko apoteozą Wejhera, ale również przekazem dydaktycznym, uniwersalnym dla ludzi wysłuchujących mowy lub ją czytających.

Paulina Poterała

FAME OF THE 'GODLY' AND 'UNGODLY' PEOPLE AGAINST ENVY
— IN FABIAN BIRKOWSKI'S FUNERAL PREACH *PAMIĘĆ SPRAWIEDLIWEGO*

Summary

The aim of the article was to discuss the influence of jealousy (*phthonos*) on the fame of godly and ungodly people and to present two divergent views on the posthumous fate, which Birkowski described with regard to three aspects: physical, religious and metaphysical – death in people remembrance.

Furthermore, the character of dead Jan Wejher is shown as an example of a godly person, who thanks to his deeds earned a fair physical death, eternal life and unquestionable fame.

The work presents Birkowski's funeral preach not only as Wejher's life and death apotheosis, but also as a didactical idea, orienting listeners and readers to live their lives according to God's orders. Orders, which ensure the avoidance of painful death, divine condemnation and human envy.

Wzniosłość i makabra w literackich
obrazach śmierci, red. Michał Kuran,
Łódź 2014, „Analecta Literackie
i Językowe”, t. IV.

BEATA PROKOPCZYK¹
Uniwersytet Łódzki

„JĄC TYLKO W JEDNEJ ULUBIONEJ ŻYŁEM. UMARŁA! WSZYSTKO STRACIŁEM”

— O MIŁOŚCI I ŚMIERCI W *ŻALACH ORFEUSZA NAD EURYDYKĄ*

FRANCISZKA DIONIZEGO KNIAŻNINA

Żale Orfeusza nad Eurydyką są pierwszym w całości oryginalnym zbiorem Książnika, ponadto jest to pierwsza praca, z której poeta był dumny i w pełni zadowolony². Utwory te zostały napisane już w 1780 lub 1781 roku, jednak opublikowano je dopiero w 1783 roku w *Wierszach*. Z pewnością miały one duże znaczenie dla Książnika, skoro w nieco zmienionej wersji zamieścił je także w zbiorze wydanym w latach 1787–1788 oraz w rękopisie z lat 90., stanowiącym niejako jego testament poetycki. W swoich rozważaniach będę korzystała z ostatniego przekazu *Żalów Orfeusza nad Eurydyką* (zamieszczonego we wspomnianym autografie), na który składają się 23 utwory poprzedzone wierszem dedykacyjnym.

Powstanie *Żalów* wiąże się z tragedią rodzinną Franciszka Zabłockiego, serdecznego przyjaciela poety. Co prawda, w biografii Zabłockiego jest wiele luk, jednak wiadomo, że około roku 1776³ ożenił się z aktorką sceny warszawskiej, nieznaną z nazwiska Katarzyną, o której nie ma zbyt wielu informacji. Musiało to być silne uczucie, skoro Franciszek z Wołynia zdecydował się na małżeństwo. Jak pisze Stanisław Paluchowski:

Były to przecież czasy, w których aktorów uważano za coś bardzo niskiego, a ich zawód za zajęcie, przynoszące ujmę człowiekowi; zachodziły nawet wypadki odmawiania aktorom chrześcijańskiego pogrzebu!⁴

¹ Beata Prokopczyk — doktorantka w Katedrze Edytorstwa Uniwersytetu Łódzkiego, sekretarz Koła Naukowego Edytorów UŁ, redaktor, korektor, autorka artykułów dotyczących twórczości Franciszka Dionizego Książnika oraz Franciszka Zabłockiego (m.in. *Relacja między poetą a tekstem — o wierszach funeralnych Franciszka Dionizego Książnika zawartych w zbiorze „Erotyki” oraz Komedie Franciszka Zabłockiego jako przykład szerzenia myśli oświeceniowej, podejmowania polemiki z sarmatyzmem oraz kształtowania nowego wzorca osobowego wśród Polaków*). Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół edytorstwa naukowego oraz zagadnień związanych z analizą i interpretacją dzieł literackich końca XVIII wieku.

² A. J. Czartoryski, *Życie Książnika (z manuskryptu pisanego w r. 1817)*, „Przegląd Poznański” 1853, t. 16, s. 121.

³ Taką datę podaje Janina Pawłowiczowa; zob. *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] *Teatr Franciszka Zabłockiego*, t. 5, oprac. J. Pawłowiczowa, Wrocław 1996, s. 344.

⁴ S. Paluchowski, *Książnik i Zabłocki w stosunku do siebie i dworu Czartoryskich*, „Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Gimnazjum V we Lwowie za rok szkolny 1907”, Lwów 1907, s. 16.

Młody pisarz niedługo cieszył się pożyciem małżeńskim — Kasia zmarła, prawdopodobnie po położu, wraz z dzieckiem. Nie ma jednak pewnych informacji na temat potomstwa Zabłockiego. Dawny przyjaciel poety, niejaki Grümberg, który mieszkał z nim po tej tragedii, w liście do Jana Richtera pisze następująco o tych wydarzeniach:

[Zabłocki — przyp. B.P.] Przebywając w Warszawie, miał zręczność dania się poznać ze swoim talentem i gustem do sztuk teatralnych. To było powodem wejścia w ściślejsze zażyłości z aktorami i aktorkami, z których rzędu pojął żonę (nie pamiętam jej familii), z nią spłodził dziecię (podobno córeczkę), lecz tę, jako i żonę, niedługo po położu utracił⁵.

Z kolei w artykule *Franciszek Zabłocki (z drzeworytem)*, który ukazał się w „Tygodniku Ilustrowanym” 11 kwietnia 1863 roku, mowa jest o tym, że poeta stracił żonę i dwoje dzieci⁶.

Poruszony doświadczeniami młodego wdowca Książnin poświęcił mu swój cykl żałobny i parafrazując mit o Orfeuszu i Eurydyce, opisał wielką miłość małżonków, splatając się ze śmiercią⁷. W wierszu dedykacyjnym poeta następująco wytłumaczył przyjacielowi to odwołanie do sytuacji Orfeusza:

Com słyszał o nim, a widział na tobie,
Te czucia w jednej złączyłem osobie.
Równy żal mężów, równe żon przymioty —
To czujesz, co on, a on to czuł, co ty⁸.

Warto tu nadmienić, że Zabłocki prawdopodobnie nigdy do końca nie przeboleał straty żony — nie ożenił się ponownie, a w 1795 roku wyjechał do Rzymu i tam przyjął święcenia kapłańskie.

Ze względu na mit orficki, poezja odgrywa ważną rolę w całym cyklu. Przede wszystkim jest ona dla Książnina środkiem do okazania współczucia, empatii i zrozumienia dla Zabłockiego oraz połączenia się z nim — poetą i zbolełym mężem — w cierpieniu. W obliczu śmierci ukochanej osoby liryka staje się najlepszym sposobem wyrażania uczuć i opisu przeżyć wewnętrznych bohatera, a także drogą do poszukiwania ukojenia. Lira (w późniejszych przekazach: lutnia), czyli symbol miłości małżeńskiej

⁵ Wyjątki z listu P[ana] Grümberga do P[ana] Jana Richtera o Fr. Zabłockim, [w:] *Wizerunki i roztrząsania naukowe*, red. J. Zawadzki, t. 7, Wilno 1839, s. 50–51.

⁶ *Franciszek Zabłocki (z drzeworytem)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr z 11 kwietnia, s. 137.

⁷ Atrakcyjność takiego wykorzystania mitu dostrzegł także XX-wieczny poeta Czesław Miłosz, co zaowocowało wzruszającym poematem *Orfeusz i Eurydyka*. Wspólnym bodźcem do przywołania tej mitologicznej historii była również chęć podkreślenia tragizmu przeżywanych traumatycznych doświadczeń osobistych (w przypadku Miłosza związanych ze śmiertelną chorobą żony). Wędrowka Orfeusza po Hadesie opisana w tym utworze jest tak naprawdę drogą poety do szpitala, w którym miał się spotkać z umierającą małżonką. Por. *Brama do Hadesu — Miłosz o swym poemacie „Orfeusz i Eurydyka”*, [online], dostęp: 23 stycznia 2014, dostępny: <http://www.mariuszstaw.info/plikownia/materialy/milosz_orfeusz.pdf>.

⁸ F. D. Książnin, *Do Franc[iszka] Mik[ołaja] Zabłockiego*, [w:] *Poezje Franciszka Dionizego Książnina ręką własną pisane*, t. 1–2, Kraków 2006, Wydawnictwo Collegium Columbinum, seria „Biblioteka Tradycji”, nr 57.

i przyjaźni⁹, to jedyne oręż, jakie pozostaje Orfeuszowi, w obliczu osobistej tragedii. Dzięki niej mityczny śpiewak może niejako okazać światu swój ból i ma moc, by wzruszać wszelkie istoty (w tym także nieczułych władców krainy umarłych) i otworzyć wrota do piekieł. Pojmowanie liryki w ten sposób zostało zainspirowane ważną dla puławskiego poety tradycją antyczną (przetwarzane w poezji mity o Amfionie, Arionie i Orfeuszu, utrwalone dzięki Horacemu, Wergiliuszowi i Owidiuszowi) oraz staropolską (Jan Kochanowski w *Muzie* i w *Trenach*, Stanisław Herakliusz Lubomirski w *Orfeuszu*). Warto w tym miejscu nadmienić, że takie ujęcie wyjątkowego znaczenia liryki i czarownej mocy liry jako atrybutu poety–śpiewaka koresponduje także z późniejszymi utworami nawiązującymi do mitu o Orfeuszu, a przy tym podkreślającymi szczególną rangę liryki jako dziedziny artystycznej związanej pierwotnie z muzyką. Mam tu na uwadze na przykład takie utwory, jak *Orfeusz* Claudia Monteverdiego czy *Orfeusz i Eurydyka* Christopha Willibalda Glucka, w których akcentowano niezwykle, magiczną rolę śpiewu i muzyki, jako przejawów sztuki posiadających nadzwyczajną moc ukojenia serc, wyrażania ludzkich namiętności i wzruszania odbiorców¹⁰.

Książnin opisuje w swoim cyklu drogę, jaką przebywa większość ludzi, którzy stracili ukochaną osobę, uwzględniając przy tym targające nimi, zmieniające się z upływem czasu emocje i po mistrzowsku ukazując nieustanną metamorfozę ich uczuć¹¹. Początkowo bohater cyklu szuka wsparcia u przyjaciół („Luba, drużyno, przyjaciele moi, / pocieszcie, jeśli możecie”; *Żal I*), jednak szybko zdaje sobie sprawę z tego, że nikt nie zdoła go pocieszyć, więc tak jak Kochanowski w *Trenie I* („Wszystkie płacze, wszystkie łzy Heraklitowe [...] wszystkie a wszystkie za raz w dom się mój noście”¹²) i *XVII* („A ja zatym łzy niech leje, / Bom stracił wszystkę nadzieję”¹³) szuka ukojenia we łzach: „Płynicie, łzy gorzkie! ale zbolełemu / Folgę smutniejszą dajecie” (*Żal I*) oraz w samotności. Motyw płaczu jako ukojenia powraca potem w *Żalu IX*, kiedy to bezsilny Orfeusz wyznaje, że tak jak znana z mitologii Niobe, chciałby zamienić się w źródło łez¹⁴:

O gdyby jeszcze podług mej niedoli
 Bóg mi dozwolił użyć własnej woli,
 Nie kamieniem ja, ani drzewem jakim
 [...]
 Ale stałbym się łzami, tylko łzami!
 Bym się gorzkimi zalewał źródłami
 Na zawsze, boś mię na zawsze rzuciła.

⁹ Zob. *Lira*, [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2012, s. 198.

¹⁰ Zob. Sz. Paczkowski, *Apoteoza muzyki: Ficino i „L’Orfeo” Claudia Monteverdiego*, [w:] *Mit Orfeusza*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003, s. 144.

¹¹ Zob. też. R. Fieguth, *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, Izabelin 2000 (rozdz. *O kompozycji cyklu Franciszka Dionizego Książnina „Zale Orfeusza nad Eurydyką” (1783)*), s. 100.

¹² J. Kochanowski, *Tren I*, [w:] tenże, *Treny*, oprac. J. Pelc, wyd. 16 popr., Wrocław 2009, BN I 1, s. 5.

¹³ Tenże, *Tren XVII*, [w:] tamże, s. 40.

¹⁴ Por. tamże, s. 106–107.

oraz w *Żalu X*:

Mnie tylko gorzkim zalewać się zdrojem,
Łzy moją karmią, łzy moim napojem,
A komu radość jest k'woli,
Płakać mi niechaj pozwoli.

W ostatnim z cytowanych fragmentów widoczne jest odwołanie do *Metamorfoz* Owidiusza, który tak właśnie obrazowo ujął cierpienie Orfeusza, zaznaczając, iż po ponownej stracie Eurydyki „ból, zgryzota i łzy były jego pokarmem”¹⁵.

Podmiot liryczny nie potrafi przyjąć do wiadomości, że Eurydyki już nie ma na świecie (*Żal II*). Mężczyzna nie jest w stanie rozstać się z żoną, postanawia więc odciąć i zostawić sobie na wieczną pamiątkę jej długie, złoty warkocz. Opis tego warkocza zamieścił poeta w *Żalu III*.

Utnę jej włosy, ten warkocz złoty,
Co się rozpuszczał w długie uploty,
A straż trzymając nad jej wdziękami,
Igrał z wiatrami.

Jak wiadomo, jasne, igrające z wiatrem włosy już w literaturze baroku były symbolem kobiecego piękna i powabu. Warkocz ukochanej Orfeusz zamierza złożyć razem z należącymi do niej przedmiotami w skrzynce z kości słoniowej, której widok sprawia mu ból i cierpienie, przywołuje łzy i przypomina o tym, co się wydarzyło. Dostrzec tu można analogię do *Trenu VII* Jana Kochanowskiego, w którym podmiot liryczny zwracał się do ubiorów pozostałych po Urszulce tymi przejmującymi słowami: „Po co me smutne oczy za sobą ciągniecie? / Żalu mi przydajecie”¹⁶.

Śmierć sprawia, że bohater poematu Książnica zaczyna inaczej postrzegać świat. W obliczu utraty ukochanej osoby niektóre, z pozoru ważne dotychczas rzeczy, stają się bezwartościowe. Takie przesłanie niesie *Żal IV*, w którym — podobnie jak w *Żalu V* — podmiot liryczny w zwrotach kierowanych bezpośrednio do małżonki zwraca także uwagę na ulotność ludzkiego szczęścia utożsamianego przez niego z odwzajemnioną miłością oraz na nieoczekiwane zmiany losu ludzkiego:

I wyrok Delfów był niewątpliwy,
Żem ja na ziemi jeden szczęśliwy.

Byłem, to prawda, bo ciebie miałem!
Kochany wzajem, bóstwo kochałem.
Cóż ja dziś jestem, ciebie straciwszy?
Z najnieszczęśliwszych najnieszczęśliwszy.

W tych rozważaniach wielokrotnie powraca jedna, przygnębiająca myśl — człowiek dopiero po stracie kogoś bliskiego docenia to, co miał:

¹⁵ Owidiusz, *Metamorfozy*, t. 2, oprac. S. Stabryła, przekł. A. Kamińska, Wrocław 2004, s. 293.

¹⁶ J. Kochanowski, *Tren VII*, [w:] tenże, *Treny*, s. 15, w. 3–4.

Bogowie srodzy równie jak wspaniali
Życiem mię jeszcze na to darowali,
Abym znał lepiej, jak wielem utracił,
A tę łaskę wiecznymi łzy płacił.

(*Żal VI*)

Owych pasterzów pasterki weselą,
Niewinne żarty rozrywkami dziela,
Bo są szczęśliwi, bo mają
To, czego utraty nie znają.

(*Żal X*)

O, jakież bóstwo ja miałem!
Znam jeszcze lepiej, kiedy postradałem.

Szczęśliwszy byłem, niżelim rozumiał.
(*Żal XI*)

W omawianym cyklu Książnin nie pomija też milczeniem momentu śmierci Katarzyny¹⁷ i w *Żalu VI*, tak jak Lubomirski w utworze *Orfeusz*¹⁸, w niezwykle poruszający sposób, szczegółowo opisuje jej wygląd i fizyczne oznaki poprzedzające moment odejścia na tamten świat. Katarzyna/Eurydyka umierała w bólach i cierpieniu.

Kiedy ów zamróz po białym jej ciele
Szedł, wyciskając zimny znój na czele,
A wzrok, szukając próżnej już pomocy,
Mgłał i okropnej poddawał się nocy.

Kiedy siniejąc, usta się ścinały,
Chciała coś wyrzec, słowa zapadały,
Ręką mnie tylko za rękę ścisnęła
I z głębi serca żałośnie westchnęła.
I wtem skoła. [...]

Reakcją na śmierć najbliższej osoby jest tutaj omdlenie — z rozpacz i bezsilności. Orfeusz nie jest w stanie znieść targających nim emocji. Odzyskawszy przytomność, nie może się pogodzić ze stratą i żałuje, że nie umarł razem z ukochaną. Jego duch powrócił do ciała po chwilowej utracie przytomności, duch Eurydyki zaś odszedł na zawsze... W całym cyklu podmiot liryczny kilkakrotnie wyznaje, że pragnie umrzeć: „Czemuż, o nieba, razem nie skoła?”¹⁹ (*Żal VI*); „Parki! przetnijcie nudne pasmo życia...” (*Żal XVIII*).

¹⁷ Por. R. Fieguth, *dz. cyt.*, s. 104.

¹⁸ Zob. S. H. Lubomirski, *Orfeusz*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, t. 1, wyd. A. Karpiński, Warszawa 1995, s. 12.

¹⁹ W *Metamorfozach* Orfeusz również chce umrzeć razem z małżonką, nie widzi sensu swego przebywania na ziemi bez niej i nie chce opuszczać Podziemi sam: „[...] jeśli Przeznaczenie nie zechce mej żonie wyświadczyć tej łaski, to naprawdę nie mam po co wracać; radujcie się śmiercią obojga!” (Owidiusz, *dz. cyt.*, s. 292). Podobną przemowę bohater wygłasza przed Plutonem także w *Orfeuszu*

Mamy tu do czynienia ze swoistym dualizmem w sposobie ukazywania śmierci: z jednej strony przynosi ona człowiekowi cierpienie, z drugiej zaś jest rozumiana jako powtarzalne połączenie się kochanków i zdarzenie, które może nieść ulgę i stanowić ucieczkę od problemów.

Ponadto w *Żalu VIII*, tak jak w napisanym przez Giovanniego Alberto Ristoriego librecie do opery *I Lamenti d'Orfeo* Giovanniego Claudio Pusquiniego, Orfeusz pragnie uczynić ofiarę ze swego życia i mówi, że wolałby umrzeć zamiast Eurydyki („Niech bym ja oddał głowę złoczną, / Lecz ona była niewinną”).

Podmiot liryczny nie może się wyzbyć myśli o ukochanej, co jakiś czas wspomina o jej urodzie i przymiotach. W *Żalu XI* stwierdza, że poprzez piękno swej twarzy i zalety serca żona osłodziła mu najlepsze lata życia. Z kolei cały *Żal VII* poświęcony jest rozważaniom na temat uwiecznienia Eurydyki na obrazie, by w ten sposób choć po części zapewnić jej nieśmiertelność, czy też przywrócić ją do świata żywych i na zawsze uwiecznić jej piękno („O, pędzlu, którego praca / Życie umarłym przywraca / [...] Wskrzęś Eurydykę i ożyw jej wdzięki!”). Rzecz ciekawa — podobnym zabiegiem posłużył się Książnin w wydanym później poemacie *Rozmaryn*. Tworzenie obrazu staje się okazją do rozmyślenia o urodzie ukochanej i cechach jej charakteru. Zabiegom tym towarzyszy typowe w takich sytuacjach idealizowanie zmarłej osoby. Podmiot liryczny nie potrafi jednak zdecydować, jaką Eurydykę chciałby widzieć na portrecie — spoglądając na niego z niewinnością, która go ujęła na początku ich znajomości, czy z litością i czułością. W końcu uświadamia sobie smutną prawdę — nic nie ożywi zmarłej, na płótnie nie da się utrwalić tego, jaką była osobą, jedynie w sercu jej męża mogą pozostać te wspomnienia.

Bohaterem targają gwałtowne uczucia, które powracają do niego z różnym nasileniem. Stany, w jakich się znajduje, można by zobrazować za pomocą sinusoidy: po upadku następuje chwila wytchnienia, kiedy to bohater oddaje się miłym wspomnieniom, po czym znów przypomina sobie o nieszczęściu, które go spotkało. Początkowo odczuwa przede wszystkim ból, zaszokowanie, ośpienie, zagubienie (*Żale: I, II, III i IV*), którym towarzyszą łzy. Stopniowo pograża się w rozpacz, ogarniają go żałość i niepokój, nie ma nadziei na ukojenie:

Dziś sam niepokój mię budzi
I targa na wszystkie strony,
Umysł mój rzuca się trudzi
Nieukojony.

Żałość w tym sercu srożeje,
Bodzie go zewsząd, przesywa;
Na miejsce zbiegłej nadziei
Rozpaczy wzywa.
(*Żal V*)

S. H. Lubomirskiego: „A jeśli suplik nie przyjmiesz daremnych, / Dozwól, niech tu z nią dni zażywam ciemnych, / A mnie i piekło, byłem z nią żył wszędzie, / Za niebo będzie” (S. H. Lubomirski, *dz. cyt.*, s. 17).

Wraz z kolejnymi przemyśleniami w bohaterze rodzi się złość na Jowisza za jego niesprawiedliwy i krzywdzący wyrok. W *Żalu VIII*, adresowanym do najwyższego z bogów, podmiot liryczny skarży się na swój los, co w końcu doprowadza go do bluźnierstwa²⁰:

Jowiszu! Lub cię stan nasz nie tyka,
Lub gorzkie bawią łzy śmiertelnika.
Nędzą Ci moją wzrok nasyciłem.
Żalu! Co czynisz? Zbluźniłem.

W omawianym cyklu pojawiają się rozważania nad możliwością empatii bogów. Idąc śladami Jana z Czarnolasu, który w *Trenie XIV* zastanawia się nad tym, czy Bóg jest obojętny na ludzkie prośby („Gdzie by też tak kamienne ten Bóg serce nosił, / Żeby tam smutny człowiek już nic nie uprosił?”²¹), Książnin porównuje Plutona, boga mitycznego Podziemia, do bezdusznego głazu.

Ale on, jak ten głaz wryty;
Żadna go prośba nie łamie.
Głaz ten, mówię, nieużyty,
O który wspieram to ramię.
(*Żal XX*)

We wspomnianym już libretcie Ristoriego do opery *I Lamenti d'Orfeo* żalący się Kaliope Orfeusz także bluźni, uznając bogów za niewdzięcznych i niechętnych do pomocy:

Nigdy we mnie nie była niewdzięczności wada,
Chłubić się z tego mogę. Zaś u bogów zdrada!
Fałsz, niewdzięczność. Ach, jak mnie na to serce boli,
Że sprzyjać mi nie chcieli w tak ciężkiej niedoli²².

Brak nadziei na pomoc bliskich i bogów sprawia, że będący na skraju szaleństwa Orfeusz rozpoczyna tułaczkę w celu odszukiwania zmarłej małżonki (w *Żalu IX*):

Jak ptak ów wierny, ptak osierocony,
Nieszczęsny smutny, leci w obce strony,
[...]
I wiecznie jęczy. Tak i ja za tobą,
Za moim światłem, duszy mej ozdoba,
Błędny, strapiony, sam nie wiedząc kędy,
Troskliwy jednak postępuje wszędy²³.

²⁰ Zob. też: R. Fieguth, *dz. cyt.*, s. 104–105, 116.

²¹ J. Kochanowski, *Tren XIV*, [w:] tenże, *Treny*, s. 29.

²² Tekst podaję na podstawie polskiego tłumaczenia autorstwa Józefa Andrzeja Załuskiego; zob. tenże, *Lamenta Orfeusza*, [w:] *Zebranie rytmów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku zeszłych pisanych*, t. 3, Warszawa 1754, s. 341–342.

²³ Orfeusz został tu porównany do cierpiącego, samotnego ptaka. Takim zabiegiem posłużył się także S. H. Lubomirski, który los Orfeusza przyrównał do doli słowika. Zob. S. H. Lubomirski, *dz. cyt.*, s. 13.

Żal i ból doprowadzają do tego, że szalejący z rozpaczy człowiek, tak jak w *Georgikach* Wergiliusza²⁴ i *Orfeuszu* Lubomirskiego²⁵, płacze i błąka się pośród borów, „gubiąc myśl biedną”. Nasuwa to również skojarzenie z bukoliką Biona *Na śmierć Adonisa*, w której zrozpaczona po śmierci ukochanego Afrodyta „w boleści, w nędzy bezmiernej / [...] błądzi wśród lasów gęstwiny zielonej”²⁶. Rozpoczynająca się już w *Żalu IX* wędrówka jest poniekąd momentem przełomowym, w którym bohater przechodzi z biernej postawy w czynną — poszukiwania Eurydyki są bowiem jednocześnie próbą odnalezienia sensu życia, utraconego szczęścia i natchnienia poetyckiego²⁷. Podczas tej wędrówki Orfeusz coraz silniej zaczyna odczuwać swoją samotność i wyobcowanie, co sprawia, że jeszcze bardziej niż przedtem oddala się od ludzi („Ja tylko od nich uciekam, / Ja tylko jeden wyrzekam”, *Żal X*) i chce się ukrywać w ciszy i w ciemnościach („Pójdę, gdzie głucha cichość towarzyszy”, *Żal XII*; „Ledwo tu blade gdzie promień dolata / Tu się nieszczęsny ukryję od świata”, *Żal XVI*; „Cienia szukając twojego, trącam się tylko w noc ciemną”, *Żal XVII*), jak w utworze Lubomirskiego, w którym czytamy, iż tracki śpiewak:

Miedzy okropne udał się padoły
Chcąc, by go słońce nigdy nie widziało
I smutne oko jasności nie znało²⁸.

Oglądany oczyma wdowca świat, w którym dominują radość, miłosne spełnienie i szczęście, sprawia mu ból, jako że jest przeciwieństwem jego wewnętrznych przeżyć, sprzeczających się do wiecznej boleści („Ja zaś i zawsze, i zawsze, i zawsze / Wzdycham a jęczę strapiony, / Niczym niepokieszony!”, *Żal X*; „Kaźde się cieszy stworzenie, / Ja tylko w żalach, w tęskności”, *Żal XII*).

Cierpienie spowodowane stratą doprowadza do skrajnego wycieńczenia organizmu, nie tylko pod względem psychicznym, ale także fizycznym. Śmierć ma niszczycielski wpływ nie tylko na tego, do kogo przychodzi, ale także na tych, którzy pozostają przy życiu. Ciało Orfeusza przeszyte jest boleścią, mężczyzna stopniowo traci siły. Podobnie cierpienia mitycznego śpiewaka ukazywał Lubomirski — wykreowany przez niego Orfeusz po śmierci Eurydyki staje się „chudy, wyschły jako list zwiędniały”²⁹. Ponadto, podobnie jak Kochanowski w *Trenie XIX* („Żałość moja długo w noc oczu mi nie

²⁴ W księdze czwartej *Georgik* Wergiliusz zaznacza, że Orfeusz, kierując się do Tenaru „Wkroczył [...] w las czarny i ponury, który trwoga ściemnia”; tenże, *Georgiki*, przekł. A. L. Czerny, Warszawa 1956, s. 88.

²⁵ Poeta, opisując cierpienia Orfeusza, stwierdza, iż wdowiec „trafił się biedząc, lasy go widziały, / We łzach i żalu jemu pomagały” (zob. S. H. Lubomirski, *dz. cyt.*, s. 12) oraz że „Szedł w dzikie lasy i puste jaskinie, / Gdzie ptak nie żyje ani źródło płynie” (tamże, s. 13).

²⁶ Bion, *Na śmierć Adonisa*, [w:] *Sielanka grecka*, oprac. J. Łanowski, Wrocław 2007, s. 121.

²⁷ Zob. R. Fieguth, *dz. cyt.*, s. 107.

²⁸ S. H. Lubomirski, *dz. cyt.*, s. 12–13.

²⁹ Tamże, s. 13.

dała / Zamknąć i zemdlonego upokoić ciała”³⁰), Orfeusz zмага się z bezsennością („Żal, co mi gorzką boleścią oddycha, / Sen z oczu łzami wypycha”, *Żal X*), a we śnie upatruje ukojenia:

Sen tylko jeden dla strapionych miły.
Mimo łez tyłu i tyś mię porzucił!
Ratuj na chwilę, byś przynajmniej siły,
Dla żalu wrócił.
(*Żal XXII*)

Śmierć ukochanej osoby sprawia, że bohater, który jest przecież poetą i śpiewakiem, staje się także obojętny na piękno otaczającego świata. W zwrotach do gwiazd, słońca, księżyca i ptaków podkreśla, że ich piękno jest daremne i zbędne w obliczu śmierci Eurydyki. Książnin odwołuje się w ten sposób do utworów żałobnych poświęconych Zabłockiemu, zamieszczonych w *Erotykach*³¹. Ta obojętność podmiotu lirycznego wobec zjawisk natury jest kolejnym wyrazem poczucia braku sensu życia wynikającego z utraty małżonki.

Orfeusz nie tylko z niczego się nie cieszy, ale także niczego się nie lęka. Straszne do niedawna odgłosy puszczyka i sowy³², według wierzeń ludowych wieszczące nieszczęście, obecnie nic nie znaczą dla podmiotu lirycznego:

Ptaki nieszczęsne! Czymże mi grozicie?
Nieszczęściem moim jest życie.
(*Żal XII*)

Nie napawa go również strachem droga do Hadesu, opisana w *Żalu XIX*³³. Co ciekawe, ta obojętność staje się poniekąd siłą i atutem Orfeusza, który w swej zrazu pozornej bezsilności, wyzybywa się z czasem strachu i kierowany tęsknotą oraz bezgraniczną miłością³⁴, decyduje się pójść do samych piekieł, by odzyskać żonę. W omawianym cyklu zejście do krainy umarłych nabiera całkiem nowego znaczenia — opis tej wędrówki jest zapewne próbą ukazania stanu psychicznego, w jakim znajdował się Zabłocki po starcie żony, przede wszystkim jego zubożeniu, odrętwieniu, niechęci do życia oraz nieustannego pragnienia śmierci.

Odruchem typowym w sytuacji śmierci ukochanej osoby jest rozmyślanie o tym, co się z nią stało po zgonie, oraz wyobrażanie sobie zaświatów w ziemski sposób. Hades ukazany jest w *Żalach* jako mroczne, przygnębiające miejsce, w którym błakają się

³⁰ J. Kochanowski, *Tren XIX albo sen*, [w:] tenże, *Treny*, s. 43.

³¹ Por. wiersze poświęcone F. Zabłockiemu, [w:] F. D. Książnin, *Erotyki*, t. 2, Warszawa 1779 (dalej skróty: E): *Do gwiazd* (E, t. 2, VIII 34, s. 206–207), *Do słońca* (E, t. 2, VIII 36, s. 210–211), *Do Echa* (E, t. 2, VIII 35, s. 207–210).

³² Zob. *Sowa*, [w:] W. Kopaliński, *dz. cyt.*, s. 399, 400.

³³ Zob. też. R. Fieguth, *dz. cyt.*, s. 111–112.

³⁴ Informację o tym, że Orfeusz, schodząc do piekieł, nie odczuwał strachu, odnajdujemy także u S. H. Lubomirskiego, który podkreśla, iż zrozpaczony wdowiec „poszedł bez strachu w okropne ciemności, / Miłość mu tylko dodała śmiałości” (S. H. Lubomirski, *dz. cyt.*, s. 13).

osamotnione, zagubione, wyobcowane dusze zmarłych. Orfeusz jest przekonany, że Eurydyka cierpi w zaświatach. Oczyma wyobraźni widzi umęczoną, potrącaną przez przechodniów duszę, stojącą nad brzegiem Styksu, która niestrudzenie, choć z gasnącą nadzieją, wypatruje swego męża. Bezradna, załamana kobieta omiata wzrokiem tysiące idących na skazanie zmarłych, a nie widząc między nimi Orfeusza, zaczyna powoli wątpić w szczerość jego uczuć³⁵.

Rozpamiętywanie utraconej miłości jest kolejnym nieodłącznym elementem żałoby, a także (co ciekawe) popularnym motywem pasterskim. Orfeusz nieustannie zestawia dobrą, szczęśliwą przeszłość z naznaczoną cierpieniem terażniejszością. O ukochanej przypominają mu także miejsca, w których spędzali wspólnie chwile. Jednym z nich jest łąka z jaworem, pod którego cieniem Eurydyka lubiła wypoczywać³⁶. Drzewo to, tak jak w sielance *Laura i Filon* Franciszka Karpińskiego, jest tu miejscem schadzek kochanków. Orfeusz oddaje się bolesnym wspomnieniom, przed oczyma stają mu obrazy minionego szczęścia: pierwsze spotkanie, gra na lirze dla ukochanej, pierwszy pocałunek, rumieńce na jej policzkach i nałożenie wienca na jego skronie.

Poprzez wykorzystanie motywów sielankowych przy kreśleniu wspomnień podmiotu lirycznego Książnin akcentuje wzniosłe i idealne uczucie, które połączyło małżonków i zostało zaburzone przez śmierć. Opisane w *Żalu XI i XIV* wspomnienia miłosnych uniesień przypominają sceny sielankowe, w których zakochani cieszą się swoją obecnością i odwzajemnionym uczuciem w wiejskim zaciszu, na łonie idealnej natury. Eurydyka, niczym bohaterka wspomnianej sielanki Karpińskiego, uplata wianek dla Orfeusza, czyni też mu wyznanie miłosne: „Orfeju, masz mnie wzajemną, / Kiedym ja z tobą, bądź szczęśliwy ze mną”, które jest parafrazą słów z jednej z pasterek Książnina opublikowanych w *Erotykach* w 1779 roku (inc. „Tyrymach — pasterz, śpiewak doskonały”): „[...] zdarz łaskę wzajemną: / ja z tobą będę, ty fortunna ze mną”. Ukochana jest w oczach mężczyzny bóstwem oraz uosobieniem piękna, co było typowym zabiegiem stosowanym w oświeceniowych sielankach czułych³⁷. Jak zauważa Rolf Fieguth, takie uduchowienie Eurydyki jest także sygnałem „neoplatonńskiej tradycji dyskursu miłosnego”³⁸. Ponadto w wierszu dedykacyjnym Książnin nazywa żonę przyjaciela imieniem Chloe, co może stanowić nawiązanie do antycznej powieści pasterskiej autorstwa Longosa *Dafnis i Chloe*. Kolejnym utartym elementem bukolicznym jest wykorzystany w *Żalu XIV* motyw rycia na korze drzew — Orfeusz w miłosnym uniesieniu zapisuje tam następujące słowa: „Tu człek niebieską duszę posiadał”. Jak zauważa Teresa Kostkiewiczowa: „w wersji znajdującej się w *Poezjach*

³⁵ Motyw zwątpienia Eurydyki w miłość małżonka pojawia się także w operze *Orfeusz i Eurydyka* Ch. W. Glucka, jednak dopiero podczas drogi z Podziemia do świata żywych. Bohaterka nie rozumie, dlaczego ukochany nie patrzy na nią w czasie tej wędrówki i dochodzi do wniosku, że już jej nie kocha. Por. J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1995, s. 141. Zob. też: R. Fieguth, *dz. cyt.*, s. 114.

³⁶ Zob. R. Fieguth, *dz. cyt.*, s. 109–110.

³⁷ A. Dobak, *Sielanka*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 2006, s. 577.

³⁸ R. Fieguth, *dz. cyt.*, s. 103.

Orfeusz zachowuje się jak czuły pasterz, opłakujący śmierć ukochanej³⁹. Widoczne jest tu odwołanie do innych utworów poświęconych trackiemu poecie, na przykład do wspomnianego już *Orfeusza* Monteverdiego, ponieważ tam tytułowy bohater również jest pasterzem⁴⁰.

Po śmierci Eurydyki świat nagle ulega gwałtownej przemianie i jawi się jako antyarkadia — przestrzeń posępna, ponura i przygnębiająca. To spowita mgłą, nieprzyjazna kraina, w której dominują ciemne barwy, a wszędzie czai się zło i zagrożenie (na przykład *Żal XII, XV, XVI*). Zgodnie z założeniami sentymentalizmu przyroda staje się tu odbiciem uczuć bohatera⁴¹.

Gaje Izmaru! byłyście mi lube,
Wesołe przy was chwile odbywałem.
Drzewa te, skacząc, czyniły mi chlubę,
Kiedy zagrałem.

[...]

Dziś tu posępno, a gdy tęskne tony,
Z jęczącej lutni żalność dobyć pragnie,
Ledwo się który wierzchołek zielony
Z niechcenia nagnie.
(*Żal XV*)

Kniaźnin nawiązuje w ten sposób także do poprzednich realizacji mitu, bowiem już w *Georgikach* Wergiliusza przyroda jest poruszona cierpieniem wdowca i wraz z nim pogrąża się w żalu, a motyw ten odnajdujemy także w późniejszych realizacjach tematu, mianowicie w *Orfeuszu* Monteverdiego⁴² oraz poemacie *Orfeusz i Eurydyka* Roberta Henrysona⁴³.

W *Żalach Orfeusza nad Eurydyką* istotne jest także to, w jaki sposób na śmierć tytułowej bohaterki reaguje otoczenie. Ci, którzy spotykają na swej drodze legendarnego śpiewaka, dostrzegając, jak bardzo kochał swoją żonę, niejako wyczuwają ogrom jego cierpienia, bez wyjątku są poruszeni tą sytuacją i współczują mu. Bliscy nie potrafią pomóc Orfeuszowi, ponieważ sami również cierpią. W wierszu dedykacyjnym podmiot liryczny określa siebie jako „uczestnika żalu” i świadka rozpacz, zaś w *Żalu I* załamany wdowiec zwraca się do najbliższego przyjaciela w następujących słowach:

Filonie, słodka twej przyjaźni rada
Pierwszy raz u mnie daremną.
Abym nie płakał próżno mi przekłada
Ten, który płacze sam ze mną.

³⁹ T. Kostkiewiczowa, *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 63.

⁴⁰ Por. Sz. Paczkowski, *dz. cyt.*, s. 142.

⁴¹ T. Kostkiewiczowa, *Sentymentalizm*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, s. 570.

⁴² Por. J. Kański, *dz. cyt.*, s. 246.

⁴³ Zob. S. Żerańska-Kominek, *Portret wenusjańskiego artysty w balladzie Roberta Henrysona „Orpheus and Euridice”*, [w:] *Mit Orfeusza*, s. 63.

W przedostatnim z cytowanych wersów pojawia się kolejne odwołanie do twórczości Mistrza z Czarnolasu, któremu również doradzano nie płakać: „Próżno płakać» — podobno drudzy rzeczcie”⁴⁴.

Nad Orfeuszem litują się także zupełnie obce osoby, które są zadziwione jego miłością do żony, nieosłabioną nawet przez śmierć. Książnin nawiązuje do wersów poświęconych Urszulce w *Trenie XII* Jana z Czarnolasu („Żaden ociec podobno barziej nie miłował / Dziecięcia, żaden barziej nad mię nie żałował”⁴⁵) i w *Żalu X* modyfikuje je tak, by ukazywały wyjątkowość i jednostkowość uczucia Orfeusza do małżonki i wymiaru cierpienia bohatera:

Tu starzec jakiś rzecze zadziwiony:
„Żaden tak jeszcze nie żałował żony,
Żaden tak jeszcze nie słochał,
Bo też tak żaden nie kochał”.

W swoim śnie, poprzedzającym zejście do Hadesu, oraz w czasie rzeczywistej wyprawy Orfeusz wzrusza swym losem także pozornie nieczułych, oziębłych mieszkańców Podziemia: przewoźnika Charona, sędziów, Erynie oraz samego Plutona.

Książnin w omawianym cyklu żałobnym, tak jak Kochanowski w *Trenach*, wykorzystał elementy epicedium. Bez wątpienia pojawia się tam *exordium* (wiersz dedykacyjny *Do Franciszka Mikołaja Zabłockiego*, *Żal II*, *Żal VI*), *laudatio* i *iacture demonstratio* (*Żal I*, *IV*, *V*, *VI*, *VII*), *luctus* (*Żal VII*, *XII*, *XI*) i *comploratio* (*Żal IX*, *X*). Nie ma natomiast napomnienia (*exhortatio*) — puławski poeta nie potrafi dać mądrych rad (oprócz ogólnikowego przesłania, że należy pogodzić się z boskimi wyrokami), ponieważ sam jest empatycznym uczestnikiem żalu i cierpi razem z wdowcem. Orfeusz nie otrzymuje także ostatecznie pocieszenia (*consolatio*). Co prawda, opisany w *Żalu II* sen jest niejako konsolacją dla umęczonego wdowca, jednak momenty przebudzenia, tak jak finalna scena, są pasmem niekończącego się cierpienia. Miłość była sensem życia bohatera cyklu. Po tym, jak wędrówka do Hadesu okazała się daremną, Orfeusz został sam na świecie z myślą, że przez swój błąd stracił ukochaną na zawsze, zatem pocieszenie nie nadejdzie⁴⁶. Wyrzucony poza bramy piekieł bohater, pozostaje w żałobie, w swej dotkliwej samotności i boleści.

Co bardzo interesujące, Książnin modyfikuje zakończenie opowieści o wędrówce mitycznego śpiewaka. W oświeceniowym cyklu Orfeusz, niosący na plecach cięć małżonki⁴⁷, potyka się o próg i upada, a odwraca się z wynikającej z miłości troski i ze strachu o ukochaną, która przewraca się razem z nim. Poeta odchodzi tym samym od podań mitologicznych, wedle których Orfeusz odwrócił się, wbrew zakazowi władców

⁴⁴ J. Kochanowski, *Tren I*, [w:] tenże, *Treny*, s. 7.

⁴⁵ Tenże, *Tren XII*, [w:] tenże, *Treny*, s. 24.

⁴⁶ Por. R. Fieguth, *dz. cyt.*, s. 119–120.

⁴⁷ Książnin podąża za tradycją i — tak jak Wergiliusz i Owidiusz — ukazuje odwiedzane przez Orfeusza Podziemie jako krainę cieni.

Podziemia, ze zwykłej ciekawości, i nawiązuje do późniejszych utworów o Orfeuszu, w których tracki śpiewak, kierowany miłością, spogląda za siebie, ponieważ niepokoi się o ukochaną. W taki sposób zostało to ukazane np. w operze Monteverdiego (Orfeusz martwi się o żonę i spogląda na nią z troski — chce sprawdzić, czy ukochanej nie porwały złowrogie Erynie⁴⁸) i Glucka (Orfeusz odwraca się, by okazać czułość ukochanej, która wątpi w jego uczucia i z rozpaczyny traci siły i chwieje się⁴⁹).

W *Żalach Orfeusza nad Eurydyką* warto zwrócić także uwagę na metafory, jakich poeta używa do opisu omawianego tu zjawiska. W wierszu dedykacyjnym śmierć określana jest jako „zgon srogi”, natomiast w *Żalu II* nazywana jest gońcem wyroku twardego, którego nie wzrusza żadna łza, oraz śmiertelnym gońcem, budzącym ze snu, którym było życie. Porównana jest także do snu, przez co budzi skojarzenie z mitycznymi podaniami, według których Tanatos i Hypnos byli braćmi. Zgon zostaje także porównany do gaśnięcia zorzy oraz do losu zerwanego kwiatu, przez co poeta ekspozuje ulotność i kruchość ludzkiego życia:

Tak błyska razem i gaśnie
Zorza na niebie różana;
Róża nadobna tak właśnie
Ledwo rozkwitnie, zerwana.
(*Żal II*)

Śmierć ukazana jest także jako odejście zmarłej od ukochanego. Porzucony mężczyzna zadaje małżonce przepełnione żalnością i rozpaczą pytanie: „O, ty jedyna, Eurydyko miła, / Na cóżes ty mnie teraz zostawiła?”. Podobne słowa kieruje do niej w *Żalu IX*: „Niestety, tyś mię na zawsze rzuciła, / Moja pociecho, Eurydyko miła!” Śmierć ukochanej osoby jest postrzegana także jako utrata duszy wdowca — „Goniec wyroku twardego, / [...] Uchwycił duszę mej duszy” (*Żal II*), „Tu człek niebieską duszę posiadał / [...] lecz ją postradał” (*Żal XIV*). W *Żalu VIII* śmierć pojmowana jest natomiast jako kara zesłana przez bogów („Z jakichże przyczyn mojej niebodze / Być ukaraną przyszło tak srodze?”), podobnie w *Żalu XXIII* jako „wyrok boskiego prawa”, a w *Żalu XI* jako zniknięcie ze świata. W *Żalu VIII* Książnin po raz kolejny odwołuje się do mitologii, pisząc o przecięciu pasma życia przez Parki.

W omawianym cyklu tak naprawdę to nie sama w sobie śmierć jako odwieczne zagrażające zjawisko jest przyczyną cierpienia i rozpaczyny. Dopiero połączona z miłością sprawia ból niemożliwy do ukojenia, pozostawia pustkę, której nie da się zapełnić, a niejednokrotnie wyniszcza tych, którzy zostają na ziemi, i odbiera im sens życia. Śmierć dla kogoś, kto kocha, zawsze będzie tragedią, której nie da się nigdy do końca wypowiedzieć i opisać. Tragedią postrzeganą przez każdą osobę cierpiącą jednostkowo i indywidualnie. Z drugiej strony jednak, wykorzystane w *Żalach Orfeusza nad Eurydyką* Książnina rozliczne odwołania do mitologii i literatury funeralnej miały

⁴⁸ Zob. J. Kański, *dz. cyt.*, s. 245–246.

⁴⁹ Tamże, s. 141.

uświadomić, że śmierć jest także zjawiskiem uniwersalnym, powtarzalnym i przez wieki odbieranym tak samo — jako dramatyczne wydarzenie, po którym bliscy zmarłego często nie potrafią sobie poradzić z żalem, tęsknotą i bólem.

Uruchomiona przez autora *Żalów* tradycja kulturowa (zwłaszcza zaś wpisana weń śródziemnomorska tradycja mitologiczna), miała stanowić w jego artystycznym zamyśle rodzaj pocieszenia (*consolatio*) dla przyjaciela, a jednocześnie najbliższego odbiorcy cyklu — poety Franciszka Zabłockiego / Orfeusza — cierpiącego po stracie swej ukochanej żony. Miała być nie tylko oznaką empatii, lecz również kulturowym znakiem, że w swym traumatycznym doświadczeniu Zabłocki nie jest odosobniony, a przy tym — serdecznym wyrazem nobilitacji jego sytuacji egzystencjalnej.

Beata Prokopczyk

“I LIVED ONLY IN ONE, FAVOURITE. SHE DIED! I LOST EVERYTHING”

— ON LOVE AND DEATH IN *ORPHEUS'S GRIEFS OVER EURIDICE* WRITTEN BY FRANCISZEK DIONIZY KNIAŻNIN

Summary

The subject deliberated upon in the present paper is the motive of death as presented in *Żale Orfeusza nad Eurydyką* funeral series by Franciszek Dionizy Książnin. The collection in question originated in a tragic event in the life of Franciszek Zabłocki, Książnin's friend, whose beloved wife Katarzyna passed away shortly after the couple had married. Deeply moved by the young widower's experiences, Książnin dedicated the aforementioned series to Zabłocki, as he described, against the background of the Orpheus and Eurydice myth, the intermingling of the couple's great love and death. The chief focus of the paper is on the strategies of approaching the theme of death, on how it is presented and perceived, as well as on the emotions it evokes. In *Żale Orfeusza...*, death, on the one hand, is shown from the perspective of a devastated individual, and on the other, through references to the popular myth and Jan Kochanowski's *Lamentations (Treny)*, placed within a wider cultural and literary context which indicates universality.

Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i Językowe”, t. IV.

OLGA SZADKOWSKA¹
Uniwersytet Warszawski

ONIRYCZNA WĘDRÓWKA DUSZY ZMARŁEGO WOKÓŁ ZJAWIENIA *EMILKI* JANA PAWŁA WORONICZA

Chciałabym przyjrzeć się utworowi Jana Pawła Woronicza, *Zjawienie Emilki*. Dzieło to często odczytywane jest jako poemat mesjanistyczny², w którym przyszedł prymas Królestwa Polskiego wykląda swój pogląd na historiozofię i umieszcza zapowiedź odrodzenia Polski. Wykorzystywanie motywów proroczych było charakterystyczne dla epoki romantyzmu, niemniej jednak interpretacja dzieła Woronicza jako preromantycznego jest zbyt dużym uproszczeniem. Korzenie tego utworu wydają się bowiem wyraźnie antyczne, czego przykładem może być wykorzystanie motywu wędrówki duszy zmarłego po zaświatach.

Przeświadczenie, że podczas marzenia sennego dusza ludzka unosi się i odwiedza rejony dostępne tylko istotom wyższym, stało się niewątpliwą inspiracją dla późniejszej tradycji literackiej³. Snom często towarzyszą wizje, w których dusza człowieka powoli odrywa się od ciała i zbliża się do Boga bądź do bóstwa. Platońska wizja zmarłego żołnierza nakreślona w X księdze *Państwa*, w której Er odwiedza zaświaty i wraca, by opowiedzieć, co widziała jego dusza podczas wędrówki, może stanowić drugi popularny trend w literaturze⁴. Jest nim przeniesienie się duszy zmarłego, który odwiedza krainę

¹ Olga Szadkowska — doktorantka w Zakładzie Edytorstwa i Stylistyki w Instytucie Polonistyki Stosowanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Absolwentka filologii polskiej na Wydziale Polonistyki UW (specjalizacja zawodowa: filologia dla mediów). Stypendystka programu LPP Erasmus na Università degli studi di Roma ‘La Sapienza’ w Rzymie (2009–2010). W czerwcu bieżącego roku otworzyła przewód doktorski. Tytuł rozprawy: *Alferi w Polsce. Problemy recepcji*. Prowadzi zajęcia z historii edycji polskiej literatury pięknej oraz zajęcia z historii edycji literatury powszechnej z elementami translatologii. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury oświeceniowej, polsko-włoskich związków literackich, wyzwań współczesnego edytorstwa i historii przekładu.

² Zob. *Przemiany tradycji barskiej*, red. Z. Stefanowska, Kraków 1972 oraz M. Nesteruk i Z. Rejman *Wstęp*, [w:] J. P. Woronicz, *Pisma wybrane*, oprac. M. Nesteruk, Z. Rejman, Wrocław 2002, BN I 299.

³ Taka koncepcja ma swoje antyczne pochodzenie. O duszy wznoszącej się podczas snu pisał Platon, m.in. w *Państwie*, *Timajosie*, *Teajtecie*. Również Posydoniusz w zachowanych fragmentach traktatu o marzeniach sennych pisze o transgranicznym momencie, w którym ciało jest wiotkie, niezdolne do czynu, a dusza unosi się do wszechświata. Podróż w zaświaty duszy cnotliwej opisywał również Plutarch w *O odwlekaniu kary przez bogów*. O wszystkich tych przypadkach lotu umysłu nad kosmosem pisze Joanna Zagożdżon, porównując motyw snu antycznego ze średniowiecznym i renesansowym ujęciem tej problematyki, zob. J. Zagożdżon, *Sen w literaturze średniowiecznej i renesansowej*, Opole 2002, s. 53–55.

⁴ Platon, *Państwo*, t. 2, przekł., wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 87–100.

nadziemską, a następnie dostaje polecenie, by zanieść ludziom wiadomość o tym, co ujrzał. Podobnie jak Er jest świadomy podczas swojej wędrówki, tak i zmarła Emilka, która ukazuje się siostrze, jest świadoma swojej roli, jaką pełni, przynosząc ludzkości obraz wszechświata i objaśniając znaki boskie. *Zjawienie Emilki* nie jest tylko utworem konsolacyjnym, na co wskazują słowa bohaterki „dla waszych kłopotów pociechy”⁵. To głęboko zakorzeniony w tradycji wizjonerskiej i proroczej utwór, który nie może uciec od platońskiej koncepcji wznoszącej się duszy, ogarniającej całość wszechświata i schodzącej na ziemię pod postacią alegorycznej wizji. Również kategoria duszy, która błąka się po świecie i nie może znaleźć ukojenia, dopóki nie spełni swojego zadania, ma antyczną proveniencję⁶. Podział na dusze, które są rozumne i którym może zostać objawiona prawda podczas snu oraz takie, którym przeznaczone jest tylko doznanie biologicznego snu bez proroczej wizji, przedstawił Platon zarówno w *Timajosie*, jak i w *Państwie*. Stwierdza, że sen prawdziwy, wizjonerski, który pozwala na oglądanie przyszłych wydarzeń, może przytrafić się tylko duszom czystym i obdarzonym rozumnością. Przywodzi to na myśl podróż duszy Emilki, która objawiając się siostrze we śnie, pełni następujące funkcje: od konsolacyjnych, poprzez profetyczne, aż po odsłonięcie skrywanej przez siłę wyższą prawdy i przekazanie jej w tym przypadku śpiącemu.

Warto zastanowić się nad tym, jakie są podobieństwa i jakie różnice w ujęciu chrześcijańskim (*Zjawienie Emilki*) oraz starożytnym tej specyficznej wędrówki, jaką jest wędrówka duszy po zaświatach. Czy można mówić o kontynuacji tradycji platońskiej (czy też neoplatońskiej jak w przypadku Makrobiusza) u Woronicza, czy raczej jest to swoistego rodzaju gra z konwencją?

ANTYCYZNE KORZENIE UTWORU WORONICZA

Zjawienie Emilki na pełni kwadry II lunacji XIII cyklu słonecznego XI — już sam tytuł utworu odnosi się ściśle do sprecyzowanej wiedzy astrologicznej. Całość wizji dotyczy dwóch stanów konstelacji, w jakie wchodziły Bliźnięta. Według rachuby kalendarzy astrologicznych, zjawienie zostało obliczone na dzień 25 grudnia 1795 roku⁷.

⁵ J. P. Woronicz, *Zjawienie Emilki*, [w:] tenże, *Świątynia Sybilli i inne utwory*, oprac. R. Dąbrowski, Kraków 2002, s. 26–42.

⁶ Dokładny opis rodzajów duszy ludzkiej oraz funkcji, jakie pełniła podczas tworzenia się marzeń onirycznych, objaśnił Platon w *Timajosie*, zob. Platon, *Dusze gwiazd. Metempsychoza. Tworzenie organizmu ludzkiego*, s. 51–60 oraz *Dusza śmiertelna i jej organizm*, [w:] tenże, *Timajos, Kritias albo Atlantyka*, przekł., wstęp koment. i skorowidz P. Siwek, Warszawa 1986, s. 94–112.

⁷ Taką datę podają M. Nesteruk i Z. Rejman. Zob. J. P. Woronicz, *Pisma wybrane*, s. 60. Badacze zgadzają się co do tego, że konstelacje Zodiaku są dla Woronicza symbolem stosunków europejskich oraz zapowiedzią niepodległych zdarzeń, różnie jednak interpretują poszczególne postaci. W przypisach do *Zjawienia Emilki* M. Nesteruk i Z. Rejman podają wersje Kamykowskiego oraz Drogoszewskiego, zob. J. P. Woronicz, *Pisma wybrane*, Warszawa 1993, s. 662. Powołuje się na to również J. Gorzelana, analizując polskie kalendarze tego okresu, por. J. Gorzelana, *Niektóre językowe cechy horoskopu w poemacie Zjawienie Emilki ks. Jana Pawła Woronicza*, [w:] *Język doświadczenia religijnego*, red. G. Cyran i E. Skorupska-Raczyńska, t. 1, Szczecin 2008, s. 230.

Śpiącej Józi ukazuje się więc zmarła siostra, zmarła przedwcześnie, jeszcze jako dziecko. W pierwszych momentach swojego objawienia Emilka tak przemawia do siostry:

Jakże twe niedołęstwo marny sen posiada! [...]
Ale chociaż twe członki słabości poddane,
Dusze jednak nas obu skazą nie zmazane
Mogą się i rozumieć i słyszeć i widzieć [...]⁸.

Sen zostaje przedstawiony jako możliwość, dzięki której siostry znów będą mogły się porozumieć. Owo spotkanie przebiegnie w określonej formie, tzn. zmarła Emilka ukaże się Józii i opowie o tym, co widziała i co ma do przekazania ludzkości. Ważnym elementem jest również przymiotnik określający dusze dziewczynek — są one nieskazitelne. W takim wypadku spełniony jest podstawowy warunek peregrynacji dusz podczas „prawdziwego snu”⁹. Jest to dusza godna, przygotowana, której może zostać objawiona prawda pod tajemniczą postacią alegorycznej wizji. Natura bowiem zdradzała swoje sekrety tylko wybranym, tylko tym, którzy posiadli zdolność pojmowania prawd. Utożsamiane są one z czterema cnotami: *fortitudo* (męstwem), *iustitia* (sprawiedliwością), *prudentia* (roztropnością) i *temperantia* (wstrzemięźliwością). Taką klasyfikację teorii etycznej wyklada Makrobiusz w utworze *Commentarii in Somnium Scipionis*¹⁰. Według jego koncepcji (którą zaczerpnął od Cyserona), każdy człowiek dzięki kształtowaniu swojego charakteru zdobywa mądrość i może osiągać kolejne stadia duchowego rozwoju. Moralny ład, zarówno wewnętrzny, jak i zewnętrzny, daje swoiste zapewnienie, że zasługi podczas ziemskiej egzystencji nie przepadną wraz z jej zakończeniem.

Emilka rozpoczyna opowieść o swojej wędrówce po zaświatach, o tym, jak wygląda „miasto na górze wielu gór wzniesione / Jako kryształ światłością Boga rozświetlone”¹¹. Należy zwrócić uwagę na poetycki krajobraz, który rozpościera się przed czytelnikiem, mieniący się tysiącami barw, wypełniony światłem, niezwykle sensualny, plastyczny. Obraz, który — nawet mimo woli — czytelnik widzi i czuje: czuje zapach wiosny, która cały czas panuje w Raju, i jest świadkiem gry światła, które odbijają się od drogocennych kamieni. Jest coś takiego w tym opisie, co oślepia, nie tylko zachwyca swoim spokojem, harmonią, ale wręcz magnetyzuje, przyprawia o zawrót głowy. Ta specyficzna taktyka plastyczności obrazu przywodzi na myśl krainę barw i iluminacji przedstawioną w historii o Erze, który zamyka X księgę *Państwa* Platona. Bohaterem mitu jest żołnierz nieprzytomny przez trzynaście dni wskutek ran odniesionych na wojnie. Dopiero w momencie umieszczenia jego ciała na stosie budzi się i opowiada

⁸ J. P. Woronicz, *Zjawienie Emilki...*, s. 27.

⁹ Jest to termin użyty przez Makrobiusza, rozróżnia on bowiem dwa typy snów, *somnium* (sny prawdziwe, alegoryczne) oraz *insomnium* (fałszywe, powstają pod wpływem czynników psychosomatycznych), zob. W. H. Stahl, *Wstęp*, [w:] *Commentary on the Dream of Scipio*, Nowy Jork 1990, s. 9.

¹⁰ Makrobiusz, *Commentary on the Dream of Scipio*, Nowy Jork 1990, s. 120–124.

¹¹ J. P. Woronicz, *Zjawienie Emilki...*, s. 27.

towarzyszom, co widziała jego pozornie zmarła dusza. W czasie chwilowej śmierci dusza Era podróżowała po zaświatach tak długo, aż doszła do miejsca przypominającego Sąd Ostateczny. Odbywało się tam rozdzielenie dusz na sprawiedliwe i niesprawiedliwe. Dalej Er widział łunę światła, przez której środek przechodziły końce więzów niebieskich. Całość wprawiało w ruch wrzeczono bogini Konieczności, tworząc osiem kręgów tak, że jeden tkwił w następnym. Układ ośmiu sfer niebieskich, które wraz z obracającymi się planetami spoczywały na kolanach bogini Konieczności, jest nietypowym przedstawieniem mechanizmu wszechświata, a Platon w X księdze *Państwa* poświęcił temu opisowi bardzo dużo miejsca, podobnie jak sposobowi ujęcia czynnika determinującego los ludzkiej duszy¹². Wokół bogini przedły nici przeznaczenia jej córki, udostępniające duszom ludzkim ich przyszłe losy. Tak wyposażona dusza — ze świadomością swojego przyszłego życia — była wysyłana do wypełnienia swojej powinności na ziemi¹³.

Punkt kulminacyjny opowieści platońskiej stanowi zbliżenie się duszy do osi kosmosu: następuje wtedy gra światła i swoistego rodzaju spektakl przedstawień, a obraz świata ulega gwałtownemu przekształceniu i traci ostre rysy. Kosmos wydaje się wizyjnym światem stworzonym gdzieś na granicy wyobraźni i jaźni. Warto również zwrócić uwagę na miejsce, z którego dusze rozglądają się po niebieskich przestworzach. Przemieszczające się dusze obserwują niejako model wszechświata z boku, co musi sugerować to, że nie opuszczają one powierzchni Ziemi. Dusza umarłego nie oddala się od globu, może jedynie w momencie pielgrzymki znajdować się bardzo blisko sferycznej szczeliny, skąd ma widok na model przestrzeni kosmicznej. Komponuje się to z platońską wizją „wzroku wewnętrznego”. Platon bowiem przykłada ogromną wagę do zmysłu wzroku, światła, oglądania, czy właśnie — jak w przypadku snu — podglądania¹⁴. Tak oto przedstawia się wizja dobrej duszy, która zamknięta jeszcze w ciele, wzbija się ponad zmysłowość i wpatruje się w objawione rzeczy niebieskie.

Analogiczna plastyczność obrazowania cechuje *Sen Scypiona*, na którego podstawie Makrobiusz stworzył swój neoplatonicki komentarz — Cyceon poświęcił wiele miejsca opisowi kosmosu, odwołując się do platońskiej koncepcji wszechświata. Widać więc gwiazdy krążące w swych orbitach ożywione przez ducha boskiego, a także słysząc pewnego rodzaju symfonię kosmosu. W opisie cyceonickim nie brak bowiem muzycz-

¹² Jak zauważył Henryk Podbielski, w najsławniejszym micie eschatologicznym Platona, czyli w micie o Erze, rozgrywa się prawdziwie kosmiczna scena Sądu Ostatecznego. Zwraca on uwagę na to, że tam, gdzie dociera Er, znajduje się samo centrum, jądro kosmosu. Podbielski zaznacza również, że chiazma, wydobywająca się przez otwory, jakimi przedostają się dusze, unaocznia różne typy podróży, które odbywają owe dusze. W artykule Podbielskiego wyraźnie zostaje podkreślony związek między łańcem kosmicznym, koniecznością a budową świata: „Wykorzystuje Platon formę mitu do przedstawienia niemożliwej do zweryfikowania, wizyjnej i nasyconej symboliką koncepcji budowy świata, koncepcji, która stoi w pełnej zgodzie i podbudowuje jego wykład o sprawiedliwym państwie”, zob. H. Podbielski, *Obraz zaświatów w dialogach Platona*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 54–55: 2006–2007, z. 3, s. 51.

¹³ Platon, *Państwo*..., s. 87–88.

¹⁴ O wewnętrznym oku pisze Platon w wielu swoich dialogach: *Timajosie*, *Fajdosie*, *Fedonie*, *Gorgiaszu* oraz *Państwie*, cyt. za: J. Zagórzdon, *Sen w literaturze*..., s. 53.

nych akcentów — kręgi niebieskie, podczas kołowego biegu wydają z siebie wysokie i niskie akordy, tworząc harmonię sfer. Ten niewątpliwie fascynujący i niezwykle opis pokazuje, jak bardzo przytłaczający wydaje się ogrom wszechświata i jednocześnie, jak mało ważne są sprawy doczesne wobec tego ogromu. Wszystko to uznał Afrykańczyk za dowód znikomej wartości sławy ludzkiej.

Podobnie przedstawia się sposób obrazowania Woronicza w opisie Drogi Mlecznej, czy w opisie wszechświata „w majestacie Bożym zanurzonem”. Odgródzony jest on dwunastoma bramami, „niosącymi dwunastu sławnych pokoleń imiona”¹⁵. Widać, że Królestwo Niebieskie jest jak gdyby usytuowane poza sferami niebieskimi, góruje nad nimi. Jest to więc przestrzeń, która, będąc częścią wszechświata, jest sama w sobie zasadą nadrzędną. Podobnie sytuację przedstawia Platon. Zarysowany w X księdze *Państwa* system planetarny jest pewnego rodzaju mikrokosmosem, jest to niejako objawienie, wizja w wizji, jedno z najbardziej intrygujących przedstawień astrologicznych. Kontynuację dostrzec można w późniejszej tradycji antycznej, np. w *Śnie Scypiona*, ale również w tak odległym od platońskich czasów *Zjawieniu Emilki*. Powstaje pytanie, na ile Woronicz świadomie korzystał z platońskiej wizji, czy mógł on czytać Platona, czy mógł się mitem Era inspirować? Chociaż, jak zauważa Zbigniew Nerczuk, Platon nie był bliski filozofom oświecenia i prawdziwie oczarowuje on dopiero romantyków¹⁶, to jednak warto zwrócić uwagę na pewne wskazówki, które mogą pokazywać nową drogę interpretacji tego zjawiska. Jak zaznacza Tomasz Mróz, Polacy, pisząc o Platonie, dobrze orientowali się w literaturze przedmiotu, zwłaszcza w literaturze niemieckiej. Ich dzieła nie były jednak jedynie recepcją i dyskusją nad osiągnięciami badaczy niemieckich czy francuskich, gdyż toczyli spory o Platona także w środowisku polskim. Recepcja Platona w Polsce rozwijała się więc własnym torem — nie będąc przy tym w swych inspiracjach izolowaną od badań zachodnich¹⁷. Wśród poruszanych zagadnień dominowały sprawy obyczajowe, pedagogiczne, matematyczno-przyrodnicze i dotyczące filozofii społecznej. Lektura dialogów Platona oraz określone ich odczytanie wydawały się niejednokrotnie remedium na bolączki wieku. W Polsce odczytywano go jako fantastę, demagoga, socjalistę, praprzodka chrześcijaństwa, spirytualistę, duszpasterza, odkrywcę prawd mesjanizmu polskiego. To zestawienie Tomasz Mróz odnosi do okresu od 1800 roku, rozpoczynając swoją pracę od analizy poezji Franciszka Karpińskiego, niemniej jednak warto zastanowić się, czy proces ten nie rozpoczyna się kilka lat wcześniej, gdy upadało państwo polskie, a idea mesjanizmu oraz koncepcja Polski-Feniksa podnoszącego się z popiołów powoli rodziły się na kartach, między innymi, rozpraw i poezji Woronicza. *Zjawienie Emilki* to przecież sam schyłek XVIII wieku, kilka lat przed ową cezurą, którą stawia Mróz, a wiele z jego tez odnosi się do utworu Woronicza. Wskazówkę, dotyczącą lektur platońskich Woronicza, można odnaleźć w *Liście do przyjaciela z wygnania*. Woronicz pisze: „w mej Platoń-

¹⁵ J. P. Woronicz, *Zjawienie Emilki...*, s. 29.

¹⁶ Z. Nerczuk, *Obecność filozofii Platona w Polsce*, „Toruński Przegląd Filozoficzny” 2003, nr 5/6, s. 57–73.

¹⁷ T. Mróz, *Platon w Polsce 1800–1950. Antologia*, Zielona Góra 2010, s. 8–9.

sko-Babińskiej Rzeczypospolitej / rozdając krzesła, order, zaszczyty [...]”¹⁸. Nesteruk i Rejman opatrzyły ten wers przypisem, w którym wyjaśniają koncepcję Platona ukazaną w *Państwie*. Badaczki wskazują również na wykorzystanie modelu społeczeństwa Platona przez Woronicza i kpinę autora z Rzeczypospolitej szlacheckiej¹⁹. Wybrane konteksty, zwłaszcza dotyczące organizacji społecznej z platońskiego *Państwa*, krążyły więc w przekazach — mało prawdopodobne jest, iż pod koniec XVIII wieku (jeszcze przed wybuchem filhelleńskiej namiętności, rozpoczętej przez Gotfryda Ernesta Groddecka) były one czytane w oryginale, niemniej jednak mogły one krążyć w języku łacińskim bądź francuskim. Wydaje się więc, że nie tylko koncepcja społeczna, zawarta w *Państwie*, ale również sposób przedstawienia kosmicznego ładu, który wpływa bezpośrednio na moralny i etyczny porządek państwowy, był Woroniczowi znany.

Pozostaje jeszcze kwestia bohatera utworu, osoby przynoszącej wiadomość z zaświatów, a także odbiorców tego swoistego rodzaju objawienia. Platon opowiadał się za metafizyczną pielgrzymką „wewnętrznego wzroku”, który pozwalał rozumowi ludzkiemu na oglądanie i poznanie sekretów natury, a taki „wewnętrzny wzrok” dany jest tylko nielicznym, wybitnym jednostkom²⁰. Innym przysługuje tylko sen wynikający z natury biologicznej. Objawienie zaś prawd wszechświata może odbyć się dzięki odpowiedniemu przygotowaniu duszy, ćwiczeniu jej w cnocie i męstwie. Motyw odwiedzenia wszechświata przez Emilę przypomina koncepcję z platońskich rozważań o podróżującej duszy.

Kraina wiecznej szczęśliwości odsłania przed Emilką swoje tajemnice. W momencie objawienia przekazuje je siostrze — mówi nie tylko o tym, że jest to kraina przodków, których poznała i od których przejęła mądrość wieloletnich pokoleń, ale także nie waha się powiedzieć całej prawdy o tym, iż widzi przyszłe losy wszystkich śmiertelników, widzi także losy Józefa i swojej rodziny. Nie ukrywa tajemnic związanych z rzetelną obrazowością przedstawia Boga jako sprawiedliwego sędziego, który widzi wszystko, co dzieje się na ziemi i który za każdą wyrządzoną krzywdę odpłaci w niedalekiej przyszłości obfitością łask i wyzwoleniem. Emilka przekazuje również wskazówki siostrze, będące upomnieniami, dotyczące jasno określonego postępowania moralnego, zgodnego z wolą Boga i wypełniania Jego poleceń poprzez m.in. lektury ksiąg świętych.

¹⁸ J. P. Woronicz, *List do przyjaciela z wygnania*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, s. 49.

¹⁹ Tamże, s. 581.

²⁰ Warto przy okazji omawiania wspomnieć również o koncepcji Marsilio Ficina, na którego wielki wpływ wywarły zarówno dzieła Platona, jak i koncepcja epistemologicznego aspektu marzeń sennych, przyjęta przez neoplatonika, Synezyjusza. Wedle renesansowego uczonego, pamięć o rzeczach boskich sprawia, że dusza pragnie wyzwolić się z więzów ciała i powrócić do stanu boskości. Marzenie oniryczne miałyby więc pomóc w odczytaniu wskazówek dawanych przez boski, nieśmiertelny element duszy. Motyw snu wyobrażający złudę egzystencji był często rozwijany w pismach neoplatoników i u Marsilio Ficina. Zob.: A. Kuczyńska, *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*, Warszawa 1988, s. 221–222; P. O. Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, transl. V. Conant, New York, 1943, s. 216–217; J. Zagożdżon, *Sen w literaturze...*, (rozdz. *Proroczy charakter snów u Marsilia Ficina*) s. 212–214.

Można tu dostrzec dość wyraźne nawiązanie do *Commentarii in Somnium Scipionis* Makrobiusza. Również w tym dziele obecna jest dusza, której dane było zobaczyć wszechświat i która przyniosła stamtąd pożyteczne nauki. Scypion, podróżując po zaświatach, dowiaduje się, na jakie problemy powinien zwrócić uwagę i jak postępować, ażeby usprawnić państwo i znaleźć odpowiedni system polityczny. Dowiaduje się również, co zrobić i jak wykorzystać cnoty dobrego męża, aby pomóc republice. Afrykańczyk, dziadek Scypiona, który towarzyszy mu przez całą drogę, napomina go wielokrotnie, każe zaufać boskiemu natchnieniu i boskim radom. Nakazuje zapamiętać, iż za wszystkie uczynki złego człowieka czeka kara i wieczna zagłada oraz sprawiedliwa nagroda dla tego, kto odznaczał się cnotą i roztropnością. W dziele Woronicza również można odnaleźć cały spis potrzebnych cnót wyłożonych siostrze przez Emilkę. Stawia on swoistego rodzaju przykazania dla ludzkości, a konkretnie dla narodu polskiego stojącego w obliczu niebezpieczeństwa i utraty niepodległości. Kto chce osiągnąć wolność i szczęście, musi działać według boskich zasad:

Bez Jego woli listek z drzewa nie upadnie,
Ani jeden robaczek losem swym nie władnie,
A los tylu narodów ludzkiego plemienia
Nie byłby godny Jego rządu i baczenia?²¹

Odpowiedź na pytanie, kiedy przyjdzie wolność, jest zakodowana zarówno w jednym, jak i w drugim dziele. Afrykańczyk radzi Scypionowi nie lękać się śmierci i unaczynia mu ułudę doczesnego rozgłosu. Emilka, ukazując się siostrze, również nie podaje konkretnych dat spełnienia obietnicy, lecz przyrzeczenie wyzwolenia niejako samo w sobie. W obydwu dziełach widać nie tylko element konsolacyjny czy moralizatorski, ale również zwycięstwo boskiej idei w panowaniu nad światem.

Warto zwrócić uwagę na posłańca, osobę, poprzez którą dochodzi do przekazania zaszyfrowanej wiadomości. Scypionowi ukazuje się dziadek, Afrykańczyk, który zabiera swojego wnuka w podróż w przestworza. Opowiada mu o przyszłości i objawia, iż zostanie konsulem, poprowadzi państwo rzymskie do zwycięstwa nad Kartaginą, jednocześnie napomina go, że nie powinien obawiać się śmierci, albowiem wielka nagroda czeka go po zgonie. Przedstawiony przez Makrobiusza posłaniec to dowódca, osoba, od której zależało bardzo wiele w państwie. Natomiast u Woronicza występuje mała, przedwcześnie zmarła dziewczynka. Jest to dość wyraźny znak — na równi postawiona zostaje mądrość w znaczeniu starożytnym, mądrość cnoty, rzymska *virtus* oraz niewinność i nieskazitelność duszy dziecka. Dostaje ona bardzo ważną misję objawienia się we śnie, ukazania wizji wszechświata i wysłania na Ziemię zaszyfrowanych znaków niezbędnych do odzyskania ukochanej wolności. Narodowi dano wskazówki, opatrzone odpowiednią, oniryczną konwencją i zawieszone w próżni domysłów i niedopowiedzeń. Faktem jest, iż punktem wyjścia wspólnym dla obu utworów jest moment krytyczny, graniczny, moment, który może zadecydować o dalszych losach

²¹ J. P. Woronicz, *Zjawienie Emilki...*, s. 29.

narodu: wojna z Kartaginą oraz rozbiory. Obydwu narodom — polskiemu i rzymskiemu — wysłany został znak przez zmarłą osobę. Woronicz umieścił Emilkę, małą dziewczynkę, w sytuacji lirycznej, która przypomina sytuację ze *Snu Scypiona* skomentowanego przez Makrobiusza. Inny jest posłaniec wiadomości (z jednej strony rzymskie męstwo, z drugiej zaś małe dziecko), niemniej jednak łączy te dwie postaci pewien kodeks zachowań — tylko dusza czysta i przygotowana może widzieć kosmos i przyszłość narodu. Takie zestawienie to częsty zabieg w literaturze porozbiorowej — odwoływanie się do dzieł antycznych, które opiewają męstwo i powstanie z gruzów²².

PROBLEM PROFETYZMU W *ZJAWIENIU EMILKI*

Kolejnym ważnym problemem w odczytywaniu utworu Woronicza jest profetyzm. Poemat Woronicza nie jest jednak proroctwem w ścisłym rozumieniu tego słowa — nie wykazuje cech bezpośredniego przytaczania słów Boga w mowie niezależnej, ani nie jest usankcjonowany odpowiednim namaszczeniem osoby objaśniającej przesłanie boskie, czyli proroka²³. Niemniej jednak, jeżeli spojrzeć na dzieło Woronicza w kontekście tradycji utworów profetycznych, dostrzec można wiele cech zbieżnych, nawiązań²⁴. Utworem, z którego dzieło Woronicza czerpie, jest *Profecja księdza Marka Karmelity*²⁵. Zazwyczaj wymienia się to anonimowe dzieło jako inspirację dla stworzenia przez Woronicza wizji historii Polski²⁶. Można od razu ustalić typowe cechy utworu wieszczego wykorzystane zarówno w jednym, jak i w drugim dziele. Podstawowym celem, dla którego powstaje proroctwo, jest nawiązanie kontaktu *sacrum* z ludźmi po to, by przekazać ważną wiadomość. Emilka widzi w zaświatach wszystkie przeszłe i przyszłe wypadki i objawia je siostrze, w szerszym znaczeniu zaś — narodowi. Za-inspirowany profecją księdza Marka, wykłada Woronicz swoją wizję historii Polski oraz obiecuje pomstę za krzywdy, jak również wyzwolenie narodu. Używa podobnej metaforyki, stylizuje momentami język na biblijny.

²² Podobną sytuację można odnaleźć w *Trenach* Morelowskiego, w których autor nawiązuje bezpośrednio do *Eneidy* Wergiliusza. Zob. O. Szadkowska, *Sen jako technika poetycka. Motyw marzenia onirycznego w Śnie Józefa Morelowskiego*, „Humanistyka XXI wieku” 2012, nr 1 (3), s. 219–228.

²³ P. Kładoczny, *Proroctwa chrześcijańskie jako gatunek mowy*, Zielona Góra 2004, s. 90–99.

²⁴ J. Gorzelana, *Niektóre językowe cechy...*, s. 223. Do takich utworów zalicza przepowiednie Wernyhory, kalendarze i prognostyki epoki saskiej, a także odę XI Adama Naruszewicza, *Prognostyk na rok Pański 1775*. O proroczej wymowie utworu Woronicza pisze także A. Drogoszewski, *Interpretacja „Zjawienia Emilki” a mesjanizm Woronicza*, „Pamiętnik Literacki” 1947, s. 55–56 oraz L. Kamykowski, *Do źródeł mesjanizmu Woronicza*, „Pamiętnik Literacki” 1932, s. 285–290.

²⁵ *Profecja Księdza Marka Karmelity*, [w:] *Literatura barska. Antologia*, oprac. J. Maciejewski, Wrocław 1976, s. 3–5.

²⁶ Według Emanuela Rostworowskiego, Woronicz bezpośrednio zaczerpnął ten obraz z proroctwa ks. Marka Karmelity, zob. *Książd Marek i proroctwo polityczne doby radomsko-barskiej*, [w:] *Przemiany tradycji barskiej*, red. Z. Stefanowska, Kraków 1972. Zwracają na to uwagę w swoich opracowaniach zarówno M. Nesteruk i Z. Rejman, jak i J. Gorzelana. Inną wersję podał P. Żbikowski, wedle którego uruchamiane w *Zjawieniu Emilki* konteksty dadzą się wytłumaczyć poprzez polityczne odwołania, a nie dzięki proroctwom i prognostykom. Zob. J. P. Woronicz, *Wstęp*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, s. XXIX.

Wypadało miast dobyć — zatrąbiony w rogi
Pękły bramy i mury bez szturmu, pożogi [...]
Zbrodnia kilku narodów nie obala sprawy
Ni uprawnienia najezźców waszych rozbój krwawy [...]
Dziś to działa [Bóg] co u was wieków miliony
Wyroków Jego księgę w rękę swym trzymacie [...]²⁷

Przypomina to apokaliptyczny opis, który można zaobserwować w *Profecji Księdza Marka Karmelity*. W anonimowym dziele przedstawiona jest personifikacja Polski, czyli Feniks podnoszący się z popiołów, oraz apokaliptyczna wizja krwawego miecza zwisającego nad głowami ludzkości, a także obraz strasznej burzy i „cnej góry złotym otoczonej kołem”, która „ma Bogu ufać nisko bijąc czołem”²⁸. Utwór ten jest krótką profecją, napisaną pod wpływem natchnienia²⁹, posiada wiele cech chrześcijańskiej wizji Apokalipsy Świętego Jana. Zarówno w *Profecji Księdza Marka Karmelity*, jak i w *Zjawieniu Emilki* widać również zachowane prawa rządzące jasnowidztwem. Wizje nachodzą podczas snu, obecna jest osoba nadprzyrodzona, wszystko odbywa się o specjalnej godzinie, po prezentacji obrazów wizyjnych następuje wyjaśnienie i interpretacja przedstawionego świata. Zarazem jednak należy dostrzec również różnice tych dwu tekstów. *Profecja księdza Marka Karmelity* nie zawiera elementu moralizatorskiego ani upominającego, nie ma w niej żadnych wskazówek dotyczących dobrego życia czy cnoty, cała profecja oparta jest na krótkim przekazie dotyczącym profetycznej wizji, bez stwarzania sytuacji lirycznej. Pojawia się za to starotestamentowy motyw narodu wybranego, udręczonego i zmartwychwstałego. Utwór Woronicza z kolei jest dziełem zbyt wielopłaszczyznowym, zbyt wiele w nim poziomów interpretacji i mozaiki konwencji, ażeby nazwać go utworem proroczym. Tradycja utworu Woronicza jest bowiem różnorodna: zarówno antyczna, jak i chrześcijańska. Kilka cech utworu wskazuje na inspirację profecją księdza Marka Karmelity, zwracają na to uwagę badacze twórczości Woronicza i jest to ważny trop w poszukiwaniu interpretacji *Zjawienia Emilki*. Niemniej jednak chciałam zwrócić uwagę na oniryczną figurę poetycką, którą Woronicz się posługuje, a która do tej pory nie była analizowana.

WORONICZ I WERGILIUSZ

Chciałabym również zwrócić uwagę na powiązania z Wergiliuszem obecne w *Zjawieniu Emilki*. Wielokrotnie Woronicz odwoływał się do twórczości Marona, czyniąc go swoim mistrzem, wybierając z jego dzieł nie tylko wartości odnoszące się do cnoty męstwa, *virtus* czy dumy narodowej, ale również sięgając głębiej, do części mistycznej, profetycznej, której nie brakuje w Wergiliuszowych eklogach. Zofia Rejman w *Poecie i kapłanie* zwraca uwagę, że Wergiliusz to ulubiony poeta Woronicza, najchętniej go czytał i parafrazował. Powołuje się ona również na pogląd Franciszka Gucwy — do-

²⁷ J. P. Woronicz, *Zjawienie Emilki*, s. 31, 38–39.

²⁸ *Profecja Księdza Marka Karmelity*, s. 3.

²⁹ Por. E. Rostworowski, *dz. cyt.*, s. 107–165.

strzegł on w Woroniczu i Wergiliuszu „dwie pokrewne natury”, w których „uczucie zawsze brało górę nad rozsądkiem”. Dostrzega analogię pomiędzy „romantykiem starożytnego Rzymu” i „pierwszym polskim romantykiem”, niemniej jednak nie ogranicza się jedynie do analizy utworów nawiązujących do ich wspólnego, traumatycznego przeżycia — wygnania. Zwraca przede wszystkim uwagę na inspiracje poetyckie, sposób obrazowania, operowanie podobnymi parafrazami. Rozważając więc antyczne konwencje w *Zjawieniu Emilki* nie sposób nie podjąć tematu dzieł Wergiliusza³⁰.

Eneida i *Ekloga IV* to dwa najbardziej charakterystyczne utwory przywołane w *Zjawieniu Emilki*. Odwołania do rzymskiego poety pojawiają się już na samym początku utworu w postaci motto: „*Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegris / Incipit, et dono divum gratissima serpi*”³¹ — „Był to czas, kiedy się dla biednych ludzi / Pierwszy zaczyna spoczynek, ten z łaski / Bogów najśłodszy”³². Słynne zdanie z II księgi dotyczy słodkiego snu zsyłanego przez bogów i dającego wytchnienie choremu (w sensie: ułomnemu) ciału człowieka. Woronicz umieścił jako motto swojego poematu zdanie, które pojawia się praktycznie na początku epopei. Jest to moment ucieczki Eneasza z Troi. Bohater widzi we śnie zjawę Hektora, który namawia go do opuszczenia rabowanego i upadającego miasta. Koncepcja zmarłego, który daje Eneaszowi wskazówki przez sen, została przeniesiona na grunt polski, a fakt, że cytat pochodzi z najważniejszego utworu w dziejach narodu rzymskiego, nadaje mu dodatkowo nobliwego charakteru. Wszystko spełnia się, podobnie jak w *Commentarii in Somnium Scipionis*. Postać wielkiego wojownika Hektora, który pośmiertnie udziela rad młodszemu bohaterowi i pokazuje mu właściwą drogę, staje się tym samym klamrą łączącą dwa światy — świat żywych i zmarłych. Znaczenie i waga zsyłania informacji poprzez zmarłą osobę jest więc bezsprzeczna, dodatkowo przypieczętowana cytatem z epopei rzymskiej.

Motyw podróży zza świata, który prezentują postacie Hektora i Eneasza, sięga homeryckiej *Odysei*. Widoczne jest u Wergiliusza nawiązanie do zajścia w zaświaty Odyseusza i jego rozmowy ze zmarłymi. Tym samym Wergiliusz potwierdza czerpanie z utworu Homera motywu katabazy oraz spotkania z nieżyjącymi już bliskimi lub postaciami wielkich mężów, którzy dają bohaterowi wskazówki i przestrogi. Wspólna dla Homera i Wergiliusza jest również koncepcja marzenia onirycznego. W *Odysei* miejsce zamieszkania Hypnosa, boga snów, znajdowało się bardzo blisko Tanatosa, śmierci. Księgę XXIV otwiera opis podróży zmarłych zalotników. Dusze podróżują skrajem Okeanosu, skąd rozpościera się widok na rezydencję dusz umarłych³³. Również u Wergiliusza motywy snu i śmierci są z sobą nierozzerwalnie związane.

³⁰ Z. Rejman, Jan Paweł Woronicz, *Poeta i kapłan*, Chotomów 1992, s. 126–127. Również Tadeusz Sinko w pracy *Antyk w literaturze polskiej* wspomina o oddziaływaniach poezji Wergiliusza (ze szczególnym uwzględnieniem *Eneidy*) na twórczość Woronicza, zob. T. Sinko, *Antyk w literaturze polskiej*, Warszawa 1988, s. 22, 489–490.

³¹ Motto w J. P. Woronicz, *Zjawienie Emilki...*, s. 26.

³² Wergiliusz, *Eneida*, przekł. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 76.

³³ *Odyseja*, przekł. L. Siemieński, wstęp Z. Abramowiczówna, oprac. i objaśn. J. Łanowski, Wrocław 1992, BN II 21, s. 452 (i nast.).

Koncepcja zakładająca nierozrwalną przez śmierć potrzebę kontaktu żywych z umarłymi, pojawia się również w *Boskiej Komедии* Dantego, który bezsprzecznie nawiązywał do antycznych utworów. Szczególnie interesujące wydają się ustalenia badaczy dotyczące platońskich korzeni utworu Dantego. Na ich podstawie można wskazać pewną analogię pomiędzy mitem Era i wizją dantejskiego *Piekle*. Zarówno w utworze Platona, jak i u Dantego, widać swoistego rodzaju wizję w wizji, kosmiczny obraz przypominający swą strukturą szkatułkę. Dusza odwiedzająca kolejne stopnie kosmosu (jak w przypadku mitu o Erze) bądź kolejne kręgi piekielne (jak w *Piekle*), przenosi się do świata uporządkowanego według określonych reguł, gdzie odbywa się sąd nad duszami, kategoryzowanie i segregacja. Ponadto, w *Boskiej Komедии* potępione dusze miały do czynienia jedynie z odbiciem idei w postaci zsyłanych obrazów, podobnie jak platońskie dusze, które w konfrontacji z kosmicznym widowiskiem mogły jedynie dostrzec odbicie wieszczych idei³⁴. Należy wziąć również pod uwagę możliwość spotkania w zaświatach bliskiej osoby i uzyskania od niej konkretnych wskazówek dotyczących dalszego postępowania. *Zjawienie Emilki* pod tym względem czerpie wiele z antycznych wzorców, niemniej jednak warto odnotować pewne analogie z *Boską Komédią*, chociażby ze względu na zależność między utworami Platona i Dantego. Wykorzystanie motywu spotkania zmarłej osoby i swoistego rodzaju katabazy do podziemi to kolejne nawiązanie do tradycji starożytnej, jak również dowód na to, jak wiele poemat ten zawdzięcza tradycji antycznej w najróżniejszych odmianach: filozoficznej (neoplatonizm), krytycznoliterackiej (Makrobiusz) i poetyckiej (Wergiliusz i Homer).

Obecność zaś *IV Eklogi* w poemacie Woronicza jest dość oczywista. Najbardziej niejasna, tajemnicza i enigmatyczna ze wszystkich Wergiliuszowych bukolik przez wieki była wykorzystywana przez chrześcijańskich interpretatorów. Fakt, że umieszczona została wśród utworów pasterskich, w których bohaterowie opowiadają o swoich miłosnych przygodach, dodaje jej jeszcze zagadkowości. Odczytanie twórców chrześcijańskich było jednoznaczne: wspomniane przez Wergiliusza narodzenie Dziecka, zwiastujące nowy porządek świata i odrodzenie ludzkości, było, rzecz jasna, tłumaczone przyjściem na świat Chrystusa³⁵. Podobnie postrzegane były powrót złotego wieku oraz zapowiedź wielkich zmian w świecie, które dokonają się za sprawą Dziecka. Taki charakter czwartej bukoliki umieszcza ją w tradycji utworów profetycznych, zwiastujących nowy porządek świata³⁶. Dla moich rozważań ważne jest samo ujęcie tej tematyki

³⁴ Jest to koncepcja przyjęta przez Johna Alexandra Stewarta. Według niego, ogólny zarys *Boskiej Komедии* zawarty jest w platońskim micie Era. Zob. J. A. Stewart, *The Myth of Er*, [w:] *The Myths of Plato*, Carbondale III, Londyn 1905, s. 157–178.

³⁵ Abramowiczówna we wstępie do *Bukolik i Georgik* pisze, że zrozumiałym jest, iż chrześcijanie odnieśli to do Chrystusa, za dziewicę mając Maryję, lekceważąc zaś wzmianki o Apollonie. Stąd część, którą otoczony był Wergiliusz w średniowieczu i legendy, które wokół niego się pojawiły, zob. *Wstęp*, [w:] Wergiliusz, *Bukoliki i Georgiki*, przekł. i oprac. Z. Abramowiczówna, Wrocław 1953, BN II 83, s. XXIV.

³⁶ Zdaniem Z. Abramowiczówny, *IV Ekloga* wyrażona jest stylem podniosłym, natchnionym, jest to utwór, wokół którego piętrzą się zagadki: „utwór ten przepojony jest wiarą w nadejście jakiegoś momentu przełomowego, rozpoczęcia się nareszcie po okrutnej epoce walk bratobójczych, ery pokoju, wytchnienia i sprawiedliwości”. Zob. *Wstęp*, [w:] *Bukoliki...*, s. XXIII–XVI.

i wpisanie jej w konwencję profetyzmu, do którego sięgnął później Woronicz. Również wykorzystanie motywu Dziecka wraz z całą semantyką tej postaci (niewinność, czyste serce, nowe życie, odrodzenie), pozwala na ustalenie pewnej analogii między tymi dwoma utworami i umieszcza je w podobnym kręgu literackim stylizowanym na profecję wśród dzieł wieszczących odrodzenie dla świata czy narodu wybranego. Należy również zwrócić uwagę na fakt, że ze względu na przepowiednię nadejścia wybranego Dziecka oraz powrotu złotego wieku, Wergiliusz uważany był za autorytet, a niektórzy widzieli w nim nawet proroka³⁷. Warto przytoczyć ostatnie zdania z *Eklogi IV*:

Zacznij, chłopczyku, matkę rozpoznawać uśmiechem,
Ona wiele cierpiała przez dziesięć długich miesięcy,
Zacznij! Do kogo rodzice nie uśmiechnęli się, tego
Bóg nie zaszczyca stołem ani bogini łóżem³⁸.

Szczegółnej wymowy nabiera ten utwór w tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka. Jak gdyby przeplatają się z sobą plany starożytnego obrządku i chrześcijańskiej wiary, a wszystko dopełnia się w jakimś nienaturalnym pośpiechu („takie wieki, biegnijcie — krzyknęły swoim wrzecionom / Parki w niewzruszonej mocy losów zgodne / Wejść już — bo czas jest bliski — w swoje wielkie zaszczyty”) i wśród chaotycznych przygotowań na nadejście wielkiej chwili. Charakterystyczna w tym fragmencie jest postać cierpiącej przez dziesięć miesięcy matki, która dzięki uśmiechowi rozpoznaje swoje dziecko. Cierpienie, oczekiwanie na czyjeś nadejście, figura dziecięcia oraz język stylizowany na przepowiednię — to wszystko sprawia, że *Ekloga IV* jest utworem, do którego bardzo często nawiązują inni twórcy. Wykorzystanie pieśni sybillińskiej Wergiliusza przez Woronicza jest wyjątkowe, nie jest wyrażone wprost. Jedynie dzięki wnikliwej lekturze można rozpoznać cechy wspólne obu utworom: stylizację na profecję, zapowiedź pokoju i stabilizacji po okresie wojny i chaosu, a także charakterystyczną figurę dziecka — niewinnej postaci, która zwiastuje nowy porządek. Ponadto Woronicz chętnie wykorzystał motyw pieśni sybillińskiej w utworze *Świątynia Sybilli* — jednym ze swoich najbardziej znanych dzieł. Proroctwo Sybilli rozpoczynające się od słów „Wy przecie niepobaczni na wyroki święte / Rozwodzicie mruklawie żale nieujęte” przeniesione zostaje przeciwieństwo do *Zjawienia Emilki*. Woronicz wyraźnie wpisuje historię narodu w plany Opatrzności. Nawiązanie do proroctwa Wergiliusza nie jest więc ani przypadkowe, ani jednorazowe³⁹.

Przyglądając się więc bliżej tradycji utworów profetycznych, z których korzystał Woronicz i którym nadał swój własny, charakterystyczny rys w *Zjawieniu Emilki*, do-

³⁷ Według Tadeusza Sinka, *Ekloga IV* obdarzyła Wergiliusza pośmiertną sławą proroka, mędrca i czarodzieja, wywołała również w nowszych czasach istną powódź literatury objaśniającej, zob. *Wstęp*, [w:] Wergiliusz, *Eneida*, przekł. T. Karyłowski, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko, Wrocław 1950, BN II 29.

³⁸ *Pieśń Sybillińska (Ekloga IV)*, [w:] Z. Kubiak, *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 433.

³⁹ J. P. Woronicz, *Wstęp*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, s. XLI.

chodzę do wniosku, iż była to tradycja bilateralna, antyczna i chrześcijańska. Z jednej strony widać bowiem kilka cech profetycznego utworu — postać zmarłej Emilki opowiada o przyszłych wydarzeniach, prezentuje wizję przypominającą apokalipsę, przychodzi do zmarłej siostry o specjalnej porze. Bezspornie Woronicz zapożyczył z *Profecji Księdza Marka* temat odrodzenia się narodu polskiego z popiołów⁴⁰ i osiągnięcie niepodległości. Podobny jest również sposób obrazowania, czerpiący ze starotestamentowych opisów wizyjnych. Wszystko jednak jest pewną stylizacją na profecję, bardziej stylizacją niż prawdziwą przepowiednią. Woronicz nie stworzył utworu, który przytacza bezpośrednio słowa Boga, użył za to odpowiednich środków artystycznych, by napisać utwór alegoryczny, zaszyfrowany, ujęty w ramy snu, poemat, który będzie sugerował pewną rzecz, a nie ją objawiał. Nie można lekceważyć wpływu starożytnej filozofii na ten poemat, wszystkie bowiem tropy wiodą do koncepcji duszy, której podczas snu dane jest oglądać Boga i poznać Jego myśl, duszy, która ulatuje. Wiąże się to ściśle z pojęciem duszy przygotowanej na taką pielgrzymkę, duszy męskiej, roztropnej, wstrzemięźliwej i sprawiedliwej. Te cnoty decydują o odpowiednim przygotowaniu na spotkanie z Bogiem, czy to bezpośrednie, czy poprzez pośrednika. Obserwacja *universum*, dzięki „wewnętrzznemu wzorkowi”, daje niezwykłą władzę, władzę, z której skorzystać mogą tylko cnotliwi. Dlatego i w *Zjawieniu Emilki*, i w *Śnie Scypiona*, i w micie Era do obejrzenia wszechświata we śnie zaproszeni zostali wybrani. Tylko im można objawić szczegóły kosmogonii ukształtowanej według idei Bożej. Wydaje się, iż *Zjawienie Emilki* nie jest tekstem, w którym dokonana została przemiana wartości zaczerpniętych z antyku na wartości chrześcijańskie. Poemat Woronicza niczego nie przekształca, poeta jest świadomy korzeni konwencji, którą chce operować, czyli starożytnej konwencji wędrówki duszy nad *universum*. Woronicz umieszcza całą tę tradycję w swoim dziele i wykorzystuje ją do alegorycznego przedstawienia losów Rzeczypospolitej. Przesłanie polityczno–etyczne jest bardzo ważne⁴¹.

Niemniej jednak nie powinna ująć uwagę także forma i konwencja, ponieważ jest nie tylko interesująca, ale także pozwala na nowe odczytanie i nowe interpretacje tego zagadkowego utworu. Przy omawianiu przez badaczy *Zjawienia Emilki* Woronicza nie pojawia się problematyka platońska, brakuje również rozważań wokół Makrobiusza i komentarza do *Snu Scypiona*, a jest to niezwykle ciekawy trop interpretacyjny i pozwala ukazać dzieło Woronicza w kontekście antycznych teorii dotyczących marzeń sennych. Czy Woronicz celowo umieścił antyczne wskazówki, czerpiąc z Platona, Wergiliusza, czy jest to raczej domniemanie wykorzystania pewnego motywu? Ciężko jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Idee platońskie funkcjonowały w sferze pewnych przeświadczeń filozoficznych, przyjętych przez chrześcijaństwo. Widać to wyraźnie nie tylko w *Zjawieniu Emilki*, ale również w utworze *Emilka. Sielanka*. W komen-

⁴⁰ *Profecja Księdza Marka Karmelity...*, s. 4.

⁴¹ Na polityczny aspekt *Zjawienia Emilki* zwraca uwagę Żbikowski w pracy „[...] bólem śmiertelnym ścisnione mam serce”. *Rozpacz oświeconych. U źródeł przełomu w poezji polskiej 1793–1805*. Cyt. za M. Nesteruk, Z. Rejman, *Wstęp*, [w:] J. P. Woronicz, *Pisma wybrane*, s. XXX.

tarzu do wersów „z tych spróchniałych kości i pischelów / wskrzesi na zbójców świata krzywd naszych mścicielów”⁴² Rejman i Nesteruk zwracają uwagę, że w twórczości Woronicza motywy antyczne zostają połączone z biblijną wizją wskrzeszenia zmarłych. Analogicznie, *Zjawienie Emilki* prezentuje łączność między światem chrześcijańskiej interpretacji: proroczej, mesjanistycznej oraz tej antycznej, z jednej strony zapożyczonych od Wergiliusza (bezpośrednio poprzez motto), z drugiej zaś, co mniej oczywiste, z Platona (pośrednio przez wizję podobną do wizji zmarłego Era w *Państwie*).

Można pokusić się o dostrzeżenie nowego wątku interpretacyjnego, związanego z drugą twarzą antyku w oświeceniu. Druga twarz oświecenia (która rozwinęła się w literackich tekstach w okresie porozbiorowym) ujawnia się w momencie, w którym twórcy zaczynają uciekać w sytuację liryczną tworzoną ze snu⁴³ i pozwala na odkrycie nowych związków oświecenia z antykiem. Antyk w oświeceniu kojarzony zazwyczaj z satyrą, komediami obyczajowymi, traktatami o teorii poezji, nabiera przy *Zjawieniu Emilki* Woronicza innego wydźwięku. Odnosi się bowiem do tradycji teorii marzeń sennych. Woronicz, swoją twórczością reprezentując schyłek epoki oświecenia, sięgnął po antyk magiczny, oniryczny, po antyk, który czerpał również z profetyzmu. Jego samego nazywano przecież pierwszym prorokiem nowoczesnej Polski⁴⁴. Tendencje antyoświeceniowe w oświeceniu? Sięgając do źródeł, przywołując niektóre konteksty z dialogów Platona, dzieł neoplatoników, biorąc do ręki mało znane księgi Synezyusza⁴⁵, można odkryć wiele nieporuszanych do tej pory wątków. Sposób przedstawienia kosmosu w *Zjawieniu Emilki* może mieć bowiem również platońską inspirację, tym bardziej, że dzieło powstało w 1795 roku, a więc jedynie chwilę przed cezurą postawioną przez Tomasza Mroza w książce o Platonie w Polsce. Pytanie o wpływy greckie w tym okresie nie jest więc pytaniem o oświeceniowe fascynacje Platonem, lecz o zamiłowania platońskie w romantyzmie, a te były już bardzo silne. Warto zastanowić się,

⁴² J. Woronicz, *Emilka. Sielanka*, [w:] tenże, *Pisma wybrane*, s. 47.

⁴³ Warto wymienić chociażby utwory pisane w więzieniu przez Kołłątaja i Niemcewicza, w których tematyka marzeń sennych wysuwa się na pierwszy plan. Zob. H. Kołłątaj, *Nad snami, czyli nad marzeniami nocnymi moje uwagi, w Józefstadtzie, dnia 8 i 9 sierpnia 1796*, Kraków 2007 oraz J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. 1, Warszawa 1958.

⁴⁴ Ryszard Przybylski w książce *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* pisze: „Chrześcijaństwo [...] stało się warownią, która zastąpiła nam państwo. Było to wydarzenie o epokowym znaczeniu dla Polski i dlatego Jan Paweł Woronicz został pierwszym prorokiem nowoczesnej Polski”, zob. R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 391.

⁴⁵ W traktacie *De insomnia* przedstawił on siłę wyobraźni (*vis imaginativa*) jako najpierwszą zasadę organizującą kosmos, która niczym lustro odbija myśl boską i umieszcza ją w niższych warstwach wszechświata. Dzięki temu ludzka jaźń, która rozpoznawała w niższej postaci swoje odbicie, wyruszała w podróż do ludzkiego ciała, po drodze przechodząc stopniowo przez strefę gwiazd, po czym pogrążała się w wilgoci i stawiała się kłębem oparów, aż do widzialności i uzyskania materialnej szaty. Z tej całej kosmogonicznej koncepcji duszy ludzkiej wynikałoby, iż kolejne warstwy jej „okrycia” stanowiły odbicie kosmicznego ładu wszechrzeczy, ponieważ podczas całej wędrówki duszy do materialnego ciała, każda z planetarnych mocy, które dusza „odwiedzała”, przekazała jej jakąś część siebie. Zob. A. Fitzgerald, *The essays and hymns of Synesius of Cyrene*, Londyn 1930, s. 336.

czy nie można mówić o preromantycznych inspiracjach Platonem. *Zjawienie Emilki* czeka więc na ponowne odkrycie, bowiem wydaje się, iż odczytanie tego utworu jedynie w kontekście mesjanistycznym i historiozoficznym (jako utworu zapowiadającego preromantyzm) mogło by być niewystarczające.

Olga Szadkowska

THE ONEIRIC JOURNEY OF THE DEATH
ABOUT *ZJAWIENIE EMILKI* OF JAN PAWEŁ WORONICZ

Summary

This article is considering the journey of the death in Woronicz's book, *Zjawienie Emilki*. Work of Jan Paweł Woronicz includes vision of death girl, who tells her dreaming sister a story about things she has seen in heaven. This specific type of journey (after death) has it ancient provenience. This article is considering Plato's myth of Er and *Dream of Scipio* as a two texts which have huge influence on Woronicz's work. Furthermore this article presents tradition of prophetic texts as *Profecja Księdza Marka Karmelity*. It shows that not only Polish tradition (called preromantic), but also Ancient literature got impact on 18th century poetry.

EWĄ MODZELEWSKA¹
Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki

OBSESJA ŚMIERCI W TWÓRCZOŚCI AUGUSTA ANTONIEGO JAKUBOWSKIEGO I HEINRICHA VON KLEISTA

Jarosław Marek Rymkiewicz w eseju *Dlaczego romantycy umierali młodo* podkreślał, że poeci tamtej epoki ze szczególnym upodobaniem przebywali nie tyle na terytorium śmierci, co na jej pograniczu². W niniejszej pracy pragnę przedstawić losy dwóch artystów romantycznych: Augusta Antoniego Jakubowskiego i Heinricha von Kleista. Obaj poeci odważyli się przekroczyć tę granicę w rzeczywistości i targnęli się na własne życie. Analizując ich twórczość i biografie, ukażę skrajnie różne motywy, które popchnęły ich do ostateczności, a także zupełnie odmienne postrzeganie śmierci. Kleist pragnął jej, tak jak chorzy uzdrowienia. Zgon był dla niego początkiem wielkiej przygody, w jakiej miała mu towarzyszyć ukochana Henrietta. Parę połączyła paradoksalnie decyzja wspólnej śmierci, a nie życia. W przypadku niemieckiego poety zrekonstruuję również przygotowania do samobójstwa i jego wykonanie na podstawie listów pisarza, a także zeznań świadków. Postaram się też przybliżyć mało znaną postać nieślubnego syna Antoniego Malczewskiego — Augusta Antoniego Jakubowskiego. Młody poeta zabił się w wieku 21 lat, będąc na zesłaniu w Ameryce. Omówię jego w wielu aspektach autobiograficzną i pełną rozpaczny twórczość, w której uwypukla się dojrzewanie do śmierci jako jedyne wyzwolenie z obcego świata bez nadziei na powrót do ojczyzny.

Życie Jakubowskiego, syna autora *Marii*, wpisuje się w porządek klęski rodziny Malczewskich, w której prawie wszystkich spotkał tragiczny los. Zazwyczaj członkowie tego rodu umierali w niesławie, nędzy i opuszczeniu. Julian Maślanka, który odnalazł poezje młodzieńca w 1971 roku w Bibliotece Polskiej w Paryżu, nazwał Augusta Antoniego „poetą rozpaczny”, gdyż jego 21-letnie życie było prawdziwym pasmem cierpień. Jako patriota, będąc za młody do walki w powstaniu listopadowym, najprawdopodobniej wziął udział w pierwszej fazie partyzantki Zaliwskiego. Szybko został aresztowany, odcięty od ukochanej matki i przyjaciół, a następnie zesłany do Stanów Zjednoczonych, skąd nigdy już nie powrócił.

¹ Ewa Modzelewska — jest studentką V roku polonistyki i prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przez dwa lata pracowała jako dziennikarz „Gazety Krakowskiej”. Interesuje się nieznanymi, a także zapomnianymi twórcami epoki romantyzmu — jako pracę magisterską przygotowuje pierwszą monografię twórczości Augusta Antoniego Jakubowskiego.

² J. M. Rymkiewicz, *Głowa owinięta koszulą*, Warszawa 2012, s. 16.

Pesymizm stał się głównym wyznacznikiem większości jego utworów i występuje on w takim natężeniu, jakie rzadko można spotkać u naszych poetów romantycznych. Obok swojego ojca Antoniego Malczewskiego oraz Seweryna Goszczyńskiego wpisuje się Jakubowski w nurt czarnego romantyzmu, a także jawi się jako prekursor tak zwanej „liryki ciemnej”, która na dobre rozwinęła się dopiero w Młodej Polsce. Jarosław Ławski podkreślił, że „poezje Jakubowskiego są [...] jeszcze bardziej przesyczone pesymizmem niż poemat jego ojca. Przewija się w nich obsesyjnie motyw śmierci”³. Faktycznie, w niewielkim objętościowo tomiku, liczącym zaledwie 42 wiersze aż w 86 % tych utworów powraca motyw umierania w najróżniejszych odsłonach albo sama sugestia śmierci. Jest ona obecna nawet w najwcześniejszych próbach poetyckich, pełnych epigońskiego wpływu popularnych wówczas autorów, zwłaszcza Mickiewicza. W dojrzałych utworach często powraca postać martwego duchowo człowieka-upióra, wypalonego uczuciowo i wyalienowanego ze społeczeństwa, który tylko ciałem należy do ludzkiej wspólnoty⁴.

Jakubowski dużo miejsca poświęcał nieodwracalnej przemianie z pełnego marzeń poety, chcącego śpiewać „pieśń nieśmiertelności” w starego duchem tułacza, który nie widzi sensu życia i pragnie śmierci. Liryczne „ja” jego wierszy przypomina bohaterów *Godziny myśli*, gdzie dziecko romantyczne w przeczuciu przyszłości jest smutne i nieszczęśliwe, a swoją młodość postrzega jako stanie „nad przepaści życia brzegiem”⁵. Wydawać by się mogło, że Jakubowski jako poeta powinien przezwyciężyć „zamkniętą egzystencję”, tak jak „dziecko o czarnych oczach”⁶. Paradoksalnie jednak podzielił los starszego chłopca, który zginął śmiercią samobójczą, gdyż nigdy nie potrafił urzeczywistnić swoich marzeń.

Zaraz po aresztowaniu młody powstaniec tworzył buntownicze sonety, przesyczone pragnieniem zemsty na zaborcach po stłumieniu rewolucji. Tonacja utworów radykalnie się zmieniła, kiedy przetransportowano go do więzienia w Brnie na Morawach. W napisanym miesiąc później liryku *Pożegnanie. Improwizacja* dominuje już nie tylko brak nadziei na pomszczenie ojczyzny, ale na odzyskanie niepodległości i jakiegokolwiek osobistego szczęścia. Pojawia się metafora lotu „ptaka w okowach”, a także przeczucie wiecznej rozłąki z najbliższymi i definitywne zamknięcie etapu radosnych nadziei. Syn Malczewskiego, czekając trzy miesiące na rozstrzygnięcie swego losu, był pełen najgorszych obaw i przeczuć. W coraz posępniejszym tonie tworzył kolejne utwory, takie jak *Dumka Podolanina* i *Dzwon wieczorny*. W pierwszym z nich autor nazywał siebie wygnańcem i zaznaczał „umarłych marzeń ślad”. Powraca motyw poze-

³ J. Ławski, *Malczewski — iluminacje i klęski melancholijnego wędrowca*, [w:] A. Malczewski, *Maria, powieść ukraińska*, Białystok 2002, s. 116.

⁴ Upiór stanowi tutaj postać relikтового dualizmu Słowian. Nie ma dla niego miejsca w świecie żywych ani umarłych — podobnie jak dla bohatera wierszy Jakubowskiego. Ciało, tak jak w gnostycznych teoriach, jawi się jako więzienie duszy — zob. Z. Kaźmierczyk, *Słowiańska psychomachia Mickiewicza*, Gdańsk 2012, s. 173–175.

⁵ J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Kridl, Kraków 1949, s. 223.

⁶ Tamże, s. 224.

gnania, a także uwidacznia się pewność śmierci. Poeta zadreślał się także przecuciem, że dzwon wieczorny słyszany w celi być może bije na zgon matki albo ukochanej.

Nastrój skrajnego pesymizmu wypełnia jego poezje pisane na fregacie Hebe, którą przez 128 dni płynął do Nowego Jorku. Stanowią one przejmujące świadectwo stanu ducha poety coraz bardziej oddalającego się od domu. We wcześniejszych utworach Jakubowski wyznawał, że w trudnych chwilach ukojenie przynosiły mu radosne wspomnienia przeszłości, nadzieja oraz ucieczka w krainę wyobraźni. Z biegiem czasu obudziło się w nim przecucie, że już nigdy nie powróci do ojczyzny. Wskazując horyzont, stwierdzał: „Tam me życie, tam mój grób”⁷. Rejs w nieznane przypomina żeglowanie łodzią Charona. Obsesyjnie w kolejnych lirykach jak refren powraca woda jako symbol śmierci. W *Pożegnaniu* Jakubowski pisał:

Grób mój będzie wielki jak ocean cały
Wielkość i nicość — czysty obraz zgonu⁸.

Natomiast w *Dumaniu I* zaznaczał: „To morze będzie moim grobem i siedliskiem”⁹. Również w utworze *Nad Morzem* poeta ukazuje falę czarną jak wieko trumny. Gaston Bachelard podkreślał w *Psychoanalizie obrazów wody*, że każda stojąca, zamarta woda jest materią śmierci i zaproszeniem do niej. Dlatego jawi się ona nie tylko jako grób ognia, ale i ludzi, a także emblemat absolutnego snu zmarłych. Potencjalny zgon nie budził jednak strachu w Jakubowskim, lecz przynosił ulgę i nadzieję na uwolnienie od cierpienia życia. Dominujący nastrój w utworach wygnańca to rezygnacja, a także oczekiwanie na nieuchronną katastrofę. Kiedy w wierszu *Piramidy* rozpacział, że nie może tak jak one obojętnie patrzeć na zagładę swojego narodu, w *Pożegnaniu*, będąc już na statku, pisał, że jego łono jest „zimne jako łono fali”¹⁰. Liryk ten ma też znaczenie symboliczne i staje się jak gdyby pożegnaniem z życiem. Dwa wersy:

Jednak nade mną niech się nikt nie żali
Niechaj nade mną nikt nie ubolewa¹¹.

przypominają słowa znanego utworu Wyspiańskiego: „Niech nikt nad grobem mi nie płacze”, napisanego siedemdziesiąt lat później.

Wygnaniec zostaje naznaczony piętnem cierpienia, którego nic nie jest w stanie wymazać. Nawiedzające go wspomnienia nie są balsamem na ból istnienia, ale stale rozdrapują niezagojoną ranę. W poezjach Jakubowskiego mamy do czynienia z ciągłą konfrontacją radosnej przeszłości z ponurą teraźniejszością, gdzie nawet oddycha się śmiercią. Tak dzieje się między innymi w liryku *Przemiana*. Młodzieniec zestawia w nim czas, kiedy spletał wieniec z kwiatów z chwilą obecną:

⁷ A. A. Jakubowski, *Poezje*, oprac. J. Maślanka, Kraków 1973, s. 38.

⁸ Tamże, s. 41.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 40.

¹¹ Tamże.

Dzisiaj wędrowny młodzieniec
U cmentarza, u mogiły
Zbieram kości na ten wieniec,
By jak naga myśl świeciły

Z czaszek ułożę ołtarze
Trawiący ogień rozniecę
I już więcej nie pomarzę
I już więcej nie polecę¹²

Jego pełne rozpaczny wiersze stanowią niezbity dowód pogłębiającej się depresji. Pokazują one zamknięcie się na świat, utratę wszelkiej nadziei, a w końcu dojrzwianie do śmierci i jej pragnienie. Nie jest to jednak owo pożądanie, *Lust im Tode*, które zaprowadziło Heinricha von Kleista nad jezioro Wansee. Jakubowski nie chciał żyć w świecie, który go „zdradził” i pogrzebał jego pragnienia. W utworach poety cały czas zaznacza się dysonans pomiędzy światem wewnętrznym bohatera a zewnętrzną rzeczywistością. Alfred Alvarez w książce *Bóg Bestia. Studium samobójstwa* podkreślał, że samobójcza depresja to coś na kształt duchowej zimy, która nasila się, gdy kontrastuje z pełnym życia światem zewnętrznym¹³. Powoli gasły w Jakubowskim wszystkie uczucia — nawet chęć zemsty i buntu. Poeta czuł się martwy już za życia. Dlatego też tak często w jego twórczości pojawia się „zwiędłe” serce przyrównywane do mogiły, urny z popiołami albo kry lodu czy wygasłego wulkanu. Trzeba zaznaczyć, że w swoich lirykach Jakubowski wpisuje się w estetykę symbolizmu związaną z tradycją *Marii* Malczewskiego. Wypływa ona z koncepcji wyalienowanej jaźni, która nie może wyjść poza samą siebie. Stąd w wierszach poety promienie świata zewnętrznego nie są w stanie przeniknąć do grobowca, a podmiot liryczny pogrążony jest w mroku i rozpacz.

Pisarz nie odczuwał ekstazy śmierci tak jak Kleist. Swoją przejmującą wiersz *Dumanie IV* zamknął słowami: „Smutno po zgonie, nie smutniej niż w życiu”¹⁴. Julian Maślanka stawia utwór ten obok *Matki Polki* Mickiewicza pomiędzy najbardziej wstrząsającymi i poruszającymi wierszami polskiego romantyzmu. W jego ponurej, pesymistyczno-melancholijnej tonacji pojawia się nachodząca zapewne poetę, przesładowcza myśl o rychłym i nieuniknionym samobójstwie. Odnosi się wrażenie, że Jakubowski liryk ten tworzył w stanie najgłębszej depresji i załamania nerwowego, tuż przed odebraniem sobie życia wystrzałem z pistoletu. Tragizm wiersza potęguje wyczuwalna autentyczność i prawdziwość sytuacji. Utwór ten w największym natężeniu kumuluje dotychczasowe katastroficzne tendencje i obsesyjne motywy śmierci w twórczości Jakubowskiego. Pogrążony w nieprzeniknionych ciemnościach, z zimnym sercem, które jawi się jako „kamień cmentarny z szczątkami szczęścia”¹⁵, poeta jest przekonany o bezsensie ludzkiego istnienia. Nie chce dłużej żyć w świecie, któ-

¹² Tamże, s. 57.

¹³ A. Alvarez, *Bóg Bestia: studium samobójstwa*, przekł. Ł. Sommer, Warszawa 1997, s. 78.

¹⁴ A. A. Jakubowski, *dz. cyt.*, s. 61.

¹⁵ Tamże, s. 60.

ry go oszukał i mamił fałszywymi obietnicami. Syn Malczewskiego znów powtarza, że pieśń nieśmiertelności nie jest możliwa. Rzeczywistość, podobnie jak dla Kleista, nie przedstawia dla niego żadnej wartości. Jakubowski odciął się nie tylko od świata, ale także od Boga. Chcąc pokonać wahanie przed śmiercią, wzywał szatana¹⁶. Trzeba jednak zaznaczyć, że we wcześniejszych utworach poety postać diabła pojawiała się tylko w związku z pragnieniem zemsty i „zgonu starego świata”¹⁷. Tym razem poeta świadomie wybrał potępienie, choć przeczuwał, że za grobem jego dusza nie znajdzie ukojenia. Niczym w geście rozpacz Kierkegaarda woła:

I czegoż jeszcze oglądasz się, czekasz?
Czego żałujesz? Czym gromów odwlekasz?
Uderz, ach uderz w szczątek twej istoty!
Nucił ci radość świat, gdyś był w powiciu,
I świat cię zdradził, a teraz w skonanie
Szatańskim głosem śpiewaj mi szatanie!¹⁸

Jakubowski popełnił samobójstwo w Northampton 24 kwietnia 1837 roku, chociaż zadziwiająco szybko odnalazł się w trudnej dla wielu Polaków rzeczywistości Stanów Zjednoczonych. W przeciągu zaledwie 10 miesięcy tak biegle przyswoił sobie język angielski, że napisał w nim jedną z pierwszych antologii polskiej poezji *The Remembrances of a Polish Exile*. Jeszcze za życia poety była ona wznawiana czterokrotnie przez najlepszych wydawców. Wśród amerykańskiej Polonii książka ta stała się nieodzownym biletom wizytowym. Jednocześnie syn Malczewskiego został zatrudniony w najlepszej szkole dla dziewcząt w USA — Gothic Seminary jako nauczyciel francuskiego, gdzie cieszył się powszechnym uznaniem i sympatią. Nikt nie przypuszczał, że młodzieniec u progu dobrze zapowiadającej się kariery, zawsze pogodny i pocieszający innych, odbierze sobie życie.

Również niemiecki poeta Heinrich von Kleist w młodym wieku popełnił samobójstwo. Jego postawa wobec śmierci różni się jednak zasadniczo od motywacji Jakubowskiego przede wszystkim dlatego, że obaj twórcy należeli do odmiennych kręgów kulturowych, cechujących się inną mentalnością i religijnością. Dominujący w kulturze niemieckiej XIX wieku idealizm powodował, że bohaterowie dzieł Goethego, Kleista czy Novalisa nawet w samobójczym akcie tęsknili za doskonałym światem jedynego Boga. W *Fauście* Goethego Mefistofeles nie może się równać ze Stwórcą, a jego poczynania zawsze skazane są na niepowodzenie. W pewnym momencie wypowiada on słowa, iż jego największą tragedią jest to, że zła pragnąc, zawsze czyni dobro. Zupełnie inaczej jest ze

¹⁶ Kwestią otwartą pozostaje obecność relikтового dualizmu w twórczości Jakubowskiego. Model ten zakłada dychotomię dualną, binarną opozycję między równymi sobie Bogiem i diabłem, czyniąc świat strukturą antagonistyczną. W tym ujęciu obszarem psychomachii staje się również dusza człowieka. Należałoby rozważyć, czy utwory Jakubowskiego w swoim *universum* zakładają oddziaływanie tego modelu, który dzieli świat na opozycyjne wartości — zob. Z. Kaźmierczyk, *dz. cyt.*

¹⁷ A. A. Jakubowski, *dz. cyt.*, s. 46.

¹⁸ Z. Kaźmierczyk, *dz. cyt.*

słowiańskim dualizmem reliktowym, gdzie zarówno Dobry, jak i Zły Bóg są godnymi siebie przeciwnikami. Wstręt do życia bohaterów Kleista i decyzja o samobójstwie nie wiąże się z przekonaniem, że świat należy do szatana. Jakubowski natomiast świadomie wybiera potępienie i oddaje się władzy diabła w akcie skrajnej rozpacz.

Powody odebrania sobie życia przez Kleista najlepiej obrazują słowa wyryte na nagrobku poety, pochodzące z jego najwybitniejszego dramatu o księciu Homburgu: „Teraz, o nieśmiertelności, jesteś cała moja”¹⁹. W pełni ukazują one nie tylko obsesję śmierci autora, ale też jej namiętne pożądanie, wypełniające zarówno utwory poety, jak i jego życie. To właśnie ekstaza śmierci połączyła Kleista i Henriettę Vogel, z którą 21 listopada 1811 roku popełnił „spektakularne” samobójstwo nad jeziorem Wanesee koło Poczdamu. Śmierć ta szybko obrosła legendą i uczyniła pisarza sławniejszym niż jego dzieło.

Przez wiele lat imię Henryka Kleista było niemal wyklęte w jego ojczystym kraju. Podwójne samobójstwo wstrząsnęło opinią publiczną i wywołało prawdziwy skandal. Jak pisze Wanda Markowska: „Król, dwór, sfery rządzące, armia, wszyscy zgodnie rzucili na zmarłego pisarza anatemę, występując w „obronie zagrożonej religijności i obyczajności ludu”²⁰. Nie tylko śmierć Kleista, ale całe jego życie było szokującą perwersją w oczach współczesnego mu świata. Autor *Pentestilei* wielokrotnie rozpaczał, że nikt go nie rozumiał, nawet najbliżsi krewni. To właśnie jego szlachecka, ale zubożała rodzina zmusiła go do podjęcia opłacalnej kariery wojskowej, której szczerze nienawidził. Porzucił ją po siedmiu latach pomimo jawnej niechęci króla, ponieważ postanowił zostać poetą. Niestety, „każdy rodzaj pisarstwa”²¹ był uznany w jego sferze za hańbę, zajęcie najbardziej kompromitujące arystokratę. Mimo to Kleist podjął rozpaczliwą walkę o prawo tworzenia i realizację własnej indywidualności artystycznej marząc, że swym dziełem przyćmi Goethego. Przed samą śmiercią miał stwierdzić, że przyszło mu „doznać na świecie największych mąk, jakie przeżywał kiedykolwiek człowiek”. Literatura była nie tylko misją Kleista, ale stała się też jego przekleństwem — zamiast należnego uznania, spotykał się bowiem częściej z pogardą i obojętnością odbiorców. On sam zwierzał się przyjacielowi: „Gdybym umiał robić coś innego, całym sercem, z ochotą bym się tego uchwycił, tworzę wiersze tylko dlatego, że nie mogę się od nich uwolnić”²². Ten młody wojskowy o wyglądzie pucułowanego chłopca nie był wcale opanowany ani zdyscyplinowany. Cechowała go duża labilność nastrojów, chorobliwa ambicja i nadwrażliwość. Łatwo było go zranić i wyprowadzić z równowagi, dlatego tak często wyzywał na pojedynki swoich znajomych, wśród nich również Goethego, który dobiegał już sześćdziesiątki. Życie poety stanowiło pasmo niepowodzeń, wielkich marzeń i zawiedzionych nadziei. Jakiegokolwiek działalności się chwycił (wydawniczej, dziennikarskiej czy politycznej), prędzej czy później spotykało go dotkliwe

¹⁹ H. Kleist, *Dramaty wybrane*, przekł. J. S. Buras, Kraków 2000, s. 337.

²⁰ Tenże, *Listy*, przekł. i wstęp W. Markowska, Warszawa 1983, s. 5.

²¹ Tamże, s. 20.

²² Tamże, s. 422.

rozczarowanie. Porażki życiowe wpływały na jego stan psychiczny, który dziś moglibyśmy określić jako psychozę maniakalno-depresyjną. Po okresach euforii i radosnej aktywności twórczej nawiedzały go momenty załamania nerwowego oraz zwątpienia w sens swojego pisarstwa. W czasie depresji zniszczył jedno ze swych największych dzieł, wtedy również towarzyszyły mu myśli o umieraniu.

Kleist bardzo wcześnie zetknął się ze śmiercią: szybko został osierocony przez rodziców, a w wieku 14 lat wziął udział w pierwszej wyprawie wojennej. Wojciech Natanson wspomina, że zaledwie rok później pisarz razem ze swym kuzynem Pannwitzem postanowił, że dobrowolnie pójdą na śmierć²³. Następnie namawiał na wspólne samobójstwo przyjaciela Pfuella, jednak prawdziwego towarzysza w śmierci odnalazł dopiero w Henriettcie Vogel. Wcześniej, jeszcze jako narzeczony Wilhelminy von Zenge, zniechęcał ją do troski o życie wieczne tłumacząc, że człowiek nie powinien zajmować się sprawami, których nie może pojąć. W ten sposób przezwyciężył kryzys duchowy, w jaki wpędził go kontakt z filozofią Kanta. Wkrótce jednak obojętność wobec śmierci zamieniła się w jej pragnienie. Nie jest to jeszcze owo pożądanie, które doprowadziło go nad jezioro Wannsee, lecz reakcja w mniemaniu Kleista na beznadziejną sytuację bez wyjścia. Legły bowiem w gruzach jego plany osiedlenia się w Szwajcarii, skromny majątek szybko topniał, a wszystkie próby literackie, jakie podejmował, nie przynosiły spodziewanego sukcesu. Powoli tracił więc nadzieję na wielką sławę, a poprzysiągł sobie, że tylko opromieniony jej blaskiem, powróci do ojczyzny. Wciąż targały nim wątpliwości co do własnego talentu, zadreślał się obawami: „Zapewne nigdy już nie powrócę do ojczyzny [...] i stanę się najpewniej w ciągu jednego roku zupełnym biedakiem”²⁴. Myśl, że nie ma wsparcia i zrozumienia najważniejszej kobiety w jego życiu, stała się nie do zniesienia. W ostatnim liście do Wilhelminy z 20 maja 1802 roku poprosił: „Kochana moja, nie pisz do mnie więcej. Nie mam żadnego innego pragnienia poza tym jednym: umrzeć wkrótce”²⁵. Chęć tworzenia i zyskania sławy nie pozwoliły mu poddać się jeszcze przez niemal dziesięć lat. Pisanie dzieł na miarę swoich wygórowanych oczekiwań nie przychodziło mu łatwo. Niską samoocenę i rozgoryczenie potęgowały wyrzuty sumienia, że przynosi wstyd rodzinie i do niczego się nie nadaje. Wpędzony w kłopoty finansowe, pisał zrozpaczony do swego szwagra Pannwitza: „Boga proszę o śmierć, a Ciebie o pieniądze [...] Nie mogę Ci opisać, jak bardzo cierpię. Najchętniej uciekłbym tam, gdzie od wieków ludzka stopa nie powstała”²⁶.

Z kolei w liście do swojego mecenasa, barona Altensteina, wyrażał przekonanie, że człowiek nie może być szczęśliwy na świecie „gdzie wszystko kończy się śmiercią”²⁷. A jednak pięć lat później to właśnie śmierć wyda mu się jedynym spełnieniem i obietnicą przyszłego szczęścia. Z biegiem czasu refleksje o umieraniu zajmują coraz więcej

²³ W. Natanson, *Sprawa Henryka Kleista*, „Twórczość” 1958, nr 12, s. 107.

²⁴ H. Kleist, *Listy*, s. 267.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 396.

²⁷ Tamże, s. 418.

miejsca w epistolarnej spuściźnie Kleista. Podkreślał on, że doświadczenie jednostkowej śmierci, będącej dla każdego końcem świata, na przestrzeni dziejów pozostaje niezmiennie mimo ciągłej ewolucji człowieka. Stąd mówił o sobie, że umrze „jedną z tych milionów śmierci, którymi już umieraliśmy i jeszcze nadal będziemy umierać”²⁸. W kolejnych listach nasilają się pesymistyczne sądy o rzeczywistości, będącej dla poety synonimem cierpienia, od którego nie można uwolnić się nawet w myślach²⁹. Od roku 1807 zaznacza się przełom w postrzeganiu śmierci przez pisarza. Obok pejoratywnych określeń świata, pojawia się krytyka życia jako męczarni, której wytnienie daje tylko jego refren — śmierć. Pierwszy raz Kleist zachwyił się nią po ujrzeniu obrazu *Umierająca święta Magdalena* pędzla Simona Voueta. Pisał o nim tak:

Jest tam para uskrzydłonych aniołów, które sfruwają ze swych siedzib pełnych niebiańskiej radości, by przyjąć do siebie duszę. A ona klęczy naznaczona błądząco śmiercią, umierające zaś ciało osuwa się w ramiona aniołów. Jakże delikatnie jej dotykają! Tylko koniuszkami swych różanych palców unoszą ukochaną istotę, która teraz umknęła spod ręki losu. A ona rzuca na nich spojrzenie umierających oczu, jakby już oglądała nieskończoną szczęśliwość niebiańskich błoni. Jeszcze nigdy nie widział czegoś tak wzruszającego i podniosłego³⁰.

Jak bardzo obraz ten wpłynął na jego wyobrażenie śmierci, widać w ostatnich listach, gdzie opisuje niebo, dla którego porzuca ziemię. Różnica jest taka, że poeta nie znalazł w swojej wizji miejsca dla boskich pośredników ani samego Boga. Dusze uwolnione z ciała same przeobrażają się w piękne anioły, zażywające wiecznej szczęśliwości. Uzyskana w samobójstwie tożsamość — jak pisze Maria Janion — daje nieśmiertelność poprzez śmierć jako absolut, transcendencję w świat ponadmysłowy i ponadnaturalny, nie rozumiany jednak w sposób religijny³¹. W listach przed samym samobójstwem Kleist wyznawał, że jemu i Henriettcie marzą się „prawdziwe niebiańskie łąki i słońca, w których blasku będą wędrować z długimi skrzydłami u ramion”³². Jego wizje są zwiewne, eteryczne, pełne łagodnych i pastelowych kolorów. Gaston Bachelard podkreślał, że właśnie wyobraźnia związana z powietrzem, w przeciwieństwie do wodnej czy ognistej, tworzy szczęśliwe obrazy radości i wzniosłości. Lot symbolizuje pragnienie czystości oraz siły uduchawiającej. Kleist przyrównywał również swoją duszę oderwaną od ciała do „radosnego statku powietrznego” unoszącego się nad światem. Nic dziwnego, że metaforyka ta przywołuje w listach poety motyw „wielkiej podróży”, która ma być nowym etapem życia po samobójstwie. Rzeczywiście, Heinrich i Henrietta skrupulatnie przygotowywali się do śmierci jak do podróży wyczekiwanej z wielką niecierpliwością. Tym bardziej, że z biegiem czasu zniechęcenie do świata i przygnębienie pisarza przybierały na sile. Miesiąc przed śmiercią zwierzał

²⁸ Tamże, s. 421.

²⁹ Tamże, s. 430.

³⁰ Tamże, s. 443.

³¹ H. Kleist, *Dramaty wybrane*, s. 353.

³² Tenże, *Listy*, s. 510.

się kuzynce: „Ciężko mi na duszy i mroczno, znikąd najmniejszego promyka światła na przyszłość, jakiej mógłbym wyglądać z choćby odrobiną radości i nadziei”³³. Poeta stracił wiarę w powodzenie swojej misji, utwierdził się w przekonaniu, że nad wszystkimi jego poczynaniami ciąży fatum. Zrezygnowany wyznawał: „Wszystko, czego bym się tknął, idzie na marne, jak zawsze, ilekroć się już zdecyduję uczynić jakiś stanowczy krok, ziemia usuwa mi się spod nóg”³⁴.

Na następne trzy tygodnie korespondencja Kleista urywa się. Tyle czasu potrzebował, aby w pełni dojrzeć do śmierci i odnaleźć towarzyszkę swojej ostatniej podróży. 9 listopada przesłał kuzynce Marii von Kleist pierwszy z trzech pożegnalnych listów. Nie ma w nim rozpacz i cierpienia, ale radość z powodu przezwyciężenia wszelkich ziemskich więzów, „triumfalna pieśń duszy”, która w końcu opuści ciało i znienawidzony świat. Autor *Markizy O.* nie widział tu dla siebie żadnej przyszłości, podkreślając: „umieram, bo mi na tej ziemi nie pozostaje nic, czego bym się mógł jeszcze nauczyć i co mógłbym zdobyć”³⁵. Nie do zniesienia była dla niego również teraźniejszość, pisał: „moja dusza jest tak zraniona, że nawet [...] światło dnia sprawia mi ból swoim blaskiem”³⁶. Także spotkanie z rodziną przyczyniło się do ostatecznej decyzji Kleista o samobójstwie, gdyż podczas wspólnego obiadu został przez nią potraktowany jako „całkowicie bezużyteczny” człowiek, skazany na klęskę i niegodny uwagi. Pisarz, który tyle wysiłku poświęcił dla ratowania własnego wizerunku publicznego i zdobycia sławy, nie mógł znieść lekceważenia otoczenia. Dlatego spotkanie Adolfiny Henrietty Vogel, nie tylko rozumiejącej wstręt do życia poety, ale dzielącej też pragnienie śmierci, napawało go ekstatyczną radością. Kleist uważał wspólne samobójstwo za „najwspanialszą, najrozkoszniejszą spośród wszystkich śmierci”. Co więcej, w swoim urojonym świecie pojmował ją jako dar od Boga, nagrodę za największe cierpienia życia. Każdego dnia padał na kolana i w modlitwie dziękował za tę łaskę. Podwójne samobójstwo zaplanował z wielką świadomością estetyczną. Przeszło ono do historii jako akt filozoficzno-literacki i przyniosło mu większą sławę niż jego twórczość.

Szokujące jest to, że Heinrich i Henrietta wysłali listy do swoich przyjaciół, pisane już z perspektywy umarłych, prosząc o zajęcie się ich doczesnymi szczątkami. Pisma te były nie tylko swego rodzaju testamentem, instruującym, co zrobić z ich majątkiem, ale też świadectwem szalonej radości i upojenia śmiercią. Zgon paradoksalnie jawił im się jako absolut, najwyższy cel oraz jedyna możliwość osiągnięcia pełni życia. Listy Kleista, podobnie jak *Hymny do nocy* Novalisa, wyróżnia *Lust im Tode*, czyli rozkosz w śmierci. Rzeczywiście, kiedy przyjechali do gospody pod Nowym Dzbanem, w pobliżu której mieli się zabić, cały czas żartowali, byli w doskonałych humorach. Nie było w nich widać żadnego wahania, smutku czy przygnębienia. Pozwolili sobie nawet na dozę czarnego humoru: w rozmowie z gospodarzem poeta zaznaczał, że

³³ Tamże, s. 502.

³⁴ Tamże, s. 503.

³⁵ Tamże, s. 507.

³⁶ Tamże, s. 508.

choć nic nie zjedzą na obiad, potem wynagrodzą to sobie w „dwójnasób”, a kolejnego dnia wieczorem: „już sobie solidnie podjedzą”³⁷. Kochankowie wiedzieli, że w pierwszym przypadku będą już martwi, a w drugim najprawdopodobniej spoczną w grobie. Uprzedzili gospodarzy, że wieczorem przyjadą goście, do których wysłali w południe listy, zamówili też dla nich sutą wieczerzę i nocleg. Ich plan był dopracowany w najdrobniejszych szczegółach. Kiedy odprawili kuriera z pożegnalnymi listami do Berlina, kilka razy pytali, o której godzinie może dotrzeć na miejsce, ponieważ chcieli się zabić w odpowiednim momencie. Gdy zbliżała się godzina doręczenia ich pism, udali się na przeciwległą stronę jeziora tłumacząc, że ze względu na wyjątkowo piękny widok właśnie tam pragnęliby wypić kawę. Chcąc, aby szybko odnaleziono ich ciała, rozkazali po wypiciu kawy przynieść służącej wymyte filiżanki z powrotem. Kleist najpierw strzelił Henriettcie w serce i zanim pokojówka uszła 30 kroków, gorącą jeszcze lufę przystawił do ust i odebrał sobie życie. Radość nie opuściła ich do samego końca. Nawet ludzie, którzy potem znaleźli zwłoki Heinricha i Henrietty, wspominali, że: „ich twarze nie były zmienione, oboje wydawali się spokojni i pogodni”. Ostatnie chwile kochanków przypominają los bohaterów noweli Kleista *Narzeczeni z San Domingo*, którzy podobnie umarli i po śmierci również zostali pochowani w jednym grobie, niedaleko miejsca zgonu.

Nigdy nie dowiemy się na pewno, czy poeta wierzył rzeczywiście w ideę, dla której poświęcił życie swoje i Henrietty, czy była to jedynie świadoma kreacja, mająca mu zapewnić sławę większą niż za życia. Za tym ostatnim może przemawiać fakt drobniawo zaplanowanego samobójstwa, zadziwiająca dbałość o szczegóły, rozesłanie listów i zaaranżowanie wszystkiego tak, aby nikt nie mógł im przeszkodzić. Z drugiej strony zachwyt i pożądanie śmierci wydaje się autentycznym uczuciem poety, co znajduje wyraz również w jego twórczości. Już Maria Janion podkreślała, że bohaterowie utworów Kleista dojrzewają do śmierci. Twórczość pisarza, burzliwa jak czasy, w jakich przyszło mu żyć, ściśle wiąże się z jego listami przepełnionymi fascynacją umieraniem. Możliwe, że to właśnie ją miał na myśli zwolennik klasycystycznej harmonii Johann Wolfgang Goethe, gdy krytykował poetę: „We mnie zawsze, mimo iż jak najszczerzej mu współczułem, budził ten poeta zgrozę i odrazę, jak przez Naturę pięknie zaplanowane ciało, którym owładnęła nieuleczalna choroba”³⁸. Nastrój tragizmu, grozy, terroru, niesprawiedliwości społecznej i triumfu zła dominuje głównie w nowelach Kleista. Wyłania się z nich brutalny świat, który nawet pod przykrywką religii, w majestacie Kościoła, dopuszcza się okrutnych zbrodni. Doprowadza do nich fanatyzm, czyniący z ludzi bestie, kierujące się tylko żądzą krwi. Poeta obnaża bieguny ludzkiej natury, potrafiące w obliczu tragedii zjednoczyć się z innymi bez względu na status społeczny, ale też bardziej niszczycielskiej niż siła żywiołów, tak jak w *Trzęsieniu ziemi w Chile*. Postacie utworów Kleista przypominają bohaterów bajronicznych, którzy w momencie pokonania wszystkich przeszkód i dotarcia do celu nagle tracą go bezpowrotnie. W przeciwieństwie do nich, gorąco się modlą i czekają na interwencję

³⁷ Tamże, s. 520.

³⁸ Tamże, s. 38.

Opatrzności, podczas gdy niebo pozostaje zimne i puste. Tak dzieje się w *Trzęsieniu...*: „Don Fernando, widząc swego małego Juana z wypływającym mózgiem z czaszki, podniósł oczy w niewysłownym bólu ku niebu”³⁹. Bohaterowie utworów Kleista również często poświęcają swoje życie, aby ratować ukochaną osobę: czyni tak Józefina we wspomnianym opowiadaniu, Toni w *Narzęczonych z San Domingo*, a także Lisbet, aby pomóc mężowi, tytułowemu Michałowi Kolhaasowi. Te wszystkie kobiety stanowią wzór godny naśladowania, każda z nich umiera w męczarniach. Śmierć jawi się też jako pragnienie połączenia się ze zmarłym ukochanym i niemożność życia bez niego. Tak postępuje Gustaw, który w wyniku fatalnej pomyłki, tragicznego zaślepienia, zabił Toni, choć ta, aby go ratować, wyrzekła się rodziny i wpajanych jej wartości. Kiedy chłopak zrozumiał swój błąd, zastrzelił się nad ciałem narzeczonej, którą wcześniej oskarżył o zdradę. Również nowela o Michale Kolhaasie nie jest tylko dramatem starai przywrócenia ładu społecznego, ale rozpaczliwym dążeniem do śmierci po utracie sensu życia. Badacze zgodnie podkreślają, że pod wpływem lektury Kanta Kleist stał się wyznawcą instynktu, dlatego też w dziełach poety często spotykamy studium ludzkich namiętności. Mistrzowsko dokonał tego w *Pentesilei*, tragedii o królowej Amazo-nek, która w przypływie obłędu rozdziera ze sforą swoich psów ukochanego Achillesa. Fascynacja mitem o Akteonie, Orfeuszu i Heraklesie daje obraz jednego z najbardziej krwawych dramatów w literaturze niemieckiej. Samo morderstwo jest przedstawione niezwykle realistycznie, a zwłoki, przypominające bezkształtne mięso, tak makabryczne, że:

wieczna Miłość
niby ładacznicą
w śmierci niewierna,
odwraca swe lica⁴⁰.

Następuje tutaj perwersyjna zamiana metafory „pożreć z miłości” w znaczenie dosłowne. Kiedy Pentesilei wraca świadomość i pojmuje ze zgrozą swój czyn, postanawia podążyć za ukochanym. Sposób, w jaki umiera, jest niezwykle, ponieważ rozbrojona przez wojsko, zabija się siłą woli. Natomiast *Księżę Homburgu* stanowi zapis zmagania się z niesprawiedliwym wyrokiem śmierci: od rozpaczliwych prób ratowania życia za wszelką cenę, przerażenia śmiercią, po pokorne uznanie jej za słuszną karę, aż do jej pragnienia.

Nie można oprzeć się wrażeniu, że takiego bakcyła śmierci poeta zaszczerpił również Henricie. Był winny nie tylko jej morderstwa w sensie fizycznym, ale także w wymiarze moralnym. Zaraził kobietę ideą urojonego świata, wizją wiecznej szczęśliwości poniekąd z pobudek czysto egoistycznych. Przede wszystkim nie chciał umierać sam, a po drugie, nie zależało mu w istocie na dobru pani Vogel, której sytuacja życiowa przedstawiała się daleko lepiej niż Kleista. Miała ona kochającego męża, piękne dzieci-

³⁹ H. Kleist, *Dramaty i nowele*, oprac. M. Urbanowicz, Wrocław 1969, s. 475.

⁴⁰ Tamże, s. 170.

ko i oddanego ojca, którzy zrobiliby dla niej wszystko. Poeta odczuwał wręcz perwersyjną radość ze świadomości, że Henrietta chce to wszystko porzucić dla niego. Miłość pojmował nie jako wspólne życie, ale wspólny zgon. Pisał, że grób ukochanej jest mu „milszy niżeli łoża wszystkich cesarzowych świata”⁴¹. Upatrywał istotę prawdziwego związku w oddaniu się w ofierze temu, kogo się miłuje, a także gotowości pójścia za nim choćby do piekła.

Problematyczną kwestią pozostaje to, czy Kleist rzeczywiście kochał Henriettę. W listach do Marii kilkakrotnie zaznaczał, że nie mógłby z tą kobietą spędzić życia, a jedyną rzeczą, która ich łączy, jest decyzja wspólnego zgonu. Poeta raczej pokochał ideał pani Vogel niż ją samą. Świadczy o tym również list do niej, skreślony przez Kleistę niedługo przed śmiercią. Stanowi on dowód całkowitego rozstroju nerwowego. Pisarz dokonuje w nim enumeracji określeń ukochanej, gdzie patos i sentymentalne deminutywy dają iście groteskowy efekt. Słowa wyryte na grobie Heinricha: „Teraz, o nieśmiertelności, jesteś cała moja”⁴² brzmią jak zwrot do ukochanej kobiety, którą w końcu się zdobyło, i nasuwają przypuszczenie, że to właśnie śmierć była w istocie prawdziwą miłością Kleista, a nie Henrietta.

Ewa Modzelewska

OBSESSION WITH DEATH IN THE WORKS OF AUGUST ANTONI JAKUBOWSKI AND HEINRICH VON KLEIST

Summary

The aim of this paper is to show the work of two romantic authors, namely Heinrich von Kleist and August Antoni Jakubowski. They were not only fascinated by death, but they also died at a young age. By analyzing their biographies, poetry and letters I will present utterly different perceptions of death. Kleist, for instance, longed for it like the sick long for a cure. He perceived death as the beginning of a big adventure, in which he was to be accompanied by Henrietta. They found common ground thanks to a paradoxical decision of dying, not living, together. In addition, I will also discuss the less known work of Jakubowski, the illegitimate son of Antoni Malczewski. He committed suicide at the age of 21, while being on exile in America, right after the November Uprising. Furthermore, I will touch upon his autobiographical poems, in which one can notice his maturation towards death as liberation from a foreign world, without hope of coming back to his homeland. This poetry is a testimony of growing depression and misery, while the motif of death becomes the author's obsession.

⁴¹ H. Kleist, *Listy*, s. 510.

⁴² Tenże, *Dramaty wybrane*, s. 337.

MAGDALENA CIECHAŃSKA¹
Uniwersytet Łódzki

ANHELLI JULIUSZA SŁOWACKIEGO — OPOWIEŚĆ O SMUTKU I ŚMIERCI

Juliusz Słowacki napisał *Anhellego* w latach 1837–1838. To jeden z najbardziej cenionych przez poetę utworów. Pomysł poematu zrodził się w wyobraźni poety podczas podróży na Wschód². Ostatnie dni w Syrii autor *Kordiana* spędził w klasztorze Betcheszban, gdzie czterdzieści pięć dni przebywał wśród ormiańskich księży. Klasztor na górze Libanu to miejsce znaczące dla interpretacji utworu, dotyczącego śmierci i nasyczonego smutkiem. Słowacki w liście do matki opisywał życie klasztorne jako pełne spokoju, jednostajne, niezmiennie przez wieki. Nazwę „Betcheszban” (w rzeczywistości „dom wśród drzew”) poeta tłumaczył błędnie jako „spoczynek umarłych”³. Utwór powstawał więc — w mniemaniu autora — w „domu umarłych”, w szczególnych warunkach obumarcia dla świata, odsunięcia się od życia.

Przedstawiona w *Anhellim* tragiczna historia syberyjskich zesłańców została umieszczona w scenerii pozbawionej rysu rzeczywistości. Słowacki opisał świat przedstawiony utworu słowami: „zidealizowany Sybir — ja sam zidealizowany, a wszystko razem jest tylko nastreczeniem kilku obrazów dla malarza, jeśliby się taki zjawił w Polsce”⁴. Wokół Syberii w dobie romantyzmu wytworzyła się otoczka mitu. Nazwa „Sybir” stała się synonimem miejsca odludnego, zimnego, dzikiego. Było to miejsce zesłania „narodowych męczenników” cierpiących za „narodową sprawę”, kraj martyrologii Polaków⁵. Słowacki w *Anhellim* nadał Syberii rysy dantejskiego piekła. Tytułowy bohater wędruje przez krainę śmierci pod wodzą Szamana i poznaje coraz dotkliwsze ludzkie nieszczęścia i upadki. Nie brak jednakże w kreacji Sybiru pewnej przewrotności. Słowacki

¹ Magdalena Ciechańska — doktorantka w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Pisze rozprawę doktorską na temat cielesności w twórczości Juliusza Słowackiego. Felietonistka i recenzentka internetowych serwisów czytelniczych „Opętani Czytaniem” oraz „Książki moja miłość”. Publikowała w pismach „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” i „Czytanie Literatury” oraz w tomach pokonferencyjnych *Tekst — Tworzywo — Twórca i Świat zmysłów*.

² Zamyśl i pierwsza redakcja *Anhellego* pochodzą sprzed tzw. okresu florenckiego, ostateczny kształt utworu uzyskał w maju 1838 roku. Zob. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974, s. 19.

³ Zob. J. Słowacki, *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, t. 1, Poznań 2009, s. 776–777. Por. także informacje na temat klasztoru w: R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 458–459.

⁴ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, Wrocław 1963, s. 399.

⁵ Zob. Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków*, Poznań 1993, s. 91.

obdarzył to miejsce niebezpiecznie kuszącym czarem. Syberia jest w poemacie krainą z ponurej baśni. To miejsce odosobnione, surowe i pełnie nienaturalnego spokoju, bezruchu przypominającego śmierć. Wrażenie odizolowania i samotności potęgują obrazy śnieżnej pustyni. Sceneria idealnie współgra z nastrojami zesłańców. Dla ludzi, którzy noszą w sobie smutek, Syberia jest niczym projekcja wewnętrznego krajobrazu. Taka harmonia rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej sprawia, że nieszczęśliwy człowiek doznaje ukojenia w krainie, w której znalazł się wbrew własnej woli:

Zaprawdę, że dla tych, co są smutni, ta kraina piękną jest i nie bezludną; albowiem tu śnieg nie płami skrzydeł anielskich, a gwiazdy te są piękne.

Tu przylatują mewy, i gnieźdzą się, i kochają się, nie myśląc, że jest jaka piękniejsza ojczyzna⁶.

Najsmutniejszym miejscem „krainy grobów” jest „morze genezaretańskie Polaków”. Jest to przewrotne nawiązanie do Jeziora Genezaret w Galilei, miejsca nauczania i cudów Jezusa Chrystusa. Nad ciemną wodą odpoczywają „rybacy nieszczęścia”, którzy wspominają swojego proroka. Człowiek ten jest odwróconą figurą Chrystusa — umiera z rozpaczy nad swoim ludem, który nie ma siły, aby wyjść z mogiły, zaś „morze genezaretańskie Polaków” to czarna woda z ludzkich łez.

Syberię zamieszkuje lud, któremu przewodzi Szaman — „król, a zarazem ksiądz”. Postać ta jest kwintesencją człowieczeństwa, uosobieniem miłości, współczucia i mądrości. Wyróżnia się przenikliwością i zdolnością czynienia cudów. To człowiek, któremu dostępna jest głęboka wiedza o sensie życia i śmierci. Za swoją powinność uważa prowadzenie ludzi przez nieszczęście oraz przygotowanie ich na cierpienie i śmierć. Z tego powodu Szaman opuszcza tubylców i postanawia zostać przewodnikiem zgębnionych wygnańców. Ma świadomość ich słabości — wie, że złamie ich rozpacz.

Szaman wybiera spośród wygnańców młodzieńca imieniem Anhelli. Jest to postać na wskroś tragiczna. Anhelli opowiada swój smutny los, w którym stale obecna była śmierć. Urodził się jako pogrobowiec, wcześniej stracił matkę. Wspomnienie zmarłych rodziców zdominowało jego życie — wszystkie emocje skupiły się w smutek i strach. Introwertyczne usposobienie oraz przerażenie światem sprawiło, że Anhelli egzystował w rzeczywistości, w której rozmawiał z ciemnością i rozumiał mowę liści.

Nie jest tajemnicą, że Anhelli to postać, z którą utożsamiał się Słowacki. W liście do Eustachego Januszkiewicza jasno zadeklarował, że poemat to „zidealizowany Sybir, ja sam zidealizowany”. Człowiek opętany przez anioła, jedyny prawy reprezentant pokolenia wygnańców, urasta w poemacie do rangi symbolu, którego znaczenie bywa odczytywane jako anielska dusza Polski, co ma oczywiste konotacje z duszą przeciwstawioną „czerepowi rubasznemu” w *Grobie Agamemnona*⁷.

Przeznaczeniem Anhellego jest cierpienie, smutek i absolutna śmierć (zarówno cielesna, jak i duchowa). Szaman wybrał go spośród innych wygnańców, aby nauczyć go znosić największe nieszczęścia:

⁶ J. Słowacki, *Anhelli*, [w:] tenże, *Poematy...*, s. 433. Wszystkie cytaty za tym wydaniem.

⁷ Por. J. Ujejski, *Główne idee w „Anhellim” Słowackiego*, Kraków 1916, s. 31–33.

Wybiorę więc jednego z nich i ukocham go jak syna, a umierając oddam mu ciężar mój, i większy ciężar, niż mogą unieść inni; aby w nim było odkupienie.

I pokażę mu wszystkie nieszczęścia tej ziemi, a potem zostawię samego w ciemności wielkiej z brzemieniem myśli i tęsknot na sercu⁸.

Ofiara Anhellego ma być odkupieniem. Szaman przestrzega wygnańców przed utratą nadziei — byłaby to zguba dla przyszłych pokoleń. Przeznaczeniem Sybiraków jest wprowadzić tęsknota i śmierć, ale przed narodem pozostaje nadzieja zmartwychwstania — grób jest jednocześnie kołyską⁹.

Szaman prowadzi Anhellego przez krainę grobów i pokazuje mu ludzkie tragedie. Wędrowka przypomina przekraczanie kolejnych kręgów dantejskiego piekła. Anhelli widzi głodne dzieci, umarłych skutych łańcuchami, zesłańca barskiego i innych cierpiących, których wraz z sybirskim kapłanem stara się pocieszyć. Jest jednakże w krainie grobów grupa ludzi, którym Szaman zabrania okazywać współczucie i podnosić na duchu, gdyż zostali oni skazani „na wieki” i żyją bez nadziei. Są to ludzie pracujący w kopalniach. Nieustannie doświadczają oni bólu i upokorzenia, strażnicy nie okazują im nie tylko szacunku, ale i litości. W tej części krainy grobów mają miejsce największe ludzkie tragedie, a życie wygnańców pracujących w kopalniach jest pozbawione wartości. Niezwykle poruszająca jest historia człowieka uwięzionego w kopalni na skutek nieszczęśliwego wypadku. Starca i jego pięciu synów pozostawiono bez ratunku, przez co *de facto* skazano ich na powolną głodową śmierć. Na prośbę wygnańców Szaman nadprzyrodzoną mocą uwalnia zasypanych w kopalni. Okazuje się, że jest już za późno — synowie pomarli, a ojciec, który przeżył, wpadł w szaleństwo z nadmiaru cierpienia:

I okropny ujrzeli widok! Oto na ciele najmłodszego syna leżał ojciec, jak pies, co położył łapy na kości i gniewny jest.

A oczy tego ojca otwarte błyszczały jak szkło, a czworo innych umarłych leżało w bliskości, leżąc jedni na drugich¹⁰.

Rozpaczliwy okrzyk Szamana: „Co uczyniłem? [...] Dlaczegożem się modlił!” jednoznacznie sugeruje, że śmierć byłaby dla starego ojca wybawieniem, gdyż życie w obliczu okrutnej i niepotrzebnej śmierci najbliższych jest tragedią, a cierpienie prowadzi tylko do zezwierzczenia.

Śmierć w poemacie jest stanem doskonałego spoczynku. Przeznaczeniem pierwszego pokolenia wygnańców jest letarg kojący nieszczęścia — wieczny sen w śnieżnej krainie. Zmartwychwstanie nie jest udziałem tej generacji Polaków. W utworze znajduje się kilka wyraźnych znaków niemożności przezwyciężenia śmierci. Jednym z nich jest zmarły prorok, o którym opowiedzieli Szamanowi rybacy. On jako pierwszy wydał sąd

⁸ J. Słowacki, *Anhelli...*, s. 399.

⁹ „Aby was wskrzesił, mówię, i dobył z mogiły i uczynił was narodem, który drugi raz kładziony jest w kołysce i spowity; by wyrósł prosty i nieskrzywiony na ciele” (J. Słowacki, *Anhelli...*, s. 402).

¹⁰ Tamże, s. 420.

o Polakach: „Oto zmartwychwstali, lecz nie mogą odwalić mogiły!”¹¹ Kolejnym znakiem jest nieudana próba wskrzeszenia przez Szamana jednego z wygnańców. Na prośbę Anhellego Szaman dwukrotnie przywraca życie człowiekowi, którego młodzieniec znał¹². Człowiek ten dwukrotnie umiera przez słowa Anhellego na temat oszczerstw wobec niego oraz śmierci brata. Szaman wskrzesza Polaka tylko po to, aby pokazać Anhellemu, że „śmierć nas ochrania od smutków, które już się były w drogę ku nam wybrały, a znalazły nas martwymi”¹³.

Kres miłości i współczucia dla wygnańców następuje w chwili śmierci Szamana. Kapłan „zapalając się w smutku” potępia zdegenerowanych Sybiraków, którzy w imię źle pojmowanego zbawienia ojczyzny urządzili parodię Golgoty, przybijając do krzyży przedstawicieli trzech różnych ideowo stronnictw. Gani również pogardę i podłość, z jaką wygnańcy odnosili się do tubylców. Pijana i rozwścieczona krytyką zgraja oskarżyła Szamana o rzucenie uroku. Kapłan został okaleczony, a następnie zamordowany. W chwili śmierci Szaman utwierdza Anhellego w przekonaniu, że „wszystko jest snem smutnym”¹⁴.

Najbardziej przejmująca jest jednak śmierć dwóch postaci: Ellenai i Anhellego. Ellenai to kobieta, która w przeszłości popełniła zbrodnię. Towarzyszy ona Anhellemu od chwili śmierci Szamana i jest dla niego niczym siostra. Odbywa pokutę za dawne przewinienia — służy przybranemu bratu i nieustannie się modli. Tęsknota i melancholia doprowadzają ją do śmierci. W zgonie Ellenai poruszające jest jej głębokie przekonanie o materialności istnienia. Mimo że kobieta deklaruje, iż wierzy i pokłada nadzieję w Bogu, to jednak wyrrywają się z jej ust rozpaczliwe pytania: „Czymże ja będę po śmierci?”, „Jeżeli wiesz, gdzie ludzie idą po śmierci, to mi powiedz, bo niespokojna jestem”¹⁵. Równie rozpaczliwe jest jej przeczucie, że „grobowiec wszystko kończy”. Jej życzeniem jest fizyczna obecność przy Anhellim — Ellenai pragnie być „żywą rzeczą”. Natomiast Anhelli, ujrawszy ogrom cierpienia, jedyną nadzieję pokłada w śmierci, i to śmierci totalnej, nie pozostawiającej żadnych oczekiwań na jakiekolwiek przyszłe życie. Bo też Anhelli niczego poza nieistnieniem nie pragnie. Wszystkie jego żądania zamykają się w skardze: „[...] Bóg o mnie zapomniał. Chciałbym umrzeć”¹⁶. Anhelli nie buntuje się, ale z rozgoryczeniem przyjmuje swój los. Głos rozpacz w tym poemacie jest o wiele silniejszy i nieporównanie bardziej wymowny niż potencjalny głos sprzeciwu. Czyją winą jest nieszczęście Anhellego i całego jego pokolenia? Z ust bohatera płynie rozpaczliwa skarga czy groźba, trudno orzec, do kogo skierowana¹⁷:

¹¹ Tamże, s. 422.

¹² Jest to W. Niemojowski, członek Rządu Narodowego, za udział w powstaniu listopadowym skazany na karę śmierci, zamienioną na zsyłkę na Syberię. Zob. J. Słowacki, *Poematy...*, s. 786–787.

¹³ J. Słowacki, *Anhelli...*, s. 407.

¹⁴ Tamże, s. 439.

¹⁵ Tamże, s. 442.

¹⁶ Tamże, s. 431.

¹⁷ Zob. M. Konopnicka, *O Beniowskim*, Warszawa 1911, s. 178–183.

Bo zdaje mi się, że gdy będę umarłym, to sam Bóg pożałuje tego, co ze mną uczynił, myśląc: że oto już nie narodzi się raz drugi.

Wszak rodzić się nie jest to, co zmartwychwstawać; trumna nas odda, lecz nie spojrzy na nas jak matka¹⁸.

Śmierć zwiastują Anhellemu dwaj aniołowie — ci sami, którzy niegdyś nawiedzili chatę Piasta i zapowiedzieli początek polskiej państwowości. Tym razem przybyli zwiastować kres, choć nie mogą wyjawić przyszłości kolejnych pokoleń. Anhelli jest przeznaczony na cichą ofiarę, jako ostatni prawy człowiek ze straconego pokolenia. Aniołowie zwiastują mu tragiczny koniec: samotność w ciemności. Anhelli kategorycznie odrzuca nadzieję i nie chce zmartwychwstania. Jego grób jest miejscem wiecznego spoczynku, a śmierć jest absolutna — zarówno cielesna, jak i duchowa. Ostatni z Sybiraków umiera z rozpacz, a nad jego ciałem czuwa Eloë — anioł śmierci. Gdy do grobu Anhellego przybywa rycerz z wezwaniem do powstania, Eloë każe mu odejść, gdyż przeznaczeniem człowieka opętanego przez anioła jest wieczny spoczynek.

Istnieje wiele przesłanek, pozwalających sądzić, że tragiczne życie Anhellego dopełnia właśnie wybranie go przez Szamana na potencjalnego Zbawcę wygnańców. Młodzieniec nie wybrał tej roli sam, została mu ona niejako narzucona z góry. „Anhelli pozostaje milczącym obiektem mistycznej kreacji Szamana”¹⁹, nie chce ponosić ofiary i brać na siebie grzechów zbiorowości. Przyjęcie przez niego roli ofiary odbywa się w atmosferze zgorzknienia, zrezygnowania i zmęczenia życiem. Anhelli godzi się jedynie na śmierć, gdyż pragnie doskonałego spoczynku. Ta część ofiary jest zbieżna z jego osobistym pragnieniem fizycznego nieistnienia. Jednocześnie Anhelli odmawia zmartwychwstania:

Czemużem się targał i męczył dla rzeczy będącej szaleństwem? czemu nie żyłem spokojnie?
Rzuciłem się w rzekę nieszczęścia i fala jej zanosła mnie daleko i już nie wrócę. — Nigdy!²⁰

Za swoją ojczyznę Anhelli uznaje krainę śmierci. Wbrew zaleceniom Szamana po-grąża się on w smutku i marazmie. Nie wypełnia jego woli, jest nieudolnym uczniem, gdyż jego pragnienia nie pokrywają się z pragnieniami Mistrza. Według Moniki Męczyk, „Wiele epizodów poematu wskazuje, że podróże Szamana z Anhellim nie są drogą doskonalenia się wybranego ucznia”²¹. Młodzieniec wędrując z sybirskim kapłanem przygląda się krainie grobów, ale nie pragnie jej przezwyciężenia. Myśli raczej o ucieczce. Jego świetlista dusza, skądinąd chodząca po wodzie jak Chrystus po jeziorze, symbol interpretowany jako anielska dusza Polski, chce uciec, a nie stać się ofiarą. „Chrystusowa twarz Anhellego”, o której pisał Słowacki w jednym z listów do matki, nie jest zatem wiernym odbiciem postaci Chrystusa. W pewnym sensie Anhelli

¹⁸ J. Słowacki, *Anhelli...*, s. 431–432.

¹⁹ M. Męczyk, *Stylizacja biblijna w „Anhellim” Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 8/9, s. 174.

²⁰ J. Słowacki, *Anhelli...*, s. 451.

²¹ M. Męczyk, *dz. cyt.*, s. 174.

jest Mesjaszem *à rebours*, a „rozpacz niby Chrystusa”, o której pisał Słowacki w liście do Kornela Ujejskiego²², jest rozpaczą człowieka, który cierpi ponad miarę z powodu narzucenia mu ofiary zbyt dużej do uniesienia i pragnie jedynie kresu swojej udręki.

W roku 1848 Słowacki wskrzesił wszystkich bohaterów poematu w wierszu o incipicie *I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...* Liryk jest odpowiedzią na list Kornela Ujejskiego, który zaproponował inne zakończenie poematu. W wersji autora *Skarg Jeremiego Anhelli* budzi się, aby walczyć²³. W wierszu zmarli bohaterowie poematu powstają z grobów i przelewają krew za wolność narodu i przyszłe przebóstwienie. Utwór jest zgodny z mistyczną filozofią Słowackiego z okresu genezyjskiego. „Mogilni” cierpią i umierają nie po to, by pogrążyć się w marazmie i rozpacz, ale aby w przyszłości zmartwychwstać i dostąpić przeanielenia. W świetle nauki genezyjskiej spoczynek jest grzechem zleniwienia, najcięższym przewinieniem według genezyjskiej moralności. W poemacie piekielny Sybir jest jednocześnie niebezpiecznie uroczy i kusi obietnicą wiecznego spoczynku. W wierszu natomiast kraina grobów ogarnięta jest zawieruchą, a Anhelli zmartwychwstaje, by przebóstwić siebie i swoje — w późniejszym przekonaniu Słowackiego — niestracone pokolenie²⁴.

Magdalena Ciechańska

ANHELLI BY JULIUSZ SŁOWACKI. A STORY OF SADNESS AND DEATH

Summary

The article includes an interpretation of „Anhelli”, the poem by Juliusz Słowacki and his subsequent lyric that begins with the words: „I wstał Anhelli... z grobu... za nim wszystkie duchy...”. The analysis of both works is focused on the issues of death (physical and mental /emotional), sadness, lack of hope, revival and resurrection. The aim of this article is to present images of the suffering and dying of the poem’s characters and the degree of their initiation into the death. An important point of the poem’s interpretation is a description of the place of action — Siberia, which is called the Land of Graves. Very important is also the analysis of the end of the poem and its comparison with the subsequent lyric, and the relation of the second work with the philosophy of the last period of Juliusz Słowacki’s output.

²² Zob. *Korespondencja Juliusza Słowackiego...*, s. 231–232.

²³ Zob. tenże, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 591.

²⁴ Zob. E. Łubniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego*, „Ruch Literacki” 2002, z. 6, s. 636–640.

Wzniosłość i makabry w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i Językowe”, t. IV.

MONIKA KUSEK¹

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

**FUNKCJONOWANIE MOTYWU ŚMIERCI W POLSKICH POWIEŚCIACH GROZY
POCZĄTKU XIX WIEKU NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI
ANNY MOSTOWSKIEJ I ŁUCJI RAUTENSTRAUCHOWEJ**

Zjawisko gotycyzmu w literaturze polskiej przełomu XVIII i XIX wieku stanowi jakby odrębną niszę wpisującą się w nurt tendencji preromantycznych, pozostając przy tym znikomym ogniwem ojczystego pisarstwa, integrującym zwiastuny romantyczne zachodu z późniejszymi inklinacjami na gruncie rodzimym. Nowy nurt odkrywa uroki świata pozazmysłowego, metafizycznego, posługując się estetyką strachu, koszmaru, upiorności i mroku. Próby zasymilowania i przeszczepienia rozkrzewionego na zachodzie romansu gotyckiego do pisarstwa ojczystego podjęła się jako pierwsza Anna Mostowska. Jednakże tak ona, jak i jej następcy (między innymi Łucja Rautenstrauchowa), mając świadomość, że wprowadzają tematy, delikatnie mówiąc, kontrowersyjne w stosunku do klasycystycznej koncepcji literatury czasów stanisławowskich, dodatkowo nadawali tej szerzonej przez siebie niezwykłości charakter dydaktyczno-wychowawczo-moralizatorski lub łagodzili tę niesamowitość, uprawdopodobniając akcję. Niemniej jednak to za ich przyczyną wprowadzone zostały takie romantyczne rekwizyty, jak na przykład: duchy, mary, upiory, postaci świętych pustelników, obłąkanych z miłości kobiet czy nimf kuszących młodzieńców, jak również motywy przedśmiertnej spowiedzi czy łączenie obrzędów chrześcijańskich z pogańskimi i wiele innych. Dodatkowo pokusiły się również o nadanie swojej twórczości nowej formy — romansu, który był raczej krytykowany za zgubny wpływ na morale, zwłaszcza młodzieży. Dawano wówczas do zrozumienia, że utwory należące do tego gatunku nie powinny trafić w ręce młodego pokolenia, gdyż ono z lubością identyfikuje się z bohaterami miłosnych historii, dążąc do ułożenia swojego życia zgodnie z literackim scenariuszem. Jak zauważył Bronisław Gubrynowicz:

Skutki tego bywały opłakane. Młode panny z niechęcią myślały o czekającej je roli żon, matek i pań domu, a jako dojrzałe kobiety tęskniły u boku mężów do idealnych amantów, o których naczytały się

¹ Monika Kusek — urodziła się 05 maja 1985 roku w Radomsku. Studia magisterskie w zakresie filologii polskiej ukończyła na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego — Filia w Piotrkowie Trybunalskim. Obecnie jest doktorantką II roku literaturoznawstwa na Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Do jej zainteresowań należy zjawisko gotycyzmu w literaturze, malarstwie i filmie. Współpracuje z Kołem Literackim „Anafora”. Publikowała m.in. w „Horyzontach”, „Studiach Słowianoznawczych”, „Tygodniku Trybunalskim” oraz wydawanym przez UJK „Kalejdoskopie Uniwersyteckim”.

w młodości. Nastoletni chłopcy marzyli o heroinach, jakich nie mieli nigdy spotkać w szlacheckich dworach Mazowsza czy Polesia².

W romansie gotyckim przełomu XVIII i XIX wieku niezwykle często pojawiają się makabryczne, ale i wzniosłe sceny śmierci. Pełnią one szczególną funkcję: często współgrają z tłem. Zależnie od podejmowanej tematyki, która albo zbliża się do sentymentalnych krajobrazów, albo też, przyjmując formę tzw. „terror gothic” przepełnioną całą gamą drastycznych scen, mamy do czynienia z dwoma ich wariantami: **makabrą i wzniosłością**.

Specyficzny sposób ujęcia tematu śmierci zaprezentowany w powieściach gotyckich, zmierzający w kierunku wyostrenia jej wariantów makabrycznych, będących jakby prekursorską formą naturalistycznych obrazów, ma konkretny cel wynikający jeszcze z myśli oświeceniowej, a mianowicie desakralizacji zjawiska śmierci, odejścia od traktowania jej jako jarzma nałożonego na człowieka, swoistego rodzaju kary za grzechy pokazującej, że potrzebuje on wsparcia Boga i że sam w sobie jest niczym. Według Pawła Lisiciego,

właśnie tak pojmowaną śmierć musiało w imię człowieka i jego autonomii odrzucić Oświecenie. Musiało sprowadzić ją do jednego z wielu zjawisk rozkładu, jakie napotykamy w przyrodzie, do części wielkiego procesu umierania i rodzenia się na nowo. [...] Oczywiście, nie można było zniszczyć śmierci samej w sobie, zamiast tego zniszczono jej dawne znaczenie³.

Ówcześni pisarze chętniej szafowali „naturalistycznymi” opisami zgonu. Niektórzy, być może dlatego, że pragnęli wcielić w życie teorię filozoficzną Edmunda Burke’a, przedstawioną w pracy *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, zgodnie z którą „lęk przed śmiercią jest najsilniejszym rodzajem trwogi i dopiero jego doznanie najlepiej pozwala nam doświadczyć uczucia wzniosłości”⁴.

W pierwszym okresie powieściopisarze zajmowali się zagadnieniem wzniosłości tylko w zakresie estetyki jako czynnikiem, który przy użyciu odpowiednich atrybutów wznieca w czytelnikach wrażenie majestatyczności i grozy. Wzorem takich dzieł literatury europejskiej są *Zamczysko w Otranto* Horacego Walpole’a, *Mnich* Matthew Gregory’ego Lewisa czy *Italczyk* Ann Radcliffe. Kierując się przekonaniem, iż najintensywniejszym doświadczeniem niepokoju jest obawa przed śmiercią, autorzy romanów grozy często podejmują motyw kresu życia. Zgodnie ze spostrzeżeniem Manuela Aguirre, to właśnie gotycyzm jest formą otwarcia się na lęk metafizyczny, co za tym idzie, strach przed śmiercią⁵.

² B. Gubrynowicz, *Romans Polsce za Stanisława Augusta*, Lwów 1904, s. 6–7.

³ P. Lisicki, *Mroczne dziedzictwo Oświecenia*, [w:] tenże, *Nie-ludzki Bóg*, Warszawa 2007, s. 37.

⁴ Cyt. za. A. Łowczanin-Łaszkiwicz, *Motywy śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich: „Zamczysko w Otranto” H. Walpole’a, „Italczyk” A. Radcliffe i „Mnich” M. G. Lewisa*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003, s. 23.

⁵ Zob. M. Aguirre, *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.

Fundamentalne znaczenie posiada tu więc pierwiastek metafizyczny, obowiązkiem jest również wykreowanie średniowiecznego tła, które miało tworzyć scenerię dla przygód postaci uciekających przed śmiercią. Te z kolei zaliczają się do kręgu dobrych, światłych bohaterów lub złych, żądnych krwi złoczyńców. Toteż świat przedstawiony osiemnastowiecznego romansu gotyckiego —

[...] opiera się na skonwencjonalizowanej fabule (obecność takich motywów, jak: ucieczka, rozdzielanie kochanków, tajemnica wyjawiona w przedśmiertnej spowiedzi czy zemsta z za grobu), postaciach stanowiących raczej typy niż indywidualności (dręczona dziewczyna, knujący jej zgubę łotr, mnich-intrygant lub zbrodniarz, szlachetny wybawiciel) oraz specyficznej strukturze ewokującej niepokój i poczucie zagrożenia⁶.

Była to zatem wzniosłość, jednakże zobowiązująca do realizacji sprecyzowanych kryteriów, przyjęcia atrybutów charakterystycznych dla gatunku. Można dojść do wniosku, że była to wzniosłość nieco wymuszona i sztuczna.

Jednakże w polskich powieściach grozy to nie sama „wzniosłość” staje się celem najważniejszym.

Bliższy pełnym patosu obrazom wydaje się być dorobek Łucji Rautenstrauchowej, zaliczany przez Barbarę Czwórnóg-Jadczak do drugiego etapu polskiej powieści gotyckiej określanego mianem twórczości oświeceniowo-preromantycznej⁷, gdzie cechy romantyzmu mieszają się z realizmem obyczajowym i historycznym. Dodatkowo Rautenstrauchowa, aby bardziej uprawdopodobnić akcję powieści, nadaje jej charakter historii zasłyszanej i wypowiedzianej przez jednego z bohaterów. Oparta o tradycyjny schemat powieści zaliczanej do nurtu *sentimental gothic* — *Ragana* prezentuje parę zakochanych w sobie młodych ludzi: Juliana i Errinę, którzy jednak z woli rodziców zostają rozłączeni. Cała późniejsza akcja to opis przeszkód, jakie pokonują bohaterowie, jak na przykład choroby prowadzące do obłądów, dalekie podróże, wyzwolenie się spod władzy zaborczej kobiety. Kiedy wydawać by się mogło, iż młodzi ludzie mają już za sobą najgorsze chwile życia, trudności, a cała powieść będzie jedynie nużącym sentymentalnym obrazkiem, wówczas tuż po ślubnych przyrzeczeniach Errina umiera. Scena śmierci, choć jest zaskakująca, nie ma powiązania z jakąś nadprzyrodzoną mocą, to wynik raczej fizycznego cierpienia, choroby, czego dowodzi opis: „zdawała się usypiać, lecz twarz jej zupełnie zmieniona była. Usta zsiniałe, oczy wpadłe, błądź biała, w śniady się kolor zmieniała” (*Ragana*, t. 2., rozdz. XVIII, s. 292)⁸.

Natomiast wzniosły i typowo sentymentalny obraz stanowi swoistego rodzaju scena pożegnania z najbliższymi, woła przebaczenia i widok otaczającego umierającą światła

⁶ M. Drabikowska, *Świat przedstawiony powieści gotyckiej — przestrzeń martwa i ewokująca śmierć*, [w:] *Kulturowe obrazy śmierci od przełomu romantycznego do dziś. Materiały studenckiej konferencji naukowej*, Łódź, 25–27 października 2006 r., red. I. Grzelak, T. Jermalonek, Łódź 2007, s. 155.

⁷ B. Czwórnóg-Jadczak, *Polska powieść gotycka początku XIX wieku. (Z zagadnień historycznych przeobrażeń gatunku)*, [w:] *Z problemów poetyki historycznej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984, s. 127.

⁸ Ł. Rautenstrauchowa, *Ragana czyli płochość*, Warszawa 1830, [on-line], dostęp 2013 maja 20, dostępny: <http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50091&s=1>, s. 292 (pozostałe cytaty za tym wydaniem).

i zmarłej przedwcześnie matki, która teraz wyciąga ręce po swoje dziecko. Wyznania na łożu śmierci w tym przypadku nie służą przerażeniu, a nawet wydają się być furtką do wiecznej szczęśliwości.

Tego typu śmierć niekoniecznie służy zbudowaniu atmosfery grozy, pisarka w tym momencie nie wykorzystuje całego jej potencjału jako źródła lęku, co nie oznacza jednak, że i bohaterom, i czytelnikowi nie towarzyszy przeżycie wzniosłości, bynajmniej, wynika ono z innego źródła niż lęk i przerażenie. Mimo wszystko jest to też śmierć spektakularna, gdyż do jej obserwatorów należy cała świta, goście zgromadzeni z okazji ceremonii zaślubin. Rautenstrauchowa buduje napięcie za pomocą różnorodnych środków: sama okoliczność śmierci jest dramatyczna, gdyż ma ona miejsce tuż po uroczystościach ślubnych, dodatkowo wszystko dzieje się w mrocznej, przypałacowej świątyni.

Według Zofii Sinko, koncepcja wprowadzenia sceny śmierci do przestrzeni sakralnej, jaką jest kaplica, nawiązywała do rozpowszechnionej wówczas „cmentarnej poezji” angielskiej.

Straszną ponurość (*a formidable gloom*) starych, przycmentarnych kościołów i grobowych krypt opisują w połowie wieku tzw. poeci nocy i grobów, a szczególnie Robert Blair w poemacie *The grave*, w którym wyobraźnia poety ewokuje *gloomy aisles* — ponure nawy i *low vaults* — niskie krypty gotyckie wiejskiego kościółka, wokół którego przechadzają się bezszelestnie smutne duchy⁹.

Mamy więc w przypadku *Ragany*, zdaniem Magdaleny Drabikowskiej, do czynienia z:

[...] fascynacją miejscami jednoznacznie definiowanymi jako przestrzenie śmierci. W świecie przedstawionym powieści gotyckiej bohaterowie, którzy tam wkraczają (lub zostają do wejścia zmuszeni), oddają się jej. Zejście do podziemi pośród trumny i szkielety, cmentarz, grobowa kaplica antycypują często nagle i gwałtowne umieranie, jak to się dzieje w przypadku Lewisowskiej Antonii więzionej w spełniających rolę grobowca klasztornych podziemiach i tam zamordowanej, czy Matyldy, bohaterki *Zamczyska w Otranto* Horacego Walpole’a, którą śmierć osiąga w zamkowej kaplicy¹⁰.

Kres jej życia wydaje się być tożsamym z tym, co osiąga Errinę — bohaterkę powieści Rautenstrauchowej. Nie ma tu jednak takiej obfitości niezwykłości, jak w innych romansach gotyckich. Jak zauważyła Agnieszka Łowczanin-Łaszkiewicz:

Czytelnik nie jest zatem wystarczająco przerażony, a napięcie emocjonalne nie jest wystarczająco silne, a przecież tego oczekujemy sięgając po romanse grozy¹¹.

Niemniej jednak scena śmierci staje się w tym momencie wydarzeniem kluczowym, zatrzymuje akcję, rozbudza ciekawość czytelnika odnośnie późniejszych wypadków.

⁹ Por. Z. Sinko, *Gotyki i ruiny w wyobraźni literackiej epoki oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 9, s. 26.

¹⁰ M. Drabikowska, *dz. cyt.*, s. 156.

¹¹ A. Łowczanin-Łaszkiewicz, *dz. cyt.*, s. 25.

Przeżycia, jakich doświadcza zakochany w Errinie Julian po jej śmierci, zmieniają jego psychikę z sentymentalnego kochanka w zwyrodnialca pałającego żądzą zemsty. Nie można go mimo wszystko identyfikować z grupą czarnych charakterów, morderców tak charakterystycznych dla powieści grozy, niemniej jednak podobnie jak oni starannie planuje wyrafinowaną zemstę. Z obłąkańczą pasją poświęca się realizacji swoich planów rozprawienia się z kobietą, która stała się przyczyną rodzinnych tragedii. Zadając jej ból, dąży do zdominowania Walerii, wzbudza w niej nieopanowany strach:

Oprawca zdaje sobie sprawę z cierpienia ofiary i wiedza ta zachęca go do eskalacji tortur. [...] Będąc szafarzem cierpienia i strachu ofiary, oprawca uzasadnia swoje działania potrzebom podporządkowania jej sobie, aby postępowała zgodnie z jego wolą i celem¹².

Julian wierzy, że zastrasząc Walerię, doprowadzi ją do uległości — „okrutny wychowawca zadaje wychowankowi cierpienie i wywołuje w nim paraliżujący lęk w imię poprawy moralnej”¹³. Choć jego celem nie jest morderstwo, to jednak przygotowuje swoistego rodzaju celę, jeśli nie śmierci, to na pewno tortur, ukryte w środku puszczy pieczary, lochy, których nikt nie odwiedza twierdząc, że to miejsce przeklęte. Z największym okrucieństwem traktuje swoją ofiarę; przywiązując ją łańcuchami i kajdanami, doprowadzając do omdlenia i konwulsji, które odtąd stale jej towarzyszą. Od tej chwili jej egzystencja jest nieustannym obcowaniem ze śmiercią. Julian stosuje wobec niej także przemoc psychiczną:

Przysposobiłem jednak rozmaite przedmioty, stosowne do wzbudzenia w tobie miłych wspomnień przeszłości.

Oto przed tobą spoczywa ciało tej, którąś do grobu wtrąciła, tu zaś w tym poszycie, opisanie jej cierpień. Będziesz mogła co dzień po kilka jego kartek z uwagą odczytywać, tak jak pobożniejsi od ciebie, życie świętych czytają; rozmyślać nad pięknym twym czynem, unosić się nad chwalebnyymi jego skutkami. Ten łańcuch, który pozwoliś, żeby ci za przepaskę teraz służył, będzie jedynie zachętą dla ciebie, żebyś się moim zamiarom nie przeciwiała, żeby ci szkodliwą myśl ucieczki nie dopuścić...

(*Ragana*, t. 3, rozdz. IV, s. 48)

To, co bohaterowi wydaje się być wzniosłym uczczeniem pamięci ukochanej kobiety, przybiera postać perwersji, makabry i naturalistycznych opisów.

Julian, zadając fizyczny ból swojej ofierze, odczuwa wewnętrzną ulgę. Na co dzień obcuje ze śmiercią; już w dniu zgonu Erriny postanowił wykraść jej ciało i zamieszkać razem z nim. Ukrywał się w przebraniu mnicha, niczym tradycyjni zuchwalcy z gotyckich romansów, co więcej, sporządzonym z kiru, którym obita była kaplica po śmierci Erriny. Odseparował się również od społeczeństwa, co być może wpłynęło na jego system moralny, kanon wartości — z czasem odchylający się od ogólnie przyjętego. Pierwsze miejsce zajmuje w nim miłość i chęć pomszczenia ukochanej. Oddaje się jej cały z pasją, poświęceniem i egzaltacją.

Kreując postać Juliana, Łucja Rautenstrauchowa udowadnia, że „niepopołniona zbrodnia może wywołać w czytelniku silniejszą trwogę niż dostarczenie kolejnego

¹² P. Łuków, *Moralność okrucieństwa*, [w:] *Gotycyzm i groza w kulturze*, 193.

¹³ Tamże, s. 193.

trupa”¹⁴. Oscylowanie na granicy śmierci powoduje przez przybliżenie jej fizycznych oznak (jak na przykład obraz trumny ze zwłokami Erriny, ale również przez profesjonalne wykorzystanie potencjału tkwiącego w napawającej lękiem i niepewnością grze światłem i cieniem, ciszą i dźwiękiem, obrazach wrogiej, zamkniętej przestrzeni, opisach dołów nikomu nieznanych, leżących w samym środku puszczy, niedostępnych dla zwykłego człowieka oraz otwartej przestrzeni lasu uświadamiającej bohaterom znikomość ich istnienia) zintensyfikowanie zagrożenia nią. Miejsce to epatuje atmosferą śmierci. Położone jest w niedostępnej okolicy, wyraziście wyizolowane w planie wer-tykalnym na podobieństwo gotyckiego zamku. To terytorium śmiertelnego niebezpieczeństwa zarazem dla Juliana i Walerii, jak i obcych, pochodzących z zewnątrz.

Taki sposób zaznajomienia z obrazem śmierci można by określić jako wysublimowaną fazę *terror gothic*, tym bardziej że każdy kolejny zgon, choć to nie elementy nadprzyrodzone mają tu największe znaczenie, niesie za sobą pewną niezwykłość, niepospolitość, stając się elementem kompozycyjnym spinającym kolejne tomy powieści.

Świat przedstawiony po śmierci Erriny nie powraca bynajmniej do starego, naturalnego porządku. Zaburzenie jego pierwotnej harmonii i nasycenie eterem śmierci ma swoje odzwierciedlenie także w specyficznym kształtowaniu warstwy językowej. Eskalacja przerażenia następuje w chwili, kiedy bohater przekonany jest o tym, że widzi widmo zmarłej ukochanej, dlatego język opisujący jej pojawienie się wywołuje grozę i strach:

Blask księżycy właśnie na nią pada, od samej głowy przykryta, twarzy, oczu, nóg nawet nie widać, bardzo powoli się posuwa, jednak w poruszeniu ręki stroną przęcają, zdaje mu się coś podobnego do przedmiotu pierwszej swej miłości upatrywać. Serce jego gwałtownie bije... Coraz prędzej bieży wnet się przekona, czy to złudzenie obłąkanych zmysłów, czyli też podług zbyt upowszechnionego mniemania, jeden z tych duchów, co ani do rzędu ludzi, ani do Aniołów nienależące, lecz między nimi środkując, świat ten czasem zwiedzają... Już niedaleko... już dość blisko.

(*Ragana*, t. 2, rozdz. VII, s. 93–94)

Stan Juliana Rautenstrauchowa opisuje, używając frazeologizmów i hiperbolizacji: „Nogi drżą pod Julianem, szybkim jednak krokiem pośpiesza ku niej [...] Serce jego gwałtownie bije... Coraz prędzej bieży...” (*Ragana*, t. 2, rozdz. VII, s. 93–94), czym sugeruje, że dla oddania grozy pojawiającego się widma nie wystarczy zwykłe „był przerażony”.

Zdarza się kolejny zgon. W czasie narracyjnym utworu jest to tragiczna śmierć, w pewnym sensie niezwykła, bo przewidziana i dokładnie zaplanowana przez bohatera. Julian, spodziewając się kresu życia, poczynił odpowiednie przygotowania. Sam wykopał grób, zgromadził pamiątki i wydał zalecenia Walerii: „na grobowcu moim połóżysz jak cię już oto prosiłem, zasuszone fiołki i lutnię które przy mnie znajdziesz” (*Ragana*, t. 3, rozdz. VIII, s. 100). Julian dąży więc do zachowania namiastki kontaktu z Erriną, zabierając relikwie pozostałe po ich ostatnim spotkaniu. Nie jest w stanie rozstać się z nią nawet po śmierci.

¹⁴ A. Łowczanin-Łaskiewicz, *dz. cyt.*, s. 27.

[...] resztę zaś dnia często przepędzał na kopaniu dołu dla siebie obok trumny żony swojej, co dzień błagając Przedwiecznego, aby jak najprędzej pozwolił mu używać tego mieszkania.

(*Ragana*, t. 3, rozdz. V, s. 59)

Przejście na drugi świat nie jest dla niego bynajmniej kresem uczucia, zapewne tkwi on w przekonaniu, że dusze kochanków jest w stanie połączyć dopiero śmierć, także ich ciała spoczywają obok siebie. Jest to jak najbardziej zgodne z konwencją romansu gotyckiego, gdzie typowym zakończeniem jest zgon głównych bohaterów w dramatycznych, pełnych grozy okolicznościach. W powieści Rautenstrauchowej kryterium to realizuje nie tyle odejście Erriny, poprzedzone obłędem i ciężką chorobą, co zgon Juliana — niesamowity, tajemniczy, zharmonizowany z jego obłąkańczą miłością. Tak naprawdę jego śmierć nie jest spowodowana fizycznym niedomaganiem, lecz chorobliwą miłością doprowadzającą do szaleństwa.

Najbardziej jednak niezwykły obraz śmierci to scena konania Walerii — prawdziwej *femme fatale*, kobiety będącej przyczyną trosk wszystkich pozostałych bohaterów, kierującą się w swoich poczynaniach nie rozsądkiem czy nawet uczuciami, lecz tzw. „płochością”, równoznaczną z niestabilnością charakteru, namiętnością, instynktowymi wyborami, niestabilnością emocjonalną i uczuciową, postępującą zawsze zgodnie z zasadą, że „zakochanej kobiecie wolno wszystko”:

A potem cóż jest nagannego w moich czynnościach — mówi? Ujrzałam Juliana, podobał mi się, wolna jestem, młoda, piękna, starałam się mu nawzajem podobać, nic naturalniejszego. W takim razie wszystko wolno. Nikt ani może, ani ma prawo mię sądzić.

(*Ragana*, t. 2, rozdz. I, s. 4–5)

Więziona przez Juliana i poddawana „torturom” psychicznym, w końcu uznaje racje swojego obłąkanego oprawcy, przysięga odkupić swoje winy przez dziesięć lat pokutując w wyznaczonym przez Juliana miejscu, a kiedy wydawać by się mogło, że ma szansę na powrót do normalnego życia, jakaś wyższa siła wymierza sprawiedliwość. Sama natura skazuje ją na śmierć. Wejście do jej lochu zapada się, a uwolnieniu na wpół żywej kobiety towarzyszy niezwykła reakcja przyrody:

[...] okropny wicher, gęste niosący kurzu tumany. Niebo się czarnymi przykryło chmurami i tylko błyskawice przeszyszywając je niekiedy, krwawy swój blask na zsiniałą twarz Waleryi rzucały!

(*Ragana*, t. 3., r. XIX, s. 241)

Sam obraz konania przypomina nie tyle opisy charakterystyczne dla romansów grozy, co późniejsze naturalistyczne obrazy reakcji fizjologicznych w czasie agonii:

[...] Ręce jej pogryzione, odzienie, piersi w rozpacz poszarpane, we krwi broczyły! [...] Zdawała się ciągle okropnie cierpieć, rękę na sercu trzymała jakby w nim nieznośny ciężar czuła, wyraz jej twarzy był przykrą boleścią przejęty, oczy krwią zaszele, na wszystkie się przewracając strony, trwogę i rozpacz malowały!

Wtem piorun, z przeraźliwym trzaskiem o kilkadziesiąt padając kroków, wstrząsł ziemię. Przestrasch ten wprawiał ją w konwulsje, które i dawniej za każdym przełknięciem miewała, a wpośród nich męczarnie swoje i życie skończyła.

(*Ragana*, t. 3, rozdz. XIX, s. 241–243)

Ragana to powieść gotycka, która nie jest pozbawiona cudownego aparatu. Rolę wymiaru sprawiedliwości odgrywa tu bowiem sama przyroda, a ów zgon jest realizacją moralnego zadośćuczynienia w duchu swoiście rozumianej sprawiedliwości.

Również druga powieść Łucji Rautenstrauchowej — *Przeznaczenie* traktuje śmierć jako jeden z elementów gotyckiej rekwizytorni, a nawet wysuwa go na plan pierwszy jako źródło estetycznego przekazu. „To »emblematy śmierci« — zarówno jej fizyczne przejawy, jak i emocje, których wywołaniu ma służyć, wydają się stanowić estetyczne i emocjonalne jądro utworu”¹⁵.

Wkroczywszy w świat powieściowy, już pierwszą sceną, którą czytelnik dostrzega, jest obraz młodej kobiety przybranej w strój żałobny:

Żałobną szatą odziana, młoda niewiasta, spoczywa niedbale na sofie; alabastrowa lampa, mdle na nią rzuca światło; przetwarta książka z rąk jej wypadła; a tęskność na licach rozlana i częste westchnienia, głęboki smutek zdradzają¹⁶.

(*Przeznaczenie*, t. 1., rozdz. I, s. 9)

Jak widać, emocjonalny język powieści gotyckich burzy reguły składni i *decorum*, wprowadzając wrażenie chaosu, a czasowniki umieszczone zwykle w końcowej części zdania dodają tekstowi retoryczności i patosu, i co za tym idzie, wywołują wrażenie wzniosłości.

Jak się później okazuje, przyczyną smutku i żałoby dziewczyny jest śmierć jej ojca. Sam opis Heleny dotyczący okoliczności jego zgonu wydaje się być wyjątkowy. Brak tu ciemnych przymiotników i opisujących bądź ewokujących grozę metafor, zdania są chłodne, pozbawione wzniosłości towarzyszącej opisom innych scen śmierci. Relacja Heleny wygląda następująco:

To tylko wiemy, iż wracając z wód zatrzymał się dzień jeden w jednym z czeskich miasteczek, tam wstawszy z rana poszedł między góry, a w godzinę wrócił, ledwo już idąc o swej sile, i cały krwią zbroczony. Piersi miał strzałem przeszyte i we dwa dni żyć przestał.

(*Przeznaczenie*, t. 1, rozdz. I, s. 11)

Cała późniejsza akcja romansu koncentruje się na dążeniu do wyjaśnienia okoliczności tego zgonu i chęci jego pomszczenia.

Początkowo *Przeznaczenie* wydaje się być historią obyczajową, pozbawioną niezwykłości czy grozy, tak charakterystycznych dla powieści gotyckich. W realiach początku XIX wieku Helena przyżywa swoją żałobę, całe dni spędzając w kaplicy (miejscu zwanym „Górą Spoczynku”), gdzie złożone zostały szczątki jej rodziców:

Na szczycie wyniosłej góry, skąd oko dalekie odkrywa niwy, widać pod cieniem kilku świrków i wierzb płaczących piękną raczej niż okazałą kaplicę.

(*Przeznaczenie*, t. 1, rozdz. III, s. 35)

¹⁵ A. Łowczanin-Łaskiewicz, *dz. cyt.*, s. 29.

¹⁶ Ł. Rautenstrauchowa, *Przeznaczenie*, Warszawa 1831 [on-line], dostęp 2013 maja 20, dostępny: <http://pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50081&s=1> s. 9 (pozostałe cytaty z tego wydania).

Pewien element tajemniczości i niezwykłości wkracza do akcji powieści wraz z pojawiającą się postacią młodego pustelnika, który przykuwa uwagę Heleny. Dodatkowo nastrój grozy podsyca cygańska przepowiednia, jaką dziewczyna słyszy w dniu swoich urodzin: „Zabójca ojca jest twoim bratem! — A brat twój małżonkiem twej duszy. A dusza twoja za życia piekielnych dozna katuszy!!” (*Przeznaczenie*, t. 1, rozdz. VII, s. 80).

Dziewczyna bagatelizuje tę wróżbę, nie zdając sobie sprawy, jak szybko przekona się o jej prawdziwości, a wybranek jej serca okaże się być jednocześnie jej przyrodnim bratem i ojcobójcą.

Zawiedzione uczucie i traumatyczne przeżycia skłaniają młodą kobietę do szukania pocieszenia w klasztorze. Nie może ona nawet przypuszczać, że owa przestrzeń sakralna, święta, stanie się jednocześnie więzieniem dla niej, cełą śmierci. Helena w momencie, kiedy wkracza w otoczenie kościelnych grobowców, by tam po raz ostatni ujrzeć przyrodniego brata, żegnając się z nim, nie spodziewa się, że przerażający widok otaczających ją krypt będzie towarzyszyć jej do końca jej dni, a za czuły gest wobec niego kierunku będzie musiała zapłacić życiem. Fakt spotkania zostaje odkryty przez nową przeorysę klasztoru i opacznie zrozumiany. Za spotkanie z mężczyzną dziewczyna ma ponieść zdumiewającą karę. Zostaje wtrącona do klasztornych lochów, gdzie trupie opary i samotne życie mają jej dopomóc w odpokutowaniu popełnionego grzechu.

Wyrokowi śmierci, który ma zapasć za przewinienia młodej zakonnicy, towarzyszy specyficzny sąd swoją formą zbliżający się do Świętej Inkwizycji. Z mocy wyroku ferowanego przez Święte Oficjum, Helena zostaje skazana na замуrowanie żywcem.

Ta, która za występki jakiegoś się dopuściła w trzydziestym czwartym przepisanu jest artykule, stanowi tylko wieczne więzienie, z pozbawieniem światła słonecznego, z замуrowanymi na zawsze drzwiami i...

Nie słyszała końca wyroku swego nieszczęśliwa Helena. Od pierwszych słów Panny Matki, całe męstwo ją odstąpiło, dreszcz śmiertelny po wszystkich członkach przeszedł, siły opuściły.

(*Przeznaczenie*, t. 2, rozdz. X, s. 126)

W tym momencie widać korelację pomiędzy gotycyzmem a średniowieczem. Historycznie rzecz ujmując, gotycyzm należy do wyobrażeń świata chrześcijańskiego. I chociaż fascynacja wiekami średnimi odnosi się także do tradycji religijnej, to jednak, jak to widać w tym przypadku, poetyka grozy wydobywa na światło dzienne swoje, często występnę, a niejednokrotnie również zbrodnicze, oblicze. Przecistawiamy się przypisywaniu mu pewnej formy *sacrum*, uznając go co najwyżej za świętokradztwo. W swojej wymowie symbolicznej gotycyzm odwołuje się do znaczenia przemocy, ofiary, upokorzenia, walki dobra ze złem, logiki paradoksu, konstytuujących średniowieczną religijność.

Sceneria towarzysząca prowadzonej na sąd Helenie dodatkowo zdaje się podsycać, zagęszczać atmosferę zbliżającej się śmierci:

W niskiej i ponurej sali, do której żaden otwór dziennego światła nie dopuszcza, stoi w samym środku długi stół czarnym przykryty kobiercem; na nim krucyfiks i kilka ksiąg zbutwiałych. U sklepienia zawieszony kaganiec, odbija krwawe światło od ścian szkarłatnym suknem powleczonych.

(*Przeznaczenie*, t. 2, rozdz. X, s. 117)

Wrażenie wzniosłości wynikające z grozy i trwogi wzniesionych wizerunkiem śmierci wynika nie tylko z jej obrazu. Nasila je odpowiednia stylizacja językowa. Kreacji dziewiętnastowiecznych gotycyzmów zazwyczaj obca jest prostota stylu. Bywa on przejaśkrawiony, zawikłany, kunsztowny, a zarazem posępny; obficie wzbogacony ciemnymi epitetami. Koncentruje się głównie na opisach ewokujących grozę. W przedstawionym fragmencie występują charakterystyczne, gotyckie określenia:

- „niska, ponura sala”;
- „czarny kobierzec”;
- „krwawe światło”;
- „szkarłatne ściany”

zastosowane, by wywołać w czytelniku uczucie empatii wobec doznań postaci towarzyszących takim okolicznościom czasu i miejsca. Było to gwarancją właściwego odbioru powieści gotyckiej.

Helena zostaje pogrzebana za życia w klasztornych podziemiach, będących zarazem miejscem wiecznego spoczynku zakonnic, jak i zakonników. Odbiorca spodziewa się, że wtrącona do lochu dziewczyna, która znalazła się w takim otoczeniu, nie zdoła się z niego wydobyć, tak jak nie miałaby sposobności powrotu, trafiając do mitologicznej krainy umarłych.

Scena ta jest twardym dowodem braku oryginalności zarzucanego polskim powieściom gotyckim. Jest ona bowiem schematem wprost przeszczepionym z *Mnicha* Matthew Gregory’ego Lewisa, gdyż Rautenstrauchowa „skazała swoją bohaterkę na zamurowanie żywcem w podziemiach klasztoru, podobnie jak to z Agnes uczynił Lewis”¹⁷.

Według Drabikowskiej:

I w tym przypadku skazana na śmierć najpierw została ogłoszona światu jako umarła. Gdy się budzi, pierwszą rzeczą, której dotyczy w ciemnościach, jest rozkładająca się głowa. Zdaje sobie sprawę, że została żywcem pogrzebana¹⁸.

Agnes znalazła się w ogromnej krypcie:

Wzdłuż ciągnęły się szeregiem grobowce podobne temu, z którego się właśnie wydostałam, i wydawały się dość głęboko zapadnięte w ziemię. Z sufitu zwisała na żelaznym łańcuchu nagrobna lampka i rzucała na loch ponure światło. Wszędzie dookoła widać było emblematy śmierci: czaszki, piszczele i inne śmiertelne członki rozrzucone były tam i sam po wilgotnej polepie¹⁹.

Od momentu uwięzienia, zarówno w przypadku Lewisowskiej Agnes, jak i Rautenstrauchowskiej Heleny, ich egzystencja staje się nieprzerwanym obcowaniem ze śmiercią — przed obiema staje widmo zagłodzenia. Chociaż obie uwolnione zostają z lochów przez braci, to jednak, w przeciwieństwie do Agnes, Helena nie jest już w stanie powrócić do świata żywych.

¹⁷ Z. Sinko, *Wstęp*, [w:] M. G. Lewis, *Mnich*, przekł. Z. Sinko, Wrocław 1964, s. LXXII–LXXIII.

¹⁸ M. Drabikowska, *dz. cyt.*, s. 157.

¹⁹ M. G. Lewis, *Mnich*, przekł. Z. Sinko, Wrocław 1964, s. 440.

Wyniesiona na powietrze Helena, długi czas przytomności odzyskać nic może; podnosi na koniec powieki, lecz ciemnością ścieśniona źrzenica światła nie znosi, a dusza boleścią zgnębiona całego szczęścia swego ani rokoszy ogarnąć niezdolna. Resztę pozostałych w pamięci wyrazów, bez żadnego związku zbłąkaną tylko myśl kreślą.

(*Przeznaczenie*, t. 2, rozdz. XIII, s. 160)

Natomiast śmierć ukazana w *Matyldzie i Danielu* Anny Mostowskiej wydaje się mieć zgoła inne proveniencje — groźnych i bezwzględnych mocy nadziemskich²⁰.

W utworze Mostowskiej, według Drabikowskiej:

Bohaterem na równych prawach z postacią literacką jest średniowieczny zamek. Budowla ta, będąca najczęściej ruiną, to przestrzeń amorficzna, labiryntowa i klaustrofobiczna, choć — paradoksalnie — często ogromnych rozmiarów. Jednocześnie martwa, ale implikująca utajoną, groźną bądź wstrętną żywotność, objawiającą się na przykład obecnością nadnaturalnego²¹.

W obrazowaniu tej przestrzeni zaciera się więc granica pomiędzy żywym a nieożywionym. Samo otoczenie tajemniczego zamku Mendoga emanuje grozą śmierci. Ruiny oddalone są bowiem od terenów zamieszkanymi. Brak tu żywej duszy, ludzie celowo omijają tę nieprzyjazną okolicę.

Należy na tym etapie skierować uwagę na zręczne posługiwanie się charakterystycznymi gotyckimi detalami, jakimi są światło i mrok (migocząca poświata księżyca towarzysząca wędrowni do starożytnego zamku naznaczonego piętnem zbrodni): „Jednego wieczoru, gdy miesiąc niewypowiedzianie oświecał te okolice” (*Matylda i Danił*, s. 25)²²; blask przeświecający przez szczelinę rozpadającego się zamku: „[...] i zdało mi się jakbym jakieś blade i ulatujące światełka ujrzała” (*Matylda i Danił*, s. 25); dźwięku: „[...] usłyszałem jakiś szmer wpośród tych murów, mniemałam z początku, iż to były nocne puszczki, sowy, lub jakie inne stworzenia podobnego rodzaju, które te głosy sprawowały, lecz huk co raz bardziej się pomnażał” (*Matylda i Danił*, s. 25); a szczególnie ruchu — co potęguje wrażenie nieuporządkowania, motywu niejednokrotnie używanego przez autorów romansów gotyckich jako wywołującego grozę powstałą w wyniku utraty bezpieczeństwa, jakie zapewnia harmonia ujarzmiająca przestrzeń, czyniąc ją optymalną dla ludzkiej egzystencji.

Wprowadzenie w przestrzeń naznaczoną zbrodnią dokonuje się stopniowo. Z obserwowanego przez czytelnika otoczenia ewokuje estetyka śmierci w swym wymiarze jak najbardziej makabrycznym.

Funkcję wtajemniczenia, a zarazem ostrzeżenia, pełni tu słowiański napis:

Tu tysiące ludzi życie postradały,
Sprawiedliwe nieba zbrodnię ukarały
(*Matylda i Danił* s. 55)

²⁰ Na temat powieści *Matylda i Danił* Anny Mostowskiej pisałam szerzej w: »*Matylda i Danił*« — zapomniana powieść Anny Mostowskiej, „*Studia Słowianoznawcze*” 2011, t. 9, s. 379–405.

²¹ M. Drabikowska, *dz. cyt.*, s. 156.

²² A. Mostowska, *Matylda i Danił*, [w:] *Moje rozrywki*, Wilno 1806, s. 25 (pozostałe cytaty z tego wydania).

Groza w tym momencie zyskuje wymiar nierzeczywisty i ponadmysłowy, nie jest wynikiem zwykłej ludzkiej imaginacji czy też choroby — obłądu. Wprowadzona jest w sposób niezrozumiały, irracjonalny. Z przestrzenią grozy nasyconą atmosferą śmierci zaznajamia bohaterkę istota fantastyczna, upiór będący sprawcą makabrycznych mordów. Stan przerażenia obszarem naznaczonym piętnem zbrodni i spotkaniem z istotą metafizyczną opisuje Mostowska, używając zmetaforyzowanej frazeologii:

Strach i podziwienie ścięły krew w żyłach moich, jednak widząc się pod przemocą jestestwa mocniejszego nade mnie, sądziłam iż przeciwieć się woli jego, byłoby rzeczą prózną [...]

(*Matylda i Daniło*, s. 40)

Za pośrednictwem widma Gryzalda dokonuje przerażającego odkrycia w jednym z krzyżackich zamków, w okrągłej salce, gdzie „krew mury miejsca tego farbowała, spróchniałe kości podłogę okrywały” (*Matylda i Daniło*, s. 55). Lęk kobiety zwiedzającej celę śmierci wzmacnia nocna pora i charakterystyczna gotycka przestrzeń zawiłych korytarzy, ciasnych schodów, spróchniałych drzwi, skrytego dziedzińca, zamurowanych wrót, nagromadzonych skarbów, a w końcu starego pergaminu z zapisaną historią zbrodniarki.

Owa morderczyni — Edgarda — w idealny sposób realizuje wzorzec „gotyckiego łotra”, czego dowodzą jej dzieje:

Używając na złe nadzwyczajnej swojej piękności, wabiła najbogatszych i najślawniejszych rycerzy, których omamiając rozkoszą, wyciągała po nich niezmiernych darów, a gdy wszystko z nich wyczerpała, trucizną albo mordem, lub innym okrutnym sposobem, ich się pozbawiła, i tak zebrała te ogromne bogactwa.

(*Matylda i Daniło*, s. 46)

Realizuje ona więc podstawowe wymogi, by móc określić ją tym mianem: jest złoczynią, którego nękają wyrzuty sumienia, pojawia się w postaci zjawy przybierającej potworną fizjonomię „wybladłego trupa”; pogoń za dobrami materialnymi popycha ją do przekraczania wszelkich zasad etycznych; oprócz tego pojawia się w koszarnej i ezoterycznej przestrzeni zamkowych ruin.

Nietuzinkowy styl prezentacji Edgardy jako diabolicznego niegodziwca niekoniecznie był oryginalnym zamysłem Mostowskiej, gdyż straszdyło z *Matyldy i Daniły* ma swoje literackie prototypy. Konstanty Wojciechowski reprezentuje pogląd, iż projekt widma mógł być imitacją postaci z powieści niemieckiej *Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe*²³.

Zofia Sinko przypuszcza, że geneza wykreowania figury pokroju Edgardy ma inne źródło, a jest nim *Mnich* Lewisa, którego rozsmakowana we francuskich i angielskich romansach grozy Mostowska niewątpliwie studiowała w oryginale. Postacią z powieści Lewisa, z którą można by zestawiać upiора z dzieła Mostowskiej, jest „brocząca krwią zakonnica”. Historia mniszki, zdaniem Zofii Sinko,

²³ K. Wojciechowski, *Przedmowy do pierwszych powieści polskich XIX w.*, „Pamiętnik Literacki” 1905, s. 269.

[...] istotnie przypomina w ogólnym zarysie dzieje Edgwardy; i jeden, i drugi upiór pokutuje za grzechy, i jednemu, i drugiemu dla osiągnięcia wiecznego spokoju potrzebna jest pomoc i ofiarność żywych²⁴.

Edgwarda pokutująca jako zjawia w ciągu kilku wieków wreszcie osiąga ułaskawienie. Godzi się wrócić pamięcią do popełnionych przez nią występków:

[...] uwodziła, pozbawiała życia i okradała spragnionych jej łask rycerzy. Poza tym, co równie ważne, zginęła nagle, nie pojednawszy się z Bogiem na łożu śmierci. Wiele wskazuje na to, że autorka „Stracha” podziela poglądy niektórych przedstawicieli swej epoki, zaprzeczając istnieniu wiecznej kary dla najbardziej zatwardziałych grzeszników²⁵.

W rzeczywistości odbiorca ma świadomość, że jest ona sprawczynią licznych łajdactw i że usiłuje odpokutować za pomocą własnej rodziny swoje przewinienia. Jednakże nic nie wiadomo o tym, jakiego rodzaju emocje miały władzę nad fatalną kobietą przed dopuszczeniem się bestialstwa i co odczuwała później, czy był to nieklamany żal, czy być może intencja pokuty za pośrednictwem naiwnej Matyldy jest podszyta jedynie lękiem przed wiecznym potępieniem. Tego rodzaju uściślenie dążeń Edgwardy nie jest możliwe, gdyż zaniechała w powieści żmudzkiej „pogłębionych procesów psychiki bohaterów [oraz] głębszej analizy ich wewnętrznych doświadczeń, związanych z poczuciem niepewności i lęku”²⁶.

Motyw zabójstwa tak naprawdę nie jest dla autorki szczegółem pierwszej wagi. Dzieje Edgwardy potraktowano wyłącznie jako wzór umoralniający. Podobnie jak w *Raganiu*, tak i tu „nieba piorunem pasmo życia Edgwardy przerwały dla położenia tamy tylu okropnym występkom” (*Matylda i Daniło*, s. 47). A zatem „Świat nadprzyrodzony istnieje w tej powieści jako siła decydująca o losach ludzkich, wyznaczająca ich bieg”²⁷. Moce nadprzyrodzone w przypadku *Matyldy i Daniły* unicestwiają pomyślność i życie ludzi.

Również śmierć Daniły (który jako jedyny w powieściowej fabule reprezentował pragmatyczny, racjonalny sposób myślenia, wobec tego rozmiął się z ideałem rycerskiego panicza, tkliwego amanta, a brnął w stronę hulaki, libertyna, propagującego oświeceniową myśl o braku wiary w życie duchowe, w istnienie zaświatów), ma naturę niewytłumaczalną, metafizyczną, irracjonalną, niepojętą, w chwili, gdy dostrzegamy ciało martwego chłopca po jednej z uczt. To siły ponadzmysłowe w przypadku *Matyldy i Daniły* marnotrawią pomyślność i życie ludzi. Postępowanie wbrew ich woli bohaterowie opłacają śmiercią jak tutaj Daniło. Przejawia on oświeceniową ignoran-

²⁴ Z. Sinko, *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961, s. 152.

²⁵ A. Śniegucka, *Zjawy i ruiny społecznie użyteczne. O problematyce wartości w prozie Anny Mostowskiej*, Łódź 2007, s. 97.

²⁶ Z. Sinko, *Gotycyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, wyd. 2 poszerz. i popr., Wrocław 1991, s. 161.

²⁷ B. Jadczyk, *Z problemów fantastyki gotyckiej w powieściach Anny Mostowskiej*, „Folia Societatis Scientiarum Lublinensis”, vol. 21, Warszawa 1979, s. 41.

cję wobec przekonania o istnieniu życia pozagrobowego wbrew widocznym znakom i ostrzeżeniom:

[Daniło] chciał okno zamknąć i wtem usłyszał te słowa, nieroztropny, porzuć myśleć o przedsięwzięciu, które zguby twojej stanie się przyczyną, jeśli natychmiast go nie zaniechasz, nie zezwalają nieba na twój związek z Matyldą.

(*Matylda i Daniło*, s.63–64)

Wedle ludowych przekonań i opowieści gwałtowna śmierć miała być karą niebios za bezbożność bohatera: „W ten oto powieściowo naiwny sposób oświeceniowy liberalizm przełamany zostaje przez preromantyczny demonizm”²⁸.

Ukazanie się widma Edgwardy jest więc jakby poświadczeniem przekonania o wpływie fatum ciężącego nad ludzkim losem, znakiem, iż człowiek nie ma sprzyjających okoliczności do wygranej w konfrontacji z siłami nadprzyrodzonymi, tajemnicą przeznaczenia.

Upiór staje się tu personifikacją tajemnych sił władających losami człowieka, tym bardziej że nie posiada on własnej woli, ale odgrywa rolę medium przekazującego istotom ziemskim wyższe wyroki. Osoby takie jak Daniło skazane są na przegraną w walce, jaką toczą z fatum o swoje prawo do szczęścia.

Wprowadzająca nowy gatunek powieści jeszcze u schyłku XVIII wieku Anna Mostowska czy też jej następczyni Łucja Rautenstrauchowa, których twórczość naznaczona była jeszcze reliktem przeszłości, śmiało czerpią z tendencji oświeceniowych. Wszystkie sceny śmierci występujące w ich powieściach, choć przepełnione irracjonalnymi, fantastycznymi elementami zwiastującymi już romantyzm, mają jednak oświeceniową proveniencję. Na ogół wiążą się z dążnością do moralizacji. Zgodnie z tymi wyznacznikami bohaterów dobrych spotyka nagroda, natomiast tych złych nie ominie zasłużona kara w postaci nieprzewidywalnej śmierci, z którą często wiążą się działania sił nadprzyrodzonych lub która jest realizacją zasłyszanej przepowiedni.

Tym samym obie pisarki zdawały się przestrzegać:

[...] kodeksu obowiązującego całą ówczesną literaturę polską, a zawierającego m.in. postulaty dydaktyzmu o charakterze ogólnym i patriotycznym, kreacji i popularyzacji wzorców rycerskich, postulat łączenia piękna i cnoty²⁹.

Zgodnie z tendencją dydaktyczną poddawały one waloryzacji postępowanie bohaterów, zestawiając ich na zasadzie dobro-nagroda, zło-kara, zgodnie z „klasycystyczną prawdą o nierozłączności piękna i cnoty, winy ukaranej i cnoty nagrodzonej”³⁰.

Trudno mówić o wzniosłych obrazach śmierci i jakiejś ponadwymiarowej prawdzie w nich zawartej, skoro dla Mostowskiej każde dzieło należy uznać za wartościowe, jeżeli tylko „zasady cnoty i prawdziwej moralności w sobie zawierała”³¹.

²⁸ B. Czwrónóg-Jadczak, *Polska powieść gotycka...*, s. 43.

²⁹ Tamże, s. 128.

³⁰ Tamże, s. 131.

³¹ A. Mostowska, *Przedmowa*, [w:] też, *Astolda*, Wilno 1807, s. VI–VI.

Takie kryterium sprawia, że nie ma tak u Mostowskiej, jak i Rautenstrauchowej opisów i analiz psychiki, wewnętrznych przeżyć zwyrodnialców, psychologicznej charakterystyki postaci:

[...] schematyzm, stereotypowość, wszechobecny dydaktyzm, tendencja do eliminowania charakterystyczności na rzecz typowości doprowadza w literaturze polskiej do ograniczenia oddziaływania filozoficznych konwencji gotycyzmu — ważnego i atrakcyjnego instrumentu poznania świata i człowieka, wydobycia jego najskrytszych myśli i marzeń, a także ciemnych spraw ludzkiego wnętrza³².

Co za tym idzie, cechy gatunkowe są tu traktowane bardziej powierzchownie, pisarki dbają jedynie o nietuzinkową akcję i przestrzeń napawającą strachem. „Zwrot ku wewnętrznym procesom psychicznym, jeśli istnieje, nie zmierza w kierunku uczynienia psychiki bohaterów terenem penetracji artystycznej”³³.

Romans grozy ewoluował niestety w kierunku rozrywki lekkiej i dostępnej dla szerszego kręgu odbiorców (czego świadectwem jest choćby twórczość Jane Austen). W tej literaturze wyraźnie widać deficyt pewnej uniwersalnej idei. Twórcy stosowali wyłącznie oczywisty, określony zasób narzędzi, których celem było jedynie wyzwolenie grozy.

Wynikająca z uczucia strachu i przerażenia śmiercią specyficzna wzniosłość stała się jednak impulsem w niedalekiej przyszłości do snucia przemyśleń nad wewnętrznymi przeżyciami człowieka i w miarę upływu czasu zapoczątkowała korowód postaci o właściwościach definiowanych jako „romantyczne”: niedopasowanych do rzeczywistości buntowników, występujących przeciwko panującym zasadom, bohaterów, którzy ztracali się w swojej samotności. Spuścizną wzniosłych założeń romansu gotyckiego stała się powieść romantyczna podejmująca tematy egzystencjalne, gdzie uwagę przykuwa jednostka, nie zaś romantyczny kadr stanowiący na początkowym etapie zasadniczy wskaźnik rozpoznawczy gotycyzmu.

Monika Kusek

THE THEME OF DEATH IN THE NOVELS OF ANNA MOSTOWSKA AND ŁUCJA RAUTENSTRAUCHOWA

Summary

In the gothic novel in the late 18th and early 19th centuries scary death scenes were very common. The writers from the period usually described the scenes of death in a very naturalistic way. Some of them probably wanted to implement Edmund Burke's theory, according to which the fear of death is the most intensive expression of terror. We must experience it in order to be able to know the feeling of sublimity.

The subject of my thesis is the writing of Anna Mostowska and Łucja Rautenstrauchowa. The first of them was the one who introduced the gothic novel as a new genre at the end of the 18th century. There have been analyzed the scenes of death occurring in their novels. Even though they were full of irrational, fantastic elements already announcing Romanticism, yet they had their origin in the Enlightenment. The following pictures of death are connected with the tendency to moralization and didacticism. In accordance with the rules, the good people are rewarded, and the bad ones are punished with unexpected death, that is often caused either by the influence of supernatural forces or by the realization of a prophecy.

³² B. Czwońnóg-Jadczak, *Polska powieść gotycka...*, s. 131.

³³ Tamże, s. 132.

Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i językowe”, t. IV.

DĄBRÓWKA MIROŃSKA¹
Uniwersytet Warszawski

LITERACKIE I PLASTYCZNE OBRAZY ŚMIERCI W ILUSTROWANYCH WYDANIACH POLSKIEJ XIX-WIECZNEJ BELETRYSTYKI

Do zilustrowania omawianych w artykule tez wybrałam cztery obrazy śmierci zaczerpnięte z polskiej literatury XIX wieku oraz towarzyszące im przedstawienia graficzne. Sceny te w wymiarze plastycznym i tekstowym ukazują zarówno makabrę, jak i wzniosłość śmierci. Przedmiotem mojego zainteresowania są przede wszystkim interferencje zachodzące pomiędzy tekstem a towarzyszącymi mu ilustracjami. W sposób szczególny zajmuje mnie więź pomiędzy sztukami plastycznymi a literaturą. Różne jej formy można obserwować w przestrzeni książki ilustrowanej. W obszarze badawczym znajdują się również: sztuka ilustracji wobec wyzwania czasu oraz respektowanie lub przekraczanie przez grafików konwencji estetycznych epoki (tu jedną z kluczowych będzie kategoria okrucieństwa). Poruszam także zagadnienia pomocnicze, takie jak: kształtowanie wyobrażeń zbiorowych poprzez wizję ilustratora, plastyczne eksponowanie wybranych treści utworu, znaczenie ilustracji jako integralnego elementu edytorskiego opracowania. Wszystkie te kwestie łączy współdziałanie słowa i obrazu, tworzące wspólną przestrzeń spotkania wyobraźni literackiej i plastycznej.

Analizy ilustracji jako sposobu operowania na tekście dokonuję w ujęciu interdyscyplinarnym. Zagadnienia, które omawiam, spotykają się na pograniczu dwóch głównych dyscyplin: historii literatury i historii sztuki, a także bibliologii oraz historii kultury, w tym zwłaszcza polskiej kultury wydawniczej XIX wieku.

Na początku wyjaśnijmy, jaką rolę wyznaczano ilustracji w omawianym okresie. Jak wskazuje Karol Głombiowski, niemal do końca tego stulecia

ilustracja starała się z werystyczną dokładnością opisywać treść dzieła, konkretyzować w utworze literackim w sposób naturalistyczny to, co przez poetę czy powieściopisarza nie zostało do końca, dokładnie, we wszystkich szczegółach przedstawione².

¹ Dąbrowka Mirońska — doktorantka w Instytucie Polonistyki Stosowanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Od 2006 roku związana z polskim rynkiem wydawniczym zarówno książkowym, jak i prasowym. Obecnie redaktor prowadzący i wydawca w Wydawnictwie Naukowym PWN. W swoim dorobku ma m.in. publikacje w magazynach: „Humanistyka XXI wieku. Rocznik Doktorantów Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego” oraz „Balkan United”.

² K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław 1980, s. 58. Por. także E. Skierkowska, *Współczesna ilustracja książki*, Wrocław 1969, s. 13.

Warto zauważyć, że jeszcze pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku badacz przedstawiał tezy, które znamy z tekstów XIX-wiecznych krytyków. Nawet jeżeli opowiadali się oni za nadaniem ilustracji rangi samodzielnej wypowiedzi artystycznej, w ich rozumieniu zadaniem tej gałęzi sztuki było dosłowne i konkretne odtworzenie warstwy wyglądu oraz przedmiotów przedstawionych w utworze literackim. Karol Głombiowski dodatkowo podkreśla:

nie ma żadnej wątpliwości, co do tego, że ilustrator dzieła literackiego winien podporządkować się treści utworu i że ilustracja winna być inspirowana przez autorskie słowo. Rycina postępuje za tekstem, a nie może tekstu zdominować ani zająć w książce miejsce niezależne, poddana jedynie rygorom własnej sztuki. Inaczej bowiem — kłócąc się z wyobrażeniami sugerowanymi przez tekst — ilustracja może tylko zaszkodzić estetycznemu przeżywaniu utworu³.

Jak wspomniałam, również w powszechnym odbiorze ówczesnej krytyki ilustracja nie była aktem twórczym, a jedynie unaocznieniem, „uzmysłowieniem” cudzych myśli, dosłownym i konkretnym odtworzeniem warstwy wyglądu oraz przedmiotów przedstawionych w utworze literackim. W to wierzyli również odbiorcy, a przynajmniej nie docierają do nas głosy świadczące o tym, że ktokolwiek myślał inaczej.

W istocie prawda na temat relacji pomiędzy tekstem a ilustracją była znacznie bardziej złożona, wykraczając poza stosunek czysto naśladowczy. Postaram się pokazać, jak ilustracja stawiała się lekturą tekstu, operacją na słowie, w jaki sposób rysownicy dopuszczali się transformacji, przekształceń prezentowanych sensów, a nawet zafałszowań wobec literackiego pierwowzoru. Przede wszystkim zaś — jak wprowadzali aspekt ideologiczny do proponowanych przez siebie wizualizacji.

Przejdźmy zatem do przykładów, z których pierwszym będzie scena oplakiwania tytułowej bohaterki opisana przez Antoniego Malczewskiego w poemacie *Maria*. Poeta zapisał się w historii polskiej literatury jako autor jednej książki, która za jego życia nie przyniosła mu ani rozgłosu, ani pieniędzy⁴. Wydana po raz pierwszy w 1825 roku *Maria. Powieść ukraińska*⁵, początkowo niedoceniana, z czasem stała się jedną

³ K. Głombiowski, *dz. cyt.*, s. 60. Zob. także: S. Szuman, *Ilustracja w książkach dla dzieci i młodzieży*, Kraków 1951, s. 15–23. M. Porębski, *Ikonofera*, Warszawa 1972, s. 195.

⁴ To zadziwiające, że o życiu autora *Marii* wiemy tak niewiele. Antoni Malczewski to postać, która została po sobie legendą do dziś budzącą niepokój i liczne wątpliwości. Uczeń Gimnazjum Wołyńskiego i chluba tej szkoły, podporucznik korpusu inżynierów w Szkole Aplikacyjnej Artylerii i Inżynierów w Warszawie, adiutant polowy przy generale Ksawerym Kosseckim, obrońca Modlina, więzień w niewoli rosyjskiej, porucznik w sztabie kwatermistrzostwa generalnego wojsk Królestwa Polskiego. Światowiec, podróżnik, ósmy na świecie zdobywca Mont Blanc i pierwszy, który wspiął się na alpejski szczyt Aiguille du Midi. Mężczyzna uwikłany w burzliwy romans z żoną swojego przyjaciela, nerwowo chorą Zofią z Modzelewskich Rucińską. Wreszcie człowiek chory, rozczarowany, opuszczony przez bliskich i przyjaciół, borykający się z ciężką sytuacją materialną i trudnym położeniem życiowym. Umarł w nędzy i samotności 2 maja 1826 roku, na kilka dni przed swoimi trzydziestymi trzecimi urodzinami.

⁵ Pierwodruk: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Warszawa 1825. Ta pierwsza edycja *Marii* była niezwykle skromna. Nie posiadała zadrukowanej okładki — stanowił ją szaroniebieski cienki papier. Przyczyn ubogiej formy edytorskiej pierwszego wydania należy upatrywać w ograniczonym budżecie autora, który w tym przypadku był jednocześnie „nakładcą”. Co ciekawe, w kontekście późniejszej popularności *Marii*, pierwodruk tej „powieści ukraińskiej” pozostał w zasadzie niedostrzeżony przez warszawską krytykę.

z ulubionych lektur polskich czytelników, o czym świadczy imponująca liczba wydań zarówno ilustrowanych, jak i nieilustrowanych. Od początku lat trzydziestych XIX wieku aż do końca lat czterdziestych XX wieku *Maria* miała przeszło pięćdziesiąt edycji. „Niezwykła była poczytność tego romantycznego poematu, »powieści ukraińskiej«, tła dla wielu już ilustracji [...]”⁶, jak podkreśla badaczka Janina Wiercińska, autorka opracowania monograficznego na temat Michała Elwiro Andriollego, jednego z ilustratorów *Marii*. Poemat cieszył się olbrzymią popularnością, doprowadzoną wręcz do stanu niezdrowego przesytu, tak jak to odczuwał Józef Ignacy Kraszewski i czemu dał publicznie wyraz u progu lat siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku⁷. Utwór Malczewskiego cieszył się zainteresowaniem nie tylko wśród czytelników, inspirował także wyobraźnię artystów i stał się dla wielu grafików impulsem do podjęcia dzieła zilustrowania go. Wśród tych, którzy podjęli próbę skonkretyzowania w plastycznej formie wybranych scen poematu, byli tak cenieni twórcy, jak wspomniany Michał Elwiro Andriolli, Wojciech Gerson czy Antoni Zaleski.

Na marginesie możemy stwierdzić, że kanonicznymi przedstawieniami sceny opłakiwania przy łożu śmierci są w polskim malarstwie dwa obrazy: motyw ten znajdujemy na płótnie Jacka Malczewskiego *Śmierć Ellenai* (inny tytuł to *Na łożu śmierci*, 1907) oraz w słynnym przedstawieniu malarskim Józefa Simmlera *Śmierć Barbary Radziwiłłówny* (1860). Poemat Malczewskiego w oczywisty sposób prowokował wyobraźnię twórców ilustracji do tego, żeby ten temat zainicjować. Przypomnijmy, akcja powieści poetyckiej rozgrywa się na Ukrainie w wieku XVII. Powracający z bitwy Wacław odnajduje swą nieżywą żonę, utopioną na polecenie jego ojca, Wojewody. Uważa się, że dzieje Marii i Wacława stanowią transpozycję autentycznych losów Gertrudy Komorowskiej, pierwszej żony Szczęsnego Potockiego. Przeciwny małżeństwu ojciec pana młodego, wojewoda wołyński Franciszek Salezy Potocki, polecił zamordować synową, czego dokonano 13 lutego 1771 roku.

Oto jak scenę odnalezienia nieżywej Marii opisał Malczewski:

Na nierozsłanym łożu, w żałobnej odzieży
Rozciągnięta niewiasta uśpiona tam leży;
Ale jej snu twardego Wygoda nie pieści;
**I jakby nagłą przerwą gwałtownych boleści,
Jeszcze w jej sinej twarzy cierpienie zostało,**

⁶ Andriolli. *Świadek swoich czasów. Listy i wspomnienia*, oprac. J. Wiercińska, red. nauk. W. Jaworska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 36.

⁷ Zob. Bolesławita [Józef Ignacy Kraszewski], *Omnibus*, nakładem Józefa Ignacego Kraszewskiego, Poznań 1869 nr 4, s. 177–179. W tym kontekście ważne są zwłaszcza słowa: „Ilustrowano *Marię* nie wiem już razy wiele, Zaleski, Fredro a w pojedynczych obrazach, Simmler i mnóstwo artystów; przedmiot to tak zużyty, iż potrzeba było bardzo świeżego i energicznego talentu, aby go odmłodzić i uczynić zajmującym”. Zob. także W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 30: „Pod koniec lat sześćdziesiątych nikt nie musiał już zachęcać malarzy do sięgania do popularnych tekstów literackich, a liczba powstających »przyliterackich« obrazów była tak duża, że niektórzy krytycy zaczęli wręcz ubolewać nad nadmierną eksploatacją niektórych utworów, takich jak np. *Maria A. Malczewskiego*”.

Choć spokojne, bez ruchu, wyprężone ciało;
I długie jej warkocze spadały w nieładzie,
Nie w takim, w jaki Miłość śpiące wdzięki kładzie;

I smutnie się nadęła wysileniem tłusta,

Jak by się skarżyć chciała, tylko że jej usta
Ścięte silniejszą władzą; a promień księżycy,
Co tę posępną postać migając oświeca,
Tak dziką tkliwość rzucał w przymrużone oczy,
Z jaką wizg upioryzcy, gdy kochanka zoczy.
To młoda śliczna Maria — rycerz przed nią stoi —
Przyniósł jej ziemskie szczęście — i czegoż się boi?
To młoda śliczna Maria? oh! Jakże zmieniona!
Czy już się będzie robak tulić do jej łona?

[...]

Lecz gdy silne rycerza unosi ją ramię,

W jakież okropne ruchy jej kibić się łamie!

Nie z tą giętką lotnością, co w dół je przyciska,

Lecz w całym opuszczeniu świeżego zwaliska,

Zwieszona ręce, głowa, zdrętwiałe już nogi
Czynią z niej **przedmiot straszny**, jemu jeszcze drogi⁸.

Przyjrzyjmy się postaci głównej bohaterki, tak jak ją zobrazowali graficy. Pomimo że poszczególne przedstawienia plastyczne różnią się pod względem dynamizmu i nacechowania patosem, wszystkie łączy silna estetyzacja postaci nieżywej Marii, a zatem uniknięcie tego, co sugestywnie pokazał sam poeta: ciała, które nie tylko jest nieżywe, ale — jak pisze Malczewski — zmienione pod wpływem gwałtownej śmierci. Twarz ślicznej niegdyś Marii jest „wysileniem tłusta”, a zaszłe zmiany budzą makabryczne skojarzenia z przyszłym rozkładem („Czy już się będzie robak tulić do jej łona?”). W efekcie piękna dziewczyna stała się „przedmiotem strasznym”, w plastycznych wizjach wygląda natomiast tak, jakby spała. Na ilustracjach wydarzyło się *miraculum mortuorum*, dzięki któremu Wacław ujrzał niezmiennione rysy ukochanej. Wszystko to, co w tekście jest makabryczne, na ilustracjach staje się namiętne, moralne i żałobne. Tak wygląda „piękna śmierć XIX wieku”⁹ (ilustr. 1).

Artyści nie ukazali szpetoty i ohydy zwłok, przed czym nie cofnął się przecież Malczewski w opisie literackim. Pisarz skoncentrował się na okropności śmierci, ilustratorzy — na buncie romantycznego kochanka, co z kolei najlepiej przedstawiają ilustracje Andriollego¹⁰ i Gersona¹¹ (ilustr. 2, 3, 4).

U tego ostatniego ciało Marii znamionuje bezwładność kukły, warto natomiast zwrócić uwagę na to, że główną postacią kompozycji jest Wacław, wykonujący pate-

⁸ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Kraków 2002, s. 47–48.

⁹ P. Ariés, *Człowiek i śmierć*, Kraków 1989, s. 434.

¹⁰ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wyd. 1 z ilustracjami M. E. Andriollego, Warszawa 1876. Fotodruki według rysunków M. E. Andriollego.

¹¹ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Lipsk–Warszawa 1883. Drzeworyt, rys. W. Gerson, ryt. J. Styfi i in.

tyczny gest protestu. To na nim w pierwszej kolejności spoczywa spojrzenie patrzącego. W tym miejscu należałoby wprowadzić kategorię narracyjności sformułowaną przez Waldemara Okonia. Twierdzi on, że nigdy nie patrzymy na obraz w ten sposób, żeby ogarniać wzrokiem jego całość. Istnieje taki punkt, od którego zaczynamy czytać dzieła plastycznego, a który staje się dla widza dominantą obrazu — zwłaszcza tak zwanego obrazu o temacie literackim:

...pomimo dążenia do jednoczesnego oglądu całego dzieła oraz braku linearnej kierunkowości jego struktury, percepcja jest procesem odbywającym się w czasie, a w przypadku dzieł o skomplikowanej historii zakodowanej w danym przedstawieniu bądź też w ciągu obrazów — czas ten może być znaczny¹².

To artysta wyznacza zatem kolejność patrzenia na obraz. W przypadku ryciny przedstawiającej Wacława, który dźwiga ciało martwej żony, uwaga widza skupia się w pierwszej chwili na zrozpaczonym mężczyźnie, następnie wzrok wędruje ku temu, co Wacław trzyma w ręku: Marii, której kibić, jak u Malczewskiego, dosłownie łamie się „w okropne ruchy”.

Co ciekawe, ilustratorzy — poza Gersonem i Andriollem — unikali pokazania kontaktu kochanka z ciałem zmarłej, co przecież wyraźnie opisuje cytowany już tekst: „Znowu ją pieści — cuci — z miłością stroskaną / Co by się pocieszyła choć westchnień zamianą”. Na sześć plastycznych przedstawień tylko dwa pokazują próbę wejścia w fizyczną bliskość z nieżywą Marią. W pozostałych przypadkach Wacław jest wyraźnie zdystansowany. W swoim rysunku wspinał się uchwycić ten moment Andriolli, ukazując wahanie Wacława, który odruchowo wyciąga rękę do ukochanej, drugą kładzie na jej nadgarstku, jednak w tym geście jest tyle niepewności i wahania, że mamy wrażenie, jakby Wacław miał za moment cofnąć dłoń i wybiec z komnaty — co istotnie czyni w tekście.

Ukazanie zmian fizjologicznych, które zaszły w ciele Marii, bezwładnym i napuchniętym, było nie do przyjęcia dla żadnego z grafików, dlatego postanowili zneutralizować makabrę śmierci, zasłonić ją za pomocą przemyślanych praktyk, między innymi poprzez sztuczną estetyzację wbrew naturze tego rodzaju śmierci. Zamiast realistycznej dosłowności woleli odwołać się do kategorii wzniosłości. Również czytelnicy niezmiennie oczekiwali wizji anielskiej Marii, której uroda pozostaje nienaruszona nawet po tragicznej śmierci. Rysunki podkreślają zatem piękno i subtelność bohaterki, łagodząc jednoznaczną wymowę tekstu i sprawiając, że czytelnik zbliża się do bohaterów poematu i głębiej wchodzi w ich świat¹³ (ilustr. 5).

¹² W. Okoń, *Narracja werbalna a narracja wizualna. Problemy badawcze*, [w:] *Literatura a malarstwo — malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, red. G. Królikiewicz, Kraków 2009, s. 586.

¹³ W tym kontekście ciekawą uwagę poczyniła M. Możdżyńska-Nawotka, odwołując się do kwestii wierności historycznej, przejawiającej się w kostiumie. Zestawia ona dwa ujęcia tej samej sceny, a więc obraz Józefa Simmlera, który niewątpliwie stał się sukcesem polskiego XIX-wiecznego malarstwa, oraz namalowany w 1860 roku obraz Józefa Grottgera *Zygmunt i Barbara*. Autorka zwraca uwagę na przemyślany zabieg kostiumologiczny: „Malarz wykorzystał kostiumy dla osiągnięcia podwójnego celu: zasugerowania konkretnej epoki oraz określenia charakteru postaci i ich wzajemnych relacji w sposób atrakcyjny i czytel-

Elementy makabry, które uobecniają się w tekście literackim, w ilustracjach zostają zatarte przez patos, co pozwoliło artystom przedstawić śmierć w jej dostojności, zgodnie z XIX-wieczną konwencją malarską. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zróżnicowanie wizerunków Wacława. Detale jego wojennego rynsztunku nigdy nie są takie same, podobnie zresztą jak alkierz Marii. W książce *Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów* Anna Pilch pisze o niezliczonych możliwościach aktualizacji danego tekstu, przejawiających się w jego plastycznych realizacjach. „Żaden tekst nie ma swojego właściwego obrazu, podobnie jak żaden obraz nie ma swojego właściwego tekstu”¹⁴ — wydaje się, że to właśnie w odniesieniu do wielości ilustrowanych wydań *Marii*, tekstu odznaczającego się niebywałą wprost siłą prowokowania wyobraźni, słowa te nabierają szczególnego znaczenia. Historia ilustrowanych wydań *Marii* pokazuje bowiem dobitnie, że wbrew przekonaniom XIX-wiecznej, a także późniejszej krytyki, sztuka przekładania z języka literatury na język plastyki nigdy nie jest wyczerpana, a żadna graficzna interpretacja tekstu nie może być ostateczna.

Przejdźmy teraz do przykładu innej sceny śmierci. Tym razem wzniosłemu opisowi towarzyszy równie patetyczna ilustracja. Chodzi o śmierć Longina Podpięty z powieści *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza zilustrowaną przez Juliusza Kossaka¹⁵ (ilustr. 6).

ny dla widza. Zadanie zakomunikowania kontekstu historycznego spełnia strój króla Zygmunta Augusta, zawierający odtworzone z dużą wiernością elementy kojarzone z wizerunkiem renesansowego mężczyzny (krótkie bufiaste spodnie, obcisłe nogawice, szeroka w ramionach, krótka szata wierzchnia z dekoracyjnie rozcinanymi rękawami, płytke obuwie o szerokich noskach). W odniesieniu do kostiumu Barbary kwestia wierności historycznej staje się drugorzędna, a jego podstawową funkcją jest wzmocnienie emocjonalnej wymowy sceny. Na obrazach z epoki kobiety spoczywające w łóżu ubrane są w mało seksowne długie giezło z rękawami zebranymi w ciasny mankiet i zawicie lub czepek szczelnie zasłaniające włosy. Barbara natomiast została przedstawiona w bieliźnie przywołującej zmysłową atmosferę (neo)rokokowego buduaru: na koszulę bez rękawów narzucony jest ozdobny kaftanik, a jego szeroki rękaw, otwarty wzdłuż wewnętrznego szwu i spięty ozdobnymi kokardami, obnaża białe ramię zwisające bezwładnie we wzruszającym geście. Spod koronkowego czepla spływają długie, rozpuszczone włosy. Strój Barbary podkreśla zatem jej urodę, bezbronność i delikatność zgodnie z kanonami piękna współczesnymi widzowi, czyniąc przez to żal króla po jej stracie bardziej zrozumiałym”. Dalej autorka pisze o „zasadnej krytyce”, z jaką musiał zmierzyć się obraz Grottgera, w najmniejszych szczegółach przedstawiający rzeczywistość bohaterów w myśl postulatu historycznej wierności ubiorów przedstawianych w dziełach sztuki. Jego sposób przedstawienia kostiumów okazał się nieadekwatny do treści psychologicznej: „wydaje mi się — pisze Jan Bołz Antoniewicz w monografii artysty — strona psychiczna nie wystarczająca, a cały aparat kostiumowy, wraz z owym kołpakiem, z drogocennymi sobolami, zarzuconymi przez plecy, ze stanikiem o wolno przypiętych pasach, i z tymi krezami, sztywnymi jak blacha — drobiazgowością swą tylko razi. Czuć, że królowi i królewskiej kochance w tych kostiumach nieswojsko. — Całość przypomina trochę »żywy obraz« wświeżo uszytych kostiumach, frenetycznie oklaskiwany na przedstawieniu dobroczynnym. Te wszystkie smaczki kolorystyczne, lśniące jedwabie, spencer Zygmunta, mieniący się niebieskimi i żółtymi barwami z kanarowo-żółtymi rękawami, suknia Barbary barwy miedzianej i biały jej stanik z szerokimi, ciemnymi wstęgami, te i wszystkie inne drugorzędne szczegóły wybijają się tu na pierwszy plan i odwracają uwagę od momentu psychologicznego” (zob.: M. Możdyńska-Nawotka, *Od zmierzchu do świtu. Historia mody balowej*, Wrocław 2007, s. 188–190).

¹⁴ A. Pilch, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2002, s. 42.

¹⁵ *Album do powieści Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”*, Warszawa 1884. Cynk, rys. J. Kossak.

Scena ta stanowi w polskiej literaturze doskonałą realizację tematu *ars bene moriendi* — jest to chwalebna śmierć wojownika, rycerza „bez skazy i trwogi”, który poświęca życie dla ojczyzny i wiary. W plastycznym przedstawieniu skumulowano wydarzenia, które w tekście następują sekwencyjnie. Początkowo bowiem Longin jest porównany do odyńcy, który rozdziera Tatarów niczym zajądł kundle. Jego nadludzka siła zdaje się wzrastać z każdą chwilą, a tego, kto odważy zbliżyć się na długość jego miecza, czeka niechybna śmierć. Jednak, gdy tatarska orda spędza Kozaków i Podbipięta widzi skierowane na siebie łuki i strzały wysypywane z kołczanów, zdaje sobie sprawę, że dalszy opór jest bezsensowny. Składa broń i oddaje się modlitwie. Wówczas pada pierwsza strzała, która przeciera mu skroń. Druga po chwili utkwii w ramieniu rycerza.

I gdy pan Longinus powiedział: „Gwiazdo zaranna!” — już strzały tkwiły mu w ramionach, w boku, w nogach... Krew ze skroni zalewała mu oczy i widział już — jak przez mgłę — łękę, Tatarów, nie słyszał już świstu strzał. Czuł, że słabnie, że nogi chwieją się pod nim, głowa opada mu na piersi... na koniec ukląkł. Potem, na wpół już z jękiem, powiedział pan Longinus: „Królowo Anielska!” — i to były jego ostatnie słowa na ziemi. Aniołowie niebiescy wzięli jego duszę i położyli ją jako perłę jasną u nóg „Królowej Anielskiej”¹⁶.

Rysunek Kossaka stanowi zatem przykład tego, w jaki sposób malarstwo radzi sobie z kategorią czasu. Ilustracja ukazuje moment heroicznej walki, tymczasem strzały już tkwią w ciele rycerza, co jest sprzeczne z kolejnością wydarzeń przedstawionych w tekście. Sienkiewicz bowiem wyraźnie rozgraniczył moment, kiedy bohater z wojownika staje się męczennikiem. Podbipięta przechodzi metamorfozę: walczy za ojczyznę, ale ostatecznie porzuca broń i umiera za wiarę. Ze słowami modlitwy oddaje i poleca Bogu swoją duszę. Ta patetyczna chwila przypomina śmierć innego męczennika — Świętego Sebastiana przywiązanego do słupa i przeszytego strzałami. Ilustrator zdecydował się przedstawić Longina jako rycerza, jeszcze nie męczennika, jednak śmiertelne strzały, które już zostały wypuszczone, sugerują dalsze rozgrywanie się sceny w czasie.

W tym kontekście warto przywołać dwa inne przedstawienia plastyczne autorstwa Juliusza Kossaka, ilustrujące chwalebny śmierć wojowników na polu bitwy. Pierwszy z nich to ilustracja wyobrażająca śmierć Mohorta¹⁷, stuletniego starca, który poświęcił swe długie życie walce za kraj, umiera jako bohater (ilustr. 7).

Druga z omawianych ilustracji przedstawia scenę domniemanej śmierci Tadeusza Kościuszki. Kajetan Suffczyński w swoich „obrazach historycznych” *Zawsze oni* przedstawił ją w ten sposób:

Kościuszkę wszyscy mieli za zabitego, a Ferson chcąc się o tym dokładnie przekonać, wysłał ze sztabu swego majora Tołstoja na odszukanie go; ten wziął z sobą porucznika Drzewieckiego i z nim się udał na pobojuwisko. Wiedzano, że Kościuszko z prawego na lewe udał się skrzydło, ale do niego nie dojechał, w tym więc kierunku udał się Tołstoj z Drzewieckim. — Starannie przeglądali oni ciała poległych i dojechali do Onego błota, na którym leżał Kościuszko; w odartym i zbryzganym krwią i błotem ciele nie

¹⁶ H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, t. 2, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1966, s. 343.

¹⁷ W. Pol, *Mohort. Rapsod rycerski z podania*, Lwów 1883. Drzeworyt, rys. J. Kossak, ryt. Z. Szymański i A. Zajkowski.

poznał wodza Drzewiecki, ale żołnierz jakiś z pułku Mirowskich w niewolę wzięty, prowadzony tamtędy spojrzął na leżącego i boleśnie zawołał: „Naczelniku mój, ty nie żyjesz!” odwrócił się skwapliwie na te wyrazy Drzewiecki, zeskoczył z konia a wpatrzywszy się lepiej i on poznał Kościuszkę, a przyłożywszy rękę do serca „żyje! żyje!” wykrzyknął radośnie. — Na tę wieść Tołstoj i eskorta jego pospieszyli z pomocą, a kiedy go wzięli na ręce, ranny dał znak życia¹⁸ (ilustr. 8).

Obydwie ilustracje — zarówno ta wyobrażająca Mohorta, jak i ta pokazująca Kościuszkę — przedstawiają rycerzy, którzy — podobnie jak Maria — wyglądają tak, jakby byli pogrążeni w głębokim śnie. Na rycinach nie widać ran, znika podarty, zbрызany krwią i błotem mundur, twarze bohaterów nie noszą oznak cierpienia. Przywodzą na myśl śpiących rycerzy, spoczywających na barokowych katafalkach, w całym patosie i dostojeństwie śmierci.

Powróćmy do Sienkiewiczowskiej trylogii. Jeszcze innym przykładem sceny ukazującej makabrę śmierci jest kaźń Azji Tuhajbejowicza przedstawiona w *Panu Wołodyjowskim*¹⁹. Literacki opis ciągnie się przez kilka stron, zatem powiedzmy jedynie dla przypomnienia: egzekucji dokonuje specjalista od tortur, wachmistrz Luśnia na polecenie Nowowiejskiego, husarza i przyjaciela Wołodyjowskiego. Azja, ocucony z nieprzytomności, spostrzega, że leży na ziemi ze świeżo naostrzonym pałem między kolanami; widzi orczyki przywiązane do swoich rąk wyciągniętych ponad głową, u orczyków zaprzężone konie. Zaczynają go nawlekać na pal, wachmistrz każe ruszać końmi wolno, żeby męczarnia trwała długo; kości Azji rozstępują się, ciało zatrzymuje się na drzazgach, na chropowatościach pala i rozdziera się na dwie części. Ostrze pala dochodzi głęboko pod piersi, wtedy dragoni dźwigają pal do góry i wkopują w ziemię; ciało obsuwa się całym ciężarem i dalej rozdziera. Wachmistrz Luśnia każe się podsadzić do Azji i świdrem wywierca mu drugie oko, delikatna skóra owija się wokół skrętów świdra, z oczodołów wypływają strumienie krwi. Tak wygląda zamknięcie tej sceny:

Twarz sama zbielała i stawała się coraz bielsza. Dragoni poczęli gasić w milczeniu pochodnie, jakby wstydząc się, że światło oświeca dzieło tak okropne — i tylko od księżycowego sierpa szły srebrne, lecz niezbyt jasne blaski na ciało Azji. Głowa jego pochyliła się zupełnie na piersi, tylko przywiązane do dębczaka i owinięte smolną słomą ręce sterczały ku górze, jakby ten syn Wschodu wzywał zemsty tureckiego półksiężycy na swych oprawców. Przed samym wsiadaniem wachmistrz zapalił jeszcze ostatnią pochodnię owe wzniesione ręce Tatara, po czym oddział ruszył ku Jampolowi, a wśród gruzów Raszkowa, wśród nocy i pustki został tylko na wysokim palu sam Azja, syn Tuhaj-beja — i świecił długo...²⁰.

„W głuchym czarnym stepie świeci ta pochodnia długo — widać ją zapewne na mile dokoła”²¹ — dopowiada profesor Stanisław Tarnowski, krytyk literacki, i zadaje sobie pytanie:

¹⁸ K. Suffczyński, *Zawsze oni. Obrazy historyczne i obyczajowe z czasów Kościuszki i legionów*, t. 1, Poznań 1875. Drzeworyt, rys. J. Kossak.

¹⁹ *Album Henryka Sienkiewicza „Pan Wołodyjowski”*, Warszawa 1900. Cynk, rys. S. Batowski, J. Kossak i W. Tetmajer.

²⁰ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1955, s. 576–577.

²¹ S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich. Henryka Sienkiewicza „Potop” — „Pan Wołodyjowski”*, „Przegląd Polski”, R. 23, t. 90, Kraków 1888, s. 266.

Co ona oświeca? Czy barbarzyństwo polskie? chyba to jedno, a w takim razie oświeca nieprawdę, oświeca coś, czego nie było. Wiemy, że to czasy tortur i wbijania na pale, ale Nowowiejski, człowiek dobry, Nowowiejski rycerz, Nowowiejski chrześcijanin, mógł zemsty pragnąć, mógł ją wykonać, mógł obiecywać sobie, że się będzie pastwił z rozkoszą, ale gdy istotnie przyszło do rzeczy, nie mógł się pastwić, nie mógł tej długiej męki wytrzymać, nie mógł pozwolić, żeby Luśnia świdrował oko; musiał się przerazić i ulitować razem, i skrócić to straszliwe konanie. Raz nas więc i martwi ta tortura w naszym uczuciu polskim i chrześcijańskim, bo przez nią zbrodniarz wychodzi na męczennika, pokrzywdzony i rycerz — na oprawcę. [...] Nic nie pomoże wyrazistość i plastyczność obrazu; przy takich scenach jak ta staje się ona tylko nadużyciem wyjątkowego epickiego uzdolnienia i daru²².

Rzeczywiście, scena ta należy do najmocniejszych literackich zobrazowań wykorzystujących poetykę frenezji okrucieństwa i śmierci w polskiej literaturze. Podobne studia przemocy odnajdujemy dla przykładu u Słowackiego mistycznego, u Goszczyńskiego w *Zamku Kaniowskim*, następnie u Żeromskiego, a współcześnie u Odojewskiego. W całej historii rodzimej literatury takich scen jest niewiele — tym większe więc budziły zastrzeżenia.

„Pornografia tego cierpienia zawstydzia nawet ludzi wojny”²³, którzy „poczęli gasić w milczeniu pochodnie, jakby wstydząc się, że światło oświeca dzieło tak okropne”²⁴. Czytając opis Sienkiewicza, przerażającą torturę śledzimy z bliska — wydaje się nawet, że jesteśmy zbyt blisko. Według Tarnowskiego, który potraktował Nowowiejskiego jak wzór realnej postaci, polski rycerz–patriota–chrześcijanin nie mógł być oprawcą, zatem cała scena została po prostu zmyślona. Ponadto przekroczono miarę okropności i obrzydliwości, dopuszczalną dla opisów literackich. Tarnowski, w sposób bezkompromisowy rozprawiając się z tą sceną, nie widzi żadnego usprawiedliwienia dla opisywania tak bezsensownego okrucieństwa. Wstrząśnięty drastycznością sceny literackiej krytyk zarazem jednak ją powtarza. W swym omówieniu zachowuje wszystkie detale, a nawet dodaje własne, jakby opis Sienkiewicza budził fascynację i podziw dla talentu pisarza²⁵.

Scena, oburzająca w oczach krytyka — a jednocześnie zapalonego entuzjasty Sienkiewicza — wydała się jednak na tyle ważna, że ujęto ją w albumie do *Pana Wołodyjowskiego* z roku 1900, przedstawiającym 14 ilustracji z całej powieści. Rysunek wykonał Włodzimierz Tetmajer. Zawiódłby się jednak ten, kto pomyślałby, że zobaczy scenę prawdziwie drastyczną lub chociaż zbliżoną do literackiej prawdy. Ilustracja przedstawia niemal romantyczną scenerię: księżyc, step, odjeżdżające wojsko, w tle wieże cerkwi. Okaleczone ciało, „które wraz z obiektami cywilizacji i kultury materialnej tworzy terytorium, na którym manifestuje się przemoc wojenna”²⁶, jest zakryte przez ciemność. Cała makabra, która ciągnie się przez kilka stron powieściowego opisu, na rysunku już się dokonała. Widzimy odjeżdżających rycerzy i choć doskonale wiemy, co miało miejsce jeszcze przed chwilą, ilustracja staje się dla tej wiedzy poniekąd „zasłoną”. Wydaje się, że nie podejmuje dialogu z literackim pierwowzorem — artysta nie

²² Tamże, s. 266–268.

²³ R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza*, Katowice 2009, s. 292.

²⁴ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, s. 576.

²⁵ Zob. R. Koziołek, *dz. cyt.*, s. 292.

²⁶ Tamże, s. 260.

„wypowiada” tu swoich poglądów na temat przemocy wojennej, bo „wejście w dialog oznacza otwartość na trudne sprawy, na świat, na człowieka, na wartości — wszelkie”²⁷, a na to nie pozwalała konwencja ilustracyjnego przedstawienia.

Dokonując operacji na czasie i wybierając właśnie ten moment do zilustrowania, grafik zdystansował się od samej sceny kaźni. Literacki opis przełożony na obraz został wyczyszczony z werystycznej dosłowności. Nie widać podpalonych dłoni, które upodabniały Azję do pochodni płonącej samotnie w stepie. Na pierwszy rzut oka wbity na pal syn Tuchajbeja może przypominać przydrożną kapliczkę, co — zgodnie z zarzutem Tarnowskiego wobec sceny literackiej — narzuca symbolikę ofiary. Ilustracja nie pokazuje zatem okrucieństwa tekstu, a estetyzacja plastycznego wyobrażenia staje się formą protestu przeciwko makabrze, protestu ideologicznego i etycznego. Mamy tu więc do czynienia z sytuacją odwrotną od tej, o której pisze Karol Głombiowski: „A przecież w procesie przekazu dzieła literackiego chodzi o to, aby artysta-grafik dopowiedział ołówkiem lub rylcem to, czego poeta nie chciał albo nie mógł słowem wyrazić”²⁸. Pragnienie dopowiedzenia nie oznacza tu głębokiego zanurzenia w literacki opis i wizualizowania go, uzupełniania o szczegóły. Ilustracja Włodzimierza Tetmajera, poprzez określoną perspektywę przedstawienia, podjęcie plastycznej opowieści w tym momencie, kiedy wszystko już się dokonało, nie podąża za Sienkiewiczowskim studium torturowania ciała. Nie eksponuje cielesności człowieka, doświadczenia bólu ani barbarzyństwa tej zemsty. Tłumi okropność opisu literackiego i broni się przed jego przemocą — a zarazem perwersyjną sugestywnością. Wreszcie pograża literacką scenę w kategorii niepokazywanego. Zasadne wydaje się pytanie o to, co pozostało w pamięci czytelników, którzy jednocześnie byli odbiorcami albumu — tekst książki, w którym wszystko jest opisane z przeraźliwą jasnością, czy ilustracja, w której milnie narracja Sienkiewicza (ilustr. 9).

Ostatnią sceną, o której chciałabym napisać, jest ukazana przez Kraszewskiego w *Starej baśni* kaźń Henga, z wyrafinowanym okrucieństwem zamęczonego przez Dobka. Ilustrację do tekstu wykonał Michał Elwiro Andriolli. Scena ta jest ważna między innymi dlatego, że ukazuje przemyślane okrucieństwo bohatera, który w świecie przedstawionym powieści należy do postaci pozytywnych, choć niejednoznacznych. Z urodzenia kміeć, z zamiłowania wojownik, w polu i na łowach „szalony i niesprawcowany, gdy do domu przybył, zwykł był przy ogniu legować albo pod drzewem na murawie”²⁹. Dobek zarządza znacznymi obszarami ziemi, lubi używać życia, choć gdy wyrusza na polowanie, wodzi swych ludzi po lasach o głodzie i chłodzie, krzepiąc się wodą z kałuży. Jego gwałtowny i dziwaczny charakter przejawia się również w podejściu do przyjaciół, za których potrafi nadstawić karku, jednak „gdy najmniejsza waśń poróżniła go z bratem, ubić był gotów na razie... i potem żałować”³⁰. Jedną z cech

²⁷ A. Pilch, *dz. cyt.*, s. 80.

²⁸ K. Głombiowski, *dz. cyt.*, s. 59.

²⁹ J. I. Kraszewski, *Stara baśń. Powieść z IX wieku*, Warszawa 1960, s. 374.

³⁰ Tamże, s. 374.

wyróżniających Dobka jest jego przebiegłość, która sprawiała, że „zataić się umiał do czasu, z człowieka wyciągnąć, a samemu się przyczać cicho. Z tej strony mało go kto znał oprócz własnych ludzi”³¹. Choć w środku kipi z emocji, potrafi słuchać cierpliwie. Z takim właśnie przeciwnikiem, niczego nieświadomy, podróżuje Hengo — zdrajca słowiańskiego plemienia, szpiegujący pod pretekstem handlu. Pragnący się zemścić Dobek, obdarzony olbrzymią posturą, w jednej chwili mógłby przebić mieczem swojego towarzysza, ale — jak pisze Kraszewski — „rozbolełemu człowiekowi tej zemsty było za mało”³². Gdy podróżnicy stają na popas i rozpalają wielkie ognisko pod dębem, Dobek prosi Henga, by ten pomógł mu skrócić sznur. Nieświadomy niczego Hengo ochotczo pomaga, co wykorzystuje Dobek, by skępować przeciwnika. Następnie zawiesza Niemca nad ogniem, by ten upiekł się żywcem, „a sam nieco opodał spokojnie się położył na trawie, ogień tylko podkładając”³³. Dobek nasycy się cierpieniami wroga, podczas gdy Hengo błaga o łaskę szybkiej śmierci. Dobek pozostaje na to obojętny, póki nie znudzi mu się trwające tak długo konanie przeciwnika. W milczeniu podsycy ogień, tak żeby płomienie ogarnęły Henga, i żeby ten czym prędzej umarł w męczarniach. Ostatecznie, jak czytamy w tekście:

Oczekiwanie znudziło znać Dobka, bo chwyciwszy oszczep, rzucił nim w piersi i dobił nieszczęśliwego. Odszedł potem od ogniska, a wkrótce ciało urwane z gałęzią padło w ogień, żar i iskry rozpryskując dokoła, objęły je płomienie. Najmniejszej już wątpliwości nie było, iż Hengo odżyć nie może, skoczył więc Dobek na koń splunąwszy na trupa i szybko się oddalił. Lżej mu się potem zrobiło [...]”³⁴.

Jeśli wziąć pod uwagę zarówno mit łagodnego Słowianina, jak i tendencję do idealizowania postaci zasłużonych w walce z najeźdźcą, opisana scena budzi zastanowienie. Jest to bowiem akt celebrowania długiej, bolesnej śmierci. Chęć zemsty, której nie kojarzymy z pokojową słowiańską duszą i kulturą, tak jak chciał ją widzieć Herder, prowokuje sadystyczne zachowania, potrzebę delektowania się powolnym zadawaniem śmierci swoim wrogom. W tym sensie Dobek nie walczy jak rycerz, a mimo fizycznej przewagi, umożliwiającej mu zadanie Hengowi śmierci w mgnieniu oka, decyduje się na straszną egzekucję. Andriolli doskonale uchwycił w ilustracji tę różnicę w fizyczności obu bohaterów, przedstawiając Dobka jako rosnącego mężczyznę w odróżnieniu od wijącego się w agonalnych ruchach Henga. Andriolli, jakby chciał w sposób szczególny podkreślić tę dysproporcję, przedstawił Dobka jako mężczyznę drobnej budowy, co nie rzuca się w oczy na innych ilustracjach wyobrażających tego bohatera. Dodajmy, że w tej scenie — w odróżnieniu od wcześniej opisanych przedstawień śmierci — grafik nie cofa się przed ukazaniem fizycznego wymiaru cierpienia. Postać Henga jest skrzywiona spazmatycznie, jego twarz wyraża cierpienie, ból i przerażenie. Jednak takie graficzne ujęcie należy do rzadkości (ilustr. 10).

³¹ Tamże, s. 374.

³² Tamże, s. 381.

³³ Tamże, s. 382.

³⁴ Tamże, s. 382.

Obrazy śmierci wzniosłej, tak jak w przypadku pięknej Marii czy Longinusa Podbięty, potwierdzały wyobrażenia kulturowe, gloryfikujące polskość. Ilustrujące te sceny rysunki jako forma reprezentacji stały się rodzajem przedstawienia, dzięki któremu polskie społeczeństwo w drugiej połowie XIX wieku utwierdzało się w takim obrazie świata, jaki mógł być przez nie uznany za własny i sensowny, odwołując się do sformułowania Michała Markowskiego. Obrazy makabry, okrucieństwa, zdziczenia polskich rycerzy wykraczały natomiast poza ten porządek wyobrażeń, poza horyzont oczekiwań czytelników, które wyznaczały „w ówczesnej Polsce większość działań artystycznych i współtworzyły swoistą »chorobę polonizmu« panującą w sztuce przez całą omawianą epokę”³⁵ — jak zauważa Waldemar Okoń. Makabra śmierci przejawia się tu w bestialstwie wojny i zdziczeniu. To ostatnie dotyczyło walczących po obu stronach, co wyraźnie podkreśla Sienkiewicz w *Trylogii*, opisując wojnę jako pogrom totalny, rzeź, w której „nie żywiono nikogo”, „rzeczywistą potworność wojny z jej bezwzględny, niszczącym same podstawy bytu okrucieństwem”³⁶. Drastyczność tekstu w interpretacji ilustratorów, poddanych akademickim rygorom, była natomiast znacznie łagodzona. Przedstawione wizualizacje kaźni Azji oraz Dobka noszą znamiona zemsty sprawiedliwej, w której okrucieństwo stanowi odpłacenie za nieusprawiedliwione zbrodnie. Powstaje pytanie, czy Sienkiewicz, jak również Słowacki mistyczny czy Seweryn Goszczyński przedstawiający sceny rzezi humanicznej i Ukrainy targanej koliszczyzną oraz innymi tragicznymi powstaniami, mogli upleść heroiczną historię z okrutnych dziejów. Mogliby ukazać te czasy w patetycznej wzniosłości, jednak było to zadanie niemożliwe. Zarazem ich dzieła, przybliżające okropności oczom odbiorców, wywoływały gwałtowne protesty i krytykę czytelników. Jednak tu otwiera się przed nami już zupełnie inny problem badawczy.

Dąbrówka Mirońska

LITERARY AND GRAPHIC VISIONS OF DEATH IN 19TH-CENTURY ILLUSTRATED EDITIONS OF THE POLISH FICTIONAL LITERATURE

Summary

The article is particularly concerned with the visions of death in 19th-century illustrated editions of the Polish fictional literature. The choice of conducting such research resulted from my interest in book as an item which is produced as the effect of cooperation of many people: author, illustrator, editor and printer. I treat the book as a whole, in which coexist both: the text and its graphic visualization.

The investigation into the relations between iconic signs, on the one hand, and literary narration on the other, emphasized the necessity of taking into account the relevant aspects of illustration as a specific way of communicating. The problems included, inter alia: how visual arts interpret the description of literary scenes and characters; in what way illustration explains, supplements as well as modifies the text and intensifies its effects; why some literary scenes deserved to be graphically emphasized and the other ones did not; finally why the situation of illustration perversely “decoding” a message given by text occurred. The “points of junction” of the literary and icon elements, the meaningful role of the latter, the reinterpretation of one work by another were also treated as the vital problems.

³⁵ W. Okoń, *Sztuki siostrzane...*, s. 10.

³⁶ M. Janion, *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 37.

The article consists of five parts which exemplify the main problem on selected examples. The first part deals with general questions relating to the role of illustrations in 19th century. The second part is devoted specifically to the scene of death of main heroine in *Maria*, the 19th-century a poem by A. Malczewski, the most popular literary work among Polish artist at that time. The third part is concerned with three examples of *ars bene moriendi* in Polish literature (H. Sienkiewicz *Ogniem i mieczem*, W. Pol *Mohort* and K. Suffczyński *Zawsze oni*). The last to be discussed in the fourth part are the scenes of cruel deaths (H. Sienkiewicz *Pan Wołodyjowski*, J. I. Kraszewski *Stara baśń*). The last part focuses on the final conclusions.

My research provided me with useful insights into the problem. The comparison between literary narration with the way of the telling the same story by means of pictures unveiled the fact, that the illustrations established and codified ideological visions of the Polish history for many years. They were a critical instrument of building cultural code as well as national identity in the period of the partitions of Poland. On the other hand, the conclusion deals with the problem of the text being “betrayed” by the illustration as the visual representation modified the elements of the literary message. This situation occurred very often in 19th century against common conviction of critics and researchers.

**ŚMIERĆ–PIASTUNKA DAJE UKOJENIE. O MŁODOPOLSKIM WYOBRAŻENIU ŚMIERCI
W WYBRANYCH WIERSZACH BRONISŁAWY OSTROWSKIEJ I MARYLI WOLSKIEJ**

Śmierć (w różnych wariantach i zestawieniach) stanowi jeden z ważniejszych tematów literatury okresu Młodej Polski. Wiadomo, że mówienie lub pisanie o niej z reguły wydaje się kłopotliwe, gdyż przeżycie to jest nieprzekazywalne obserwatorom, a doświadczenie śmierci samo w sobie należy chyba do najbardziej traumatycznych dla człowieka. Śmierć stanowi wielką zagadkę, na której temat trudno się wypowiadać, gdyż nie można dotrzeć do jej istoty i następnie poddać analizie. Na poziomie ontologicznym możliwe jest poruszanie się jedynie wśród opisów, które są wynikiem domysłów na temat samego zjawiska śmierci.

Śmierć ponadto posiada rzeczywisty wpływ na pozostające pod jej władzą środowisko społeczne. Umieranie kogoś skutkuje przenikaniem śmierci do wielu sfer ludzkiego życia. Pewność tego doświadczenia jest wpisana w ciągłość egzystencji człowieka. Jednak szczególnie wyraźne przekonanie mówiące o wyczerpalności życia pojawia się w momentach dla człowieka kryzysowych — na przykład w czasie ciężkiej choroby i w kontekście jej skutków. Towarzyszy też świadomości upływającego czasu, który objawia się u ludzi (i pozostałych istot żyjących) postępującym procesem starzenia. Z biologicznego punktu widzenia stanowi nieodwracalne zatrzymanie wszystkich czynności życiowych, a tym samym kres ziemskiego żywota². Śmierć posiada więc wymiar psychologiczny, społeczny, medyczny, kulturowy³. Istnieje również w sferze języka.

W literackich przekazach zjawisko to funkcjonuje jako nieodłączny element ludzkiej egzystencji, powodujący lęk, czasem ulgę, a przede wszystkim wzbudzający ogromne zaciekawienie.

Celem obecnych rozważań jest ukazanie na przykładach kilku wybranych wierszy młodopolskich poetek — Bronisławy Ostrowskiej i Maryli Wolskiej popularnej w literaturze drugiej połowy XIX wieku młodopolskiego wcielenia makabry w postaci

¹ Aldona Jankowska — ukończyła filologię polską na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. Słuchaczka Studium Doktoranckiego Języka, Literatury i Kultury UŁ, doktorantka w Katedrze Literatury i Tradycji Romantyzmu. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół problematyki literackiej XIX wieku (szczególnie okresu romantyzmu i Młodej Polski), zagadnień dotyczących „kwestii kobiecej”, sposobów realizacji toposów miłości i erotyzmu w literaturze modernistycznej oraz malarstwie secesyjnym.

² *Encyklopedia zdrowia*, red. W. S. Gumułka, W. Rewerski, Warszawa 1994, s. 280.

³ M. Żelichowska, *Śmierć z perspektywy psychospołecznej*, [w:] *Śmierć jako norma. Śmierć jako skandal*, red. W. Kuligowski i P. Zwierchowski, Bydgoszcz 2004, s. 77. W strukturze przestrzennej obecność śmierci dokumentują cmentarze.

śmierci–piastunki⁴, która wyzwalała od cierpień natury egzystencjalnej i wprowadzała w stan wyciszenia i uspokojenia. Prezentowana wybrana odsłona śmierci wiązała się z funkcją oswajania człowieka z tym, co nieuniknione.

Teresa Walas słusznie wskazuje na odmienność młodopolskiego budowania poetyckich wyobrażeń śmierci i na ich ważną rolę w tamtym czasie:

W modernizmie śmierć staje się nagle czymś dobrze widocznym i czymś niewątpliwym, dostarcza jakiejś absolutnej miary rzeczy [...], jest także aktem posłuszeństwa bytowemu prawu i przystaje do kategorii ostatecznych, jakimi chętnie posługuje się tekst dekadencji. Śmierć wyzwalała wreszcie jednostkę od istnienia, które jest istnieniem tragicznym, bolesnym i absurdalnym⁵.

Młoda Polska była epoką, w której doszło do przeobrażenia się wizerunku śmierci (znanego chociażby ze średniowiecznej ikonografii) i zarazem samego sposobu mówienia o niej.

W literaturze przełomu XIX i XX wieku śmierć stanowiła wręcz monotemat, obok miłości, „stały i obowiązujący”⁶, który zgodnie z „tradycją modernistyczną” poddawano zabiegowi estetyzacji. Jak stwierdziła Antonina Lubaszewska:

Figurą śmierci w XV i XVI wieku był szkielet, natomiast w młodopolskim ujęciu — pozbawiona cech budzących grozę — *Madame Mors*, która stanowiła odwrócenie średniowiecznej wersji *Danse macabre*⁷.

Śmierć upersonifikowana ujawniała gorycz życia doczesnego, które naznaczone było, zgodnie z filozofią Schopenhauera, nieustannym cierpieniem. Dlatego też młodopolskie dialogi o śmierci ukazywały przede wszystkim pozytywną stronę „innego bytu”. Śmierć stanowiła w nich swego rodzaju wyzwolenie, a poprzez podkreślanie atrakcyjności zaświatowych krain — lepszą formę życia. Zarówno pisarze, jak i artyści, przedstawiając jej upersonifikowane oblicza, często stosowali symbolikę pór roku (jesieni i wczesnej wiosny)⁸, najczęściej jednak wykorzystywali motyw kościotrupa z kosą, który, zgodnie z tradycją młodopolską, zastąpiono wizerunkiem pięknej kobiety.

⁴ Śmierć–piastunka to jedno z młodopolskich wyobrażeń śmierci. Miało ono służyć oswojeniu człowieka z doświadczeniem umierania. Do innych, upersonifikowanych obrazów śmierci w drugiej połowie XIX wieku należały matka i dziewczyna. Przykład łagodnego, konwencjonalnego opisu kresu żywota w tonacji „oswojenia” nakreślił Antoni Lange:

Bo wiem, że śmierć jest słodka, matczyne ma dłonie,

Pieszcząc kołysze do snu na białym swym łonie.

Zob. A. Lubaszewska, *Życie — Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995, s. 54 i 55.

⁵ T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1900)*, Kraków 1986, s. 189.

⁶ Tamże, s. 190.

⁷ A. Lubaszewska, *dz. cyt.*, s. 54 i nast. W Młodej Polsce panowało przejęte z romantyzmu przekonanie, iż tylko w pogardzie dla śmierci jest nadzieja wyzwolenia oraz przekonanie wywodzące się od Schopenhauera mówiące o nicości bytu i ludzkiej egzystencji. Podobne wyobrażenie śmierci znajduje swoją realizację na obrazach prerafaelitów: *Sen Dantego* Rossettiego, *Śmierć Ofelii* Millaisa, *Śmierć Ellenai* oraz *Thanatos II* Malczewskiego.

⁸ Jesień dla modernistów stanowiła alegorię wyciszającego piękna eutanazji, była również środkiem znieczulającym ból wynikający z nieuchronności przemijania. Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 57.

Dzięki tej transformacji nieuniknione i trudne doświadczenie śmierci mogło stać się łatwiejsze do zrozumienia i następnie do spokojniejszego przeżycia żałoby. Człowiek, opierając się na nowym, bardziej korzystnym wizualnie wyobrażeniu zjawiska, szybciej mógł przepracować wewnętrznie zaistniałą sytuację graniczną. Wyobrażenie śmierci w łagodniejszej wersji działało w pewien sposób jak mechanizm obronny przeciw naturalistycznemu widokowi rozkładającego się ciała, a tym samym fizycznemu procesowi umierania.

Zmniejszenie lęku przed śmiercią następowało również za sprawą uświadomienia sobie, iż doświadczenie to nie ma jedynie indywidualnego charakteru, dotyczy bowiem każdego człowieka i dlatego powinno być rozpatrywane z perspektywy zbiorowości. Śmierć jest przecież zjawiskiem powszechnym, dotyczącym ostatecznie każdego żyjącego. Skoro więc człowiek jest częścią większej całości, nie musi samotnie zmagać się z ciężarem śmierci. Świadomość, iż śmierć stanowi „wspólny mianownik” wszystkiego, co żyje, daje podstawę do rozumienia tego zjawiska w kategoriach „oswojenia”.

Philippe Ariès — jeden z ważniejszych przedstawicieli francuskiej tanatologii, mając na uwadze funkcję zespalałą wszystkich ludzi w obliczu śmierci, nakreślił zmieniające się na przestrzeni czasu różne jej obrazy uszeregowane w zależności od pewnych czynników⁹.

Co więcej, nową wizję śmierci można zestawić z zasadami obowiązującymi w myśleniu mitycznym. Mity początkowo, ze względu na niemożność naukowego wythumaczenia prawd rządzących światem, w tym również śmierci, spełniały funkcję dydaktyczną: miały bowiem uczyć człowieka prawidłowego funkcjonowania na ziemi, objaśniać mu poszczególne doświadczenia życiowe, odnalezienia się w chwili śmierci, a często zapewniać o kontynuacji żywota *post mortem*.

Mity, sprzeczne z rzeczywistością empiryczną, dowolnie ją przekształcały, a sam temat śmierci pojawiał się w nich niezwykle często. Ponadto mity doskonale tłumaczyły śmierć, ukazywały ją w innym, lepszym znaczeniu¹⁰.

Dwom poetkom — Bronisławie Ostrowskiej i Maryli Wolskiej, które rozpoczęły swoją drogę twórczą w okresie Młodej Polski, tematy związane z kruchością ludzkiej egzystencji, przemijaniem i wreszcie ze śmiercią były bliskie i często podejmowane w ich literackich tekstach.

Bronisława Ostrowska należała do drugiej generacji twórców młodopolskich. Biografia poetki nasycona jest faktami poświadczającymi jej artystyczną duszę. W ciągu

⁹ Zob. P. Ariès, *Pięć wariacji na cztery tematy*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, przekł. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993, s. 284–300.

Ariès wyróżnił kolejno pięć obrazów śmierci: śmierć oswojoną, własną, śmierć przewlekłą i bliską, „twoją” śmierć oraz śmierć odwróconą. Poszczególne rodzaje śmierci uzależnione były od działania czterech parametrów: świadomości siebie, obrony społeczeństwa przed naturą, wiary w dalsze życie i wiary w istnienie zła.

Zob. tenże, *Rozważania o historii śmierci*, przekł. K. Marczevska, Warszawa 2007.

Zob. też tenże, *Człowiek i śmierć*, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 2011.

¹⁰ E. Cassirer, *Funkcja mitu w życiu społecznym*, przekł. H. Buczyńska, [w:] *Filozofia i socjologia XX wieku*, red. B. Baczeko, t. 1, Warszawa 1965, s. 79.

całego życia odbywała liczne podróże oraz nawiązywała szerokie kontakty towarzyskie i zawierała artystyczne przyjaźnie, które następnie procentowały.

W 1905 roku Ostrowska opublikowała tom poezji zatytułowany *Opale*. Jej debiut poetycki zyskał pozytywne recenzje krytyków. Jak zaznaczyła Hanna Mortkowicz-Olczakowa:

Nazwa tomu „Opale” zdawała się błyszczeć w mroku tajemniczym światłem. Młode głosy drżały wzruszeniem. Melodyjny rytm załamywał się niepokojącą nutą¹¹.

Wśród wierszy zgromadzonych w tym tomie wiele dotyczyło problematyki dekadencckiej, chociaż u Ostrowskiej miały one wymiar lirycznej tęsknoty za światem bez nędzy i marności¹², i w których dominantę stanowiły doznania smutku i melancholii. W jej twórczości dostrzegano ślady stylistyki Juliusza Słowackiego.

Debiutancki tom artystki był poetyckim zapisem sztuki podmiotowej i liryki nastroju. Krytycy dostrzegli również zalety formy¹³, która cechowała się lekkością i swobodą, co nie zdradzało negatywnych trudów tworzenia:

[...] śpiewającym liściem jest dusza B. Ostrowskiej [...]. Pieśń przepaja ją na wskroś. Tworzenie u niej nie jest aktem woli, lecz po prostu nieprzepartym odruchem istoty, która stworzona została na to, aby śpiewać. Inna zaś rzecz, że te odruchy ujęte zostały w karby świadomej i umiejętnej zdolności artystycznej¹⁴.

Sama poetka, świadoma sztuki słowa, akcentowała ważność treści wewnętrznej, tego głębszego znaczenia, jakie niesie z sobą utwór literacki. W ostatniej rozmowie z Hanną Mortkowicz-Olczakową Ostrowska stwierdziła, iż:

¹¹ Cyt. za: H. Mortkowicz-Olczakowa, *Wstęp*, [w:] B. Ostrowska, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1955, s. 7.

¹² C. Jankowski zatytułował recenzję wierszy Ostrowskiej *Poetka tęsknoty*, „Kurier Warszawski” 1905, nr 170. Przy tej okazji określił, czym tęsknota w ujęciu Ostrowskiej jest: „tęsknota jest za czymś, co nie ma prawa nigdy się ziścić, tęsknota pełna rezygnacji i melancholii, motyw to przebijający się uparcie przez poezję Ostrowskiej raz po raz upostaciowiony. Uczucie tęsknoty było częstym motywem podejmowanym w jej twórczości lirycznej”.

¹³ Adolf Strzelecki na temat formy poetyckiej Bronisławy Ostrowskiej pisał: „Forma utworów jest zawsze bez zarzutu, wykwinna i skończona, wyczelowana z niemałym kunsztem i wielką subtelnością”. Cyt. za: A. Wydrycka, „...Rytmów gałązeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 9.

Jednak w opiniach o drodze poetyckiej Ostrowskiej nie brakowało też słów krytycznych. Zarzucano poetce wtórność, która wynikała ze ścisłego związku jej poezji z epoką, w której żyła. Zarzut wtórności zastąpiono sformułowaniem „echowości”, które w zamyśle miało posiadać pozytywne konotacje. Poetka mogła odbijać tendencje epoki, co stanowiło wartość dodatnią. Mogło to być rozumiane jako wyraz emocjonalnego związku z czasami, w których przyszło jej tworzyć, a przez co jej teksty literackie zyskiwały rangę dokumentu z epoki. Por. A. Potocki, *Polska literatura współczesna*, t. 2, Warszawa 1912, s. 325.

¹⁴ Cyt. za: A. Wydrycka, „...Rytmów gałązeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998, s. 10. Por. B. Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga: studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012.

Barwa, smak, kultura słowa, melodia rytmu to nie dosyć. To jakby powierzchnia soczystego, puszystego owocu. Umiesz dobrze, czujnie wyrażać zmysłowe wrażenia i powierzchowne wzruszenia. To dużo, ale to nie wystarcza. Trzeba wiedzieć, co i po co się wyraża. Trzeba iść w głąb. Chodzi o treść wewnętrzną¹⁵.

Jak podkreśla Anna Wydrycka, Ostrowska nie należała do najbardziej reprezentatywnych poetek swojej epoki, jednak na ówczesnej mapie literackiej zajmowała miejsce ważne obok Antoniego Langego, Miriama i Kazimiery Zawistowskiej¹⁶.

W poezji młodopolskiej niezwykle ważne było bezpośrednie ukazywanie stanów emocjonalnych. Przeżycia i nastroje bliskie ekspresjonizmowi poetyckiemu stanowią fundamentalny wyróżnik strategii twórczej również Bronisławy Ostrowskiej. Obok nastrojów znużenia podmiotu lirycznego jej wierszy pojawiały się także opisy poetyckich wyobrażeń śmierci.

Interesującą formę młodopolskiej tanatologii przedstawiła Ostrowska w wierszu *Z tamtego brzegu* należącym do cyklu *Opale*. Utwór ten stanowi liryczny przykład reinterpretacji znanego średniowiecznego motywu *madame mors* i zaadaptowania go do nowej XIX-wiecznej przestrzeni literackiej za pomocą zabiegu estetyzacji. Śmierć, w ujęciu poetki, pozbawiona jest elementów makabrycznych, które powodują strach i niepokój. Jej liryczny opis, wprost przeciwnie, wywołuje uczucia pozytywne i daje wyciszenie wewnętrzne.

Podmiot liryczny wiersza Ostrowskiej z niecierpliwością oczekuje nadejścia, zbliżającej się, pewnej tajemniczej kobiecej postaci. Analizując sytuację liryczną, możemy się domyślać, iż chodzi o *Madame Mors*, jednak w tekście nie ma bezpośredniego wskazania na Śmierć właśnie. Słowo to w wierszu nie występuje, lecz jest za pomocą szeregu obrazów znacząco zasugerowane:

Ja ciebie, cicha, widzę już
I pragnę cię ogromnie;
[...] Owiana kwieciem zwiędłych róż
Powoli spływasz do mnie.
(*Z tamtego brzegu*, w. 1–4)¹⁷

Postać (kobieta), na którą czeka podmiot mówiący, pozbawiona jest oznak dramatyzmu skontaminowanego z elementami makabry. Epitety ją opisujące: „przepiękna”, „nieskończona”, „cicha”, „owiana kwieciem zwiędłych róż”, „spowita w obsłon białych śnieg”, „zadumana”, mająca „bladą twarz” wskazują na jej specyficzną „urodę”, nasuwają myśl o pewnej gwarancji wprowadzenia podmiotu w stan ukojenia, wyciszenia, wiecznego odpoczynku. Gradacja ta dokona się, gdyż obietnica przyjsia jest wiarygodna.

Również formy werbalne, które oznaczają podstawowe powinności śmierci, wskazują na łagodne, wręcz opiekuńcze, nigdy nie gwałtowne usposobienie tajemniczej

¹⁵ Cyt. za: H. Mortkowicz-Olczakowa, *dz. cyt.*, s. 5.

¹⁶ A. Wydrycka, „...Rytmów gałązeczki skrzydlate...”, s. 11.

¹⁷ Cyt. za: B. Ostrowska, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1995, s. 19.

Pani, które zasadniczo różni się od jej średniowiecznego wyobrażenia. Jednocześnie ukazują perspektywę dotarcia do bezpiecznej przystani:

Powoli spływasz do mnie
(*Z tamtego brzegu*, w. 5)

Wskazujesz tamten — cichy brzeg przejrzystą swoją dłonią
(*Z tamtego brzegu*, w. 9)

I zadumaną, bladą twarz otulasz w całun cichy
Za tobą płynie pieśni dźwięk
(*Z tamtego brzegu*, w. 15–16)

Ostrowska wykorzystuje na potrzeby budowania świata poetyckiego motyw snu¹⁸. Śmierć w jej wierszu „owiana” jest „snem i wonią”. Zastosowana technika oniryczna stanowi próbę odrealnienia rzeczywistości poetyckiej i wprowadzenia podmiotu w krajinę, w której prawa dyktuje sama śmierć. U Ostrowskiej jest ona stylizowana na Panią pochodzącą ze świata odległego, nierealnego, prosto „z tamtego brzegu”, jak ze snu.

Promesa rychłego spotkania ze śmiercią wywołuje w podmiocie ambiwalentne uczucia: z jednej strony pragnie on szybkiego znalezienia się na „tamnym [lepszym] brzegu”, z drugiej natomiast, ta nieuchronna wizja budzi w nim lęk. Wydaje się jednak, iż samo pragnienie jest wobec strachu dominujące, silniejsze. Słyszalny dźwięk pieśni, która rozlega się dookoła, otacza śmierć, wydaje się hipnotyzujący, przyciągający uwagę:

Za tobą płynie pieśni dźwięk
Rozwiany w wiatru tchnienie
Za tobą płynie pieśni dźwięk
A mnie ogarnia dziwny lęk,
Lęk wielki i pragnienie.
(*Z tamtego brzegu*, w. 16–20)

Podmiot liryczny w wierszu Ostrowskiej próbuje poznać tajemnicę śmierci, pragnie się w niej zanurzyć, a tym samym dotrzeć do istoty rewersu życia — pomimo, co należy podkreślić, odczuwanego strachu. Wydaje się, jakby podmiot chciał poddać się temu, co nieuniknione:

Ja ciebie, cicha widzieć chcę
Przepiękną, nieskończoną;
Ja ciebie jasno widzieć chcę —
Rozwiąć całunów twoich mgłę
I paść na twoje łono.
(*Z tamtego brzegu*, w. 21–25)

¹⁸ W mitologii greckiej personifikacją snu jest Hypnos, często przedstawiany jako śpiący młodzieniec. Był to bóg, który dotykając ludzi kwiatem maku, przynosił im sen i ukojenie. Hypnos to syn nocy, bliźni brat boga śmierci. Zob. J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992, s. 156–157.

Na marginesie, porównywalny liryczny obraz zapadnięcia się w śmierć odnajdujemy w wierszu należącym do cyklu *Rozmyślania II* — Antoniego Langego: *O śmierci, gdy się w łonie twym zanurzę...* Przy tej okazji warto zaznaczyć, że zarówno Ostrowska, jak i Lange upatrywali w śmierci doskonalszą formę, dodajmy — nowego, życia. Poeta, pisząc „życie — śmierci doskonałość”¹⁹, próbował zmienić negatywne i pełne trwogi nastawienie człowieka do niej.

Zabieg „oswajania” śmierci jest typowy dla młodopolskiej tanatologii, gdzie stworzenie upersonifikowanego wyobrażenia *Madame Mors* było odpowiedzią na strach wynikający z kruchości ludzkiego życia.

W wierszu Ostrowskiej następuje bardzo czytelne wskazanie na sens śmierci, która nie jest synonimem kresu, przeciwnie, jest zapowiedzią nowego, lepszego żywota. Śmierć w ujęciu poetki występuje w roli emisariuszki i przewodniczki zarazem, której zadaniem jest pomoc człowiekowi w płynnym i łagodnym przejściu „na tamten brzeg” — ku wieczności. Wyobrażenie śmierci w kreacji poetyckiej Bronisławy Ostrowskiej jest pełne dostojeństwa, ładu i harmonii. Jednak pojawia się też element niepokoju, ponieważ zrozumiały, gdyż podmiot oczekuje spotkania z czymś, czego dotąd nie doświadczył.

Liryczna wypowiedź Ostrowskiej mieści się w popularnym w końcu XIX wieku nurcie *meditatio mortis*. W jej wierszu człowiek zafascynowany jest śmiercią, jego myśli skoncentrowane są wokół niej. Wizerunek *Madame Mors* wykreowany przez poetkę skłania do bardziej odważnych rozmyślań o „tamnym brzegu”. Jest także dobrym wstępem do rozważań o życiu, okazją do podsumowań i ocen wydarzeń z lat minionych.

Ostrowska poszerza problematykę młodopolskiego portretu śmierci, przybliża jej spodziewany wygląd, rezygnując z naturalistycznego (i makabrycznego) opisu procesu rozkładu ciała i powstałego nieprzyjemnego efektu wizualno-wyobrażeniowego. Poetka skupia się także na dokładnym zarejestrowaniu nastrojów towarzyszących samemu podmiotowi, wyczekującemu śmierci.

Podobny wizerunek śmierci—ukoicielki kreśli Stanisław Korab-Brzozowski w wierszu *O przyjdź!*, gdzie bezpośrednie wskazanie na śmierć następuje dopiero w ostatnim wersie wiersza, mimo iż w całej twórczości tego młodopolskiego artysty słowa pojawiają się z dużą frekwencją określenia wprost śmierć nazywające i ściśle z nią związane: groby, trumny i całuny. Zaniechanie w tym przypadku nazwania w pierwszej kolejności adresatki wiersza oraz odpowiedni dobór słownictwa ją określającego spowodowały, że śmierć odebrana została jako pełna uroku i powabu, subtelna kobieta²⁰:

O przyjdź jesienią
Wdziej szatę lekką, białą, zwiewną,
Pajęczą:
[...] I dłonie
Swe przejrzyste, miękkie woniejące

¹⁹ Cyt. za: A. Lange, *Rozmyślania XX*, [w:] tenże, *Rozmyślania i inne wiersze*, Warszawa 1979, s. 78.

²⁰ Wyobrażenie śmierci jako delikatnej kobiety przypomina typ kobiet wywodzących się rodem z utworów Juliusza Słowackiego. Zob. A. Lubaszewska, *dz. cyt.*, s. 52.

Na cierpiące
Połóż mi skronie —
O Śmierci!

(*O przyjdź!*, w. 1–3, 17–21)²¹

Zbieżny w obu wierszach (Ostrowskiej i Korab-Brzozowskiego) jest także sposób operowania barwami, głównie bielą²² oraz zmysłem powonienia.

Bronisława Ostrowska, prowadząc liryczne rozważania o śmierci, ukazuje ją również jako służebnicę:

Dobra, służebna Śmierć
(wiedz, że nie forma to pusta
Twarz w światło i czarna chusta!)
Przed czym, o przed czym ci drżeć?
I oczy ujrzały moje
Gwiazdnych gościńców spokoje
Ku nim, tęsknoto, leć!

(*Dobra, służebna śmierć*, w. 1–7)²³

W tej następnej odsłonie śmierci została uwypuklona przez poetkę jej funkcja wyższej użyteczności względem każdego człowieka. Otóż śmierć to pośredniczka między dwoma światami — doczesnym, chwilowym i tym drugim, do którego prowadzi całe życie, i za którym podświadomie się tęskni. Docelowy zaświat jawi się w wierszu Ostrowskiej jako kraina, w której panuje wszechobecny spokój. Pozytywne oblicze i rola, jaką ma do spełnienia Pani Śmierć, zupełnie wykluczają możliwość odczuwania strachu ze strony podmiotu mówiącego. Jej jedynym atrybutem, który może wzbudzać respekt, jest „czarna chusta”, jednak moc negatywnego oddziaływania śmierci, pośrednio przez kolor nakrycia głowy, zostaje zniwelowana poprzez ustawienie twarzy samej śmierci w kierunku światła, które może wskazywać na obecność dobra, czyli Stwórcy.

Łagodne mówienie o śmierci Bronisława Ostrowska osiąga także za pomocą symboliki kwiatów²⁴. Taka liryczna sytuacja następuje w wierszu *Po kwiatach*, należącym do cyklu *Opale*:

²¹ Cyt. za: S. Korab-Brzozowski, *Poezje zebrane*, Kraków 1978, s. 23.

²² Ostrowska buduje swoje poetyckie pejzaże za pomocą jasnych barw: przede wszystkim żółtej/złotej, błękitnej i białej. Biel w tradycji symbolicznej to barwa światła będącego zaprzeczeniem ciemności, jest symbolem początku, ale i końca. Oznacza także żalobę.

O symbolice bieli pisała M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, t. 1, s. 125 i nast.

O symbolice innych kolorów zob. też: R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przekł. A. Połębska, Warszawa 1990.

²³ Cyt. za: B. Ostrowska, *Pierścień życia: Tartak słoneczny*, t. 4, oprac. L. Piwiński, Warszawa 1932, s. 81.

²⁴ Liryka młodopolska chętnie posługiwała się roślinną symboliką. Ostrowska wzbogaca florystykę młodopolską głównie o rośliny swojskie, które wraz z odpowiednio dobranymi środkami stylistycznymi tworzą niezwykle obraz świata natury, tak ważny dla poetki. Na temat symboliki poszczególnych kwiatów pisał Ireneusz Sikora. Zob. I. Sikora, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987; ten-

A kwiaty zbladłe i smętne ogromnie
Kładą się łanem pod chłodną jej nogą,
Pokotem kładą się, drząc nieprzytomnie,
I główkę podnieść od ziemi nie mogą
I tak po kwiatach śmierć zbliża się do mnie...

(*Po kwiatach*, w. 1–5)²⁵

Przy tej okazji warto zaznaczyć, że młodopolska literatura chętnie sięgała po obrazy i figury ze świata fauny i flory. Źródła tego zabiegu należy upatrywać w upodobaniu modernistów do języka symbolicznego, który pozwalał na łatwiejsze wyrażenie treści trudnych²⁶. Dużą rolę w występowaniu motywów florystycznych odegrała tzw. „mowa kwiatów”, co wiązało się z ogromną popularnością tekstów opartych na symbolicznej interpretacji roślin.

Natomiast Maryla Wolska²⁷ — ważna osobowość lwowskiego środowiska artystycznego Młodej Polski — od urodzenia miała niezwykle szczęście do otaczania się ludźmi uzdolnionymi artystycznie. Już we wczesnym dzieciństwie nauczyła się rozpoznawać dzieła malarskie najwybitniejszych mistrzów pędzla. Sama także zaczęła przejawiać zdolności plastyczne²⁸. Środowisko twórcze, w którym dorastała, wywarło wpływ na całe jej późniejsze życie. Równolegle obok talentu malarskiego zaczęły rodzić się umiejętności literackie²⁹. Jednym z pierwszych napisanych utworów była powieść (ilustrowana rysunkami Maryli) — *Nasze chłopcy*. Pisała również wiersze: *Pożegnanie Marii Konopnickiej i Juliuszowi Słowackiemu*³⁰. Przez badaczy i krytyków nazywana była, podobnie jak Ostrowska, poetką tęsknoty, pragnień i żalu nad przemijaniem czasu. Jej wiersze są nacechowane oczekiwaniem i niecierpliwością. Poetka daje pierwszeństwo rezygnacji, refleksyjnemu rozrachunkowi z życiem, a przede wszystkim doświadczeniu śmierci.

Motyw ten w jej lirycznych tekstach ulegał modyfikacjom. Warto zaznaczyć, iż pod koniec życia poetki stał się dominujący w jej twórczości, czego artystycznym wyrazem jest zbiór wierszy zatytułowany *Dzbanek malin* (1929). Ten ostatni opublikowany to-

że, *Młodopolska florystyka poetycka*, Wałbrzych 2007; tenże, *Przyroda i wyobraźnia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.

²⁵ Cyt. za: B. Ostrowska, *Poezje*, Warszawa 1932, s. 123.

²⁶ Na temat wykorzystywania symboli w poezji Młodej Polski pisała M. Podraza-Kwiatkowska. Zob jej pracę *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.

²⁷ Rodzicami Maryli z Młodnickich Wolskiej była Wanda z domu Monné (1850–1923) — uzdolniona muzycznie, autorka wielu książek dla dzieci i przekładów. Napisała nowele: *Kartka życia, Na progu sławy, W półcieniach pracowni* — publikowane w czasopiśmie. Tłumaczyła także z Hansa Christiana Andersena i Aleksandra Dumasa.

Zanim Wanda wyszła za malarza Karola Młodnickiego, była narzeczoną Artura Grottgera.

²⁸ K. Zabawa, *Wstęp*, [w:] M. Wolska, *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i oprac. K. Zabawa, Kraków 2002, s. 6.

²⁹ Wśród opinii na temat kunsztu poetyckiego Wolskiej pojawiały się także te negatywne. Zarzucano poetce brak inwencji twórczej, jej dorobek określano jako epigoński. Z podobnymi głosami krytyki spotkała się, o czym wspomniałam wcześniej, twórczość Bronisławy Ostrowskiej. I to nie jedyny „wspólny mianownik” uprawianej przez nie sztuki słowa: obie były poetkami raczej zapomnianymi i niedocenianymi.

³⁰ K. Zabawa, *dz. cyt.*, s. 16.

mik wierszy Wolskiej, podobnie jak debiutancki tom Bronisławy Ostrowskiej, zyskał pozytywne recenzje. Krytycy podkreślali świadomą postawę poetki przejawiającą się odpowiednim doбором wierszy budujących zbiór. Akcentowali również wyjątkowy, dojrzały nastrój liryczny wszystkich tekstów. Wewnętrzny przekaz jej wierszy jest charakterystyczny dla ostatniego etapu twórczości. Tchnie on wyciszeniem, spokojem wynikającym z mądrości przeżytych lat i zdobytych doświadczeń³¹.

Temat śmierci w tym zbiorze został połączony z motywem stałego odradzania się przyrody. Wolska w swoich wierszach traktujących o śmierci prezentowała postawę pogodzenia się³² z nieuchronnością zakończenia ludzkiego żywota. Poetka doskonale zdawała sobie sprawę z tego, że kiedyś przyjdzie jej pożegnać się ze światem doczesnym. Pisała:

Im straszniejsza, nikczemniejsza rzeczywistość, tym niżej kłaniam się w podzięcie szczęśliwemu, bogatemu, pięknemu życiu, jakie mi Bóg przeżyć pozwolił, tym wdzięczniej błogosławię pamięć Ich wszystkich, którzy je tak szczęśliwym, bogatym, pięknym uczynili!

Niechże mi oni jeszcze i śmierć nie za późną, miłosierną uproszą! Amen³³.

Wydaje się, że w rozumieniu Wolskiej świadomość nieuchronności śmierci nadaje sens dotychczasowemu życiu, ta świadomość wzbogaca je o ważne refleksje. Stanowi asumpt do odbicia mentalnej wędrówki w głąb siebie celem dokonania podsumowań, oceny minionego etapu, często być może subiektywnej i rozliczeń z samym sobą i z otoczeniem. Zbliżająca się perspektywa odejścia porządkuje życie w taki sposób, że jawi się ono bardziej przejrzyste, a postawa człowieka wobec niego staje się bardziej przytomna.

Doświadczenie śmierci w ujęciu poetki jest równoznaczne z odpoczynkiem. Stanowi również ostateczne zakończenie wszelkich doczesnych cierpień oraz przynosi rozwiązania męczących problemów codzienności. W takiej sytuacji śmierć, zdaniem Maryli Wolskiej, wydaje się wręcz upragniona, gdyż stanowi ucieczkę od trosk i rozczarowań ziemskiego życia:

Przyjdzie czas, gdy mi wszystkie radości i smutki
Jedno będą. Wydzwoni życie i tak stanę
Jako zegar... W zimowy może dzień przykrótki
Kurantowa melodia nagle się w urwane,
Sypkie nutki rozprysnie i tak, gdzie los zdarzy,
Wstrzyma cichą wskazówkę na zegara twarzy...
[...] O, gdyby móc uprosić o powrót dla ducha
[...] I tak paść na pobrażone błonie tamtej strony...

(*Przyjdzie czas*, w. 1–6, 9, 11)³⁴

³¹ S. Sierotwiński, *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963, s. 17.

³² Receptą na zmienność i przemijalność życia jest stoicki pogląd filozoficzny mówiący o tym, by w każdym położeniu oczekiwać śmierci z otuchą i spokojem, żyć w przeświadczeniu, że to nic innego, jak rozkład pierwiastków, z których składa się każde stworzenie. Śmierć jest więc zgodna z prawami natury, zupełnie niezależna od człowieka. Zob. J. Legowicz, *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, Warszawa 1970, s. 305.

³³ Cyt. za: M. Wolska, *Quodlibet*, [w:] M. Wolska, B. Obertyńska, *Wspomnienia*, Warszawa 1974, s. 215.

³⁴ Cyt. za: M. Wolska, *Poezje wybrane*, s. 460.

Z rozważań o śmierci, która jest jedynie kolejnym ogniwem życia, tchnie spokój i pewność przyszłości. Taka śmierć wycisza, daje ukojenie. Takiego właśnie zakończenia życia pragnie podmiot mówiący jej wierszy. Można zaryzykować stwierdzenie, iż śmierć jest wręcz marzeniem podmiotu lirycznego, którego ziszczenia niecierpliwie oczekuje:

O, móc po białym odpuszczeń opłatku
Lec, przebaczywszy na wieczne wywczas —
I nic nie słyszeć na czucia ostatku,
Tylko szum rzeki, zielony, domowy,
[...] O gdybyż paść już na śmiertelne leże...
(*O gdybyż*, w. 1–4, 6)³⁵

Podobnie jak liryczny bohater wierszy Bronisławy Ostrowskiej i Antoniego Langego, podmiot wiersza Maryli Wolskiej również pragnie zanurzenia w śmierci. Gest taki przywodzi na myśl potrzebę doznania poczucia bezpieczeństwa i zasygnalizowanie chęci odpoczynku.

Przyjdzie, przyjdzie godzina
zawoła dusze na spanie,
zgasną usta i oczy,
śpiwka żywa zostanie...
[...] Zawsze, zawsze brzmi śmieiej,
gdy już serce nie bije
(*Przyjdzie, przyjdzie godzina...*, w. 1–6)³⁶

Poetka, pisząc „przyjdzie, przyjdzie godzina...”, wyrażała świadomość nieuchronnego i zarazem uniwersalnego, a przez to „oswojonego” charakteru śmierci. Postawa ukryta w lirycznych tekstach Maryli Wolskiej polegająca na antycypowaniu tego doświadczenia jest jedną z metod przezwyciężenia lęku przed nią. Analizując wiersze poetki, czasem odnosi się wrażenie, jakby przez większą część lat poetka wypatrywała końca swojego życia.

Warto zaznaczyć, że mimo iż sporo miejsca w swoim dorobku poetyckim poświęca temu tematowi, śmierć nazwana wprost występuje niezwykle rzadko. Najczęściej ukryta jest pod symbolami i omówieniami. W rozpoznawaniu motywu śmierci w lirycznych tekstach poetki pomagają leksyka związana z określeniami czasu (zegar), symbolami akwaticznymi (woda), kierunkiem (tamta strona, tamten brzeg). Podobnie jest zresztą u Bronisławy Ostrowskiej.

Śmierć w poetyckiej refleksji u prezentowanych młodopolskich twórców, głównie dwóch poetek — Bronisławy Ostrowskiej i Maryli Wolskiej została „oswojona”, a jej doznanie — ukojone, dzięki zastosowaniu zabiegu estetyzacji. W literaturze i sztuce

³⁵ Cyt. za: tamże, s. 459.

³⁶ Cyt. za: tamże, s. 457.

Młodej Polski estetyzowano śmierć, co wiązało się z postrzeganiem tego doświadczenia jako przejścia w inny, pozytywnie wartościowany wymiar, rodzaj łagodnego snu — jednak bez narzucania odbiorcy widoku ciała ulegającego rozkładowi. Śmierć człowieka wiązano tym samym z wyswobodzeniem go z materialnego, cielesnego więzienia, które krępowało wolną duszę. Skoro ciało było przynależne materii, czyli temu, co złe, to śmierć była zatem wyzwalającą ucieczką, wręcz nagrodą dla zmęczonego życiem człowieka.

Motyw śmierci przebiega przez znaczącą część twórczości obu poetek. Biorąc pod uwagę fakt, iż śmierć jest jedynym pewnym zdarzeniem na drodze każdego człowieka, i że opuszczenia świata doczesnego nie da się uniknąć, Bronisława Ostrowska i Maryla Wolska nakreśliły pozytywny i kojący projekt (poprzez symbolikę kwiatów i kolorów, metaforę akwaticzną, łagodny w wydźwięku dobór środków stylistycznych, głównie epitetów przy opisywaniu śmierci), przygotowania się na nieznane dotąd doświadczenie przejścia w krainę zaświatów.

W ich ujęciu śmierć nie jest przeżyciem przesiąkniętym na wskroś grozą. Spotkanie z *Madame Mors* może być długo wyczekiwany i upragniony momentem na drodze człowieka do wieczności. Jest również okazją do przyjęcia krytycznej postawy wobec życia, które kiedyś się skończy.

Ponadto młodopolskie wyobrażenie śmierci–piastunki stanowiło odpowiedź na dekadenskie znużenie światem i obawy związane ze spodziewanym kresem żywota.

Aldona Jankowska

**THE DEATH-NANNY GIVE RELIEF
ABOUT IMAGES OF DEATH IN LITERARY PERIOD YOUNG POLAND
IN THE SELECTED POEMS OF BRONISŁAWA OSTROWSKA AND MARYLA WOLSKA**

Summary

My concept of the article was to present the death in literary period Young Poland. The article basis of selected poems of Bronisława Ostrowska and Maryla Wolska.

The death and love were in Young Poland movement main literary subjects. In literary period Young Poland differently a death was understood — as the beautiful, gentle women — *Madame Mors* — the reverse of *Danse macabre*. The death–nanny give relief and calm.

This motive and kind of the death was very popular in Young Poland literary period.

ŚMIERĆ UPOETYCZNIONA — LITERACKIE OBRAZY ŚMIERCI SAMOBÓJCZYCH

W *Słowniku języka polskiego PWN* samobójstwo (łac. *suicidium*) definiowane jest jako „celowe odebranie sobie życia” oraz „działanie na własną szkodę”². Encyklopedia Powszechna Orgelbranda z XIX wieku³ podaje informację o pozbawieniu ludzi, którzy targnęli się na własne życie, prawa do chrześcijańskiego pochówku oraz o uznaniu testamentów samobójców za akty niemające jakiegokolwiek mocy prawnej. Wyjaśnienia te z pewnością są zgodne z powszechnym pojmowaniem samobójstwa jako czynu niemoralnego, naruszającego porządek natury, pokazującego ludzką słabość i noszącego znamiona autodestrukcji, a przede wszystkim niezgodnego z religią chrześcijańską. Największy z Kościołów wyznających wiarę chrześcijańską, Kościół rzymskokatolicki, w którym Bóg jest jedyną siłą mogącą życie dać i odebrać, czyn suicydalny uznaje za grzech śmiertelny, najwyższy występki przeciw Stwórcy i Jego prawom. Nie tylko w chrześcijaństwie samobójstwo jest napiętnowane. Także w judaizmie, spirytyzmie, islamie czy w wierzeniach licznych ludów afrykańskich⁴ samobójstwo to czyn grzeszny niszczący związek człowieka z Istotą Najwyższą. Nie tylko religia, ale też społeczeństwo, środowisko narzuca moralny obowiązek życia i dlatego nie aprobuje samobójstwa.

¹ Anna Kaźmierska — rocznik '91. Studentka II roku filologii polskiej na Uniwersytecie Łódzkim (studia magisterskie), specjalizacje nauczycielska, grafika komputerowa i komunikowanie publiczne. Zainteresowania badawcze wiążą się z literaturą wieku XIX i XX, przede wszystkim dotyczą dzieł literackich epoki pozytywizmu i Młodej Polski, oscylują wokół poznawania literacko rozpisanych bohaterów ze środowisk aktorskich oraz należących do cyganerii artystycznej. Autorka zainteresowana jest także postawą bohatera literackiego w zetknięciu z sytuacjami granicznymi (wojna, śmierć, cierpienie, ale też kryzys egzystencjalny). Najwięcej uwagi w swych rozważaniach poświęca zjawisku nie mieszczącemu się w granicach żadnej epoki — dandyzmowi oraz wszelkim próbom podejmowanym przez postaci wybranych utworów literackich estetyzacji tego, co banalne i przyziemne. Sama chciałaby choć przez chwilę uczestniczyć w intelektualnych dysputach bohaterów *Próchna* Berenta lub znaleźć się w Krakowie z początku XX wieku, by poznać Witkacego i Stanisława Przybyszewskiego.

² *Słownik języka polskiego PWN* [online], dostęp 4 sierpnia 2013, dostępny: <<http://sjp.pwn.pl/slownik/2519017/samobojstwo>>.

³ K. W. Wójcicki, *Samobójstwo*, [w:] *Encyklopedia powszechna*, t. 22, Warszawa 1866, s. 877.

⁴ O stosunku religii ludów Afryki do samobójstwa pisze R. Kapuściński: „W wierzeniach niektórych ludów Afryki, np. ludu Ashanti, samobójcy byli karani po śmierci. Nie tylko duchy przodków są rozgniewane, także żyjący. Okazują to, ścinając im głowy” (R. Kapuściński, *Heban*, Warszawa 2002, s. 38). Więcej informacji na temat stanowisk innych religii wobec samobójstwa w artykule Mirosława Kropidłowskiego, *Religie wobec samobójstwa* [online], dostęp 4 sierpnia 2013, dostępny: <<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,3948>>.

Głos literatury wieku XIX i XX w tej sprawie jest inny. Wynika to między innymi z rosnącej popularności buddyzmu oraz inspiracji czerpanych z kultury i filozofii Wschodu (zwłaszcza w XIX stuleciu), które samobójstwo waloryzowały inaczej (*vide* Hertenstein z *Próchna* Wacława Berenta, który, zachwycony propagowanym przez religie buddyjskie pograżeniem się w nicość, pragnie w wyestetyzowany sposób popełnić samobójstwo)⁵. Wiąże się to także z nowymi poglądami filozoficznymi narodzonymi w Europie — pesymizmem Schopenhauera (z którego czerpali dekadenci) czy nihilizmem nietzscheańskim. Należy jednak pamiętać, że filozofie te posłużyły tylko częściowo jako źródło budujące światopogląd — Schopenhauer nie pochwałał samobójstwa, stosunek Nietzschego wobec tego czynu można określić jako niejednoznaczny: z jednej strony jako autor traktatu o woli mocy był zwolennikiem silnej (także psychicznie) jednostki, z drugiej strony przyznawał człowiekowi moralne prawo do decydowania o tym, kiedy ma umrzeć. Używał nawet określenia *freitot*, czyli dobrowolna śmierć. Niejednokrotnie też stwierdzał, że „Myśl o samobójstwie jest wielkim pocieszeniem. Dzięki niej udaje się przetrwać wiele złych nocy”. Dla potrzeb tego artykułu (omawiana dalej śmierć samobójcza Petroniusza z *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza) warto zwrócić także uwagę na podejście greckich filozofów, którzy uważali, że człowiek sam powinien decydować o tym, kiedy ma umrzeć (stoik Zenon żyjący na przełomie IV i III w. p. n.e. uważał, że samobójstwo to godny szacunku czyn wtedy, gdy choroba sprawia, że śmierć staje się bardziej atrakcyjna niż życie). Dla wielu starożytnych śmierć miała być hołdem dla życia.

W wiekach kolejnych, które nastąpiły po antyku, zachowania suicydalne są waloryzowane negatywnie. W średniowieczu, w którym teocentryzm, wiara i Bóg są odpowiedzią na wszystkie wątpliwości, samobójstwo jest pojmowane jako gwałt na istocie ludzkiej i prawach Bożych. Renesansowy powrót do stoickiej i epikurejskiej filozofii oraz do wiary w dobroć ludzi i harmonię istnienia sprawia, że samobójstwo staje się wykroczeniem wobec piękna życia. Barokowe przekonanie o marności świata, życiu jako dążeniu do śmierci i końcu postrzeganym jako najwyższa sprawiedliwość sprawiały, że samobójstwo, podobnie jak w średniowieczu, stawało się sprzeciwem wobec woli Bożej. W oświeceniu, które było okresem wiary w potęgę ludzkiego umysłu, niepoddającego się przeciwnościom i czyniącego z człowieka istotę silną, zrównoważoną, myślącą logicznie, nie było miejsca na akt niemocy, jakim jest samobójstwo.

To romantyzm jako pierwszy uczynił z samobójstwa sposób radzenia sobie z rzeczywistością. Jednostka XVIII i XIX wieku musi zmierzyć się z takimi problemami

⁵ Należy podkreślić, że choć z buddyzmu pochodzą takie sformułowania jak nirwana i pograżenie się w nicość, które były wykorzystywane przez ludzi w XIX wieku jako synonimy samobójstwa, w religii buddyjskiej oznaczają stan wyzwolenia od myśli i uczuć w czasie modlitwy oraz odnoszą się do miejsca, w którym znajdują się wyznawcy po śmierci, lecz nie oznaczają, że religia Buddy aprobuje akt samobójczy. Określenia te zostały jedynie zaczerpnięte z religii Wschodu i uznane za synonimy samobójstwa wyrażające potrzebę odcięcia się od świata i pograżenia się w niebyt. W buddyzmie, zgodnie z „Pierwszą Szlachetną Zasadą”, śmierć nie jest środkiem, by z cierpieniem, jakim jest życie, skończyć.

i tragediami jak: wojna, cierpienie, śmierć bliskich, brak swobody politycznej i społecznej, konwenanse, nieodwzajemniona miłość czy rozterki natury egzystencjalnej. Pierwszym literackim przykładem samobójstwa jako końca cierpienia udręczonej niespełnioną miłością jednostki jest utwór Johanna Wolfganga Goethego *Cierpienia młodego Wertera* (1774). To literackie wydarzenie stało się także wydarzeniem społecznym, bowiem po przeczytaniu lektury niemieckiego wieszcza wielu młodych mężczyzn dokonywało tzw. samobójstwa imitacyjnego — z imieniem nieodwzajemniającej uczuć kobiety na ustach, zadawali sobie śmierć niejednokrotnie ubrani na wzór werterowski (żółty frak, niebieska kamizelka). W polskiej literaturze samobójstwem kończy się życie Gustawa z *Dziadów* cz. IV (1823) Adama Mickiewicza, także spowodowane nieszczęśliwą miłością.

W Królestwie Polskim popełniali samobójstwa młodzi oficerowie, którzy wprost z armii napoleońskiej dostali się do armii dowodzonej przez okrutnego księcia Konstantego. W latach 1816–1819 było tych samobójstw podobno aż 49. Wstrząsały opinią publiczną, odnotowywano je w pamiętnikach, wspominał o nich Kazimierz Brodziński w swej słynnej mowie z maja 1831 roku, ale w literaturze pięknej znalazły odbicie tylko w groteskowym obrazie lasu samobójców z *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* (1839) Juliusza Słowackiego. Przykładem śmierci samobójczej poniesionej w imię ojczyzny jest śmierć tytułowego bohatera *Kordiana* (1834) Słowackiego.

Przywołane postaci w podjęciu decyzji o popełnieniu samobójstwa kierują się albo motywacją patriotyczną, albo motywacją wynikającą z nieszczęśliwej, nieodwzajemnionej miłości. Nie ma miejsca na pytania o sens osobniczego istnienia, na isticie hamletowską refleksję: żyć czy nie żyć. Dopiero w pozytywizmie, a w pełni w okresie modernizmu w literaturze pojawiają się ludzie wyalienowani, dla których samobójstwo jest ucieczką od poniesionej klęski, finałem przegranego życia lub efektem przeczącej odpowiedzi na pytanie, czy warto żyć i czy życie ludzkie ma sens. Obok Toporka i jego córki, bohaterów noweli Sienkiewicza *Za chlebem* (1880), których śmierć była efektem skrajnej nędzy, w jakiej żyli, oraz bohaterów *Trylogii* (m.in. Wołodyjowskiego), którzy stracili życie z miłości do kraju, pojawiają się jednostki decydujące się na popełnienie samobójstwa z powodu prawdziwych, bądź wyolbrzymionych komplikacji w sferze miłości, problemów z odnalezieniem swego miejsca w społeczeństwie, z niemożności zaakceptowania obrazu własnego „ja”. Takimi bohaterami są Franka z *Chama* (1888) Elizy Orzeszkowej, która popełnia samobójstwo z powodu zawiedzionych uczuć, błazen ze *Śmierci Stańczyka* (1889) Jana Kantego Turskiego załamany odbieranym mu prawem do człowieczeństwa i z tej przyczyny dokonujący czynu suicydalnego, Alojzy Darwid z *Argonautów* (1900) Orzeszkowej, poszukujący szczęścia i nieodnajdujący go czy wreszcie zwiedziony i zawiedziony miłością i ludzkim egoizmem Wokulski z *Lalki* (wyd. osobne 1890 rok) Bolesława Prusa. Samobójstwa pozytywistycznych bohaterów, ukazujące rozdźwięk pomiędzy ideaми postępu i rozwoju a rzeczywistością, przygotowały grunt pod neoromantyczne postawy, które w Młodej Polsce realizowały się u takich bohaterów, jak Płoszowski z *Bez dogmatu* (1891) Sienkiewicza, Petroniusz z *Quo vadis* czy postaci z *Próchna* (1901) Berenta.

Rezygnacja z życia, ukazana w licznych dziełach doby romantyzmu, pozytywizmu, Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego, nie da się ująć w ściśle określone ramy, nie może być oceniona jednoznacznie, wreszcie nie powinna być pojmowana jako oznaka słabości. Epoki te, za najwyższe wartości uznające miłość, artyzm, piękno, prowokację, uczyniły z samobójstwa ceremonię wyzwolenia ze sztywnych ram, manifestację swobody decydowania o sobie, akt chwalebnego odejścia ze świata. Nieszczęśliwa miłość w romantyzmie, dekadenski wyraz poczucia bezsensu życia, dandysowska umiejętność zejścia ze sceny w odpowiednim czasie czy demonstracja niezgody na rzeczywistość nękaną wojnami w XX wieku, jako przyczyny podejmowania przez ludzi XIX i XX stulecia prób samobójczych, uczyniły z odebrania sobie życia akt najwyższej wolności i nadały mu znamiona sztuki, a właściwie jej ostatniego aktu.

W niniejszej rozprawie opisane zostaną próby poetyzacji tego, co do tej pory pojmowane było jako szkaradne, występne i nienaturalne, a co w okresie przede wszystkim Młodej Polski było dowodem najpełniejszego samouświadomienia.

Zaczynam od *Quo vadis* Sienkiewicza, które, choć chronologicznie należy do okresu pozytywizmu, to przedstawia starożytną antycypację bohatera dandysowskiego posiadającego cechy znamienne także dla bohaterów modernistycznych. Z uwagi na to, że dandyzm bohatera powieści Sienkiewicza nie jest tematem niniejszej pracy, pomijam tu cechy Petroniusza, które wskazywałyby na jego przynależność do tej postawy. Wystarczy powiedzieć, że rzymski *arbiter elegantiarum*, esteta i filozof, dbający o piękno i szukający go w każdym szczególe, najpełniej swój dandyzm objawia w chwili śmierci.

Petroniusz decyduje się na popełnienie samobójstwa, bo wie, że właśnie teraz nadszedł na to odpowiedni moment. Jak prawdziwy dandys, zdaje sobie sprawę z tego, kiedy należy zejść ze sceny życia. W jego śmierci nie ma nic przypadkowego, jest ona harmonijnym (a przez to wydaje się tak właściwym) dopełnieniem pięknej egzystencji. Petroniusz—dandys reżyseruje widowisko swego umierania tak, jak doskonale kierował życiem. Każdy szczegół musi być dopracowany, jak na przykład to, że goście Petroniusza muszą przestępować próg jego domu prawą nogą. Nad przebiegiem przygotowań czuwa sam *arbiter elegantiarum*, dając nagrody tym, których praca go zadowala, zaś tych, którzy nie spełniają jego oczekiwań, karząc lekką chłostą. Doglądając przygotowań do uczty, na której dopełni żywota, manifestuje nie swoją słabość, nie tchórzostwo, nie nieumiejętność radzenia sobie ze zmianami. Dzięki starannie wyreżyserowanej śmierci demonstruje on swoją wolność, umiar i jednocześnie udowadnia, że tak jak zachwycająco żył, tak pięknie potrafi też umrzeć.

Petroniusz jest szczęśliwy i spełniony, spokojnie oznajmia Eunice swą wolę, by jego dobra ziemskie od tej pory należały do niej. Parę godzin przed śmiercią stwierdza, że chce umrzeć pogodnie i jako prawdziwy esteta cieszy się tym, co należy do życia, do sfery piękna i sztuki: posagową urodą ukochanej kobiety. Czekając na ostatnią chwilę, docenia obecną, nawet jeśli tylko przysłuchuje się poruszonemu przez powiew wiatru liściom buku.

Poetyczne i radosne widowisko, pełne kolorów, dźwięków, smaków przygotowuje Petroniusz dla swych licznych przyjaciół — jak każdy dandys pragnie mieć bowiem wielu widzów, którzy obserwują i podziwiają tego, którego życie i śmierć były sztuką samą w sobie. Każdy z uczestników owego „symposionu”⁶ ma świadomość tego, że przybywa na ucztę przewyższającą wyrafinowaniem i przepychem „nudne i barbarzyńskie”⁷ uczty u Nerona. Nikt nie zdaje sobie sprawy, że będzie to ostatnie spotkanie, tym bardziej nie mogą się tego domyślić, patrząc na radosny uśmiech widoczny na twarzy gospodarza, który, jako zręczny aktor i reżyser nie tylko buduje napięcie, pragnąc wywołać zaskoczenie w zgromadzonych wiadomością o swej śmierci, ale też pragnie, by każdy wkraczał do jego domostwa radosny i przygotowany na świętowanie, a nie oplakiwanie. Goście już po chwili od przekroczenia progu domu Petroniusza czują się swobodnie, pewnie, radośnie, ponieważ przepych nie wiązał się tu z przesadą, wyrazistość z dosadnością, wyraźne kolory z jaskrawością.

Nakrycie stołu jaśniało przepychem, lecz przepych ów nie raził, nie ciążył nikomu [...]. Weselość i swoboda rozlewały się wraz z wonią fiołków po Sali. Goście wchodząc tu czuli, że nie zawiśnie nad nimi ni przymus, ni groźba, jak to bywało u cezara [...]. Wraz też na widok światła, bluszczowych krzów, win lodowacających w śniegowej pościeli i wyszukanych potraw rozochociły się serca biesiadników⁸.

Petroniusz godnie spełnia obowiązki gospodarza: rozdaje uśmiechy swym gościom, przynagla ich do raczenia się trunkami i potrawami, dyskutuje o najnowszych wydarzeniach w polityce, sztuce, filozofii. „Rozmowa jego była jak promień słońca, który coraz to inny przedmiot oświeca, lub jak letni powiew, który porusza kwiaty w ogrodzie”⁹.

Opis świętowania w domu patrycjusza rzymskiego silnie oddziałuje na zmysły. Pobudzony jest zmysł węchu wyczuwającego zapach „wieńców z róż”¹⁰ i fiołków oraz zmysł smaku w wyobraźni delektujący się sprowadzonymi z odległych krajów świeżymi owocami, wykwinutymi daniami i najlepszego gatunku winami. Wzrok rejestruje bogate, nasycone, wyraźne kolory: złoto półmisków, szkarłat tkanin, czerwień krwi. W uszach rozbrzmiewają dźwięki cytry i radosne głosy wykonujące pieśń ku czci Harmodiosa¹¹. Podobnie jak oczy biesiadujących, oko czytelnika cieszy się widokiem tańczących postaci. Znamca i wielbiciel sztuki w ostatnim akcie swego życia otacza się tym, co zawsze było dla niego ważne, co czyniło jego egzystencję bardziej wzniosłą i co uszczęśliwi go w chwili śmierci. Widoczna jest tu dandysowska potrzeba czynienia każdej chwili, nawet jeśli jest tą ostatnią, zachwycającą.

Petroniusz skrupulatnie realizuje poszczególnie części misternego planu swej ostatniej uczty, poczynawszy od wspólnego biesiadowania, poprzez podzielenie się winem ze wspólnego, bogato zdobionego kielicha, aż po finalną przemowę i sam samobójczy akt.

⁶ Tu: spotkania, uczty.

⁷ H. Sienkiewicz, *Quo vadis*, wstęp B. Mazan, Warszawa 1995, s. 532.

⁸ Tamże, s. 533.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 532.

¹¹ Tamże, s. 536.

Ta śmierć nie jest wydarzeniem smutnym, nie nosi znamion żałoby. Wręcz przeciwnie — Petroniusz wysłuchuje wyroku śmierci z niczym niezmaconą pogodą, cieszy się na myśl o zrealizowaniu swych zamierzeń, w czasie przygotowań „na twarzy jego nie [...] widać najmniejszej troski”¹², zaś w trakcie uczty zachowuje poczucie humoru i dystans do świata. Upomina przyjaciół, by cieszyli się, zamiast zdumiewać, bowiem „starość, bezsilność smutni to towarzysze ostatnich lat życia”¹³. Dlatego Petroniusz odchodzi wtedy, gdy jest u szczytu siły, sprawności, urody, nie czekając na to, by upływające lata przysporzyły mu problemów, chorób i ułomności, a nade wszystko brzydoty i spospolicenia. To, czego pragnie patrycjusz rzymski, wyraża w jednym zdaniu: „Chcę się weselić, pić wino, słuchać muzyki, patrzeć na te oto boskie kształty [...], a potem zasnąć z uwieńczoną głową”¹⁴. O to samo prosi swych gości.

W chwili śmierci Petroniusz zachowuje umiejętność ironizowania i tworzenia zgrabnych bon motów (to też cecha dandysowska!), co najpełniej objawia się, gdy odczytuje list do Nerona. Oprócz inteligentnych impertynencji w liście swym Petroniusz zawiera zdanie najlepiej określające to, czym było jego życie i wyjaśniające, dlaczego decyduje się z niego zrezygnować: „Życie jest wielkim skarbem [...], jam zaś z owego skarbu umiał najcenniejsze wybierać klejnoty”¹⁵. Skoro nie jest w stanie już więcej otrzymywać od życia tego, co najlepsze, postanawia odejść, nie potrafiąc zgodzić się na to, co tylko przeciętne, banalne.

W odebraniu sobie życia przez Petroniusza nie ma nic odrażającego — krew spływająca po jego rękach i łącząca się we wspólną rzekę z krwią ukochanej Eunice zachwyca intensywnością barwy i kształtem, jaki tworzy na ciele. Oboje są spokojni, zachwycający, wyglądają jak bogowie. Życie upływa z Petroniusza delikatnie, powoli i pięknie, akt ten nie jest skażony odpychającymi, makabrycznymi aspektami zjawiska śmierci.

Ostatnia uczta u Petroniusza to feeria zmysłowości, radości, lekkości i harmonii, zaś jego samobójstwo to paradoksalnie największy manifest życia. W ostatnich chwilach bowiem Petroniuszowi towarzyszy to, co tak ukochał za życia: wino, muzyka i piękno kobiecego ciała. I choć Petroniusz nie dokończył swego finalnego zdania, zarówno dla ówczesnie biesiadujących, jak i dla współczesnych czytelników wiadome jest, że razem z odejściem Petroniusza i jego Eunice kończy się poezja, piękno, niczym niezmacona rozkosz i radość z każdej chwili.

Na decyzję Petroniusza wpływ miały niewątpliwie nie tylko okoliczności zewnętrzne (oskarżenie o współudział w spisku na życie Nerona), ale też światopogląd, wewnętrzna organizacja życia psychicznego człowieka dokonującego hierarchizacji wartości zgodnie z wyznawaną filozofią. Petroniusz jako praktyk epikureizmu narzędziem oceny życia i zachowania czyni etykę szczęścia — podstawowym zadaniem człowieka

¹² Tamże, s. 531.

¹³ Tamże, s. 534.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

jest upatrywanie szczęścia w przyjemnościach pojmowanych nie hedonistycznie. Wartościowe życie to dla patrycjusza rzymskiego kontemplowanie przyjemności zgodnych z teorią Epikura: radość samego życia, współodczuwanie ludzkiej radości i docenianie piękna twórców natury oraz przyjemności czynne duchowe (czytanie, obcowanie ze sztuką, intelektualne dysputy) oraz fizyczne (delektowanie się wyśmienitym winem, wybornymi potrawami, ale też pięknem fizycznego aktu miłosnego). Gdy Petroniusz dochodzi do wniosku, że ucieczka z Rzymu przed gniewem Nerona nie pozwoliłaby mu czerpać radości z życia w stopniu go satysfakcjonującym, zaś pozostanie w Wiecznym Mieście naraziłoby go na niegodną, nieestetyczną śmierć, postanawia zakończyć życie w chwili, gdy posiada wszystko, co jest mu potrzebne do szczęścia. I choć Gajusz Petroniusz jest krytykowany przez stoików, a wysoką pozycję w cesarstwie uzyskał, gdy Neron był już znudzony stoickim Seneką, śmierć Arbitra zdaje się być także spełnieniem jednego z podstawowych założeń szkoły Chryzypa z Soloi: Petroniusz odcina emocje od zdarzeń zewnętrznych, a jego ostatnia uczta jest manifestacją stoickiego postulatu utrzymywania stanu spokojnego szczęścia niezależnie od zewnętrznych warunków.

Atmosfera wesela i niefrasobliwej beztroski w chwili śmierci nie towarzyszy bohaterom pozostałych utworów, które stały się przyczynkiem do analizy zagadnienia poetycznej śmierci. Potrzeba pięknego odejścia ze świata nie wynika ze świadomości dobrze przeżytego życia i pragnienia pięknego jego zakończenia, nie łączy się, jak to było w przypadku Petroniusza, z radością i zachwytem nad światem, muzyką i winem.

W przypadku Siennickiego, bohatera powieści Gabrieli Zapolskiej *Fin-de-siecléistka*, decyzja o samobójstwie jest efektem rozczarowania życiem, wynika ze świadomości schyłkowości czasów i przekonania o bliskim upadku jednostki ludzkiej. Siennicki staje się dla Heleny Świeżawskiej, tytułowej bohaterki powieści, przewodnikiem życia, duchowym mistrzem, nosicielem jedynej prawdy o świecie skażonym brakiem wartości, kryzysem wiary, kultury i etyki, nastawionym na cielesne uciechy. Pragnienie śmierci i opinię o otaczającej rzeczywistości Siennicki wyraża w tych słowach:

Gardzę nim [ciałem — przyp. A.K.], słyszysz, gardzę! Gdybym może raz jeden odczuł owe „opiewane przez wieszczów” rozkoszne upojenia, może mógłbym się cofnąć... Nie chcę, nie chcę, mógłbym jeszcze się wlec z tym wstrętnym workiem ciała dokoła mej istoty, nie, nie, a potem... Lombroso¹⁶... precz z życiem... dziedziczność, choroby, obłuda, błędzenie w ciemności, codzienne pożywienie, rwanie się o kawałek chleba, nie, nie, niech wszystko wyginie, ty, ja, świat cały!¹⁷

Jak prawdziwy dekadent, przekonany o zniewoleniu przez naturę, odczuwający potrzebę pogrążenia się w nirwanie, postanawia wystąpić przeciw prawom owej natu-

¹⁶ Cesare Lombroso (1835–1909) — włoski psychiatra, antropolog i kryminolog, założyciel włoskiej „szkoły pozytywistycznej” kryminologii, propagator antropometrii. Przywołanie tego nazwiska przez Siennickiego wiąże się zapewne z przekonaniem, jakie żywił Lombroso, mianowicie, iż przestępczość jest typową cechą natury ludzkiej, jest dziedziczna, zaś człowieka, który genetycznie pretenduje z wszelkim prawdopodobieństwem do bycia przestępcą, można rozpoznać po kilku fizycznych defektach, które wskazują na atawizm przestępcy. Koreponduje to z poglądem bohatera powieści G. Zapolskiej, że świat jest skażony przestępczością, brzydotą i brutalnością.

¹⁷ G. Zapolska, *Fin-de-siecléistka*, Kraków 1958, s. 392.

ry, popełniając samobójstwo. Niczym diabeł w swych podszeptach przekonujący do występkę, Siennicki stara się przekonać swoją duchową siostrę, panią Świeżawską, by razem z nim, w ostatecznym połączeniu dusz i umysłów, pozbyła się ziemskiej skorupy i poddała się wszechogarniającej i uspokajającej nicości.

Dla Siennickiego samobójstwo jest aktem odwagi — do takiego pojmowania śmierci przekonuje Helenę. Choć dekadenci przez „zdrowych moralnie i duchowo” przedstawicieli społeczeństwa byli pojmowani jako tragizujący, zbyt emocjonowani tchórze, to sami nerwowcy postrzegali śmierć jako wyzwolenie, dowód wolnej woli, ale też świadectwo mądrości i samoświadomości. Dekadent-samobójca w porę zauważa powszechny rozkład i, pragnąc się od brudu świata uwolnić, odchodzi, jednocześnie ocalając swą duchowość, jeszcze nieskażoną pyłem chylącej się ku upadkowi cywilizacji.

Siennicki w nicość chce się pogrążyć wytwornie i poetycznie. Najbardziej spektakularnym elementem ma być otoczenie, w którym dokona on swego żywota. Siennicki wprowadza tytułową fin-de-siecle’istkę do pokoju „pograżonego w błękitach”¹⁸, który wywołuje w Helenie skojarzenia najpierw z muślinową suknią jej przyjaciółki, Żabusi, później ze spódniczkami tancerek¹⁹. Niebieski jest kolorem pełnym symboliki — może odnosić się do świeżości i spokoju, jaki chce osiągnąć bohater; duchowości, jaką pragnie ocalić; może symbolizować otwartą przestrzeń (wodę, morze, niebo), gdzie Siennicki wyzwoli się z pęt cywilizacji; może być także związany z tradycją, wedle której w starożytnej Grecji i Rzymie barwa ta była symbolem najwyższych bóstw (jak bóstwo wolny i samostanowiący o swoim losie i o losie innych chce poczuć się w tym ostatecznym akcie samobójstwa Siennicki). Poczynając od niebieskiej gazy zwieszającej się miękkimi falami z sufitu, niebieskich poduszek i szafirowego dywanu, poprzez subtelne draperie niebieskiej jedwabnej tkaniny na oknach, stropie i ścianach, aż po błękitne tuberozy, anemony i irysy wyściełające podłogę — bohater powieści Zapolskiej stara się odciąć od zwyczajności i codzienności świata. Jak zauważa narrator, „w pokoju nie było ani jednego mebla, nic, co by przypominało prozę codziennego życia”²⁰.

Sygnałem odrzucenia przyziemności ludzkiego bytowania na ziemi są rozrzucone między stopami bohaterów kwiaty, które ze względu na swoją egzotykę, wyrafinowanie, tajemniczość, piękno, a także nieoczywistość brzmieniową były modnymi roślinami okresu Młodej Polski²¹. Kwiaty irysów, podobnie jak lilie, oznaczają miłość, wdzięk i samotne piękno, które są tak istotnymi wartościami dla Siennickiego (zwłaszcza

¹⁸ Tamże, s. 389.

¹⁹ To wszystko dowodzi, że Helena nie jest zdecydowana na samobójstwo. Przywołuje myśli, które nieodłącznie wiążą się dla niej z życiem, rzeczywistością, światem poza pokojem Siennickiego. Udowadnia to później, gdy ostatecznie odłączając się od myśli o samobójstwie, pragnie wrócić do świata na zewnątrz — do Warszawy, ruchu i życia.

²⁰ Tamże, s. 390.

²¹ O symbolice roślinnej i kwiatowej w Młodej Polsce pisze Ireneusz Sikora w książkach *Przyroda i wyobraźnia: o symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski* i *Młodopolska florystyka poetycka*. Warto także sięgnąć po XIX-wieczne tzw. mowy kwiatów, w których w poetyckiej formie kwiaty same opowiadają o tym, jaka jest ich symbolika.

piękno). Nasuwa się tu także skojarzenie z miłością będącą uczuciem platonicznym, jednakże swoistym związkiem dusz Siennickiego i Heleny. Irysy symbolizują także pogodzenie bogów z ludźmi: Siennicki jest pogodzony ze swoim bogiem—nicością i, decydując się na śmierć, chce ostatecznie przejść do innej przestrzeni bytowej. Tuberoza symbolizuje miłość i bezużyteczne piękno (w *Ludziach bezdomnych* do tego kwiatu porównany jest lekkoduch Karbowski, który ma na uwadze tylko własne potrzeby, nie czyniąc nic dla dobra ogółu). Za pomocą tego kwiatu Siennicki kreuje wyestetyzowaną przestrzeń, w której pragnie umrzeć — jednakże na przekór symbolice kwiatu piękno sytuacji umierania jest dla niego relewantnym składnikiem ostatniej chwili życia. Tuberoza odwołuje się także do rozbudowanej sfery duchowości bohatera, jest symbolem wewnętrznych dramatów jednostki. Anemon, nazywany Kwiatem Adonisa, co łączy się z pięknem, delikatnością, to symbol przemijalności (odniesienie do krótkotrwałości egzystencji w ogóle, ale też w sensie personalnym — dla Siennickiego samobójstwo to fizyczny koniec, odejście ze świata). Ponadto, w symbolice chrześcijańskiej kwiat ten nawiązuje do przelanej krwi świętych — poprzez strzał z pistoletu Siennicki przelewa własną krew w wykreowanej przez siebie, sakralnej przestrzeni ostatecznego rozrachunku z życiem.

Poetyzacja opisu śmierci następuje nie tylko poprzez zastosowanie semantycznie nacechowanej barwy błękitu, ogarniającej całą przestrzeń, niecodziennie wkomponowanej w pomieszczenie mieszkalne czy poprzez wynikający z tego niebieski półmrok rozświetlany jedynie igrającym, złoto-niebieskim płomieniem lampki, ale też poprzez wyczuwalny dla czytelnika w niezwykle sugestywnym opisie narratora zapach kwiatów, w których po kolana tonie Siennicki. Opis śmierci Siennickiego uruchamia także zmysł dotyku — wyczuwalna jest delikatna struktura jedwabnych tkanin, miękkość płatków kwiatów, zimno marmurowej kolumny.

Jak każdy dekadent nie jest naturalny, korzysta z wielu wystudiowanych, dopracowanych do perfekcji pów. Decyduje się na strzał z rewolweru (gest o istic romantycznej proveniencji). Pamięta o każdym szczególe w swoim wyglądzie: ma na sobie „balowe ubranie”²², zaś twarz okalają ze starannością uczesane, błyszczące włosy. Siennicki dba także o to, by nic nie popsuło harmonii scenerii śmierci — gdy Helena zrzuca z siebie ciemne futro, mężczyzna wyrzuca je do przedpokoju, mówiąc: „Nie trzeba, aby ta czarna plama psuła nam harmonię błękitu, prawda?”²³. Potrzeba ładu realizuje się w radości Siennickiego na widok stroju Świeżawskiej. Cieszy się on, że nieświadomie dopasowała się kolorystyką sukni do błękitu pomieszczenia, w którym mają umrzeć. Stwierdza: „Jak to dobrze, że się pani również niebiesko ubrała, tak się bałem, że pani włoży na siebie suknię ciemną albo brutalnie białą!”²⁴. Jest to dla niego nie tylko potwierdzenie estetycznej i duchowej zgodności ich dusz, ale też potwierdzenie, że czyn, który planują, jest słuszny i właściwy. Siennicki wydaje się pewny i świadomy

²² Tamże, s. 390.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

tego, co chce uczynić. Słowa, które kieruje do Heleny, są wypowiedziane wesołym tonem, jego twarz jest jasna i pogodna, lekko, z humorem wypowiada zdanie będące pierwszą aluzją do aktu samobójczego, do jakiego się przygotowywał: „Gość, na którego czekamy, wejdzie zamkniętymi drzwiami!...”²⁵. Przybysz–Śmierć z pewnością nie jawi się Siennickiemu jako brzydka kostucha, kobiecy szkielet z kosą i pustymi oczami. Nie było to zgodne z wyrafinowaniem i pięknem, jakiego oczekiwał Siennicki na koniec swego żywota. Wykorzystana została tutaj metafora śmierci jako uspokojenia, odurzenia, wreszcie snu. Jak wspomniano, Siennicki jest niezwykle spokojny i pewny. Przywołuje do siebie Helenę, mówiąc: „Chodź, odpocznij!...”²⁶, układa ją miękko na poduszce, cicho prosi, by zasnęła, jednocześnie sypiąc na nią deszcz kwiatów. Jest to dodatkowe „wglębie” przestrzeni powieści — już nie w mieszkaniu Siennickiego, nie w błękitnym pokoju, lecz w leżących na podłodze kwiatach, obsypani, otoczeni zapachem płatków mają dokonać żywota.

Sen, uspokojenie, rozmarzenie, o które bohater prosi Helenę, jest najwyższą rozkoszą, doskonałością i szczęściem. Tego oczekuje od śmierci, z tym wiąże się dla niego odejście ze świata. Motyw śmierci jako snu, uspokojenia jest od wieków znany w literaturze (przykładem *Tren XIX* Jana Kochanowskiego). Siennicki pragnie umrzeć subtelnie, pięknie, spokojnie, stąd przywoływanie metafory snu będącego w tym przypadku ostatecznym ukojeniem. Siennicki chce odebrać śmierci makabryczny wymiar, niejako wypiera jej krwawy, fizyczny aspekt, skupia się jedynie na tym, że akt samobójczy jest dla niego uspokojeniem, oderwaniem od otaczającego go brudu cywilizacji, w której nie chce już dłużej żyć.

Bohater powieści Zapolskiej starannie i po dandysowsku reżyseruje scenę, na której ma się rozegrać ostatni akt jego życia. Nie pozwala, by cokolwiek odbiegało od ustalonego scenariusza, cokolwiek strywalizowało akt, który ma nastąpić. Dlatego z takim zdenerwowaniem reaguje, gdy Helena oskarża go o próbę jej uwiedzenia, nakazując jej nie psuć „banalnym swym skrzekiem uroczej piękności tej chwili!”²⁷. Pokrywając ściany i okna tkaniną, odgradza się od plugawego świata tak, by jego zepsucie nie przeszkadzało mu w uświęconej i poetycznej chwili rezygnacji z życia. Helenie pokój wydaje się „klozem błękitnym i szklanym”²⁸, bez możliwości wyjścia, dla mężczyzny narzucenie zasłon na drzwi prowadzące do przedpokoju jest ostatnim już aktem odgroźenia od tego, co szkaradne. Bohater chce w tej małej przestrzeni, tonąc w niebieskawym półmroku, po kolana w ulubionych kwiatach, chce w „błękitcie i ciszy”²⁹ przeżyć ostatnie chwile żywota. Dzięki drażniącemu zapachowi roślin, przytępiącej zmysł wzroku niebieskiej poświacie pragnie ostatecznie przekonać swą towarzyszkę, by przekroczyła z nim granicę istnienia. I choć Helena Świeżawska ulega chwilowe-

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 391.

²⁷ Tamże, s. 392.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 391.

mu upojeniu perspektywą niebytu, szybko jednak wraca jej zdolność właściwej oceny swych myśli i uczuć, gdyż nie decyduje się na ostateczny krok w nicłość. Siennicki, przekonany, że zaplanowana przez niego sztuka śmierci zostanie zrealizowana w każdym szczególe, z okrzykiem *E'viva la morte!* na ustach strzela do siebie, po czym zapada w błękit otaczających go płatków kwiatów, nieświadom tego, że ziemskie piekło opuszcza samotnie.

Akt samobójczy Siennickiego, pełen subtelności, delikatności, liryzmu (w jego śmierci, podobnie jak w samobójstwie Petroniusza nie ma nic odrażającego) ostatecznie dopełnia czasu jego życia. W obliczu degeneracji świata i degrengolady społeczeństwa piękna śmierć jawi się Siennickiemu jako jedyna droga do zachowania człowieczeństwa.

Samobójczą śmierć bohatera Zapolskiej należy rozważyć nie tylko w kontekście dandyzmu i dekadentyzmu, bowiem przyczyny podjęcia decyzji o zerwaniu więzów ze światem można upatrywać także w gnostyckiej wizji człowieka, życia i umierania³⁰. Zgodnie z doktryną gnostycką człowiek żyje w nieprzyjazytnym świecie, w który został „wrzucony”. W tej rzeczywistości nie otrzymuje znikąd pomocy, bowiem człowiek i jego życie jest obce Bogu, który nie jest Demiurgiem, lecz nieingerującym w egzystencję ludzką, górującym nad światem bożkiem. Człowiek jest niespójnym, wewnętrznie rozdartym konglomeratem ciała, duszy oraz ducha — tzw. pneumy, która, choć jest prawdziwą jaźnią człowieka, pozostaje równie obca światu jak Bóg. Ponieważ prawa natury zniewalają człowieka, a ciało i dusza są tylko upokorzeniem i upodleniem, jednostka powinna dążyć do uwolnienia pneumy, odcięcia od więzów świata i życia, by móc wrócić do Boga i dopiero tam osiągnąć pełnię. W powieści Zapolskiej Siennicki ujawnia swoją niechęć do upodlającego go ciała, wszechobecnej degrengolady świata, do tego, co szkaradne i upokarzające. Bohater nie czuje się w pełni wolny, wręcz przeciwnie — czuje się spętany więzami życia, wtłoczony we „wstrętne worki”³¹ ciała, splugawiony egzystencją, którą wie dzie wbrew woli. Dlatego śmierć jest tak upragnionym dążeniem ku prawdziwemu Bogu, przy którym, pozbawiony szkaradnego worka, będzie mógł żyć zgodnie ze swoją „istotą”³², wolną i pozbawioną obłudy życia na ziemi.

Kolejnym utworem, którym pragnę się zająć w kontekście poetyzacji śmierci samobójczej, jest *Wybraniec losu* Włodzimierza Perzyńskiego. Rzeźbiarz Mizerski, bohater noweli, już na początku ukazany jest jako nieszczęśliwy, zamyślony, przygarbiony ciężarem trapiących go zgryzot. Samo nazwisko postaci noweli jest znaczące — koresponduje z poczuciem wewnętrznej pustki i nędzą życiową. To nie dekadentkie rozczarowanie losem jak w przypadku Siennickiego z *Fin-de-siecle'istki*, jest przyczyną podjęcia

³⁰ Ciekawą perspektywę dla tych rozważań daje praca W. Gutowskiego *Gnostyczne światy Młodej Polski. Prolegomena* stanowiąca część obszernej publikacji dotyczącej gnozy w literaturze: *Gnoza, gnostycyzm, literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012, s. 72–96.

³¹ G. Zapolska, *dz. cyt.*, s. 392.

³² Tamże.

decyzji o zakończeniu swego życia. Powód wydaje się bardzo prozaiczny — rzeźbiarza Mizerskiego „zawiodły ambicje i cierpiał najstraszniejszą nędzę”³³. Lecz czyż nie ma nic okropniejszego dla jakiegokolwiek twórcy dzieł sztuki, niż szarość i zwyczajność życia? Artysta, kolorowy ptak powinien wieść życie pozbawione problemów przyziemnej natury, wznosić się na wyżyny dzięki sztuce, wyposażony w talent, chęci i natchnienie tworzyć dzieła niezapomniane i wyjątkowe. Jednak rzeźbiarzowi Mizerskiemu daleko do takiego ideału egzystencji artysty — posiadając „niepospolity talent i wiele szczerego zapału do pracy”³⁴, odczuwa brak materiału, w którym mógłby rzeźbić. Przygnieciony problemami jako człowiek i twórca decyduje się zakończyć swe życie, lecz — o ironio! — nie posiada „materiału” do popełnienia samobójstwa. Narrator wyraźnie traktuje swojego bohatera z humorem, nie stara się uduchowienia jego historii. W narracji obecna jest ironia, dystans opowiadającego wobec postaci noweli, która traktowana jest z przymrużeniem oka (znakiem tej ironii będzie dalej fakt, iż do samobójstwa, do którego Mizerski z takim uporem postanowił dążyć, ostatecznie nie dochodzi).

Nie przyczyny niedoli bohatera noweli Perzyńskiego, które skłoniły go do poszukiwania sposobu odejścia z tego świata, nawet nie sam czyn samobójczy, są bowiem dla niego istotne. Najważniejszy jest rodzaj śmierci. Na decyzję rzeźbiarza w tej materii nie ma wpływu ani logika, ani zdroworozsądkowe myślenie, ani umiejętność zaakceptowania trudnych, choć niemożliwych do zmiany warunków. Narrator częściowo wyjaśnia przyczyny takiego uporu przy wyborze konkretnego sposobu odejścia ze świata, tłumacząc to skomplikowaną naturą, jaką obdarzeni są artyści. Niewątpliwie, pragnienie bohatera, który chce zginąć od strzału z rewolweru, „od kuli jak żołnierz na polu bitwy”³⁵ (czyli zaszczytnie, godnie, w obronie wyższych wartości, w tym przypadku życia niebanalnego, autonomii, możliwości decydowania o sobie, artyzmu, sztuki), wynika z profesji, jaką wykonuje i związanych z tym określonych estetycznych zapatrywań. Artyści są bowiem istotami niejednoznacznymi, ekscentrycznymi, które wielkością geniuszu i ogromem obowiązku duchowego przewodnictwa nad narodem są tłumaczone z wszelkiego rodzaju kaprysów. Ponadto, każdy artysta, posiadając wyczuloną wrażliwość na piękno, odczuwając wybitną potrzebę obecności tegoż piękna w życiu, będzie odzygnął się od tego, co szpetne i ordynarne. Dla rzeźbiarza Mizerskiego każdy rodzaj śmierci, oprócz wymarzonego strzału z rewolweru, jest czymś godnym pogardy, czymś porażającym brzydota. Śmierć przy użyciu pistoletu jest bowiem czymś świetnym, przydającym chwały, kojarzy się z chwalebnym i godnym umieraniem żołnierza w czasie walki. Rzeźbiarz Mizerski nie chce, nawet będąc w stanie dużej desperacji, sięgnąć po środki, które nie są stosowne artyście — człowiekowi uduchowionemu, wrażliwemu, rozwiniętemu intelektualnie.

³³ W. Perzyński, *Wybraniec losu*, [w:] tenże, *Nowele*, wyb. K. Pawłowska-Najder, Warszawa 1956, s. 167.

³⁴ Tamże, s. 168.

³⁵ Tamże.

Można by przypuszczać, że problemy Mizerskiego nie są aż tak przytłaczające, skoro w obliczu niemożności zdobycia pieniędzy na upragniony rewolwer, rzeźbiarz nie decyduje się na inny sposób zakończenia swego życia, „wyskakując z okna albo rzucając się pod pociąg”³⁶. Jednakże to nie świadczy o wadze problemów, z jakimi zmagał się na co dzień i które stały się impulsem do podjęcia decyzji o samobójstwie. Ten upór i wytrwałość w raz powziętym zamiarze świadczą o wadze, jaką przywiązuje bohater małej prozy Perzyńskiego do umierania. Skoro nie może on decydować o swoim życiu, mieć wpływu na poprawę swego losu, chce wyreżyserować swoje samobójstwo, świadomie wybierając narzędzie śmierci.

W noweli Perzyńskiego nie tyle życie, ile wyobrażenie o tym, jak ta egzystencja mogłaby wyglądać, wiąże się ze śmiercią i potrzebą uczynienia ze sztuki nadrzędnego czynnika porządkującego byt i nie-byt. Jak już zostało wspomniane, Mizerski jest utalentowany, pełen zapału, z ogromnymi ambicjami, dodatkowo posiada także wiele wartościowych przymiotów psychofizycznych — jest przystojny, silny, dobrze zbudowany, miły i sympatyczny. Jest artystą z powołania i z tytułu, jego artyzm tkwi w duszy, niestety nie tworzy dzieł z powodu braków finansowych i nieumiejętności zaskarbiania sobie łask odpowiednich osób. Ta tak zwana „moralna sztywność karku”³⁷, jak to określa narrator, także dowodzi, jak arystokratycznym z ducha, dumnym i nieugiętym był rzeźbiarz Mizerski — nawet w obliczu nędzy, upadku, głodu nie upadła się, nie zniża się do kolan bogatych, by prosić o jałmużnę. Woli przejść przez życie z uniesioną głową, godności upatrując nie w zbyt kownym życiu, lecz w wytrwałości, uczciwości, w postawie czysto ludzkiej. Umiejętność znalezienia wartości wyższych niż zaspokajanie przyziemnych potrzeb fizjologicznych takich jak głód, chłód i pragnienie objawia się także w tym, że bohater nie pozwala sobie ze względu na „zrozumiały pietyzm”³⁸ oddać na makulaturę licznych egzemplarzy tomiku poezji autorstwa zmarłego poety, przyjaciela bohatera, by mieć pieniądze na jedzenie. Zamiast tego z tychże tomików, w obliczu nędzy życiowej, w skromnym mieszkanku tworzy sobie łoże godne artysty — może nie spełniające kryterium miękkości i wygody, ale z pewnością oryginalne i wyjątkowe. Te wszystkie przykłady wyjaśniają nieco, dlaczego skazany na nędzę artysta-rzeźbiarz raz powziąwszy decyzję o zakończeniu życia, nie wybiera jakiegokolwiek narzędzia, byle tylko zakończyć swe ziemskie męki.

Okoliczności życiowe, które stały się udziałem bohatera *Wybrańca losu*, sprawiły, że możliwe jest tylko przypuszczanie, czy rzeźbiarz równie uparcie starałby się zdobyć rewolwer, czy wreszcie dokonałby aktu samobójstwa oraz jak ten akt by wyglądał. Można się tylko domyslać, czy Mizerski chciałby uczynić ze swej śmierci widowisko dla wielu osób, czy pragnąłby zginąć w ciszy swej pustej pracowni. Jedno jest pewne — los dał swemu wybrańcowi szansę na to, by mógł tworzyć sztukę i piękno wprowadzać w życie, nie w śmierć. Czy słusznie — to już jest temat dla rozważań w odrębnej pracy.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 169.

³⁸ Tamże.

W *Historii piękna* Umberto Eco nie pisze nic o pięknym umieraniu. Samobójcy od zawsze są wykluczani poza marginesy społeczeństwa, uznani za jednostki nie potrafiące poradzić sobie z problemami. Jednakże w analizowaniu literackich obrazów śmierci samobójczych należy wyzbyc się myślenia schematami, zrezygnować z rozpatrywania wszystkiego na zasadzie antynomii dobro — zło, zmienić perspektywę i poniechać oceny. Na bohaterów–samobójców należy spojrzeć z ich punktu widzenia — piękna, upoetyczniona śmierć stanowi albo dopełnienie pięknego życia, albo rekompensatę z powodu egzystencji przyziemnej, banalnej. Należy też wyzbyc się myślenia, że samobójstwo to akt słabości, zaś człowiek zadający sobie śmierć sprzeciwia się normom prawa ludzkiego i przykazaniom danym od Boga chrześcijańskiego. Rezygnacja z życia to dla nich manifest odwagi, zaś potrzeba jej poetyzacji to próba poszukiwania piękna w chwili ostatecznej. Nie sam akt, nie jego moralne konsekwencje czy społeczne skutki są istotne dla literackich „pięknych samobójców”, jeśli mogą użyć takiego sformułowania, najważniejsze jest upoetyzowanie tego, co dla ogółu jest występkiem, a dla nich jest intymnym i prywatnym wyznaniem własnej woli.

Anna Kaźmierska

A POETIC DEATH — THE LITERARY IMAGES OF SUICIDAL DEATHS IN THE LITERATURE OF NINETEENTH CENTURY

Summary

There exists something like beautiful life. Is it possible to die beautifully? Is there a beauty that can be related to something as terrifying as suicidal dying? The study presents attempts of making the death poetic by the characters that emerged in opuses of the authors of the nineteenth century. The paper shows the reasons why these characters tried to die in a sophisticated way, which cannot be trivial at all. The author of this study attempts to explain why they make their death look like a performance. And the number of viewers is not the most important issue they are worrying about. What is really meaningful is to tear the constraints which are imposed by society, culture, people's demands and to achieve the liberation from life's and death's schemes. The main premise of the paper is that, for all characters, the suicidal death is most of all the manifestation of their own need to decide about themselves and to explore an art in every detail of people's existence. The discussed phenomena are illustrated in the novels of Henryk Sienkiewicz, Gabriela Zapolska and Włodzimierz Perzyński.

JUSTYNA MUSZYŃSKA¹
Uniwersytet Łódzki

ŚMIERĆ JAKO PRZEJŚCIE DO NOWEJ RZECZYWISTOŚCI MŁODOPOLSKIE UJĘCIE DNIA SĄDU W ŚWIECLE *DIES IRAE* LUCJANA RYDLA

Śmierć jest naturalnym kresem życia. Wszystko, co się narodziło, musi kiedyś umrzeć, „opuścić nasze ciało i stanąć w obliczu Pana” (2 Kor 5,8) — jak o śmierci pisze św. Paweł. Dusza zostaje oddzielona od ciała. Złączy się z nim ponownie w dniu „zmartwychwstania umarłych”².

Ważne, by pamiętać o ludzkiej śmiertelności i przy udziale tej pamięci zrobić wszystko, by zrealizować w pełni własne życie (KKK 1007). Należy przy tym nadmienić, iż Sobór Watykański II poucza: „Śmierć cielesna, od której człowiek byłby wolny, gdyby nie zgrzeszył”³. Śmierć, która jest konsekwencją grzechu pierworodnego pierwszych rodziców, stanowi niewątpliwie przejście do innej rzeczywistości, do świata niematerialnego. Świata, w którym czeka człowieka sąd, wyrok i trzy drogi piekła, czyściec lub niebo, Niebieskie Jeruzalem na końcu czasów. Taka perspektywa towarzyszy chrześcijańskiemu rozumieniu śmierci i jej następstw.

Najpełniejszy obraz tego, co po śmierci, oddaje Apokalipsa św. Jana. Księga ta zamyka kanoniczny zbiór Nowego Testamentu. Zawiera proroczą wizję końca świata, spisana, jak podają niektóre źródła, przez Jana na wyspie Patmos w latach 93–96.

Apokalipsa mówi językiem symbolu. Tutaj symbolem jest wszystko: liczby, kolory, postaci, nieodgadnione, tajemnicze wizje⁴. Obrazowo wskazuje koniec czasów⁵.

Jak pisze Anna Świderkówna:

¹ Justyna Muszyńska — studia magisterskie w zakresie filologii polskiej ukończyła w 2012 roku. Obecnie jest doktorantką w Katedrze Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, jednocześnie studentką teologii na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Autorka książki *Dokąd pamięć dotrzeć zdoła... Przyczynek do historii rodu Wojciecha Głowy ze Smardzewic*. Redaktorką tomu *De profundis animae — z głębi duszy. Zeszyty ojca Wincentego Głowy SJ*. Jej zainteresowania badawcze skoncentrowane są wokół egzegetyki biblijnej, miejsca Biblii w literaturze Młodej Polski w nawiązaniu do szeroko pojętego kontekstu społecznego i kulturowego, a zwłaszcza Apokalipsy św. Jana jako uniwersalnego środka wypowiedzania myśli, odczuć, wrażeń, a także źródła symboli i odniesień, apokaliptyki, patrystyki i patrologii, mistycyzmu karmelitańskiego.

² *Katechizm Kościoła Katolickiego* 1005, Poznań 2012, s. 251 (dalej KKK).

³ *Gaudiue et spes. Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym* 18, [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje*, red. ks. S. Jaworski, Poznań 1968, s. 549.

⁴ Zob. hasło: *Apokalipsa*, [w:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, red. W. Kopaliński, Warszawa 1985, s. 46

⁵ Zob. Z. Chojnowski, *Raje i Apokalipsy. Studia i szkice o literaturze dwudziestowiecznej*, Olsztyn 2011, s. 9.

[...] jako dzieło literackie jest Apokalipsa przede wszystkim opowieścią o kimś, kto otrzymał objawienie, a otrzymał je po to, by je innym przekazać niekiedy w części, niekiedy w całości. Jest to objawienie tajemnic, znanych aż do tej chwili jedynie Bogu, toteż tylko On może je odsłonić⁶.

Apokalipsa stanowiła źródło inspiracji dla wielu twórców. Jednakże szczególnie wzmożoną jej eksploatację zauważamy w przełomowym okresie Młodej Polski. Co ciekawe, zainteresowanie Biblią koresponduje w tamtym czasie z dekadencjo-pesymistycznym nastrojem epoki potęgowanym filozofią Shopenhauera,

[...] który redukował transcendencję do wymiaru bezrozumnej, mechanistycznie pojętej Woli; i Nietzschego, który ogłaszał „śmierć Boga” i widział w skostniałej, obwarowanej dogmatami religii hamulec w duchowym rozwoju człowieka⁷.

Ks. Kazimierz Bukowski zauważa, że:

W modernizmie czy Młodej Polsce sięganie do Biblii staje się bądź przejawem religijności twórcy, bądź poszukiwaniem znaków o doniosłym znaczeniu dla innych, bądź też zwykłą artystyczną modą pozbawioną głębszego sensu. Stąd motyw biblijny może spełniać tu funkcję religijną, areligijną lub nawet antyreligijną⁸.

Z kolei Dariusz Trzeźniowski nadmienia:

W wieku XIX Apokalipsa symbolicznym językiem zaczęła mówić także o ludzkiej historii. W Objawieniu Janowym dostrzeżono prefigurację rewolucji, będącej tyleż karą za grzechy, co wydarzeniem otwierającym perspektywę na postęp dziejowy⁹.

Można tym samym zaryzykować refleksję, iż młodopolskie apokalipsy, utwory *Dies irae*, były efektem, odbiciem przeczuć i niepewności końca wieku. Młodopolskie *Dies irae* promieniowało grozą, lękiem. Ukazywały straszliwy osąd dotychczasowych uczynków, piętnowały zło, a wywyższały dobro. Nie zabrakło jednak w tych wyobrażeniach utworów dających nadzieję, dodających otuchy i wróżących pomyślność w przyszłości, dających znak, że koniec wieku to nie koniec świata, a jedynie doskonała okazja do zrewidowania postaw i poglądów.

W twórczości młodopolskiej odnajdujemy wiele znaków, symboli i motywów pochodzących z Apokalipsy. Możemy tu wymienić: czerwone słońce, nierządnicę babilońską ubraną w purpurę, czterech jeźdźców Apokalipsy. Jednakże głównym motywem apokaliptycznym jest przerażająca wizja Sądu Ostatecznego, która była tematem wielokrotnie podejmowanym „zwłaszcza we wcześniejszym okresie Młodej Polski”¹⁰.

⁶ A. Świderkówna, *Nie tylko o Biblii*, Warszawa 2005, s. 254.

⁷ D. Trzeźniowski, *Chrystus w młodopolskich Apokalipsach*, [w:] *Apokalipsa, symbolika — tradycja — egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. 2, Białystok 2007, s. 376.

⁸ K. Bukowski, *Biblia w literaturze polskiej. Antologia*, Poznań 1988, s. 49.

⁹ D. Trzeźniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej 1863–1918*, Lublin 2005, s. 123.

¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolska wyobrażenia katastroficzna. Zarys problematyki.*, [w:] *Wolność i transcendencja. Studia o esje i Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 56.

Dzień Sądu Ostatecznego synonimicznie określany jest jako *Dies irae*. Natomiast sekwencja *Dies irae* powstała na przełomie XII i XIII wieku. W tym czasie „w kręgu romańskim, zwłaszcza we Francji i we Włoszech, pojawili się wybitni poeci, którzy stworzyli cieszące się europejską sławą utwory”¹¹. Wśród nich odnajdziemy Tomasza z Celani¹², autora wspomnianego *Dies irae, dies illa* (*Dzień gniewu, dzień ów*). Czasami autorstwo sekwencji *Dies irae* przypisywano św. Grzegorzowi i św. Bernardowi. Już w XIV w. hymn *Dies irae* został włączony do mszału. W Polsce spotykamy go od połowy XV wieku w gradułach franciszkańskich. Po reformie trydenckiej znalazł swoje miejsce w mszach żałobnych liturgii rzymskokatolickiej. Współcześnie, po Soborze Watykańskim II, istnieje możliwość zastosowania tej sekwencji w miejscu hymnów w Liturgii Godzin w ostatnim tygodniu roku liturgicznego¹³. Sekwencja *Dies irae* przedstawia udratyzowany, poetycki obraz Sądu Ostatecznego¹⁴.

Przewodni temat *dies irae* obecny był w twórczości Stanisława Przybyszewskiego, Janusza Żuławskiego, Edwarda Leszczyńskiego, Lucjana Rydla, Tadeusza Micińskiego i innych. Jak podkreśla Maria Podraza-Kwiatkowska, wizja Sądu Ostatecznego służyła w utworach tych twórców wyrażeniu nie tyle negatywnej, co „prerażającej strony ludzkiej egzystencji”¹⁵.

Zobaczymy, w jaki sposób Lucjan Rydel przedstawia czytelnikowi rzeczywistość *post mortem*. Jego *Dies irae* pokazuje stopniową zagładę świata, a wraz z nim śmierć cywilizacji, przyrody, i człowieka. Już didaskalia dzielą scenę misterium fantastycznego *Dies irae* Rydla na górę i dół — dwie strefy niebieską i kosmiczną, które w finalnym momencie przenikają się.

Ogromne nagie pola, wpośród których kępa chorowitych drzew. Na prawo w głębi czernieją lasy [...]. Na lewo płynie wielka mętna rzeka, rozlewająca się w siną taflę jeziora¹⁶. (LR, 49)

Z takim krajobrazem koresponduje opis nieboskłonu: „Niebo całe czarne i krwawe, słońce rzuca zza chmur jakieś fałszywe, miedziane blaski” (LR, 49).

To właśnie obraz stopniowo zmieniającego się nieba, będzie zwiastunem wydarzeń dnia sądu. Niebo popielate i rude (LR, 55), „czarne jak wieko trumny” (LR, 70). Słońce „jak misa cynowa pęknięta przez środek” (LR 58). Słońce, które jest trupem, czernieje i „wygląda jak sina twarz wisielca” (LR 61). „Księżyc jest czerwony jak wielka krwawa rana” (LR 62).

¹¹ T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 225.

¹² Tomasz z Celano (1190–1260) był franciszkaninem, przyjacielem i pierwszym biografem św. Franciszka z Asyżu.

¹³ Zob. hasło: *Dies irae*, [w:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, red. W. Kopaliński, Warszawa 1985, s. 208.

¹⁴ Zob. Sof. 1, 14–17.

¹⁵ M. Podraza-Kwiatkowska, *dz. cyt.*, s. 56.

¹⁶ L. Rydel, *Dies irae. Misterium fantastyczne*, [w:] tenże, *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1902, s. 49. Wszystkie następne cytaty z *Dies irae* Lucjana Rydla z tego wydania, inicjały autora i lokalizacja podawane będą w nawiasach (LR).

Takie wyobrażenie zmian w przyrodzie ma swoje uzasadnione początki w Piśmie Świętym Starego i Nowego Testamentu. Już w Księdze Joela znajdujemy „znaki nastania dnia Pańskiego”¹⁷:

[...] Słońce i księżyc zaćmiły się
A gwizdy zwściągnęły światłość swoją
(Jl 3,15)

Podobnie w Apokalipsie świętego Jana:

[...] a oto stało się wielkie trzęsienie ziemi,
i słońce się stało czarne jako wór włosiany
i księżyc wszystek stał się jako krew
A gwiazdy z nieba upadły na ziemię [...]
(Ap 6, 12–13)

Zagłada świata postępuje stopniowo. Najpierw trzęsienie ziemi niszczące miasta, dalej zagłada linii kolejowych i dworca (LR 51, 52). W Janowej Apokalipsie dostrzegamy podobną tendencję. Jak można zauważyć, Rydel stosuje technikę przyczynowo–skutkową¹⁸. Każdy czyn, zachowanie, zmiana przynoszą skutki. Podobnie jest w Objawieniu:

[...] i stało się wielkie trzęsienie ziemi, jakie nigdy nie było. [...] I stało się miasto wielkie na trzy części, i miasta pogan upadły. [...]

(Ap 16, 18–19)

Następnie zagładzie ulega świat przyrody. Rzeki zamieniają się w potoki krwi, giną rośliny i zwierzęta. Ustaje wszelki ruch: „Woda stanęła w rzece i nie płynie” (LR 64)¹⁹. „Czas na miejscu stanął i się nie posuwa” (LR 65).

Jak widać, Rydel konstruuje swoje misterium na kanwie przekazu biblijnego. Obraz katastroficznej zagłady bogaty jest w znane powszechnie apokaliptyczne symbole²⁰. Jednakże tak dosłowne ich ukazanie odziera je z tajemnicy i fantastyki, jakimi były naznaczone w tekście Objawienia. Lesław Tatarowski pisze:

Fantastyka i symbolika stają się zbyt dosłowne, przyszłość zbyt odległa i zaskakująca, język eschatologii zastępują oznaki katastrofy cywilizacyjnej²¹.

W świecie chaosu, w którym naturalny porządek został zaburzony, wręcz zniszczony Rydel umieszcza człowieka. Ludzie skupieni są w grupach, egzystują w różnych miej-

¹⁷ *Biblia Tysiąclecia*, red. ks. K. Dynarski SAC, M. Przybył, s. 1217 (cytat stanowi tytuł rozdziału 3 Księgi Joela — w *Biblii* w przekładzie J. Wujka brak tytułów rozdziałów).

¹⁸ Zob. L. Tatarowski, *Kilka uwag o Dies irae Lucjana Rydla*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 202.

¹⁹ Por. Ap 8, 8; 11, 6; 16, 3.

²⁰ Zob. ks. S. Gądecki, *dz. cyt.*, s. 138 i nast.

²¹ L. Tatarowski, *Kilka uwag...*, s. 207.

scach. Ich także dotyka gniewna ręka Boga. Bo w przedstawionych realiach Bożemu sądowi nie podlega biblijny Babilon, a jedynie dziewiętnastowieczne społeczeństwo. I tak zostaje ono podzielone na grupę dobrą i grupę złą. W ciągu symultanicznych scen spotykamy bohaterów, których zachowanie zasługuje na potępienie i tych, którzy w obliczu nieuchronnej zagłady zdobywają się na godne zachowania.

Obserwujemy ich poczynania w momencie zagrożenia życia. Po klęsce trzęsienia ziemi panuje plaga głodu²². Kobiety walczą o chleb dla swoich dzieci; robotnik odmawia podzielenia się posiłkiem z fabrykantem, którego uznaje za złego wyzyskiwacza, obłąkany kroi sobie ramię w przeświadczeniu, że to chleb. W obliczu nieodwołalnego kresu Filozof I i Filozof II popełniają samobójstwo. Z kolei Poeta, który w tym samym momencie dostrzegł marność swojej twórczości, umarł śmiercią łagodną. Przyszła po niego kobieta — można przypuszczać, że jego dawna ukochana²³. Poeta umiera w spokoju, bez strachu. Robotnik z Kobiętą upajają się pożądlivością i pijaństwem. W makabrycznych scenach obnażających zwierzęce instynkty wypowiedź Córki „Szczęśliwi, którzy przedtem umarli” (LR 50) odzwierciedla psychiczne nastroje bohaterów. Jest także realizacją apokaliptycznej przepowiedni:

A w one dni szukać będą ludzie śmierci, a nie znajdą jej; i będą żądać umrzeć, a uciecze śmierć od nich.
(Ap 9,6)

Wśród tych skrajnych reakcji odnajdujemy postaci zachowujące do końca swoje człowieczeństwo: Syna, który stara się dopomóc Matce, Sióstr Miłosierdzia niosących ulgę Nierządnicom I i II. Takie zestawienie bohaterów przywołuje na myśl obraz Sądu Ostatecznego, podczas którego ród ludzki podzielony zostaje na złych i dobrych.

W apokaliptycznej wizji na uwagę zasługuje postawa Księdza. Z jego słów: „Woła boska, ale ratować się trzeba” (LR 53) „Papież stoi na czele rządu ratunkowego [...]” (LR 53) wynika, że nawet następcą Chrystusa na ziemi nie chce poddać się Jego woli. Jak każdy człowiek, na pierwszym miejscu stawia swoje życie.

Ludzkość wzywa orędownika, ratunku. Wśród zgłiszczy podąża procesja przebłagalna, w czasie której śpiewany jest hymn *Dies irae*. Nie zwraca ona jednak szczególnej uwagi zgromadzonych ludzi. Samotność człowieka w obliczu zbliżającej się śmierci może tu symbolizować hostia, która wypada z monstrancji i wlatuje w kierunku nieba. W obliczu zagłady pojawiają się dwie postaci, będące nośnikami dobra i zła. Prorok Eliasza²⁴, za którym podążają biczownicy, wzywa do pokuty i nawrócenia, zapowiada godzinę sądu:

²² Podobnie w Apokalipsie św. Jana po otwarciu Trzeciej Pieczęci na świat spada plaga głodu — (Ap 6, 6).

²³ Badacze wskazują tutaj związek *Dies irae* Rydla z *Nie-boską komedią* Zygmunta Krasińskiego i śmiercią Orcia, którego wzywa Głos w Górze: „Do mnie, do mnie duchu czysty, — do mnie synu mój”. Zob. Z. Krasiński, *Nie-boska komedia*, oprac. M. Janion, Wrocław 1965, s. 138.

²⁴ Starotestamentowy prorok objawił się uczniom na Górze Tabor. Według Ewangelii św. Mateusza, ma przyjść jako pierwszy i zapowiedzieć dzień sądu. Jest również identyfikowany z jednym ze świadków opowiadających o zwycięstwie Bestii i wniebowzięciu. Zob. Mt. 17, 11, Ap 11, 1–12.

Czyńcie pokutę! Posypcie głowy wasze popiołami miast! Bijcie czołem o ziemię, bijcie! Płaczcie za grzechy wasze i ojców waszych, albowiem przyszedł dzień czarny i gorzki [...]. Idzie godzina sądu.

(LR 69)

Z kolei nad morzem z krwawych czeluści wyłania się wielka ryba o czerwonych oczach, rozdwojonym ogonie — Lewiatan²⁵, niosący na swoim grzbiecie Antychrysta w towarzystwie Kaina, Judasza i Astarte²⁶.

Przedstawia się zgromadzonemu ludowi: „Jam jest, który Byłem, jestem, ale nie będę” (LR 73). Równie bluźniercze okazuje się pochodzenie Antychrysta narodzonego z „matki, która nigdy dziewicą nie była” (LR 73).

W mowie skierowanej do ludu Antychryst neguje zbawczą moc Chrystusa. Twierdzi, że Jezus potępił już swój lud i nie przejmuje się jego losem. Zaprasza do współpracy. Antychryst oferuje swoim zwolennikom nicość. Ci, którzy oddali się jemu, otrzymują czarną pieczęć; podobnie jak wyznawcy bestii w Apokalipsie św. Jana: „I uczyni, aby wszyscy mali i wielcy, bogaci i ubodzy, i wolni, i niewolnicy mieli cechę na prawej ręce swojej, albo na czołach swoich” (Ap 13,16).

Tym, który przestrzega przed złudnym szczęściem w nicości, jest papież. Staje na straży świętych sakramentów, uznając że znamię Antychrysta zmaże znamię chrztu świętego. Papież zostaje zabity pocałunkiem przez Judasza. Eliasza uśmierca Kain.

Umiera dobro. Ludzkość zostaje owładnięta panowaniem zła. W momencie śmierci Papieża i Eliasza²⁷ — nośników tradycji chrześcijańskiej, Bożych świadków, zostaje odrzucona ostania szansa na wybawienie. Antychryst wzywa swoich poddanych: „Niweczcie się nawzajem, aż zginiecie w nicości” (LR 76). Podopieczni Antychrysta niszą się wzajemnie, gryzą się i zjadają. Antychryst znika nagle. Jego wyznawcy zatrwożeni powoli zdają sobie sprawę z popełnionego błędu: „Przeklęcie jesteście, żeśmy mu uwierzyli. Czarne pieczęci przekleństwa na czołach naszych!” (LR 77). Błyskawica przeszywająca niebo rozpoczyna finalną scenę misterium. Pojawia się siedmiu aniołów z alabastrowymi czarami, następnie siedmiu aniołów z miedzianymi trąbami. Wojska niebieskie pędzą po niebie, zapowiadając sąd Boży. Głosy trąb wzywają na sąd. Zmartwychwstają umarli. Aniołowie wylewają czary piołunu i krwi na głowy ludzkie. Zarówno wizja siedmiu trąb, jak również siedmiu czar Bożego gniewu w Apokalipsie

²⁵ Biblijny stwór morski, utożsamiany z piekielnymi mocami zła. Zob. hasło *lewiatan*, [w:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, red. W. Kopaliński, Warszawa 1988, s. 594; *Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Haider, przekł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1994, s. 648.

²⁶ Babilońsko-asyryjska bogini miłości, płodności przyrody i wojny w misteryjnym wyobrażeniu jest szkaradna, pozbawiona młodości i świetności swych czasów. Zob. hasło *Astarte — Ishtar*, [w:] *Słownik mitów i tradycji kultury*, s. 441.

²⁷ W ujęciach ludowych postać Eliasza (zamiennie z Michałem Archaniołem) występuje już na początku stworzenia jako Piorunowładca. Jego zadaniem, a zarazem finalnym wydarzeniem samego procesu stworzenia, jest walka z diabłem i strącenie go do podziemia. Śmierć Eliasza, pokonanego przez zło w misterium Rydła, ma charakter symboliczny. Zob. R. Tomicki, *Ludowa kosmogonia dualistyczna Słowian w świetle samojedzkich mitów stworzenia*, „Etnografia Polska” 1979, t. 23, z. 2, s. 171–172.

pojawia się wcześniej, jeszcze przed sądem nad bestią²⁸. Nie zaburza to jednak Rydlowej wizji *Dies irae*. Nie neguje także źródła, z którego ona pochodzi.

Sędzia jest władcą nieba i ziemi, Panem światłości. Od niezwykłego blasku ślepną synowie ziemi. Ludzie wzywają Matkę miłosierdzia: *Salve Regina, Mater misericordiae!*... (LR 80). Matka Boża zasłania ziemię przed wejrzeniem Sędziego szatą z łez. Wzywa swego Syna, by zmiłował się na światem. Głos z Góry woła: „Jam jest Sprawiedliwość i Miłosierdzie” (LR 81).

W Apokalipsie św. Jana Matka Boża nie pojawia się jako orędowniczka ludu. Egzegeci widzą jej obraz w wizji Niewiasty i Smoka z dwunastego rozdziału. O „wstawiennictwie Najświętszej Maryi Panny za potępionymi”²⁹ mówią jedynie apokryfy. Tatarowski uznaje, iż „Rydel odwołał się do głęboko zakorzenionego w polskiej religijności kultu maryjnego, zrodzonego jeszcze w średniowieczu i rozwijającego idee Matki Boskiej Miłosierdzia i Opiekunki”³⁰. Taki zabieg powodował „przeniesienie na Marię idei opieki boskiej, która stanowiła zawsze jeden z najgłębszych korzeni wszelkiej religii”³¹.

O ile przywołanie Maryi, opiekunki człowieka możemy uznać za zabieg łączący misterium z tradycją, o tyle obraz Sędziego skonstruowany został w zgodzie z apokaliptycznym przedstawieniem.

Choć Rydel nie wskazuje, kto wypowiada słowa kończące misterium: „Jam jest Sprawiedliwość i Miłosierdzie” (LR 81), nie mamy pewności czy jest to Bóg Ojciec, czy Jezus Chrystus. Dariusz Trześniowski upatruje w tym niedopowiedzeniu „jakiejs postaci teodycei”³².

Jednakże równie zasadną wydaje się opinia, że Sędzią w Rydlowym misterium jest właściwie Jezus. Pierwszym sygnałem pozwalającym sądzić, że ludzie szukają nadziei w Chrystusie, jest pojawienie się procesji. Chrystus Eucharystyczny, niesiony przez papieża w monstrancji, zwraca na siebie uwagę dopiero w momencie, gdy pod postacią białego ptaka ulatuje do nieba. Według nauki Kościoła katolickiego, Chrystus pozostający w swej wspólnotcie pod postaciami chleba i wina jest największym darem, jaki mógł otrzymać człowiek. Jego obecność pośród zgromadzenia jest gwarantem życia wiecznego. Moment, w którym odlatuje On do nieba, zamyka rozdział w życiu misteryjnych bohaterów. Pozbawia ich nadziei na odkupienie. Ten symboliczny powrót

²⁸ Zob. Ap 8; Ap 15, 16.

²⁹ Zob. hasło: *Maryja*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz i in., t.1, Lublin 1975, s. 765.

³⁰ L. Tatarowski, *Kilka uwag...*, s. 214.

³¹ M. Gębarowicz, *Mater Misericordiae. Pokrow. Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, Wrocław 1987, s. 7.

³² D. Trześniowski, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej 1863–1918*, Lublin 2005, s. 128. Teodycea to termin, który po raz pierwszy pojawił się w dziele Leibniza *Teodycea o dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*. W dosłownym tłumaczeniu termin ten oznacza: oddanie sprawiedliwości Bogu. Leibniz wiele miejsca poświęcił stanowisku Boga wobec zła fizycznego, które nie istnieje samo dla siebie, lecz jest przez Stwórcę używane dla osiągnięcia najwyższego dobra w Jego oczach. Zob. G.W. Leibniz, *Teodycea o dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, przekł. M. Frankiewicz, Warszawa 2001.

białego chleba do nieba wyznacza Chrystusowi nową rolę. Ucieczka ze świata ludzkiego kończy ziemską misję Jezusa. Jak uważa Trzeźniowski, „czas sądu jest końcem Chrystusa, jakiego znał człowiek, Chrystusa wpisanego w ludzką historię”³³. Nic więc dziwnego, że to ucieczka, a nie sama procesja, wzmacnia w ludziach uczucia lęku i przerażenia; popycha do skrajnych zachowań.

Pustkę po zniknięciu Osobowego Chrystusa wypełnia prorok Eliasz. Choć jest to postać starotestamentowa, często pojawia się w Nowym Testamencie. Znaczącym jest fakt, że w Ewangelii Mateusza (Mt 16, 13–14) czytamy, iż ludzie uznają Syna Człowieczego m.in. za Eliasza. Eliasz pojawi się także w czasie przemienienia Chrystusa na Górze Tabor. Eliasz pełni niejako funkcję zastępczą, podtrzymuje ludzkość w nadziei na zabawienie, jednocześnie wypełnia misję przygotowania wspólnoty na sąd. Eliasz jest obecny, gdy pojawi się Antychryst.

Księżęciem ciemności, wykreowany na obrazoburczą parodię ukrzyżowanego Chrystusa, tworzy w umysłach ludzkich po raz kolejny wizję nadziei. Początkowo odbierają go jak Jezusa. W oddali ludzaco podobny do Zbawiciela, okazuje się przecież jego całkowitym zaprzeczeniem. Istotne jest to, że oczekiwania koncentrują się na przybyciu Chrystusa. To On w świadomości zgromadzonych jest jedynym, który może wyzwolić od dotkliwych okropności. Jedynie On może zapanować nad zmieniającym się światem przyrody. Jednakże do zdesperowanego ludu przybywa Antychryst, fałszywy zbawiciel; podobnie Apokalipsa zapowiada przyjsie fałszywego proroka. Wraz z przybyciem mocy zła giną także reprezentanci dwóch potężnych religii: chrześcijaństwa i judaizmu. Zabicie Eliasza i Papieża daje nadzieję zjednoczenia z Chrystusem poprzez śmierć. Śmierć, która dzięki odkupieńczej męce Jezusa ma moc oczyszczenia i powołania do nowego życia w światłości. W tym kontekście pokusy Antychrysta, dające nadzieję na nowe życie w nicości, okazują się fałszywe. Ci, którzy zaufali jego słowom, nie zostają uśmierceni. Z szatańskim znamieniem na czole czekają na sąd, świadomi swojej przegranej.

O tym, że Sędzią w Rydlowym misterium jest sam Chrystus, świadczyć mogą jeszcze słowa Królowej anielskiej: „Synu! Synu Człowieczy, zmiłuj się nad braćmi swoimi” (LR, 81).

Orędowniczka ludzkości zwraca się bezpośrednio do swego Syna — Jezusa Chrystusa. To On ma się zmiłować nad swoimi braćmi. Takie przywołanie ludzkiej natury Chrystusa ma pokazać Jego łączność ze światem, z ludem pozostawionym na ziemi. Chrystus jako człowiek poznał, co to ból, opuszczenie, osamotnienie. Jako jedyny może sobie wyobrazić, może pojąć prawdziwe uczucia ludzkości oczekującej na sąd.

Pośmiertna rzeczywistość wykreowana przez Rydla na podstawie Apokalipsy św. Jana może przerażać. I tak na ogół jest, że treści apokaliptyczne nasuwają skojarzenia i wyobrażenia ponure, negatywne, pałające grozą i przepełniające strachem. Trzeba jednak zauważyć, kto będzie Sędzią w tym spektaklu końca czasów. W Rydlowym misterium spotykamy w tej roli Chrystusa, jak wzmiankują słowa z Góry Tabor, Spra-

³³ D. Trzeźniowski, *dz. cyt.*, s. 127.

wiedliwość i Miłosierdzie. O ile z Bogiem sprawiedliwym spotykamy się zarówno w Starym, jak i w Nowym Testamencie, o tyle Bóg Miłosierny jest domeną Nowego Przymierza. To Chrystus głoszący idee miłości, miłosierdzia i przebaczenia ukazuje nowe oblicze Boga. Nowy Testament przynosi ludzkości Boga nowego, nie okrutnego i srogięgo Sędziego³⁴, dla którego litość i miłosierdzie nie są wyznacznikami władzy, tylko Boga z człowieka, z Maryi, Boga wychowującego się pośród ludzi. Bóg–Człowiek, znający ziemskie życie, staje się Orędownikiem człowieka. Jest jego Opiekunem i Nadzieją.

Justyna Muszyńska

DEATH AS A TRANSITION TO THE NEW REALITY
NOUVEAU APPROACH OF THE COURT IN THE LIGHT OF THE *DIES IRAE* LUCJAN RYDEL

Summary

Death is the natural end of life. Everything that was born must die eventually, “absent from the body and face to the Lord” as about the death Saint Paul writes. The soul is separated from the body. They connect with him again on a ‘resurrection of the dead’.

Undoubtedly, death is a passage to another reality, a world intangible. World where the court waits for us the judgment and three ways: hell, purgatory and heaven — the Heavenly Jerusalem at the end of time.

This perspective is accompanied by the Christian meaning of death and its consequences.

The most complete picture of what is after death, shows the Apocalypse of St. John. This book closes the canonical collection of books of the New Testament.

The Apocalypse was a source of inspiration for many artists. However, the most intensive exploitation can be noticed in the crucial period of notice of Young Polish.

One of the writers who uses its rich symbolism and links was Lucjan Rydel.

It is part of the vision of the end of the world which marks the end of the civilization XIX century. It shows various social groups, bringing something home that the Court affects everyone. Gradual changes in the natural world, preach Day of Wrath. Rydel shows in its mystery person closely associated with the Christian religion, the Pope — the head of the Church and Elijah — the prophet of the Old Testament. Thus fits its vision in a relation of the religious circle. Leviathan heralds the advent of a final battle between good and evil. Despite the death of positive heroes of the work, the Pope and Elijah, killed by the forces of evil, ending Mystery gives hope. We see the Mother of Mercy, Our Lady defending scared people. In Rydel's *Dies irae* the judge is Jesus Christ, the good and compassionate, understanding attitude of people, absolving, listening to his Mother.

³⁴ Z takim ujęciem osoby sędziego spotykamy się w *Dies irae* Jana Kasprowicza. W jego kreacji dnia gniewu Jezus jest jedynie biernym obserwatorem wydarzeń ostatecznych. Nie ma żadnego wpływu na ich przebieg. Sędzią jest tu Bóg Ojciec, nieznający litości, odkładający ideę miłosierdzia na drugi plan.

Wzniosłość i makabry w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i Językowe”, t. IV.

KAROLINA EWA WIELICZKO¹
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

OD KATASTROFIZMU DO PESYMYZMU ŚMIERĆ I SACRUM W POEZJI STANISŁAWA PIĘTAKA

„W tych strofach twardych mnie zobaczycie / tak nagiego, przed bóstwem jak-bym stał” — słowa te wyrażają dobitnie charakter poezji Stanisława Piętaka, twórcy żyjącego w latach 1909–1964, autora o bogatym dorobku literackim, na który składa się kilkadziesiąt tomów poetyckich i prozatorskich, a także niewielka liczba utworów dramatycznych. Liryczne wyznania, stanowiące główną tkankę wierszy i poematów Piętaka, dają się odczytać jako bezpośrednie relacje doświadczania emocji, nagłych lub permanentnych stanów duszy oraz natchnień, rozsadzających wrażliwą psychikę poety. Podmiot mówiący tej poezji i „ja” autora oddziela tylko granica aktu twórczego. W twórczości Piętaka dominuje jednak ciemna tonacja, u której źródeł leży przeświadczenie o schyłkowości własnego istnienia i zmierzchu znanego podmiotowi świata. Rozważania na temat Piętakowych „podróży do kresu nocy” należałoby uznać za niewystarczające bez ukazania dzieła w kontekście życia i dylematów twórczych poety oraz z pominięciem tła kierunków, szkół i tendencji literackich dwudziestolecia międzywojennego, które miały na kształt twórczości Piętaka przemożny wpływ.

Józef Czechowicz w eseju *Ziemia i poezja* z 1938 roku nazwał autora *Alfabetu oczu* „poetą ziemi”, co może stanowić argument na rzecz utrwalonego już w świadomości odbiorców obrazu poezji Piętaka jako twórczości mieszczonej się przede wszystkim w ramach nurtu chłopskiego. Piętak, z pochodzenia chłop, odczuwał z rodziną Wielowsią zespolecie niemal symbiotyczne i to pejzaże wiejskie stały się scenerią kontemplowania w duchu romantycznym i dekadentckim poczucia końca oraz przeżywania fatalizmu ludzkiego losu. Wielowiejska przyroda i rodzinny dom stanowią zatem jedynie punkt poetyckiego odniesienia. Charakter zaś poetyckich „wyznań” podmiotu, buntowniczych bądź z rezygnacją przyjmującego nieubłaganą konieczność, determinowała w kolejnych etapach twórczości różnorodność wpływów natury światopoglądowej i formalnej.

¹ Karolina Ewa Wieliczko — absolwentka polonistyki UMCS w Lublinie. Od 2010 roku zatrudniona na stanowisku asystenta w Zakładzie Literatury Współczesnej IFP UMCS, gdzie przygotowuje rozprawę doktorską na temat twórczości poetyckiej Stanisława Piętaka. Debiutowała recenzją *Biegunów* Olgi Tokarczuk w „Akcencie” w 2009 roku. Do jej zainteresowań naukowych należą: tradycja antyku w polskiej literaturze współczesnej, poezja polska po 1918 roku, wątki mityczne w dziełach literackich, baśnie, legendy i podania ludowe. Mieszka w Lublinie.

Bogactwo poezji Piętaka utrudnia jakiegokolwiek jednoznaczne jej zaklasyfikowanie. Da się na przykład wskazać na przenikające do tej poetyki, zwłaszcza na początku drogi twórczej, wzorce konstrukcji poetyckich znane z poezji Awangardy Krakowskiej. Najpierw Juliana Przybosa, a potem Tadeusza Peipera Piętaś obrał sobie za poetyckich mistrzów w latach studiów w Krakowie. Urbanizm Peipera nie przyjął się jednak w wierszach wielowiejskiego poety, pełnych opisów przyrody, ulegających fantastycznym nieraz przeobrażeniom. W takiej scenerii — tyleż odtworzonej z pamięci, co wyobrażonej — dokonywały się jednak przemiany kojarzące się z poetyką Awangardy Krakowskiej. Za przykład niech posłuży opis pozornego samostwarzania świata w wierszu *Noc letnia* z debiutanckiego tomu Piętaka *Alfabet oczu* z roku 1934. Autokreacja wydaje się pozorna, gdyż stosowane w tekście czasowniki wymagają obecności agensa, kogoś, kto dokonuje kreacyjnego aktu. Zastosowana stylistyka kojarzy się z metaforyką Peipera:

gwiazdami rozwieszony zmierzch [...]
krowy rozwłócone rogami po las

[...] świat utonął
smutnie na widnokręgu rozstawionymi szybami².

Rolę demiurga Piętaśowego świata odgrywa poeta, ale nie rzemieślnik, lecz demiurg władający dwiema potencjami: wyobraźnią i pamięcią. Poezja Piętaka nosiła znamiona kreacyjnej od początku jego drogi twórczej. W przypadku autora *Linii ognia* żywiołowość nie jest równoznaczna z nieokiełznaniem i zupełnym brakiem konstrukcyjnego zamysłu, co często poecie błędnie się przypisuje, by wspomnieć chociażby słowa Jana Śpiewaka: „Piętaś wydobywa z pamięci płonące zdania jak ławę, które niemal samoczynnie tworzą wiersz”³. Osądy krytyków rzekomo potwierdza sam autor: „Sztuka moja jest istotnie uczuciowa, wielokrotnie bezkształtna, całkowicie pogrążona w ciemnym wnętrzu osobowości, pełna kompleksów, aluzji i boleści niemal namacalne”⁴. Wypowiedź tę powinno się uznać jednak za akt autokreacji.

O wiele więcej zdaje się łączyć poezję Piętaka z Drugą Awangardą, mimo deklarowanego przez twórcę odcięcia się od wpływów Józefa Czechowicza⁵. Trzeba jednak

² St. Piętaś, *Pisma. Utwory poetyckie*, t. 1: *Poezje zebrane, aneksy, przypisy*, przedm. S. Lichański, oprac. i wstęp S. Nyczaj, Warszawa 1986, s. 36 (pozostałe cytaty pochodzą z tego wydania, dalej oznaczam je skrótami w tekście: cyfrą rzymską numery tomów, arabską — strony).

³ J. Śpiewak, *Testament poetycki Stanisława Piętaka*, [w:] *Poeta ziemi rodzinnej*, oprac. A. Kamińska, J. Śpiewak, Warszawa 1970, s. 382.

⁴ St. Piętaś, *Portrety i zapiski*, Warszawa 1963, s. 175. Za celne należy uznać sformułowanie Józefa Nowakowskiego o Piętaśu — „poecie programowo spontanicznym”, wielokrotnie nieraz poprawiającym swe utwory (J. Nowakowski, *Wokół „barbarzyństwa” w poezji autora „Zaklania”*, [w:] *Stanisław Piętaś: poeta i prozaik*, red. S. Frycie, Rzeszów 1969, s. 49).

⁵ O źródłach takiej postawy Piętaka (i innych tzw. poetów Powiśla) wyczerpująco pisał S. Gawliński w studium *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza w okresie międzywojennym (elementy socjologii i poetyki)*, Katowice 1983, s. 92–93.

zwrócić uwagę na pewne podobieństwa na różnych płaszczyznach twórczości obu poetów w światopoglądzie poetyckim czy w obrazowaniu. Wyraźne jest także szczególne upodobanie, z jakim poeta wykorzystywał technikę oniryczną, polegającą u niego często na asocjacyjnym następowaniu obrazów i tworzeniu w ten sposób rejestru marzeń sennych. Znacząca część utworów poetyckich Piętaka opiera się na motywie wizji sennej, jakby egzystowanie w sferze marzenia sennego miało dla poety wartość terapeutyczną, chroniło przed skutkami doświadczania rzeczywistości, co łączyło się z bólem odczuwanym przez podmiot utworów Piętaka niemal fizycznie⁶.

Chcąc wskazać inne przykłady powinowactw poetyki Piętaka z ważnymi „izmami” lat trzydziestych XX wieku warto wspomnieć, iż właśnie skłonność do oniryzmu i wizyjności (czy fantastyczności w odniesieniu zwłaszcza do ostatnich trzech tomów) odróżnia poetykę Piętaka od postulatów autentyzmu Czernika, z którym łączono wielowiejskiego poetę. Z powodu zaś irracjonalnego umotywowania sposobu prezentowania sennych obrazów, sięgających sfery nieświadomości i mających niekiedy wykładnię archetypiczną, warto zastanowić się nad pokrewieństwami tej poezji z nadrealizmem, o czym pisał przed laty Mieczysław Dąbrowski w *Studium historycznoliterackim* na temat twórczości Piętaka⁷. Należy przypomnieć, że właśnie mianem „chłopskiego nadrealisty” określił Piętaka Iwaszkiewicz⁸. Przydomek ten na swój użytek przeformułował zaś Zbigniew Bieńkowski, który odczytywał lirykę Piętaka jako zapis doświadczenia bólu istnienia, odczuwanego zarówno fizjologicznie, jak i jako cierpienie duszy, nowocześnie odmianę romantycznego „jaskółczego niepokoju” — stąd zaproponowana przez Bieńkowskiego kolejna formuła: „chłopski egzystencjalista”⁹. Punktem wyjścia niniejszych rozważań może stać się zarzut autora *Sprawy wyobraźni* postawiony Piętakowi, a dotyczący rzekomego zainteresowania młodego poety jedynie doświadczeniem doczesności. Bieńkowski twierdzi, że twórczość autora *Odmienca* nie zmierza ku żadnej „istotności świata”, żadnej „absolutności niemijającej” — jak czytamy w artykule *O poezji Stanisława Piętaka*. Zarzutowi wtóruje monografista poety, który pisze wprost, iż Piętak „ujmuje świat bez transcendencji” oraz że „Ziemia jest w poezji Piętaka jedynym bóstwem”¹⁰. W odpowiedzi na tak postawioną tezę warto przytoczyć urywek wiersza *Sama* (I 322), którego centralna postać nosi rysy bohaterki powieści Piętaka *Plama* — skrzywdzonej przez innych kobiety o nadprzeciętnej wrażliwości:

Otwierało się niebo,
lecz nie wybuchął promień dnia,
nie jawił się Bóg w uśmiechu łask.
Przeczułaś, że zachichocą żywi,
a wzgardzą tobą umarli [...]

⁶ Zob. W. P. Szymański, *Z doświadczeń głodu i wyobcowania*, [w:] tenże, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973, s. 270.

⁷ M. Dąbrowski, *Stanisław Piętak. Studium historycznoliterackie*, Warszawa 1977, s. 28.

⁸ J. Iwaszkiewicz, *Chłopski nadrealista*, [w:] *Poeta ziemi rodzinnej*, s. 219–226.

⁹ „Piętak traktował poezję jako funkcję świadomości wobec własnej egzystencji”. Z. Bieńkowski, *O poezji Stanisława Piętaka*, „Twórczość”, R. 20: 1964, nr 4, s. 38.

¹⁰ J. Nowakowski, *Katastrofizm i mity (poetycka twórczość Stanisława Piętaka)*, Rzeszów 2000, s. 172–173.

Inny fragment wiersza, który może stanowić doskonały przykład opisu krajobrazu po ogłoszonej przez Nietzschego śmierci Boga:

Obok przepływały przez siebie smugi jasności,
która była trochę przyćmiona,
sypał się przez nią nieustannie proch księżycy.
O dwa kroki leżał czarny szkielet ptaka,
lecz także mi nic nie przypominał...
I tylko że w przepaści rzeki
leżały nieruchome topole, olchy, graby,
obłoki jak małe utopione dzieci;
chciało mi się podnieść i krzyczeć,
że zostałem sam, sam na świecie.

(*Z powrotem w dzieciństwo*, I 376)

Wiersz zawiera jeden z kilku utrwalonych w poezji Piętaka pejzaży końca świata. Józef Nowakowski w książce pod znaczącym dla nas tytułem *Katastrofizm i mity* postrzega katastrofizm jako nurt (choć także w szerszym znaczeniu, jako jedno z ważniejszych zjawisk ideowo-artystycznych XX wieku), a pojęciu „katastrofizmu”, zdaniem rzeszowskiego badacza, da się podporządkować pozostałe ważne „izmy”, funkcjonujące w różny sposób w twórczości Piętaka. Ową naczelną kategorią interpretacyjną miałyby być mianowicie stworzona przez Piętaka emocjonalna odmiana katastrofizmu czy też „katastrofizm integralny”¹¹. Konstatację tę należy uznać za ważną na tle dotychczasowych rozważań badaczy i historyków literatury w recepcji poezji Piętaka, jednak po rozszerzeniu perspektywy badawczej i ukazaniu twórczości Piętaka na tle całej Drugiej Awangardy może okazać się ona niewystarczająca lub wymagająca modyfikacji (problem ten nie został jeszcze w pełni zbadany).

Z pewnością katastrofizm należy do *communes res* epoki, przyswajanych przez Piętaka od pierwszych prób literackich. Można natomiast polemizować z przyjętą przez monografistę hipotezą dotyczącą charakteru przemysłów twórcy na temat przeczuwanej zagłady. Katastrofa totalna w wymiarze historyczno-cywilizacyjnym pojawia się w poezji Piętaka dość rzadko. Zagłada najczęściej jest przedstawiana jako odczuwana i referowana w tekstach dezintegracja ciała¹².

Zastanawiający może okazać się obraz szaleńczych mordów oraz nienawiści u końca czasów z wiersza *Ucieczka* (z tomu *Zaklinania*): „Gotujmy noże i trucizny! / Pomordowaliśmy zwierzęta, kolej więc zacząć zabijać siebie” (I 372). W cytowanym wierszu podmiot liryczny nie bierze jednak udziału w straceńczych działaniach ogółu, izoluje się od okrucieństwa i grozy świata. Czytamy na przykład słowa: „Upadłem, by nie słuchać więcej” (I 372); zatem przytoczona poprzednio wypowiedź należy do jednej z postaci „z tłumy”. Podmiot liryczny nie identyfikuje się z barbarzyńskim motłochem — zaś utożsamienie ze zbiorowością, według podręcznikowej tezy Edwarda Bal-

¹¹ Tamże, s. 239.

¹² W. P. Szymański, *dz. cyt.*, s. 259 i nast.

cerzana, należy uznać właśnie za *sine qua non* utworu w pełni katastroficznego¹³. Jak to ma miejsce u innych poetów — „wizjonerów” Drugiej Awangardy (miedzy innymi Miłosz, Łobodowski) pojawia się u Piętaka widzenie poprzedniej wojny w funkcji zapowiedzi przyszłej, zgodnie z koncepcją cykliczności historii i tendencją mitycznego ujmowania czasu. Bohaterowi wierszy po prostu towarzyszy przeczucie przyszłej klęski i nęka go, jak w przypadku podmiotu lirycznego poezji Czechowicza, obsesja śmierci. Myśl ta staje się szczególnie dojmująca dla Piętaka w ostatnich tomikach poetyckich, zwłaszcza w *Zaklinaniach*:

Upadłem w końcu na plaży
i spałem śniąc przeżyty dzień,
tylko na odwrót ujrzały i okrutniej —
że to ja z śmiertelną chorobą siedzę na kupce trawy,
a brzegiem morza idzie ktoś obcy, nagi, silny
i nawet się nie odwraca.

(*Plaża*, I 387–388)

Wśród wielu źródeł poetyckich, z jakich czerpał Piętak, warto wspomnieć jeszcze o inspiracjach doświadczeniami młodopolskich symbolistów, co jest widoczne w tekstach Piętaka należących zwłaszcza do „wizyjnej” części jego twórczości. Język symboli poetyckich ma za zadanie wyrazić to, co niejasne oraz przynajmniej zbliżyć się do niewyraźnego, tkwiącego głęboko w wewnętrznych, często podświadomych pokładach psychiki poety. Piętak jednak od pierwszego do ostatniego tomu poetyckiego operował raczej niezmiennym i ograniczonym zestawem charakterystycznych oraz z dużą intensywnością eksploatowanych obrazów poetyckich o wartości symbolicznej. W przeważającej części zostały one wydobyte z pejzażu rodzinnych stron, wchłonięte przez wyobraźnię poety i zaadaptowane dla potrzeb wyrażania sytuacji podmiotu lirycznego. Ową symbolikę poezji Piętaka tworzą elementy rzeczywistości wyłaniające się zasadniczo z dwóch sfer: nieba i ziemi. Częściej niż metaforyka telluryczna istnienie transcendencji ewokują przedstawienia nieba.

Niebo zapełniają w lirykach Piętaka obrazy obłoków, wyłaniające się z biblijnej opowieści o potopie, a zatem stanowiące metaforyczną przesłonę dla wizji katastroficznych¹⁴. W wierszach, takich jak *Dzień z igieł* (z *Alfabetu oczu*), przywołujących mroczne wspomnienia dzieciństwa o fatalnej sytuacji bytowej rodziny poety, o ubóstwie, głodzie i szyderstwach sąsiadów — niebo spowijają zastępy „liliowych chmur”. Lilie symbolizują czystość, a w tym wypadku niezawinione cierpienie zwłaszcza poety, jego matki i rodzeństwa, zaś barwa kwiatów przywołuje konotacje żałobne, bliskość śmierci, a także myśl o jak najprędszym jej przyjściu („Do widzenia, braciszku, rzeka jest tam, / w rzece można się utopić...”; *Dzień z igieł*, I 37). „Cień liliowego obłoku” skrywał wiele tajemnic.

„Nad umarłym lilie świecą” (*Pamięci umarłego*, II 19). Z obłoków lub gąszczu lasu wyłaniały się widma — cienie umarłych, znanych podmiotowi lirycznemu za ich życia

¹³ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1996, s. 157.

¹⁴ J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2008, s. 193.

(jak dawna kochanka z utworu *Wierność*, I 369) lub zaczerpniętych z demonologii ludowej (jak duchy powietrza z *Powieści wieków*, I 187)¹⁵.

O, rojenia nieużyte,
bliskich zmarłych wiodę świtem.
(*Nieszczęśliwi ci, co marzyli*, II 108)

Dlatego zmarłe dziewczyny wiatrem niesione
przychodzą jakże często w ten ogród mój ciemny [...]
Za zmarłą matką co noc będę szedł...
(*Autor z żoną opuszcza Wielowieś*, II 105)

[...] Lepiej, gdybyście, jak cienie moich zmarłych,
przy mnie stały
(*Potknąłem się o ciszę...*, I 383)

Tak, a dziś już wiodą mnie zmarli.
Starte pola, rany, cierpienie.
(*Czy krzaka samotny dziękuję różę...*, I 408)

Obierając sobie za towarzyszy nocne widziadła i zbłąkane dusze, poeta odkrywa, że oddalił się od życia i jest bliższy światu ducha. Udziałem poety staje się wewnętrzny konflikt pomiędzy życiem a poetyckim posłannictwem, wiążącym go z bardziej wzniosłymi obszarami istnienia:

Pieśń, co dźwigała wielką moc marzenia!
Słabłem od niej, wspierałem się o furtkę
i patrząc, jak noc kształty ziemi zmienia,
myślałem smutny: życie jest krótkie.
(*Nad przeszłością*, I 255)

Oddanie się skłębionym wewnątrz namiętnościom, którym poeta daje upust poprzez sztukę, wyzuwa jednocześnie z sił witalnych. W podobnym duchu znajdziemy skierowane do siebie wyrzuty poety: „sen wziąłem za właściwy byt” (*Mroki mojego dzieciństwa*, I 178). Wpisując się w romantyczny wzorzec „umarłego dla świata” Gustawa, a jednocześnie w ponadczasowy topos *homo viator*, u schyłku życia bohater wierszy będzie kreował siebie jako „nieżyjącego, / choć żywego wędrowca” (*Zasłubiny*, I 379). Kiedy indziej podmiot liryczny jednak stwierdza: „Jest tylko ta droga w wyobraźni i śnie” (*Wystarczyło kiedyś...*, I 119), co sugeruje zamknięcie poety w wewnętrznym świecie, wynikające z właściwej światopoglądowi romantycznemu przesłanki o wyższości doznań duchowych nad rzeczywistością obiektywnie istniejącą. Intrygujące, że świat poetyckich wyobrażeń, do którego podmiot liryczny tak tęskni, może przybrać w tej poezji pozór zaświatów — utożsamianych z obszarem *sacrum* i transcendencji¹⁶, skąd przybywają dobre bądź złe duchy, by zawładnąć duszą poety. Podobną funkcję pełni przestrzeń nieba.

¹⁵ *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, hasło: *Planetnik*, s. 317–318.

¹⁶ J. Nowakowski, *dz. cyt.*, s. 193.

Drugim motywem wartym uwagi, obok obłoków, odsyłającym w dziedzinę nie-realności, jest motyw kwiatów. Oto fragment wiersza *Powrót wnuczka* z tomu *Dom rodzinny*:

Stałem przy wierzbie, lecz i ona przez powietrze
popłynęła. W wodzie o złotym dnie rząd kwiatów
w księżycu białym rósł, liliowił w wilgotnym wietrze.
Noc. Dokąd prowadzisz mnie? Do jakiego ze światów? (I 132)

Poeta, zachowując charakterystyczną dla swojej poezji krypto-wspomnieniową konwencję, nakłada maskę dziecka, które „wchodzi w ciemność” — w sferę nieznanej, ale fascynującej przestrzeni wyobraźni, sięgającej granic rzeczywistości niepoznawalnej. Opisuje tym samym moment wkroczenia w krainę doświadczeń niedostępnych innym. Medium umożliwiającym wniknięcie w świat nierealny są kwiaty. Przynależność ich do tej sfery potwierdza współlegzystowanie z żywiołem nocy — domeną złudy i niebezpieczeństwa samozatruty, która bywa ceną poetyckiej realizacji i przekroczenia granic poznania (kwiaty określane są między innymi jako „nocne pokarmy”, jak w wierszu *W północy* z tomu *Pośrodku żywiołów*, I 334). Metafora kwiatu może ponadto sygnować trudność poznawczą, stanowiąc „formułę chwiejnego porządku rzeczywistości”¹⁷, w pewien sposób podważając tym samym istnienie świata poza snem i marzeniem.

Kwiaty stały się kulturowym symbolem estetycznej doskonałości, lecz za sprawą swojej krótkotrwałej żywotności są przy tym znakiem ulotności i przemijania,¹⁸ sygnując w wierszach Piętaka nęcący czar zgubnej, bo nieprawdziwej rzeczywistości. W utworze *W rok po rozstaniu* (*Dom rodzinny*, I 150) czytamy: „Dom biały stał nieopodal i kwiat wielki, żywy, / że przestrzeń zdawała się być od piękna chora” (o złowrogiej symbolice bieli w dalszej części wywodu). Kwiaty bywają również znakiem żałoby: „kwiatów liliowe muszelki” (24 VII 1942, I 163), „Pot kwiatów schnie. Nasturcje i róże / motyli zmarłych ślą koła duże” (*M. przeszła ulicą*, I 165), „kwiat ponad nami czarny kielich zrzucił” (*Na ślub siostry*, I 94), „nad tobą czarne kwiaty wokół” (*Znów*, I 108) — Piętaś wykorzystuje tradycję *Czarnych kwiatów* Norwida i *Marii Malczewskiego*. Podobne ujęcia pojawiały się już w poezji dwudziestolecia międzywojennego, czego dowodzi przykład wiersza Brunona Jasieńskiego poświęconego zmarłej siostrze (*Pogrzeb Reni*). Motyw kwiatu stanowi bardzo często (również w niektórych cytowanych wierszach) element scenerii romansowej, gdyż dla poety „wspólna jest granica rozkoszy i śmierci” (*Akt*, I 384).

¹⁷ A. Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych: o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010, s. 50.

¹⁸ W. Kopaliński rozpoczyna budowanie definicji symboliczności kwiatu od określenia „centrum mityczne”. Notuje, iż są między innymi znakiem piękna i niewinności, a zarazem znamionują przemijanie, oszustwo, zło i śmierć. Co może okazać się użyteczne, to fakt, iż biały kwiat, który pojawia się równie często w poezji Piętaka, co czarny, funkcjonował jako atrybut Wielkiej Bogini oraz innych bóstw kobiecych wielu mitologii, w tym i greckiej Persefony (por. tenże, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, hasło: *Kwiat*, s. 181–183).

Współwystępowanie omawianych motywów łączących się z zagadnieniem śmierci i nierealności zdarza się w poezji Piętaka stosunkowo często. Jako przykład może posłużyć utwór *Barwy* (I 320), w którym optyka podmiotu lirycznego, wbrew tytułowi, skupiona została zasadniczo na jednym kolorze. Przymiotnik „biały” przyporządkowany został charakterystycznemu dla utworów Piętaka zespołowi przedmiotów i zjawisk: kwiatu, obłokowi, śniegom oraz odbłaskowi księżyca. Wszystkie wymienione rekwizyty poetyckie są w tej poezji znakami obecności Tanatosa. Wskazany w następnej kolejności inny przedmiot — z semantycznego pola estetyzującego pejzaż — kartka — przenosi w krąg „antropocentryczny”. Najpierw wymienione zostają części ciała: ręka oraz twarz („którą kochałem”), a potem „zjawiska, którym dawałem krew i nazwę” (peryfrazą aktu twórczego?). W końcu ponownie wywołuje się kategorię przestrzeni, która, podobnie jak twory poetyckie, należeć będzie do dziedziny pozazmysłowej: „Lecz białą będzie także przestrzeń, gdy oczy się na zawsze zamkną”. Biel, jednoznacznie konotująca w utworach wielowiejskiego poety śmierć¹⁹, naznacza przemijalnością całość egzystencji podmiotu. Wiersz kończy medytacja nad własną śmiercią podmiotu, osnuta wokół trzech symbolicznych przedstawień. Aż dwa z nich wprowadzałyby do liryku refleksje bliskie myśli chrześcijańskiej: powrotu do utraconego raju oraz potrzebie zadośćuczynienia krzywdy wyrządzonej bliźniemu.

Wrażliwość na cierpienie innych ujawniała się w poezji Piętaka znacznie częściej, niż przyznawał się do tego poeta: „słucham raczej, jak w świetle księżyca drży kwiatów powieka, / niż patrzę, jak oczy ludzkie od bólu i troski się mienia” (*Do krytyka*, I 168). Porzucenie marzycielskiej postawy pozwoliło poecie w 1951 roku sformułować programową deklarację: „Że nie w śmierci, lecz w radości istnienia / wreszcie odnaleźliśmy cel człowieka” (*Pomnik czasom*; I 230). Problematyzacja zagadnienia rozdźwięku pomiędzy życiem a sztuką wymuszała podjęcie zagadnienia etyki w twórczości poetyckiej. Jak pisał Stanisław Brzozowski, życie w rozumieniu nietzscheańskim równa się tworzeniu²⁰, dlatego życie „piękne” równoznaczne jest z funkcjonowaniem w zgodzie z normami etycznymi. U Piętaka równowaga ta gwarantuje ziszczenie idei *non omnis moriar*:

Więc jeśli życie będzie prawe, to jak w sławie
Zostanie pamięć po nas choć w rodzinnym gronie
I posłuży dobru i szczęściu, przyszłej sprawie.
(*Do O., Przymierze z nowymi laty*, I 301)

Piętak zatem wprost wyrażał przekonanie, że tylko literatura, która sprostą normom etycznym i estetycznym, ma szansę stać się pomnikiem swego twórcy ku pamięci przyszłych pokoleń. Motyw *exegi monumentum*, nadziei na pośmiertną sławę, realizuje wiele wierszy, w tym i *Ku przyszłości*:

¹⁹ W. Kopaliński, *dz. cyt.*, hasło *Biały*, s. 17–18.

²⁰ Por. S. Brzozowski, *Filozofia Fryderyka Nietzschego*, [w:] tenże, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, wstęp A. Walicki, Warszawa 1973, s. 691 oraz M. P. Markowski, *Vita interpretativa*, [w:] tenże, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 370–371.

Upadałem ja krzyżem przed wizją,
Więc słowo moje zdoła serce ludzkie pocieszyć
I po wiekach nawet wstanie młodości mową żyzną. (I 204)

Zastąpienie przekonania o nieuchronności śmierci nadzieją na pozyskanie miejsca w pamięci potomnych pojawia się u Piętaka wówczas, gdy literatura staje się polem walki o nowy porządek społeczny — mowa o okresie mniej więcej od *Lotu dojrzałych dni* z 1949 do *Przymierza z nowymi laty* z 1955 roku. Na czas ten przypada wzmożenie wysiłków poety o uzgodnienie własnej poetyki z najpowszechniejszymi postulatami krytycznymi. Usiłowania te, jak się wydaje, wynikały nie tyle z pobudek *stricte* ideologicznych, ale raczej z dwóch, różnych w swej specyfice, przyczyn. Po pierwsze, poeta pragnął pozyskać wreszcie przychyłność większości krytyki, tym sposobem zamierzając zjednać dla swojej poezji szersze kręgi odbiorców²¹. Po drugie zaś (tu należy przyznać rację Annie Kamińskiej), Piętaś starał się pisać przede wszystkim utwory w duchu „prawdziwie ludzkim, a nie deklaratywnym”²², co wynikało zapewne z ukształtowanej w dzieciństwie solidarnej postawy z pokrzywdzonymi i ubogimi. Skutki usiłowań okazały się dla poety niewystarczające. Pod datą 30 października 1956 roku w osobistych zapiskach Piętaka odnajdziemy słowa: „Nie zabiły mnie czasy tyranii stalinowskiej jako twórcy, ale przecież ograniczyły”²³. By lepiej zrozumieć dramat autora *Zaklinań*, przytoczmy jeszcze wypowiedź Henryka Berezy, który tak oto opisuje skutki poetyckiej konwersji polegającej na zarzuceniu naturalnych dla talentu Piętaka właściwości poetyckich:

Jak chleb i woda potrzebny był Piętaśowi twórczy upust treści jego wyobraźni, przeczuć i nawiedzeń. Piętaś skazał się na mękę, gdy uwierzył, że tego robić nie należy. Uprawiał sztukę, nie mogąc liczyć na to, że przyniesie mu ona takie wyzwolenie, jakie czasem przynosi²⁴.

Twórczość w omawianym okresie wprawdzie wyróżniała się niespotykanym wcześniej nagromadzeniem elementów optymistycznych: wiary w pozytywne skutki rozwoju cywilizacyjnego (*Do syna*, I 229; *Ku nowemu*, I 264), w trwały pokój, bez realnej groźby wojny (*Hymn o pokoju*, I 227; *Przyjdą, przyjdą dni...*, I 285) — przenikały je jednak stale echa młodości „czarnej od lęku” (*Dla tych*, I 260; *W rocznicę września 1939 roku*, I 267), które można interpretować między innymi jako prefigurację przyszłej katastrofy („Pokój trwały, byt szczęśliwy, jak wiek znowu jest odległy... — z utworu *Chwila dziejowa*, I 221). Przede wszystkim jednak mroczne czy nostalgiczne powroty w krainę wspomnień świadczą o świadomościowym uwięzieniu podmiotu w sferze

²¹ Na podobne poetyckie konwersje Piętaś decydował się wcześniej, a po raz pierwszy już w drugim tomie *Legenda dnia i nocy* (1935). Kierując się wtedy sugestiami, zwłaszcza Stefana Napierskiego i Czechowicza, zrezygnował z żywiołowego stylu i zainteresował się epiką. Por. St. Piętaś, *Portrety i zapiski*, s. 113–116.

²² A. Kamińska, *Przedmowa*, [w:] S. Piętaś, *Notatnik poetycki*, Warszawa 1966, s. 14.

²³ St. Piętaś, *Notatnik poetycki*, s. 72.

²⁴ H. Bereza, *Męczeństwo*, [w:] tenże, *Sposób myślenia*, t. 1: *O prozie polskiej*, Warszawa 1989, s. 199.

śmierci, wyrażającym się także w tych optymistycznych latach w przekonaniu, że „Poszerza się wciąż nocny świat” (*O tym, że nie ma matki mej...*, I 282). Poezję Piętaka charakteryzuje więc ciągłość za sprawą spajającego ją motywu śmierci, realizowanego w głównej mierze przez znaną z przedwojennych utworów symbolikę tanatyczną, choć w tamtych latach wprowadzaną nieco oszczędniej.

Gdy po 1956 roku Piętaś podjął próbę powrotu do zarzuconego modelu tworzenia, powstały trzy tomy poetyckie, będące wyrazem pesymistycznych przeczuć poety, stojącego u progu samobójczej śmierci. W pracach badawczych porównuje się niekiedy pierwszy i ostatni okres twórczości poetyckiej Piętaka, zauważając powrót do tak ulubionych dawniej składników poetyckich, jak wizyjność, oniryczność i symbolika, dostrzega się ponowną subiektywizację poetyckiego przekazu. Trudno jednak mówić jedynie o powieleniu sprawdzonych metod poetyckich. Do nakreślenia charakterystyki podmiotu lirycznego z wczesnego etapu twórczości można odnieść słowa, których użyto w powojennej już recenzji tomu *Dom rodzinny* (1947): „Przechadzki po bezdrożach smutku, nad »przepaściami zwątpień«, wśród cieni, złych snów, widm śmierci — cały ten bagaż pesymizmu i melancholii rozsadza chęć wyzwolenia się, uzyskania mocnej i opanowanej postawy”²⁵. Nad faktyczną funkcją romantycznych skarg i metafizycznych lęków we wczesnej poezji Piętaka zastanawiał się również Mieczysław Dąbrowski, stawiając tezę, iż Piętaś przed wojną katastrofizm pojmował powierzchownie, wykorzystując sztafaż katastroficzny do zilustrowania osobistych dramatów i rozterek, nie współuczestnicząc w pokoleniowym przecuciu rychłej zagłady kultury: „Katastrofizm był wówczas dla Piętaka kategorią literacką, zdecydowanie tylko estetyczną, teraz [w trzech ostatnich zbiorach poezji — przyp. K. E. W.] dopiero stał się odczuciem autentycznym, filozoficzno-ontologicznym”²⁶. Jak zostało wspomniane, katastrofizm wierszy Piętaka był niepełny, jednak czy w okresie międzywojennym jego utwory łączyłyby z katastrofizmem tylko obrazy, cechy stylu i poetyki — niewewnętrzzone, niemające nic wspólnego z głębią przeżyć epoki? Inni poeci kręgu Czechowicza, z patronem zresztą na czele, także czerpali obficie inspirację z własnej biografii dla kreślonych na kartach poezji obrazów o cechach katastroficznych²⁷. Penetrowanie własnej biografii przez twórców całej właściwie Drugiej Awangardy stanowiło tylko punkt wyjścia dla rozważań na temat uniwersalnych problemów ludzkiej egzystencji i przeczuć zbliżającej się zagłady totalnej. Tak było niekiedy i z Piętaśkiem:

W dymie pocisków ty czy inny człowiek — marny owad...[...]

Wiedziałem już wtedy, że nawet czas nienawiści czerwonej nie splucze.

(*Wspominanie epopei, Alfabet oczu*, I 45)

²⁵ M. Buczkówna, *O poezji Stanisława Piętaka*, „Kuźnica”, R. 4: 1948, nr 4, s. 9.

²⁶ M. Dąbrowski, „Ostatnie rozmowy” Piętaka, „Poezja”, R. 13: 1978, nr 7–8, s. 66.

²⁷ S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 120. Ponadto, jak zauważa S. Gawliński, można wyodrębnić nawet wspólne „etapy” biografii bohaterów wierszy, których autorami są „uczniowie” Czechowicza, a także pewne elementy składowe tych życiorysów (jak refleksje metaliterackie lub autotematyczne). Por. S. Gawliński, *dz. cyt.*, s. 119.

Piętak, podobnie jak Czechowicz, odcinając się od bieżącej polityki czy spraw społecznych, nie odwraca się zupełnie od rzeczywistości, jednak bolesne doświadczenia głodu i wojny oraz świadomość narastającego kryzysu (skupiającego się w soczewce indywidualnego losu) przesiewa przez filtr wyobraźni. Dąbrowski przywołuje termin „katastrofizm” w odniesieniu do wierszy i poematów publikowanych przez Piętaka po 1958 roku (jak można domniemywać, w znaczeniu wcześniej przez siebie sformułowanym jako katastrofizm ontologiczny i biologiczny), czyniąc z Piętaka spadkobiercę katastrofizmu pokoleniowego także w najpóźniejszej twórczości. Poezja autora *Obłoków wiosennych* wymownie dowodzi pewnej aktualności myśli katastroficznej w powojennej poezji polskiej. Katastroficzna świadomość fatalizmu ludzkiego istnienia w późniejszych utworach Piętaka ufundowana została na innym podłożu filozoficznym, syntetyzując idee drugiej dekady dwudziestolecia międzywojennego z doświadczeniem kolejnych lat. Wprawdzie katastroficzne nastroje pozostały również na ostatnim etapie twórczości efektem medytacji nadwrażliwego, neurotycznego podmiotu, a przeczuciu zbliżającego się kresu towarzyszyły jak niegdyś lęk i nostalgia, lecz uczucia ukazały się niejako „nagie” czytelnikowi, zaś krytycy piszą o poezji tamtego czasu: „powrót do siebie”, „poezja szczerego wyznania”²⁸, a owej szczerości miałyby zawdzięczać ta poezja szczególnie pesymistyczną wymowę. Piętak jednak w ostatnich latach nie kreował podmiotu mówiącego bardziej autentycznego w odsłanianiu przeżyć wewnętrznych, niż wcześniej. Trudno mówić o całkowitej rezygnacji z postawy romantycznego buntu czy młodopolskiej pozy, odnajdując w ostatnim tomie takie wypowiedzi, jak fragment wiersza *Przypowieść*:

Odrąbano człowiekowi ręce.
Upadł zwęglonym tułowiem na cień swój,
krew zakrzepła pokracznym kształtem na ziemi,
podobnym do strzaskanej kolumny
i do dłoni grożącej bogom, niebom, oceanom. (I 381)²⁹

Pesymizm ma silne związki z romantyzmem i może przejawiać się zarówno jako skarga, jak i bunt³⁰. Postawa rezygnacji wynika z akceptacji naturalnego porządku świata, którego cierpienie jest immamentnym składnikiem. Poeta, któremu nie tylko na końcu drogi twórczej, ale i dawniej zdarzało się postrzegać siebie w perspektywie możliwie najszerszej, kosmicznej („lecę, gasnącymi gwiazdami przemijam” — *Z powrotem w Wielowsi* z tomu *Legendy dnia i nocy*, I 58), w końcu wyznał: „przestałem patrzeć w przestrzeń nieba” (*Plaża*, tom *Zaklinania* z roku 1963, I 387).

„Ja” wierszy lirycznych i narrator liryczno-epickich poematów potrafił dostrzegać przejawy witalizmu i radości, lecz wszelką apoteozę życia niweczył cień śmierci: „I tyl-

²⁸ S. Nyczaj, *Droga poetycka Stanisława Piętaka*, „Przemiany”, R. 11: 1980, nr 8, s. 13.

²⁹ Wiersz jest tylko nieco wcześniejszy niż tom, w którym został zamieszczony. Rękopiśmienna, rozszerzona wersja sygnowana jest datą 1957.

³⁰ M. Zdziechowski, *Pesymizm jako siła twórcza*, [w:] tenże, *W obliczu końca*, Warszawa 1999, s. 213–222.

ko ja ciesząc się, że **jeszcze** [podkr. — K. E. W.] istnieję, / myślę kwiaty georginii ze skórą, z ustami kobiet” (*Balet*, I 380). W doświadczeniu podmiotu mówiącego uzgodnione zostały odwieczne *coincidentia oppositorum* ludzkiego życia.

W ostatnim tomie *Zaklinania* poeta chętnie przywołuje z pamięci kojące obrazy rodzinnego domu i przyrody, a zapamiętany z dzieciństwa pejzaż ponownie zaludniają barwne, fantastyczne postacie. Szczególnie interesujący na tym tle wydaje się wiersz *Zaślubiny*. Podmiot liryczny — poeta podejmuje wyzwanie tajemniczej kobiety, z którą fizyczny kontakt grozi śmiercią:

Na środek placu wyszła jak przed laty młoda kobieta.
Tylko obecnie była naga i tak wysoka,
że równała się z drzewami.
Każdy z widzów mógł dotknąć jej brzucha,
jej ramion i bosych stóp,
ale nie uczynił tego, bo musiałby umrzeć. [...]

„Pora na mnie, przecież nie lękam się nikogo” —
pomyślał poeta.
Rozepchnął tłum i wspiąwszy się na palce,
pogładził kobietę, zdjął z jej biodra białego, martwego motyla.
Nie krzyknął, nie przestał istnieć,
stał wciąż z ręką zdumioną, uniesioną w powietrze. [...] (I 377)

Według wierzeń ludowych, kontakt z ciałem zmarłych groził „skażeniem” śmiercią, zgodnie z magiczną regułą, że dotyk przenosi własności, funkcje czy stan z jednego przedmiotu na drugi³¹. Zdjęcie motyla (synonimu *psyche*, duszy zmarłego opuszczającego ciało) z biodra (centrum płodności) tajemniczej kobiety (parafrazując użyty wyżej cytat: „żyjącej, choć nieżywej”) uwolniło ją z nieszczęśliwego położenia, umożliwiając dokonanie upragnionej metamorfozy. Bohaterowi zaś powodzenie jego „misji” uświadomiło wyjątkowy status poetów i ogrom potencjału, jakim dysponują. Zgodnie ze słowami kobiety jest to moc przewyższająca potęgę śmierci, moc demiurga. Za interesującą można uznać kreację kobiety jako olbrzymki. Ukazanie postaci w ponadludzkich wymiarach ma służyć jej uwzniośleniu, nawet nadaniu jej cech mitycznych, zapewne ma także niejaki związek z wyobrażeniami ludowymi³². Aspekt erotyczny jej osobowości wyraża się w pragnieniu „bycia dotkniętą”. Pod pewnym względem przypomina bohaterki wierszy Baudelaire’a: *Olbrzymka* i *Alegoria*. O ile w pierwszym wykorzystuje się chwyt hiperbolizacji ciała kobiety w ramach konwencji erotyku, o tyle drugi z wymienionych stanowi majestatyczny portret kobiety–kusicielki, wyobrażającej pułapkę miłości zmysłowej. Po latach poeta nakreślił portret przybyłej z zaświatów zmarłej, nęcącej go i jednocześnie budzącej jego współczucie.

Bohater poematu, poeta-kreator, przyczynił się do transformacji kobiety w roślinę. Co ciekawe, ostateczną formą, jaką przybrała kobieta, okazał się kwiat — syno-

³¹ K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967, s. 278.

³² „Wielki wzrost jest właściwy nie tylko całkiem mitycznym olbrzymom, lecz niekiedy [...] również demonom domowym, a także czartom”. Tamże, s. 608.

nim piękna estetycznego. Jeśli kwiaty potraktujemy jako znak odnoszący się do sztuki — filozofia Schopenhauera stanie się jeszcze jednym punktem odniesienia tej poezji. Z podobną metamorfozą spotkamy się w późniejszym znanym wierszu *Urania*. Katalizatorem roztopienia jaźni człowieka w przyrodzie będzie u Iwaskiewicza istota roślinna o potencjale opiekuńczym, zaś u Piętaka to człowiek odegrał rolę pośrednika władającego nadprzyrodzoną mocą i umożliwił boginie zespolenie się ze światem natury. Stary poeta solidaryzuje się z młodą kobietą. Sens tytułowych zaślubin wyjaśni być może już sytuacja wyjściowa spotkania głównych postaci, a mianowicie — reakcja zgromadzonego na placu tłumu na widok przybyłej. Powroty zmarłych przerażały wiejską społeczność tylko wówczas, gdy, jak pisze Krzysztof Renik, zmarli

nie przeżyli czasu swej ziemskiej egzystencji zgodnie z [ogólnie przyjętą – przyp. K. E. W.] wizją ludzkiego życia [...]. Dla ludowej wyobraźni owo niespełnione, niedokonane życie musiało stanowić problem³³.

Postawa podmiotu lirycznego wynika zatem również ze współczucia dla nieszczęśliwej, przedwcześnie zmarłej i osamotnionej istoty — a może także z owego poczucia zbliżania się ze śmiercią, wyrażonego dobitnie w słowach „Pora na mnie”. Jakkolwiek poeta-bohater utworu uzyskuje pocieszenie („Uspokojony poszedł więc dalej”), towarzyszyć mu będzie w późniejszej nostalgicznej wędrówce poczucie niedosytu, bowiem „nie powiedział ostatniego słowa” (I 379).

Podobne bohaterce *Zaślubin* postaci fascynujących, majestatycznych kobiet pojawiają się w poezji Piętaka często, symbolizując vitalność i płodność, rzadziej zaś pełniąc, jak bohaterka omawianego utworu, funkcję rozdawczyni śmierci, a nie daru życia. Gdyby użyć klucza schematu baśniowego okazałoby się, że w *Zaślubinach* kobieta odgrywa jednocześnie dwie role: potwornego antagonisty bohatera, podejmującego wyzwanie „oswojenia” siejącej śmierć istoty — oraz nagrody za wykonane zadanie. Warto zwrócić uwagę na magiczną formę dokonywanych przez poetę czynności, które sugerują, że ciało kobiety stanowi tabu, a jego naruszenie jest obwarowane sankcją najwyższą z możliwych. Poeta złamał zakaz przede wszystkim dlatego, gdyż ogarniętemu przez *spleen* bohaterowi poematu życie stało się obojętne. Ponadto jako wykluczony i osamotniony w społeczności zgromadzonej na placu nie wahał się przekroczyć tabu, dysponując pierwotną świadomością magiczną, zgodnie z którą „czyste i nieczyste to nie dwa odrębne rodzaje, lecz dwie odmiany jednego rodzaju, który obejmuje wszystko, co sakralne”³⁴.

Warto przy okazji zauważyć, że hiperbolizacja postaci jest w wizyjnych wierszach i poematach Piętaka zabiegiem dość częstym.

Dwaj olbrzymi wyszedłszy z północy i z południa
Trzymali noc na złotych sznurkach.

³³ K. Renik, *O kontaktach ze zmarłymi — ludowe wyobrażenia*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 40: 1986, nr 1–2, s. 35.

³⁴ É. Durkheim, *Obrzędy piakularne i ambiwalencja pojęcia sacrum*, [w:] tenże, *Elementarne formy życia religijnego*, oprac. i wstęp E. Tarkowska, przekł. A. Zadrożyńska, Warszawa 1990, s. 393.

A właśnie ostatnie kule rozniosły ciemność
I jak psy przywarły do asfaltu i bruku.
(*Lato 1941*, I 348)

Przykłady mitologizacji z wiersza powyżej, z *Zaślubin* i wielu innych, świadczą o dostrzeżeniu przez Piętaka pierwotnego związku mitów nieba i ziemi, wpisanych w „topos związku nieba z ziemią, mistycznego związku doskonałości i przyziemności człowieka”³⁵. Zespolenie z naturą, wtopienie się w pierwotną masę będzie w późnej poezji Piętaka jednoznacznym znakiem „bytu-ku-katastrofie”, symbolizując już coraz bardziej nie zjednoczenie z całością przyrody, ale kres ludzkiego życia: jednostkowego lub całych rzesz ludzkich, jak w opisie pobojuwiska z wiersza *Lato 1941*.

Opis scenerii dramatycznych zdarzeń w pełni odpowiada ich tragizmowi. Niebo Piętaka, zawieszone nad rodzinną wsią, bywa wprawdzie urokliwe i swojskie, zdecydowanie częściej jednak niesie groźbę zachwiania równowagi świata wewnętrznego poety. Przestrzeń nieba staje się symboliczną reprezentacją dylematów człowieka, a więc i zwierciadłem odbijającym w sobie dwukierunkowość jego dążeń, a także dowodem na ambiwalentną wartość *sacrum*³⁶. Poezję w tomach poprzedzających *Szczęście i cierpienie* (1958) apoteozowano, zaś w późnej poezji Piętaka słowo, choć ma moc magiczną, już nie ocala. Trzy ostatnie tomy poezji nie mieszczą się w ramach mitu katastroficznego, zgodnie z którym po przejściowym etapie regresu, następuje regeneracja i dzyskanie stanu pierwotnej równowagi³⁷.

Dojmujące przecucie nieuchronnie zbliżającego się kresu — doświadczanego samotnie lub z bliźnimi — znalazło wyraz w twórczości pokolenia ukształtowanego w latach 30. ubiegłego wieku, trudno jednak o podobnie przejmujące, tak bezpośrednio — całym jestestwem odczuwane zdeterminowanie bytu przez śmierć. Zaproponowane w szkicu przykłady kontemplowania tajemnicy śmierci świadczą, jak głęboko i wielokierunkowo Piętaś czerpał z tradycji literackiej. Dorobek poetycki Piętaka wydaje się czerpać z tak wielu źródeł, że mógłby być wręcz spletem antagonizmów — tymczasem wrażliwość poety i siła artystycznego wyrazu tworzy z tego konglomeratu poetyk przekonującą wizję odczuwanego przezeń świata i dylematów jednostkowej egzystencji. Piętaś, jak dowodzimy, nie tworzył w oderwaniu od swojej epoki, mimo to właśnie sposób wyrażania własnego zmagania z cieniem Nieuchronnego stanowi o odrębności literackiego doświadczenia. Wymownym świadectwem tej swoistej „osobności” Piętaka pozostaną słowa wiersza *Sobie samemu*, będące świadectwem, jak się okazało, niedotrzymanej obietnicy:

Drodzy, dla was niech życie mija tak, jak teraz,
co rano wiązane nadzieją, jak wiosennym tchnieniem zórz.

³⁵ M. Jankowiak, *Młodopolskie niebo*, [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 124.

³⁶ Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przekł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1966, s. 455.

³⁷ K. Dybciak, *Poezja mitu katastroficznego*, „Twórczość”, R. 30: 1974, nr 3, s. 82–87.

Dla siebie pragnę buntu, odwagi prostej [...]
bym mógł [...] twórczo splatając myśl,
czekać spokojnie do końca na wszystko przecinając cieniem śmierć. (I 406)

Karolina Ewa Wieliczko

FROM CATASTROPHISM TO PESSIMISM
DEATH AND *SACRUM* IN THE POETRY OF STANISŁAW PIĘTAK

Summary

Stanisław Piętak's poems are full of sadness and dark feelings. Poet was under the influence of the atmosphere of time between two world wars, which was reflected in Polish literature, especially as the catastrophism. Fatalistic conception of human fate in his poetry rises from influence of Romanticism and Decadence, too. On the other hand, Piętak was eradicated from his folk heritage. Arcadia of childhood seems irretrievably lost; that's why poet was demonstrating nostalgia for death more and more. However, Piętak belonged to the informal poetry group around Józef Czechowicz, young poet was under the great influence of his master's works. In Piętak's poems appeared obsession of death, typical for their literature way of presentation of reality and revealing non-material sphere. Piętak's poetry is searching of *sacrum* and absent God. His lyrics and poems are a testimony to premonition of his own death and the quasi-apocalyptic destruction of the world and human culture. In the article we make an attempt to explain poetic images of this prophecies with relation to the definition of catastrophism in Polish literature. In the text there are subjected to interpretation some representative poems, in which motifs relating to unreality could be found, for example: images of sky, symbolic representation of colours and flowers, guests from the other world, etc. Piętak's supplementary notes and commentaries were used to prove author's spiritual condition over consecutive periods of his life and work. Analyses of selected poems from three last volumes of poetry show an evolution of Piętak's philosophy of literature.

ALEKSANDRA PAWLIK¹
Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

**„RODZIMY ŻYCIE W ASYŚCIE ŚMIERCI”. O MATKACH I CÓRKACH
W POEZJI ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ I ANNY KAMIEŃSKIEJ**

Motyw śmierci w twórczości Anny Świrszczyńskiej i Anny Kamieńskiej pojawia się w wielu utworach, co ma związek nie tylko ze szczególną wrażliwością autorek, ale też z ich prywatnymi przeżyciami. Obie poetki wypracowały własny, unikalny styl i wpisały się w inne nurty. O ile Świrszczyńska jest wiązana z feminizmem i filozofią wschodu, o tyle Kamieńska została jednoznacznie uznana za poetkę religijną. Ważną grupę utworów u obu autorek stanowią teksty traktujące o relacji z rodzicami i o własnym macierzyństwie. To właśnie te doświadczenia związane przede wszystkim z cieleśnością kobiety w dużej mierze wpłynęły na światopogląd poetek. Jednak wymienione doznania mają podwójny charakter, ponieważ ukazując początek istnienia, nasuwają również refleksję o jego nieuchronnym końcu.

1. „TULIŁAM DO SIEBIE MOJĄ ZMARŁĄ MATKĘ”. DOŚWIADCZENIE ŚMIERCI RODZICÓW

W twórczości obu autorek obecne są cykle wierszy poświęcone zmarłym rodzicom². Jak zauważyła Renata Stawowy, wiele lat po śmierci Stanisławy Świrszczyńskiej córka Anna napisała o niej trzy wiersze, które zamieściła w tomie *Wiatr*. W „Literaturze” (1980), a później w „Piśmie” (1983), pojawiły się teksty mówiące o ojcu Janie Świrszczyńskim³, ale również one zostały wydrukowane wiele lat po tym, jak umarł. Dopiero w roku 1985 powstał cały cykl dotyczący rodziny *Wiersze o ojcu i matce*⁴.

Anna Kamieńska temat ten rozwinęła głównie w cyklu poetyckim *Dobranoc matce*, który ukazał się drukiem w 1959 roku⁵. Poetka odeszła w nim od tradycyjnych kon-

¹ Aleksandra Rozalia Pawlik — urodziła się w 1988 roku w Świebodzinie. Jest doktorantką w Katedrze Krytyki Literackiej KUL. Jej główne zainteresowania to poezja współczesna, literatura i sztuka kobiet, krytyka literacka, antropologia kultury.

² Wszystkie wiersze Anny Świrszczyńskiej, przywołane w pracy, cytuję z wydania zbierającego poezje autorki w opracowaniu i ze wstępem Czesława Miłosza: A. Świrszczyńska, *Poezja*, oprac. Cz. Miłosz, Warszawa 1997. Natomiast wiersze Anny Kamieńskiej pochodzą z tomów: A. Kamieńska, *Dobranoc matce*, [w:] *taż, Poezje wybrane*, Warszawa 1959; *taż, Rzeczy nietruwałe*, Warszawa 1963; *taż, Źródła*, Warszawa 1962.

³ Czesław Miłosz w przedmowie do wierszy zebranych Anny Świrszczyńskiej zaznaczył, że różnica między nazwiskiem poetki, a nazwiskiem jej ojca wynikała z pomyłki rosyjskiego urzędnika, który błędnie wpisał je w metrykę. Zob. Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] A. Świrszczyńska, *Poezja*, s. 5.

⁴ Zob. R. Stawowy, „Gdzie jestem ja sama”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004, s. 268.

⁵ Zob. S. Dłuski, *Egzystencja i metafizyka. O poezji Anny Kamieńskiej*, Rzeszów 2002, s. 57.

wencji i zaczęła formować styl, który od tej pory będzie dla niej charakterystyczny. Taka zmiana — jak zauważają badacze życia i twórczości autorki *Notatnika* — dokonała się w związku z emocjami, które towarzyszyły jej po śmierci matki⁶.

Janusz Sławiński napisał, że w omawianym zbiorze Kamieńskiej podmiot odznacza się swego rodzaju „podwójną biografią”. Z jednej strony jest to biografia prywatna zgodna z doświadczeniem odejścia rodziców, a z drugiej literacka, która krystalizuje się niejako pod wpływem tej pierwszej⁷. Paralelna sytuacja ma miejsce w cyklu Świrszczyńskiej. Bohaterki wierszy poetek zostały naznaczone piętnem śmierci, jakiej doznały autorki obu cykli.

Zbiór Kamieńskiej wpisuje się w tradycję *Trenów* Kochanowskiego głównie przez podobieństwo do modelu „polskiej poezji żałobnej”. Sławiński dostrzegł w nim także bogactwo form wypowiedzi⁸:

Utwory elegijne sąsiadują z „obrazkami”. Liryczna eksklamacja — z poezją refleksyjną. Tkliwe wspomnienie — z filozoficznym rozważaniem. W bogatym repertuarze występują chwytły stylu retorycznego: apostrofy, zapytania, składnia oparta na paralelnych powtórzeniach członów zdaniowych, ukształtowania litanijne, nawroty motywów itp.⁹

O ile Kamieńska stosuje liczne chwytły retoryczne, o tyle u Świrszczyńskiej, jak pisał Czesław Miłosz, najważniejsza jest sama treść, a celowym zamierzeniem formy było doprowadzenie jej do maksymalnej „prostoty”. Intencją cyklu autorki *Wiatru* było przedstawienie faktów. Poszczególne utwory jawią się w nim niczym „sceny sztuki dramatycznej”, dlatego cechuje je skrótowość i dążenie do minimum¹⁰.

Jednak to, co jest punktem wspólnym w cyklach *Wiersze o ojcu i matce* oraz *Dobranoc matce*, to dbałość obu poetek o nazywanie stanów emocjonalnych w sposób wyrazisty. Oprócz tego da się tu zauważyć konsekwencję w dążeniu do konkretności¹¹. Stąd dyscyplina językowa, stylistyczna i semantyczna może wynikać z ciężaru przeżytego doświadczenia śmierci najbliższych.

Relacje Anny Kamieńskiej z matką były zażyłe, o czym poetka wspominała w swoich *Notatnikach*. Pierwsza część *Notatnika* obejmuje lata 1965–1972, natomiast druga lata 1973–1979. W obu pozycjach często powracają refleksje o dawno już nieżyjącej Marii Kamieńskiej.

⁶ Zob. Z. Chojnowski, *Metamorfozy Anny Kamieńskiej*, Olsztyn 1995, s. 76.

⁷ Zob. J. Sławiński, *Liryka Anny Kamieńskiej*, „Twórczość” 1960, nr 9, s. 115.

⁸ Zob. Tamże.

⁹ Tamże. Również Stanisław Dłuski (za Julianem Przybosiem) łączy cykl *Dobranoc matce* z poezją funeralną. W swojej książce podkreśla, że przywołany zbiór nawiązuje do klasycznego epicedium. „W tych pieśniach żałobnych Kamieńskiej odnajdziemy pochwałę zmarłej (*laudes*) i żal (*luctus*) po stracie, ale też prośbę pocieszenia (*consolatio*), jaką przynosi „czułość dla konkretności”, „przymierze z ziemią” i „nadzieja metafizyczna”. S. Dłuski, *dz. cyt.*, s. 61.

¹⁰ Zob. Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996, s. 7–8, 19.

¹¹ Zob. J. Sławiński, *dz. cyt.*, s. 115.

W 1973 roku autorka *Białego rękopisu* pisała:

16 marca • Obecność Mamy. Bałam się poruszyć, aby nie spłoszyć tej obecności. Czułam, jak to jest, gdy ma się matkę. To znaczy brać od rzeczywistości więcej, niż ona daje¹².

W roku 1975:

10 czerwca • Moja Mama miała piękną zasadę pedagogiczną, że przewiny wczorajsze się nie liczą. Każdy dzień rozpoczyna nowy rozdział. Rano jest mądrzejsze od wieczora. To jak gdzieś u Seneki: *Singulas dies singulas vitas puta*.

25 września • — Ty patrzyłaś na ostatnią łzę swojej matki. Biedna i szczęśliwa! — powiedział mi ktoś. Jak różne są rodzaje szczęścia¹³.

Powyższe zapiski ukazują próbę zrozumienia zjawiska śmierci. Patrzenie na ostatnią łzę matki, jej ciągła obecność znalazła swoje odzwierciedlenie w wierszu *Milczące wargi ulic*:

Tam w szpitalu matka mi umiera.
Z prześcieradeł rozpalonych do białości
Dłoń podnosi — i opada ręka.
A obrączka, co bolała mnie przy myciu,
Zsuwa się z wychudzonego palca.

(*Milczące wargi ulic* z cyklu *Dobranoc matce*, s. 194)

W obliczu śmierci ciało i umysł stają się bezradne. Niedołężne ruchy zastępują dawną siłę. Gest opadającej ręki, o którym pisze poetka, jest tego najlepszym przykładem. Bohaterka wiersza, wykonując ruch ku górze, zaznacza, że nadal żyje, jednak ciało odmawia posłuszeństwa. Wychudzony palec matki staje się więc symptomem nie tylko cielesnego zaniku, ale też odchodzenia osoby.

W twórczości Kamieńskiej ręka matki pojawia się niezwykle często. Można wymienić tu utwory: *Chora*; *Długa biała aleja*; *Wstaje, odrywa się od ust*; *Trudziś się*. Podobnie w wierszu Świrszczyńskiej ręka odgrywa niezwykle istotną rolę, stając się świadectwem więzi matki i córki:

Kiedy moja matka umierała,
trzymałam jej rękę.
Kiedy umarła, spaliłam wszystko,
czego dotknęła ta ręka.
Tylko moich własnych rąk
nie mogłam spalić.

(*Ręka* z tomu *Cierpienie i radość*, s. 150)

Świrszczyńska w cyklu *Matka i córka* z tomu *Wiatr* oraz w tomie *Wiersze o ojcu i matce* przedstawiła historię rodziny o silnych więzach, które nie osłabły nawet w obliczu dotkliwej biedy, a później starości, choroby i ostatecznie śmierci. Mimo wyraźne-

¹² A. Kamieńska, *Notatnik 1973–1979*, Poznań 1987, s. 12, 16.

¹³ Tamże, s. 126, 136.

go bólu spowodowanego stratą, widać w omawianych zbiorach wiele czułości. Relację córki i matki w przywołanym utworze *Ręka* bardzo dobrze oddają słowa Adrienne Rich, która w książce *Zrodzone z kobiety* pisała:

Każda kobieta doświadcza po raz pierwszy ciepła, pokarmu, czułości, bezpieczeństwa, zmysłowości, wzajemności w osobie matki. [...] Matki i córki zawsze wymieniały pomiędzy sobą — oprócz słownie przekazywanej wiedzy o kobiecych sposobach przetrwania — wiedzę, która jest podświadoma, obalająca, przedwerbalna: wiedzę przepływającą pomiędzy dwoma podobnymi ciałami, z których jedno spędziło dziewięć miesięcy w drugim¹⁴.

Zatem ręka matki w wierszu Świrszczyńskiej nie tylko stanowi znak cielesnego kontaktu w obliczu ostatecznej rozłąki, ale jest też śladem ciała jednej kobiety w ciele drugiej¹⁵. Co więcej, ręce obu kobiet stają się tożsame. Stąd gest spalenia, konieczny, by zagłuszyć ból, jest niemożliwy, ponieważ stanowiłby akt autodestrukcji.

Motyw śladu w tomach obu poetek świadczy o szczególnej bliskości bohaterów wierszy i nierozzerwalnie wiąże się z refleksją nad „ciałem nieobecnym”¹⁶, o czym pisała Beata Przymuszała. W tym kontekście wymowna jest garderoba zmarłych. W wierszu Świrszczyńskiej *Piorę koszulę* czytamy:

Ostatni raz piorę koszulę
mojego ojca, który umarł.
Koszulę czuć potem, pamiętam
ten pot od dziecka, tyle lat
prałam mu koszule i kalesony,
suszyłam
przy piecyku żelaznym w pracowni,
kładał je
bez prasowania.

Ze wszystkich ciał na świecie,
zwierzęcych, ludzkich,
tylko jedno wydzielalo ten pot.
Wdycham go
po raz ostatni. Piorąc tę koszulę
niszczę go
na zawsze.

Teraz
pozostaną już po nim tylko obrazy,
które czuć farbą.

(*Piorę koszulę* z tomu *Cierpienie i radość*, s. 359–360)

Ojciec, artysta–malarz, w tomie *Wiersze o ojcu i matce* wydaje się najważniejszym członkiem rodziny. Być może, wynikało to z jego podejścia do sztuki i historii, które

¹⁴ A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, Warszawa 2000, s. 301–304. Por. R. Stawowy, *dz. cyt.*, s. 278.

¹⁵ Por. B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006, s. 116.

¹⁶ Tamże, s. 117.

miało niezwykle duży wpływ na młodą poetkę¹⁷. W cytowanym utworze pranie koszuli jest ostatecznym i definitywnym usunięciem śladu po ojcu. Należy zaznaczyć za autorką *Szukania dotyku*, że śladem tym staje się pot zmarłego. Niezwykle sugestywne są precyzja i pasja, z jakimi córka pierze koszulę. Podkreśla to wyrażenie „Niszczyć go na zawsze”. Interesujące jest, że czynność tak zwyczajna jak pranie, urasta do rangi definitywnego aktu, obrzędu zniszczenia. Temu, co niskie i powszechne, zostaje nadane olbrzymie znaczenie, ponieważ właśnie w codziennym życiu opartym na relacjach międzyludzkich znajduje się największy ładunek intymności. Stąd nie wielkie gesty, ale zwyczajne odruchy świadczą o przywiązaniu i szacunku. W wierszu ważną rolę odgrywa zmysł powonienia. Zapach potu, który uobecnia zmarłego, został przeniesiony na obrazy, co świadczy o tym, że chociaż materialnie można pozbyć się śladu najbliższych, to jednak wspomnienia o drogiej osobie powracają w każdym miejscu i przedmiocie¹⁸.

Także w twórczości Anny Kamieńskiej można odnaleźć podobny motyw ciała jako śladu:

Mamo, szukałam cię w twoim domu.
Gdzie jesteś? [...]

Może tu? Tu, gdzie czesałaś włosy srebrne?
Sypialnia twoja pusta.
W szafie — suknie twe opuszczone.
Wiem! Ta iskra światła na brzegu lustra —

To ty! Ty — przemieniona.
Ale iskra znika. Popiół listom. Popiół pamiętkom.
A może ty tu, w serca głębi, na dnie,
Mamo! Bólu! Rozłąko!

(*Dom matki* z cyklu *Dobranoc matce*, s. 197)

O ile bohaterka wiersza Świrszczyńskiej pierze koszulę ojca, by pozbyć się śladu po jego ciele, o tyle u Kamieńskiej pojawia się rozpaczliwe poszukiwanie właśnie takiego znaku. Dom matki, miejsce wypełnione jej obecnością, po śmierci jest puste. Jednak córka idzie do sypialni. Jest to szczególna przestrzeń, ponieważ kojarzona z tym, co najbardziej osobiste. Brak fizycznych śladów (tutaj włosów) i sterylność ubrań kierują jej myśli ku innej rzeczywistości, której granicę stanowi lustro. Nie przez przypa-

¹⁷ Zob. R. Stawowy, *dz. cyt.*, s. 271. Świrszczyńska we wstępie do swoich *Poezji wybranych* pisała: „Ukształtowała mnie w pierwszym okresie życia malarska pracownia mojego ojca. Mieszkaliśmy wówczas w Warszawie. Lata szczenięce i wczesną młodość przeżyłam w tej pracowni — wysokiej, wzniosłej i niesamowitej. Obrazy wisiały na ścianach, stały pod ścianami, zalegały wszystkie kąty. Wielkie płótna, ogromne kartony. Kompozycje historyczne, projekty pięciometrowych witraży o Słowackim i Mickiewiczu, obrazy kubizujące, fryzy ludowe. *Śmierć Wandy, Jadwiga w stroju koronacyjnym, Lilla Weneda, Dziady, Władysław IV buduje flotę*. Na podłodze leżały akty, szkice, studia kostiumowe. Średniowiecze i renesans, Polska, Włochy, Francja”. A. Świrszczyńska, *Wstęp*, [w:] *taż, Poezja*, s. 17.

¹⁸ Zob. B. Przy muszała, *dz. cyt.*, s. 116.

dek dwa razy w utworze występuje wymowne słowo „popiół”. Także w utworze *Dom matki*, jak w poprzednim wierszu Świrszczyńskiej, pojawia się motyw ciała fizycznie nieobecnego. Jednak w utworze Kamieńskiej ciało, które chociaż szuka śladu, paradoksalnie samo stało się najbardziej namacalnym śladem zmarłej¹⁹.

Jak zaznaczała Renata Stawowy, w twórczości Świrszczyńskiej istnieje silne przekonanie o tym, że fizyczna łączność między matką i córką zawiązująca się już podczas narodzin decyduje również o identyfikacji podczas śmierci²⁰. W wierszu *Jej śmierć jest we mnie* poetka pisze:

Dopiero po śmierci matki
dowiedziałam się ze zdumieniem,
że nie byliśmy
jedną osobą.

I wtedy właśnie
stałyśmy się bardziej niż
kiedykolwiek —
jedną osobą.

Jej żywa śmierć
żyła przez długie miesiące
w moim żywym ciele.
Była we mnie dniem i nocą,
czułam ją
we wnętrzościach, jak dziecko.

Jej śmierć będzie we mnie
do końca.

(*Jej śmierć jest we mnie* z tomu *Cierpienie i radość*, s. 356–357)

O ile ojca Świrszczyńska darzyła wielką estymą i już w dorosłym życiu została jego partnerem do dyskusji, o tyle to, co łączyło ją z matką, rozgrywało się na poziomie współodczuwania oraz poczucia swoistej więzi dwóch kobiet²¹. W przywołanym tek-

¹⁹ Zob. Tamże. Jest to zjawisko szersze, na które zwraca uwagę również B. Przymuszała, analizując twórczość Świrszczyńskiej w kontekście poezji Tadeusza Różewicza.

²⁰ Zob. R. Stawowy, *dz. cyt.*, s. 171.

²¹ Zob. Tamże, s. 277. Świrszczyńska we wspomnieniach podkreślała, z jakim uporem i siłą matka radziła sobie z codziennymi przeciwnościami: „Matka prowadziła gospodarstwo, które mieściło się w mikroskopijnej alkwie, a raczej wnęce bez okna, odgródzonej od pracowni kilimem kurpiowskim. Alkowa zastępowała kuchnię, tam też spaliśmy. [...] Matka w alkwie gotowała kapuśniak, robiła pranie, łątała dziury na rękawach mego szkolnego fartucha. Co jakiś czas przedłużała mój odwieczny szary mundur, doszywając u dołu nowy szary pasek. Było ich chyba ze sześć, każdy z innego materiału i w innym odcieniu”. A. Świrszczyńska, *Wstęp*, s. 17. Również w wierszach *Zupa dla nędzarzy* i *Białe ślubne pantofle* z tomu *Radość i cierpienie* poetka ukazała poświęcenie i oddanie matki w obliczu skrajnej biedy i upokorzenia: „Po ulicach Warszawy / jeżdżą kuchnie dla nędzarzy. / Nędzarze stoją w kolejkach, / grzeją się przy ogniskach, które / palą się dla nich / na ulicach Warszawy. // Jest pierwsza wojna światowa // Matka włożyła chustkę, / zasłoniła twarz, poszła / na ulicę stać po zupę / dla nędzarzy. // Matka bardzo się bała, / że zobaczy ją stróżka. / Była przecież żoną / artysty”. (*Zupa dla nędzarzy*, z tomu *Radość i cierpienie*,

ście oprócz zaznaczonej jedności, niezwykle istotny wydaje się trzykrotnie odmieniony rzeczownik „życie”. Jest związany z nieustanną obecnością. Obsesyjne powtórzenie potęguje jego wymowę opartą głównie na nieokiełznanej sile witalnej. Jest ona wpisana w dwa konteksty — z jednej strony w kobiecą fizjologię, a z drugiej w niewypowiedziany ból. Należy również zwrócić uwagę na fakt, że głębokie cierpienie po stracie najbliższej osoby jest szczególnie związane z poczuciem utraty części siebie²², stąd nie dziwią słowa wieńczące utwór: „Jej śmierć będzie we mnie / do końca”.

O poczuciu osamotnienia po śmierci matki doświadczanego niemal fizycznie można też przeczytać w wierszu Kamieńskiej:

Kiedy umiera matka,
Życie staje się nieprawdopodobne.
Ona dalej zza grobu opiekuje się nami,
A więc coś z nas zostaje poza grobem,
Coś z naszego serca odrywa się,
Odcięta gałązka naszego życia
Więdnie w jej trumnie,
Rozkłada się z jej ciałem,
Dotyka kości jej palców.
Nasze sny nie są już snami żywych.
Zbyt często odwiedzają czeluści,
W których utonęło to,
Co było naszym początkiem.

Cykl autorki *Notatnika* przepełnia eschatologiczny wymiar śmierci, stąd w cytowanym fragmencie poetka podkreśla aspekt opieki, który zmarła matka sprawuje nad córką. Trudno nie odnieść się w tym miejscu również do cielesnej więzi obu kobiet, która zawiązuje się już w środowisku macicy. Z tej perspektywy matka i dziecko tworzą całość, a pamięć o tej początkowej harmonii nigdy nie ustaje i mimo koniecznej dezintegracji jest w nich obecna. W wierszu śmierć to wydarzenie rodzące myśl o przerwaniu tej naturalnej ciągłości i, co za tym idzie, o poczuciu wyobcowania. Jest to jednak, jak zaznaczała Barbara Skarga, „samotność wybrana, gdyż mojego doświadczenia nie umiem i nie mogę podzielić z innymi. Muszę się z nim uporać sam”²³.

Któż śmie dotknąć kwiatu, którego łodyga
Przebija kamień grobu, a korzeń
Sięga ust umarłej?
Tak i od nas odwraca się już dłoń żywa.
My, którzy pochowaliśmy w ziemi matki,
Nie należymy już tylko do świata żywych.

(*Kiedy umiera matka* z cyklu *Dobranoc matce*, s. 203)

s. 347); „W nocy / matka wyjęła z kuferka / białe ślubne pantofle / z jedwabiu. Długo / smarowała je atramentem. // Raniutko / wyszła w tych pantoflach / na ulicę, / stać w kolejce po chleb. / Było dziesięć stopni mrozu, / stała / trzy godziny na ulicy. // Dawali / ćwierć bochenka na głowę”. (*Białe ślubne pantofle*, z tomu *Radość i cierpienie*, s. 348–349).

²² Zob. B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 91.

²³ Tamże, s. 88.

Jeśli przyjąć, że córka jest swego rodzaju „obrazem” matki, biorąc pod uwagę kobiecą cielesność, to należy uznać, że w chwili śmierci tej drugiej następuje „rozerwanie egzystencjalnej więzi obrazu z pierwowzorem”. W tym wypadku córka byłaby jedynie śladem obrazu matki²⁴. W przywołanym tekście Kamieńskiej zwracają uwagę zaimki „nami”, „nas”, „naszego”, „my”. O szczególnego rodzaju powiązaniu „ja” z „my” pisała również Skarga:

Zranienie i jego następstwa są zawsze tylko moje, i to m o j e należy tu podkreślić, albowiem oznacza, że to przeżycie nie jest podobne do przeżycia innych ani przez innych powtórzone być nie może w tym samym kształcie i przebiegu. Wiąże się ono z moim Ja jako takim, z moim byciem, byciem własnym. A jednocześnie mamy świadomość jego powszechności. Ten inny jest też zraniony, jakoś inaczej, lecz wiem, że cierpi. Cierpienie jest paradoksalnie, powszechne i osobnicze, wspólne i samotne²⁵.

Poetka identyfikując się z osobami, które także straciły matki, jednocześnie podkreśla pewną odrębność. Jest to wyjątkowa grupa, ponieważ naznaczona „dotknięciem kwiatu” łączącego to, co żywe, z tym, co umarłe. Pojawia się tu więc wspólnota ludzi wykluczonych za sprawą znamiennej rozdarcia między dwoma światami. Tak samo jak w tekście Świrszczyńskiej *Jej śmierć jest we mnie*, u Kamieńskiej pomimo fizycznej śmierci obecność matki jest żywa w ciele córki:

Podchwyciliśmy jej ostatni oddech.
Za nią oddychamy powietrzem,
Ciepłem, słońcem, wodą, pokarmem.
Za nią wszystko, co robimy,
Gdzie idziemy,
Kogo dotykamy, całujemy.

(*Kiedy umiera matka* z cyklu *Dobranoc matce*, s. 203)

W cytowanych wierszach należy jednak podkreślić inne konsekwencje śmierci matek, którymi córki zostały dotknięte. Bohaterki obu poetek znajdują się odtąd pomiędzy dwoma światami, ale różni je perspektywa, z jakiej patrzą na odejście kobiet. O ile bohaterka utworu Świrszczyńskiej, odczuwając jeszcze silniejszą więź ze zmarłą, patrzy w kierunku świata żywych, o tyle bohaterka tekstu Kamieńskiej, tkwiąc w świecie żywych, usiłuje przekroczyć granicę rzeczywistości eschatologicznej, co ma związek między innymi ze światopoglądem autorek i ich wyobraźnią poetycką.

W poezji Świrszczyńskiej i Kamieńskiej można dostrzec, że chociaż śmierć jest w pewnym wymiarze końcem, to tak silna relacja matki i córki ma swoje odbicie nie tylko w przestrzeni realnej, cielesnej, ale też w snach tej, która pozostała. Ponieważ to właśnie w nocy, jak pisała Stawowy, następuje „zatarcie granicy między sferami światów — realnego, dotykającego i pozazmysłowego, niepoznawalnego empirycznie”²⁶. W wierszu *Sen* Świrszczyńskiej czytamy:

²⁴ Zob. T. Styczeń, *Ciało jako „znak obrazu Stwórcy”*, [w:] *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich. O Jana Pawła II teologii ciała*, red. ks. T. Styczeń, Lublin 1981, s. 93. Sformułowanie „rozerwanie egzystencjalnej więzi obrazu z pierwowzorem” pochodzi z artykułu Tadeusza Stycznia *Ciało jak „znak obrazu Stwórcy”*. Tamże.

²⁵ B. Skarga, *dz. cyt.*, s. 88.

²⁶ R. Stawowy, *dz. cyt.*, s. 179.

Dziś w nocy
tuliłam do siebie moją zmarłą matkę.
Tańczyliśmy na
lekkiej trawie.

Lekkie słońce jej tklivości
rozpalało moje ciało
jak mgłę.

Dwa nasze ciała, dwie mgły,
przenikały się błogo
jak przed narodzeniem.

(*Sen z tomu Wiatr*, s. 150)

W przywołanym utworze, jak i we wcześniej cytowanym *Jej śmierć jest we mnie*, następuje odwrócenie ról. Teraz to córka nosi w sobie matkę, a nie matka córkę. Bohaterki wiersza nie wypowiadają ani jednego słowa, jednak dialog wyrażałby się tu w dotyku i tańcu²⁷. Ich ciała nie zachowały swojego pierwotnego wyglądu i spoistości. Przeszły w mgłę, w to, co jest ulotne i nieuchwytne. Być może ta nikłość jest warunkiem do przenikania się i na powrót złączenia w całość²⁸. *Sen* nie tylko umożliwia w tym przypadku obecność, ale też otwiera nowe perspektywy cielesnej bliskości w obliczu śmierci kochanej osoby.

Przestrzeń snu, jako miejsce spotkania ze zmarłą, pojawia się też bardzo często w cyklu *Dobranoc matce*²⁹:

Odległość, co nas rozdzieliła:
Powietrze, woda, deszcz, oddech,
Dotyk, głos światło.
Nie! Tego nie przebędziesz!
Nie wrócisz. Choć odwracam się
Na szelest każdy
Z nadzieją i trwogą.

Ale jest i coś, co nas zbliżyło:
Noc, tajemne korytarze snu,
Niezbadana obecność serca.
Tak! To bardzo nikłe
I zwodnicze, ale we śnie
Dotknęło mnie żywe
Twoje ramię.

Tak w śmierć uwierzyć nie mogąc
Wierzę w nieśmiertelność
Ciała.

(*Odległość, co nas rozdziela* z cyklu *Dobranoc matce*, s. 206)

²⁷ W wierszu *Sen* można odnaleźć także motyw tańca ze śmiercią (*danse macabre*), który w wielu kulturach jest związany z rytuałami pogrzebowymi.

²⁸ Por. R. Stawowy, *dz. cyt.*, s. 203.

²⁹ Zob. M. Czermińska, *Śmierć — sen — dotknięcie. W związku z wierszem Anny Kamieńskiej „Ciało”*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego” 1989, nr 14, s. 162–164.

Po śmierci matki bohaterka wiersza dostrzega, że to, czego można doświadczyć empirycznie, a następnie poddać weryfikacji rozumu, stanowi barierę oddzielającą ją od zmarłej. Pojawia się tu słowo „odległość”. Można interpretować jako miarę nie do przebycia w kontekście własnej materialności. Jednakże kontakt z matką nie został przerwany, ponieważ teraz ma miejsce w nocy. Należy zwrócić uwagę, że o tej porze naturalny porządek jest odwrócony. W mroku symboliczna perspektywa postrzegania zatacza coraz szersze kręgi³⁰. Noc kryje w sobie tajemnicę i pewną nieprzewidywalność. Wiąże się to z przekonaniem bohaterki o ułudzie i przelotności stanów, których doświadcza we śnie, ale mimo to poddaje się im, ponieważ właśnie wtedy odczuwa pocieszenie. W takiej sytuacji, jak pisał Dłuski, „dotknięcie, obecność ciała staje się ocaleniem”³¹. Strofa wieńcząca utwór wydaje się niezwykle sugestywna. Ciało jest nieśmiertelne. Matka uobecnia się we śnie właśnie dzięki cielesności, dotyka córkę „**żywym** ramieniem”. Stąd śmierć nie byłaby tym, co ostatecznie dzieli, dlatego wiara w nią nie miałaby sensu.

2. „[...] SKAZAŁA MNIE [...] ZA ZBRODNIĘ STWORZENIA ŚWIATA”. AMBIWALENCJA MACIERZYŃSTWA

Podobnie jak relacja z rodzicami, tak i własne macierzyństwo zajmuje wiele miejsca w twórczości Świrszczyńskiej i Kamińskiej. Jednak i w tym doświadczeniu obie poetki dostrzegały oprócz radości tragizm polegający na poczuciu przemijania, które towarzyszy każdemu istnieniu³².

W licznych tekstach poetyckich Świrszczyńska łączy macierzyństwo ze zdolnością kreacji świata, ale i ta umiejętność nie jest wolna od pewnej skazy. W wierszu z tomu *Jestem baba* pisała:

Urodzone pod czarną gwiazdą
urodziłyśmy
świat.

(*Pod czarną gwiazdą z tomu Jestem baba*, s. 200)

Trzy krótkie wersy, o czym wspomniała Małgorzata Baranowska, wyrażają dramat wynikający z kobiecego losu. W przywołanym tekście szczególną uwagę zwraca „czarna gwiazda”, budząca negatywne uczucia i kojarząca się z przekleństwem oraz śmiercią. Stąd akt narodzin pod czarną gwiazdą skazuje niemowlę na klęskę i naznacza całe jego życie. Co więcej ta, która urodziła w bólach człowieka, urodziła świat i skazała go tym samym na cierpienie, jakiego nieustannie zaznaje również ona sama. Dramat w tekście polega więc na brutalnej cykliczności: w „czarną gwiazdę” został wpisany począ-

³⁰ Zob. J. Jagodzińska, *Misterium romantyczne. Liturgiczno-rytualne wymiary świata przedstawionego w III części „Dziadów” Adama Mickiewicza, „Nie-boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego i „Księdzu Marku” Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006, s. 174.

³¹ S. Dłuski, *dz. cyt.*, s. 63. Autor zwraca uwagę na to, że utwór ten przypomina canzonę Petrarcki *Gdy słodka moja i wierna pociecha...*, kiedy na apel poety pojawia się zmarła Laura. Zob. Tamże.

³² Por. R. Stawowy, *dz. cyt.*, s. 190–201.

tek i koniec wszelkiego istnienia³³. Co więcej, poetka lapidarnie pisząc o fenomenie śmierci, zdaje się podkreślać efemeryczny charakter ludzkiego życia.

W poezji Kamińskiej także można odnaleźć analogiczne przekonanie. W wierszu *Niemowlęcy świat* poetka pisała:

Między drgającymi od bólu
udami kobiety
zaczyna się świat. [...]
Okryta pocałunkami
nadzieja na przetrwanie
wzniosłej ludzkości —
stawia swój pierwszy krok
ku śmierci.

(*Niemowlęcy świat* z tomu *Źródła*, s. 106)

W tekstach obu poetek ciało kobiety jest źródłem wszelkiego początku. Świat, który zaczyna się „między drgającymi od bólu udami”, jeszcze zanim stanie się realną rzeczywistością, już nosi znamiona cierpienia i śmierci.

Kwestia ta została ujęta z nieco innej perspektywy w kolejnym utworze Świrszczyńskiej *Umierająca na raka*:

Spojrzała i skazała mnie na wieczne potępienie
za zbrodnię
stworzenia świata.

(*Umierająca na raka* z tomu *Wiatr*, s. 148)

Kobietę jako tę, która powołuje do życia, z jednej strony nobilituje się, ale z drugiej, paradoksalnie z tego samego powodu napiętnuje i czyni przekłątą (również za sprawą innych kobiet). W wierszu ta, która skazuje, kona. Tym, co w przywołanym tekście budzi niepokój (oprócz widma samej śmierci), jest także choroba i towarzyszący jej ból, w który została wpisana bezradność. W takim wypadku urodzenie dziecka jest zbrodnią, a matka staje się równocześnie przestępcą i katem.

Temat macierzyństwa w twórczości Świrszczyńskiej skłania więc do refleksji nad znaczeniem i sensem ludzkiej egzystencji. Stąd w licznych tekstach poetki można odnaleźć ściśle powiązanie motywu narodzin i śmierci. W wierszu z tomu *Jestem baba* poetka pisała:

Rodzimy życie
w asyście śmierci.
Ona milcząc
stoi pod zegarem
na porodówce.

Słucha jęków,
liczy
przyływy i odpływy bólu,

³³ Zob. M. Baranowska, *Pod czarną gwiazdą*, „Twórczość” 1986, nr 6, s. 77.

śledzi
palce położnej, odkręcającej kurek
rurki z tlenem.

(*Śmierć z tomu Jestem baba*, s. 196)

Upersonifikowana Śmierć jawi się jako nieodłączna towarzyszka każdego istnienia od jego zarania. Jest baczna, cierpliwa i dyskretna. Mimo że w ciszy wyczekuje pod zegarem, to sama jest poza ludzkim wymiarem czasu. Nie zwraca uwagi na ruch wskazówek, a mierzy upływające godziny kolejnymi spazmami bólów porodowych. Śledzi szczegóły, jakby miała świadomość, że to właśnie one decydują o istnieniu człowieka, o jego ciągłości i przerwaniu. Ciekawy z tej perspektywy jest motyw cierpienia rodzących kobiet, które także wychodzą poza czas odmierzany mechanicznie, trwając w czasie zgodnym z biologią ich ciał. Otóż Śmierć jako byt abstrakcyjny nie posiada cielesnego wymiaru. Słucha i milczy, jest bierna. Natomiast te, które są istotami „z krwi i kości”, jęczą i odczuwają ból, co stanowi o tym, że żyją. Zatem dodatnio nacechowana płodność stawia czoła niemocy i bezpłodności. Życie i śmierć w tym kontekście stają się równorzędne, chociaż nie tak samo wartościowane, a doświadczenie cierpienia jest granicą między światem żywych i umarłych.

Również w twórczości Anny Kamieńskiej można odnaleźć utwór, który poetka oparła na kontraście między nowym życiem i śmiercią. O ile u Świrszczyńskiej podobna refleksja nasuwa się w momencie narodzin człowieka, o tyle w wierszu Kamieńskiej przychodzi w chwili, gdy bohaterka umiera:

Na szpitalnej sali
umiera starowinka,
słyszac między chudymi udami
płacz noworodka,
co w uchu jej wracał.
Jakby nie umierała,
lecz życie rodziła.

(*W szpitalu z tomu Rzeczy nietrwałe*, s. 32)

Doświadczenie porodu i macierzyństwo są tak głęboko wpisane w życie kobiety, że powraca do nich myślami nawet w chwili śmierci. Stąd te ważne przeżycia stają się równie realne jak własne odchodzenie. Wiek bohaterki utworu nie jest negatywnie wartościowany, forma zdrobniła „starowinka” posiada pozytywne zabarwienie, podobnie jak słowo „noworodek”. I chociaż istnieje między tymi leksemami zasadnicza różnica, to wywołują podobne uczucie czułości. Zatem życie i śmierć, starość i młodość, mimo że stanowią w cytowanym tekście przeciwieństwa, to wpisują się w ten sam krąg istnienia.

Także w wierszach Świrszczyńskiej poród nosi znamiona tak uniesienia, jak i traumy wynikającej z ogromnego bólu fizycznego³⁴. Dramat ten poetka opisała w wierszu

³⁴ Zob. A. Rich w książce *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja* zaznaczyła, że: „Od czasów prehistorycznych oczekiwanie na rozwiązanie było kojarzone z lękiem, fizycznym bólem lub śmiercią, otoczone potokiem przesądów, dezinformacji, teologicznych czy medycznych teorii [...]”.

Narodziny człowieka. Podzieliła go na części odpowiadające poszczególnym etapom towarzyszącym temu wydarzeniu:

Przedpiekle

Spomiędzy moich nóg
kapie na posadzkę krew,
kiedy stąkam powoli
dźwigając przed sobą swój ogromny brzuch.
Krew kapie na posadzkę szpitalną
przed drzwiami sali porodowej,
do której wejdę za chwilę
dygocząc
jak w godzinie śmierci.

Podtytuł fragmentu sugeruje zapowiedź tego, co ma nastąpić. Biorąc pod uwagę, że jest to *Przedpiekle*, bohaterkę wiersza ma dopiero osiągnąć najwyższe cierpienie. Tymczasem Świrszczyńska intensyfikuje napięcie dotyczące przyszłego rozwiązania, posługując się niezwykle naturalistycznym i makabrycznym opisem. Jak zaznaczała Monika Bakke, wszelkiego rodzaju płyny, które sączą się z organizmu, a nad którymi człowiek nie może zapanować, konotują „cielesną patologię”. To, co płynne i nieograniczone woła, a wydobywające się na zewnątrz ciała, naraża jego integralność. W takiej sytuacji kapiąca na posadzkę krew staje się widocznym zagrożeniem i znakiem osłabienia organizmu, odsyła do tego, co skalane, nieczyste, chorobowe i śmiertelne³⁵. Sala porodowa wyraźnie wyznacza granicę między życiem a śmiercią. Chociaż przekroczenie jej drzwi prowadzi ku nowemu istnieniu, jednak bohaterka odczuwa je jako kres swojej własnej egzystencji. Ogromny brzuch, który stał się ciężarem, naruszył spójny obraz ciała³⁶. Jednak okazuje się, że sam poród nie jest tak przerażający jak miejsce, w którym znalazła się bohaterka:

Piekło

Już dwadzieścia godzin jęczę na sali porodowej,
dwadzieścia godzin
wyją dookoła potępione.
Za chwilę
i ja zacznę wyć. Za oknem świt
w szpitalnym ogrodzie.
Zsuwam się z łóżka,

Hebrajczycy postrzegali poród jako konsekwencję przekleństwa ciążącego na Ewie za skuszenie Adama. Rzymianie nazywali go *poena magna* — »wielki ból«. Ale *poena* oznacza również karę, cięgi. Antyczni pisarze [...] [podkreślali], że rodzenie dzieci to największy ból w całym ludzkim życiu”. A. Rich, *dz. cyt.*, s. 225.

³⁵ Zob. M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 49–50.

³⁶ Zob. Tamże.

pełzną na czworakach pod próg,
chcę uciec z piekła.
Chcę urodzić swoje dziecko na ogrodzie o świcie,
na cichej trawie w chłodzie rosy.
Chwytają mnie,
kładą znowu na sali tortur,
na białym ceratowym łożu tortur.

(*Narodziny człowieka z tomu Wiatr*, s. 151–152)

Przestrzeń została tu podzielona na dwa plany — salę porodową i szpitalny ogród. O ile pierwszy plan oddaje „piekielną” atmosferę sali tortur, o tyle drugi niesie ukojenie. Nie dziwi w tym fragmencie determinacja bohaterki, która pragnie urodzić dziecko w ogrodzie. Simone de Beauvoir pisała: „Człowiek rodzi się w Naturze i w Naturze umiera”³⁷. Poród wpisuje się więc w naturę kobiety i za jej pośrednictwem w naturę świata, ponieważ, jak zaznaczyła Wioletta Bojda: „idea życiodajności wynika [...] z biologii jej ciała”³⁸. Ale chociaż jest tak naturalny, to nie stanowi doświadczenia jednoznacznego, ponieważ radość z bycia matką łączy się z ogromnym, przeszywającym bólem fizycznym, który przypomina o kruchości istnienia zamkniętego w śmiertelnym ciele.

Oprócz przekonania o tym, że dawanie życia uświęca, pojawia się w poezji Świrskiej także bardzo silne poczucie utraty siebie, własnej śmierci, nie tylko podczas porodu, ale również już po urodzeniu dziecka. W wierszu *Macierzyństwo* czytamy:

Urodziłam życie.
Wyszło krzycząc z moich wnętrzności
i żąda ode mnie ofiary z mojego życia
jak bóstwo Azteków.
Pochyliłam się nad małą kukiełką,
patrzymy na siebie
czworgiem oczu.

— Nie zwyciężysz mnie — mówię.
Nie będę jajkiem, które rozbijesz
wybiegając na świat,
kładką, po której przejdiesz do własnego życia.
Będę się bronić.

(*Macierzyństwo z tomu Wiatr*, s. 153–154)

Dla bohaterki wiersza nowo narodzone staje się wrogiem, który dąży do jej zatarcenia. Kobieta mówi: *Urodziłam życie*. Nie można dopatrzeć się w tych słowach ani aprobaty, ani niezgody. Sam akt porodu jawi się jako „bezwarunkowa zgoda” na to, co ma nastąpić. Należałoby mówić w tym przypadku raczej o „faktyczności” niż o „powinności”, o czym pisała Jolanta Brach-Czaina³⁹. Dziecko w przywołanym tekście jest

³⁷ Zob. S. de Beauvoir, *Druga płeć. Fakty i mity*, przekł. G. Mycielska, t. 1, Kraków 1972, s. 224.

³⁸ W. Bojda, *Tajemnice monstrialnego ciała*, „Kresy” 1996, nr 4, s. 84.

³⁹ Zob. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 35–36.

oprawcą, kimś, kto niesie zagrożenie, odbiera tożsamość, staje się pasożytniczym organizmem i — zabójcą. Wiersz ostatecznie kończy się kapitulacją matki, która poddana się instynktowi macierzyńskiemu i z ofiary staje się wyznawcą, jednak poczucie dogłębnego żalu, momentami przechodzącego wręcz w żalobę, przepełnia cały tekst.

Niezwykle ciekawa, ale często pomijana przez badaczy w twórczości Świrszczyńskiej, jest grupa utworów mówiących o zabójstwie dziecka przez matkę. Najwięcej takich wierszy pojawia się w tomie *Czarne słowa. Stylizacje murzyńskie*, który został wydany w 1967 roku. W wierszu *Głód* Świrszczyńska pisała:

Urodziłam dziecko
w porze suszy.
Wykopię w ziemi jamę,
położę do niej dziecko.
Nasypię piasku
w jego usta.
Nasypię piasku
w jego oczy.
Żeby umarło.

Urodziłam dziecko w porze suszy,
kiedy nie ma mleka w piersiach kobiety.
(*Głód* z tomu *Czarne słowa*, s. 132)

Życie bohaterów *Czarnych słów* koncentruje się w małej wiosce, w której cywilizacja jest jeszcze obca. Chociaż może to dziwić, bardzo istotną rolę odgrywa tutaj czas⁴⁰:

Zachodzące w przyrodzie zmiany wyznacza ruch słońca wokół Ziemi. Archaiczny, najprostszy podział na dzień i noc, dwie fazy przeplatające się w nieskończonym cyklu istnienia nadają rytm biologicznej egzystencji⁴¹.

Tak silne powiązanie człowieka z Naturą ma wpływ na wszystkie aspekty jego bytowania⁴². Powicie dziecka w porze suszy jest dla bohaterki wiersza równoznaczne z jego śmiercią. W tekście najbardziej przeraża nieprzejednana pewność słuszności podjętej decyzji o zabójstwie. Świrszczyńska w wierszu *Głód* doskonale oddała realia tak odległe od znanych kulturze zachodniej. Mówiąc o morderstwie nowo narodzonego, bohaterka utworu wymienia z niemal beznamiętnym, mechanicznym zaangażowaniem kolejne czynności, które ma wykonać, zabijając. Bezkompromisowy pragmatyzm polega tu na prostym równaniu: podczas pory suszy kobiece piersi więdną, piersi, w których nie ma mleka, nie wykarmią dziecka, dlatego musi ono umrzeć. Podobny motyw można odnaleźć w tomie *Czarne słowa* w wierszach *Kołysanka* i *Opowieść o pustym koszu*.

Zbliżona problematyka pojawia się w wierszu Anny Kamieńskiej *Dlaczego nie śpię* z tomu *Wychowanie*:

⁴⁰ Zob. W. Bojda, *dz. cyt.*, s. 74.

⁴¹ Tamże.

⁴² Zob. Tamże.

Dziewczyna urodziła dziecko,
 Obcy, nienawistny ochłap
 Okrwawionego ciała.
 Wyrzuciła je przez okno.
 W Warszawie wszyscy opowiadają:
 Dziewczyna urodziła dziecko,
 Wyrzuciła je przez okno.
 Sypie śnieg, gęsty śnieg.
 Wyrzuciła je przez okno.
 [...]

Dziewczyna i dziecko.
 Nie śpię. Ona nie śpi.
 [...]

Ciemność jest samotna jak ciemna cela
 Dla cichutkiej młodej morderczyni.
 Dlatego nie śpię.
 (*Dlaczego nie śpię z tomu Pod chmurami*, s. 79)

W tekście Kamieńskiej uwagę zwraca opis ciała nowo narodzonego. Przedstawienie odsyła do abjectu, czyli do tego, co odrzucone i umieszczone na granicy podmiotu i przedmiotu, ale niebędące ani jednym, ani drugim⁴³. O ile u Świrszczyńskiej można dostrzec wiele elementów „wstrętnego i odrzuconego”, o tyle w twórczości Kamieńskiej taka realizacja tematu pojawia się rzadziej, ale również występuje. Nazwanie dziecka ochłapem odmawia mu jego człowieczeństwa, a przywołuje bepostaciową bryłę mięsa. Sama specyfika abjectu jest „nieokreślona, niejasna, kleista, kałająca i zdecydowanie nieuporządkowana”⁴⁴. Wstręt do obrzydliwego to naturalna reakcja podmiotu, dlatego ciało dziecka nazwano „obcym”, „nienawistnym” i „okrwawionym” oraz jako *abject* zostało przez matkę porzucone⁴⁵. Kobieta zabiła noworodka, jednak nie zaznała spokoju. Zbrodnia jest tym, co nie pozwala zasnąć. Dla mieszkańców miasta brutalne wydarzenie stanowiło sensację i okazję do licznych rozmów. Jednak podmiot wiersza nie potępia, nie ocenia zabójczyni. Podkreśla jej młody wiek i samotność. Ciemność, która pojawia się w strofach wieńczących utwór, podkreśla charakter popełnionego czynu.

Tak w przywołanych tekstach Świrszczyńskiej, jak i Kamieńskiej można dostrzec ścisłe powiązanie płodności ze śmiercią. Jednak, jak zaznaczała de Beauvoir, o ile w powszechnej świadomości panuje zgoda na prastarą wizję Matki–Ziemi, która zagarnia do swego wnętrza szczątki swoich dzieci, o tyle zabójstwo nowo narodzonego, o którym pisały poetki, budzi niezgodę. Wynika ona z faktu, iż dopuszczalne może być jedynie złączenie zgonu i narodzin w celu przybrania przez śmierć postaci

⁴³ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przekł. M. Falski, Kraków 2007, s. 7–8.

⁴⁴ Zob. M. Bakke, *dz. cyt.*, s. 26.

⁴⁵ Zob. Tamże. Sformułowanie „wstrętne i odrzucone” pochodzi z książki Moniki Bakke *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*.

nowego życia⁴⁶. W innym wypadku, gdy śmierć jest celem samym w sobie, budzi powszechne oburzenie.

* * *

Obie poetki, pisząc o śmierci w kontekście macierzyństwa, poruszyły podobne problemy, które wpisują się w doświadczenie bycia kobietą. Mimo że poetki odnalazły podobne motywy, to często realizowały je zupełnie inaczej. Tym, co bez wątpienia łączy ich utwory, jest rozdarcie pojawiające się w chwilach refleksji bohatererek wierszy nad własną egzystencją. Odkrycie siły wynikającej z bycia matką oraz idąca za tym ekspresja kobiecości zostały skonfrontowane z fizjologią porodu, bólem wpisanym w poe-dyncze życie i przeczuciem końca⁴⁷. Z tej perspektywy także osobiste przeżycie śmierci rodziców jawi się w omawianej poezji jako głęboka rysa. Ważny jest czas, w którym powstały utwory należące do wymienionych zbiorów. Świrszczyńska dopiero wiele lat po stracie najbliższych zdecydowała, że opisie łączące ich relacje. Ten niełatwy krok okazał się niezbędnym dla określenia własnej tożsamości⁴⁸.

Kamieńska, pisząc cykl zaraz po odejściu matki, zadaje wiele pytań o tajemnicę śmierci. Pozostają one jednak bez odpowiedzi, co jeszcze wzmacnia ból i osamotnienie⁴⁹.

Opisane przez poetki doświadczenia posiadają zdecydowanie ambiwalentny charakter. Dlatego w omawianych tekstach wzniosłość i makabra, nadzieja i rozpacz, siła i bezradność wyrastają na gruncie tych samych przeżyć, które wpisują się w krąg ludzkiej egzystencji.

Aleksandra Rozalia Pawlik

**„WE GIVE BIRTH TO LIFE ASSISTED BY DEATH” — ON MOTHERS AND DAUGHTERS
IN ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA’S AND ANNA KAMIEŃSKA’S POETRY**

Summary

The article is devoted to comparative interpretation of Anna Świrszczyńska’s and Anna Kamieńska’s work. Using the studies on death category in poems related to birth, motherhood and the bodily relations of poems’ heroines with their parents, the author of this report demonstrates that by giving birth to a child, woman marks the newborn with the element of death.

Both Świrszczyńska and Kamieńska draw from traditional symbols of death and contemporary somatic metaphors in their poetry, including abject aesthetics. From this perspective, a group of texts dedicated to the poet’s deceased parents has extreme relevance.

⁴⁶ S. de Beauvoir, *dz. cyt.*, s. 228–229. Autorka *Drugiej płci*, pisząc o zjednaniu płodności i śmierci, przywołuje słowa Junga: „»jest, by czarna woda śmierci stała się wodą życia, by śmierć i jej zimny uścisk były jak matczyne łono, jak morze, które pochłania wprawdzie słońce, ale rodzi je na nowo w głębinach«”. Tamże.

⁴⁷ Zob. Tamże.

⁴⁸ Zob. R. Stawowy, *dz. cyt.*, s. 268, 282.

⁴⁹ Zob. S. Dłuski, *dz. cyt.*, s. 62–63.

Birth and death motifs in the poems are closely related to woman's fate and maternal ambivalence. Such presentation ultimately leads to questions about the meaning of human existence.

Acknowledging the differences between Świrszczyńska's and Kamieńska's work, the paper proves that both authors depict the confrontation of the joy of parenthood with physiology, a constant reminder of the frailty of life and the pain inherent in each individual's existence.

The paper's methodology is based on the theory of „existential opening” (Jolanta Brach-Czaina, *The Cracks in Existence*), loathing (Julia Kristeva, *Powers of Horror*) and boundary situations (Karl Jaspers, *Boundary Situations*).

Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i Językowe”, t. IV.

ĐURĐICA ČILIĆ ŠKELJO¹
Wydział Filozoficzny
Uniwersytet w Zagrzebiu

MOTYW SAMOBÓJSTWA WE WSPÓŁCZESNEJ POEZJI POLSKIEJ

W ciągu ostatnich kilku miesięcy uwagę europejskiej opinii publicznej przykuła seria samobójstw zubożałych i pozbawionych swoich praw Bułgarów oraz Włochów. Są one odczytywane przede wszystkim jako symptomy kryzysu. Samobójcy będący ofiarami poważnego krachu gospodarczego i finansowego, to jednostki dotknięte skrajnym ubóstwem, społecznie i klasowo zdegradowane do tego stopnia, że ich biologiczne życie stanowi jedyną własność, którą mają prawo dysponować. Akt samobójstwa jest w tym kontekście wyrzeczeniem się życia sprowadzonego do biologicznej egzystencji. Podobnie jak w przypadku terrorystycznych zamachów samobójczych, może ono stanowić również gest polityczny; z tym że w przypadku bułgarskich i włoskich desperatów w grę wchodzi świadome samowykluczenie ze społeczeństwa odrzucającego tych, którzy odstają, przeszkadzają, stanowią nadmiar i produkują koszty, są niepotrzebni i/lub irrelewantni. W takim ujęciu samobójstwo jest zwykle potwierdzeniem czy też forpocztą działania systemu ukierunkowanego na jednostkę; działania, jakim jest wyniszczanie.

Co czterdzieści sekund gdzieś na świecie jedna osoba popełnia samobójstwo. Samobójstwa artystów, a szczególnie pisarzy, często uznawane są za bardziej intrygujące, tym samym może się wydawać, że jest ich więcej. Liczba pisarzy-samobójców zatrzaża, nie ulega jednak wątpliwości, że nie przewyższa ona liczby samobójstw popełnianych przez przedstawicieli innych profesji. Według statystyk, największa liczba samobójstw zdarza się wśród lekarzy. Pisarze jednak, za sprawą swojego specyficznego stosunku do języka, mają szczególny stosunek do śmierci, a więc także do samobójstwa².

Zgodnie z psychospołeczną teorią suicydologiczną, której podstawy pod koniec XIX wieku sformułował Emile Durkheim³, samobójstwa można podzielić na trzy ka-

¹ Đurđica Čilić Škeljo — studiowała kroatystykę i polonistykę na Uniwersytecie w Zagrzebiu, gdzie w 1999 roku obroniła pracę dyplomową, w 2005 roku pracę magisterską, a w roku 2010 pracę doktorską. Obecnie pracuje na Katedrze Języka i Literatury Polskiej na Uniwersytecie w Zagrzebiu. Brała udział w 15 konferencjach naukowych w Chorwacji, Słowenii i w Polsce. Zajmuje się głównie polską liryką XX wieku i najnowszą. Tłumaczy literaturę polską, w tym głównie poezję, na język chorwacki.

² R. Ruby, *Paradoxes on Suicide and Literature* [online], dostęp 5 maja 2014, dostępny: <<http://thenewinquiry.com/essays/paradoxes-on-suicide-and-literature>>.

³ Zob. E. Durkheim, *Samoubistwo*, Belgrad 1977.

tegorie: samobójstwa egoistyczne, altruistyczne i anomiczne. Samobójstwo egoistyczne dotyczy ludzi, którzy stacili zainteresowanie społecznym aspektem życia lub tych, którzy nie zintegrowali się całkowicie i prawidłowo ze społeczeństwem. Są to najczęściej ludzie upośledzeni fizycznie i nie zrównoważeni społecznie, nierzadko charakteryzujący się rozmaitymi zaburzeniami psychicznymi. Samobójstwo altruistyczne jest dobrze znane w grupach religijnych, społecznych lub politycznych. Dotyczy jednostek, które składają siebie w ofierze za resztę grupy lub w imię celów danej wspólnoty. Georges Minois w swojej *Historii samobójstwa* zadaje prowokacyjne pytanie: „Czyż śmierć Chrystusa nie jest prawdziwym samobójstwem?” Zadane w tak brutalnej formie pytanie szokuje. Jednakże, czym innym jak nie jasnym potwierdzeniem dobrowolnego wyboru śmierci są słowa, które św. Jan przypisuje Jezusowi: „Nikt mi go (tj. życia) nie zabiera, lecz ja od siebie je oddaję” i „Życie moje oddaję za owce”. Czyż nie potwierdzają one wyboru nazywanego obecnie samobójstwem?⁴ Co więcej, Minois stawia tezę, że to właśnie samobójstwo jest kamieniem węgielnym chrześcijaństwa — w relacjach uczniów podkreślana jest ta dobrowolna ofiara i przykład Chrystusa śledzą liczni męczennicy za wiarę. Samobójstwo anomiczne pojawia się natomiast wtedy, gdy dochodzi do znaczących zmian społecznych, ekonomicznych lub dezintegracji kultury. Przyczyną myśli samobójczych jest w tym przypadku zmiana pozycji społecznej jednostki. Durkheim uważa, że właściwy dla danego społeczeństwa odsetek samobójstw jest wynikiem różnego stopnia socjalnego powiązania jednostki ze społeczeństwem. Jednostka może być niedopasowana do społeczeństwa lub też samo społeczeństwo może jej narzucić zachowania samobójcze, co więcej, w określonych sytuacjach może ich wręcz wymagać (harakiri u Japończyków, samobójstwa starców wśród Eskimosów, sati, czyli rytualne palenie wdów w Indiach).

Perspektywa socjologiczna ma jednak swoje ograniczenia: otóż Durkheim nie dostrzega różnicy pomiędzy samobójcami, którzy w ten sposób „uciekają” na przykład od prawomocnej kary za popełnione przestępstwo (osoba, która dobrowolnie wybiera śmierć, stawia się całkowicie poza zasięgiem ludzkiej mocy), a samobójcami, którzy poświęcając życie, ponoszą ofiarę, innymi słowy ratują życie innej osoby⁵. Jeśli jednak za kluczowe kryterium przy definiowaniu samobójstwa uznamy z jednej strony świadomość podmiotu, dzięki której zdaje on sobie sprawę z tego, co robi i sam decyduje się na podjęcie tego działania, a z drugiej natomiast uwypuklimy wagę samego czynu, zaś nie motyw, wówczas samobójstwo zawsze będzie zagadnieniem o wymiarze socjologicznym i politycznym.

Istnieją wiarygodne, w większości pisane, dowody na to, że ludzie jeszcze w okresie antycznym sami wybierali moment własnej śmierci. Społeczeństwo nigdy nie było wobec tego aktu obojętne. Rzadko ujmowane było ono w kategoriach czynu bohaterskiego, dużo częściej było przedmiotem pogardy lub krytyki. Jak stwierdza Minois,

⁴ G. Minois, *Istorija samoubistva. Dobrovoljna smrt u zapadnom društvu*, przekł. O. Petronić, Novi Sad 2008, s. 36–38.

⁵ Zob. T. Ślipko, *Etyczny problem samobójstwa*, Kraków 2008, s. 141.

Sam termin „samobójstwo” pojawia się w roku 1700 i zastępuje stosowane wcześniej sformułowanie „zabójstwo samego siebie”, co w naszej epoce oznacza również zmianę stosunku względem tej kwestii, której początki datują się na okres renesansu. Wcześniej bowiem w społeczeństwach zachodnich, silnie naznaczonych wartościami chrześcijańskimi, samobójstwo traktowane było jako obraza Boga, który dał człowiekowi życie i zobowiązał go do służenia sobie i społeczeństwu. W dobie renesansu ocenianie samobójstwa przez pryzmat chrześcijaństwa zostaje podane w wątpliwość i stopniowo odchodzi się od tego stanowiska⁶. Sama kwestia samobójstwa do dziś stanowi istotny problem w wymiarze filozoficznym, psychologicznym, medycznym, moralnym, kulturowym, religijnym, itd.

Zarówno w perspektywie synchronicznej, jak i diachronicznej, samobójstwo nie jest czynem jednoznacznym i posiada różne formy. Żołnierze, którzy z własnej woli ruszają do walki z silniejszym wrogiem, dobrowolni męczennicy, którzy w imię określonej idei odmawiają przyjęcia pomocy, chorzy, którzy nie chcą być leczeni, terroryści–samobójcy, którzy giną zabijając innych, ludzie, którzy wybierają śmierć, ponieważ chcą uniknąć ciężkiego życia, poniżenia lub kary oraz samobójstwa, w których ofiaruje się własne życie, by uratować cudze — to przykłady pośredniego lub bezpośredniego samobójstwa. Choć ich powody znacznie się od siebie różnią, zamiar i rezultat są takie same — śmierć.

W literaturze często spotyka się wspomniane motywy, a samo samobójstwo zwykle pokazywane jest w pozytywnym świetle, co potwierdzają chociażby klasyczne tragedie, w których bohaterowie w imię ideałów wybierają heroiczną śmierć lub tragiczne postacie literackich samobójców pojawiające się w literaturze zachodnioeuropejskiej w okresie oświecenia, ginących, aby zachować honor, a także samobójstwa altruistyczne, samobójstwa męczenników lub samobójstwa z miłości. Imponująca jest też liczba samobójstw w literaturze romantycznej⁷. Niemniej jednak nasuwa się pytanie, czy samobójstwo jako temat literacki zawsze i wyłącznie było częścią estetycznego wyobrażenia śmierci rodem z poprzednich epok, zwłaszcza z okresu romantyzmu? Stosunkowo powszechne jest stwierdzenie, iż estetyczne wyobrażenie śmierci stanowi „część estetycznego sposobu życia”⁸. Psychoanaliza takie kreatywne posługiwanie się śmiercią uznaje za ważną formę sublimacji — osoba sublimuje swoje popędy, w wyniku czego powstają dzieła sztuki⁹. Na uwagę zasługuje jednak fakt, iż samobójstwo tzw. zwykłych ludzi nigdy nie jest przedmiotem zabiegów estetycznych, zawsze jest ono przyziemne i wulgarne, jednym słowem — nudne. Dlatego też postrzegane jest wyłącznie w kategoriach danych statystycznych, ewentualnie jako rezultat i potwierdzenie lekarskiej

⁶ Zob. G. Minois, *Istoria samoubistva. Dobrovoljna smrt u zapadom društvu*, przekł. O. Petronić, Novi Sad 2008, s. 88.

⁷ Zob. G. Minois, *dz. cyt.*, s. 261.

⁸ Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Dwa paradygmaty samobójstwa, czy dwa akty wolnej śmierci?* [online], dostęp 4 marca 2014, dostępny: <<https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/6405/1/01Koschany-p.pdf>>.

⁹ Zob. R. Salecl, *Tiranija izbora*, przekł. T. Valentić, Zagreb 2012, s. 150–151.

diagnozy. Tym samym pozostaje wyłącznie w domenie medycyny i socjologii. Natomiast samobójstwa filozofów i pisarzy zawsze postrzegane są jako intelektualnie inspirujące, zaś samobójstwa artystów jako frapujący czyn, silnie oddziałujący na wyobraźnię.

Atrakcyjny i wyraźnie uwidaczniający się motyw samobójstwa we współczesnej polskiej poezji obecny jest na dwa sposoby: jako tematyzacja lub zapowiedź samobójstwa własnego oraz jako refleksja czy też opracowanie liryczne cudzej śmierci samobójczej. W artykule na przykładach wierszy wybranych z korpusu współczesnej polskiej poezji, spróbuję przeanalizować podobieństwa i różnice poetyckiej prezentacji tych dwóch typów samobójstwa — własnego i cudzego. Omawiany motyw samobójstwa, zgodnie z ujęciem filozoficznym, traktuję w swoich rozważaniach jako czyn autentyczny. Poprzez pozycjonowanie samobójczego lirycznego „ja”, „ty” lub „on”, spróbuję opisać relacje semantyczne zachodzące pomiędzy poezją, poetą i śmiercią.

Punkt wyjścia moich rozważań stanowi teza głosząca, iż poetów możemy z grubsza podzielić na tych, którzy sami są społecznie zmarginalizowani czy też nieco upraszczając — są „bez szansy na sukces” oraz na tych, którzy zyskali uznanie społeczne i pozycję w świecie literackim. Tak odmienne pozycje warunkują różne podejście do motywu samobójstwa. Świetny przykład stanowią Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska, Urszula Kozioł z jednej oraz Rafał Wojaczek i Edward Stachura z drugiej strony. Troje poetów wspomnianych w pierwszej kolejności w swoich znanych wierszach porusza temat cudzego samobójstwa (Szymborska: *Pokój samobójcy*, Herbert *Samobójca*, *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, Kozioł *Temu kto postanowił odejść sam*), a Wojaczek (w wierszach *Koniec świata*, *Początek wiersza*, *Chodzę i pytam*) i Stachura (wiersze *List do pozostałych*, *Biała lokomotywa*) własnego. Dzisiaj są to, za wyjątkiem Urszuli Kozioł, która nadal żyje, poeci, którzy zdolali sobie zapewnić życie po śmierci, przynajmniej na jakiś czas, niezależnie od tego, czy swoje życie społeczne, biologiczne zakończyli dobrowolnie czy też zmarli śmiercią naturalną. Na dychotomiczną wizję samobójstwa w literaturze składają się obrazy, w których targnięcie się na własne życie jest czynem bohaterskim lub czynem tchórzowskim. Przywołana pozytywna bądź negatywna konotacja nie jest koniecznie związana z tym, czy tematem jest własna czy też cudza dobrowolna śmierć. Wspomniane wiersze Szymborskiej, Herberta i Kozioł w zasadzie nie proponują osądu samobójstwa, ale też nie zawierają przeświadczenia o tym, że śmierć samobójcza była nieunikniona.

W wierszu *Pokój samobójcy* Herberta postać samobójcy jest pochodną przedstawienia samobójstwa jako desperackiego kroku. Herbert poprzez ironiczno-opisowy rejestr sugeruje dystans wobec samobójcy, będący raczej niemożliwością zrozumienia, aniżeli niemożnością współodczuwania:

Był taki teatralny. Staął przed lustrem w czarnym ubraniu z kwiatem w butonierce. Włożył do ust narzędzie, czekał, aż lufa ociepli się i uśmiechając się z roztargnieniem do swego odbicia — strzelił. Spadł jak płaszcz zrzucony z ramion, ale dusza stała jeszcze jakiś czas potraszając głową coraz lżejszą, coraz lżejszą [...] ¹⁰.

¹⁰ Z. Herbert, *Samobójca*, [w:] tenże, *Hermes pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 163.

Ironia wydaje się być zbawiennym tropem, który pomaga pojąć to, czego nie sposób pojąć: śmierć. Ironię odnajdujemy także w wierszu *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, oto fragment:

Pan Cogito
chciałby stanąć
na wysokości sytuacji

to znaczy
spojrzeć losowi
prosto w oczy

jak Katon Młodszy
patrz Żywoty

nie ma jednak
miecza
ani okazji

żeby wysłać rodzinę za morze¹¹.

Jak zauważa Stefan Chwin, odwołanie do Katona, którego samobójcza śmierć jest tylko jednym z licznych czynów suicydalnych, w jakie obfituje ikonografia europejska, przedstawia strategię nadwartościowania śmierci¹². Herbert sięga po nią, by zironizować heroiczną gotowość na altruistyczną śmierć samobójczą. Z tą różnicą, że w wierszu Herberta mowa o dokonanym już akcie:

chciałby do końca
stać na wysokości sytuacji

los patrzy mu w oczy
w miejsce gdzie była
jego głowa¹³.

W swoim drugim, zdecydowanie bardziej znanym, wierszu *Potęga smaku*, Herbert także pośrednio porusza temat zabójstwa samego siebie, jednak tym razem chodzi o śmierć wolną (typ samobójstwa, które w języku niemieckim opisywane jest przy pomocy słowa *Freitod*):

[...] mieliśmy odrobinę niezbędnej odwagi
lecz w gruncie rzeczy była to sprawa smaku
Tak smaku
który każe wyjść skrzywić się wycedzić szyderstwo

¹¹ Z. Herbert, *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, [w:] tenże, *Poezje wybrane*, Kraków 2007, s. 88.

¹² S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, s. 404.

¹³ Z. Herbert, *Pan Cogito o postawie wyprostowanej*, s. 88.

choćby za to miał spaść bezcenny kapitel ciała
głowa¹⁴.

Wyrażając postawę sprzeciwu wobec przemocy, Herbert mówi o możliwości dokonania właściwego wyboru, jednak z wyborem tym związane jest ryzyko: śmierć. Pośrednio jest to również sugestia tego, co moglibyśmy opisać jako dobrowolną, świadomie wybraną, śmierć.

Przedstawiona w wierszu Szymborskiej wizja samobójstwa pełna jest niuansów. Poetka nie wypowiada się ani na temat osoby, ani na temat czynu, mówi natomiast o miejscu, które zmarły zamieszkiwał. Pusty pokój pozwala jej na artykulację poczucia winy towarzyszącego osobom, które przybyły (niestety zbyt późno) z pomocą:

Myślicie pewnie, że pokój był pusty.
A tam trzy krzesła z mocnym oparciem.
Tam lampa dobra przeciw ciemności.
Biuurko, na biurku portfel, gazety.
Budda niefrasobliwy, Jezus frasobliwy.
Siedem słoni na szczęście, a w szufladzie notes.
Myślicie, że tam naszych adresów nie było?
Myślicie, że przynajmniej list wyjaśniał coś.
A jeżeli wam powiem, że listu nie było —
i tylu nas — przyjaciół, a wszyscy się pomieścili
W pustej kopercie opartej o szklankę¹⁵.

Z kolei Urszula Kozioł buduje atmosferę, a tym samym i przesłanie wiersza, na głębokim poczuciu winy i empatii:

i wpakował w usta tę lodową
tę obcą jakimkolwiek dalszym ciągom
lufę

aż na moment
i mnie zastygła w żyłach
nasza krew

(a przecież mogłam w strasznej chwili
przynajmniej trzymać go za rękę)¹⁶.

Oprócz wiersza *Potęga smaku* Herberta, wszystkie spośród zacytowanych dotąd wierszy samobójstwo traktują jako porażkę, kapitulację — poddanie się, dla którego być może istniała alternatywa, ale nie dostała swojej szansy — nie wskazują jednak winnego, choć można przypuszczać, że część odpowiedzialności ponoszą żyjący. Pomijając relację pomiędzy autorskim ja i samym aktem lub osobą samobójcy, w samo-

¹⁴ Tenże, *Potęga smaku*, [w:] tenże, *Poezje wybrane*, s. 144.

¹⁵ W. Szymborska, *Pokój samobójcy*, [w:] taż, *Wiersze zebrane*, Kraków 2004, s. 227.

¹⁶ U. Kozioł, *Temu kto postanowił odejść sam*, [w:] taż, *Przelotem*, Kraków 2007, s. 65.

bójstwie jako temacie poetyckim możemy dostrzec swoistą praktykę artystyczną, która swoim kreatywnym działaniem eliminuje traumatyczne elementy śmierci. Czy jednak sprawdza się to także w przypadku pisarzy, którzy uczynili z samobójstwa temat swojej poezji, a następnie wprowadzili swoje słowo w czyn? Czy w tym przypadku mamy do czynienia z fiaskiem takiej strategii czy też, wręcz przeciwnie, chodzi raczej o radykalny gest unicestwienia, pokonanie śmierci poprzez podjęcie decyzji o tym, kiedy nastąpi? Za ilustrację tej kwestii może posłużyć *casus* Wojaczka, który w wierszu *Koniec świata* zdaje się parafrazować znany dylemat Camusa: „Mam się zabić, czy pójść na kawę?” Widać można się zabić bez spektaklu, bez szeregu obrazów wirujących przed oczyma i sumujących całe dotychczasowe życie, bez efektownej, a zarezem wstrząsającej scenografii i burzy w ludzkim wnętrzu. Samobójstwo w tym tekście pokazane jest jako coś nieuniknionego, co na pewno nastąpi, przy czym w gestii jednostki, jako wyraz jej wolnej woli, leży podjęcie decyzji o tym, kiedy ono nastąpi:

To mogło być we wtorek albo w piątek
 Niewykluczone też że w poniedziałek lub w środę
 A również dobrze w czwartek sobotę czy niedzielę
 W styczniu lecz także w lipcu zgódźmy się
 Że to przecież nie jest takie ważne
 W roku tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym
 Zdaje się — którymś rano lub o zmierzchu
 W samo południe albo o północy
 W pogodę słoneczną może w deszcz może w czas zameci
 Na własnym pasku powiesił się
 Na czymś stosownym czy nie na rurze od bojlera
 Dwudziestoiuśtamletni skończony alkoholik
 Rafał Wojacek syn
 Edwarda i Elżbiety z domu Sobeckiej¹⁷.

Wojacek bardzo często poruszał temat samobójstwa, zapowiadając go w swoich wierszach. Z drugiej strony, poprzez związaną z tym ekspresję, w pewnym sensie sam kreował kształt zarówno własnego życia, jak i własnej śmierci. W przypadku Wojaczka, „sam akt pisania o samobójstwie (czy pisania samobójstwa) był już imaginacyjną próbą tego, co ma być zrobione”¹⁸.

Z kolei Stachura w swojej poezji przesyconej kwestiami egzystencjalnymi, wolnością, cierpieniem i śmiercią zdaje się tworzyć poetycką wizję samobójstwa według Sartre’a. To właśnie dla francuskiego filozofa śmierć jest przede wszystkim fenomenem humanistycznym, a nie miejscem spotkania z czymś pozbawionym humanizmu. Śmierć jest ostatnią instancją życia, śmierć nadal jest życiem, jest uwewnętrzniona i jako taka zawsze zindywidualizowana. Sartre opisuje ją jako fenomen „mojego”, własnego życia, jako coś, co czyni go wyjątkowym. Również stosunek wobec zmarłych uważa się za

¹⁷ R. Wojacek, *Koniec świata*, [w:] tenże, *Wiersze zebrane (1964–1971)*, wyd. 5 popr., Wrocław 2011. s. 193.

¹⁸ S. Chwin, *dz. cyt.*, s. 345.

składową „bycia dla drugiego” (*être pour autrui*). Wiersz–testament Edwarda Stachury *List do pozostałych* to potwierdza:

bo chciałem zbawić od wszelkiego złego ludzi wszystkich i świat cały i jeżeli tak się nie stało, to winy mojej w tym nie umiem znaleźć / bo wygląda, że już nic tu po mnie / [...] bo duszę się w tej klatce / bo samotna jest dusza moja aż do śmierci / bo kończy się w porę ostatni papier i już tylko krok i niech Żyje Życie / bo stanąłem na początku, bo pociągnął mnie Ojciec i stanę na końcu i nie skosztuję śmierci¹⁹.

Według Chwina, teksty literackie Stachury stanowią przykład jednej ze strategii odwartościowania śmierci w formie przedsamobójczej gry ze śmiercią właśnie. Stachura starał się udowodnić sobie samemu, że nie włada nim biologiczny strach, który „żelaznym uściskiem trzyma nas przy życiu”²⁰.

Ani u pisarzy, którzy mówią o cudzym samobójstwie, ani u tych, którzy piszą o własnym, nie znajdujemy lirycznego uszlachetniania samobójczych skłonności czy zamiarów, nie w sensie ich gloryfikacji czy usprawiedliwiania. Czy chodzi zatem o opiewanie samobójstwa (a więc śmierci), próbę jej pokonania jak w wierszu Symborskiej („Radość pisania. / Można utrwalania. / Zemsta ręki śmiertelnej”) czy też o akceptację śmierci poprzez spokojne poddanie się jej władzy? A może jednak mamy do czynienia z czymś innym? Tak czy inaczej, właśnie takie przykłady literackie skłaniają do ponownego przeanalizowania zaproponowanego przez Jeana Baechlera zindywidualizowanego podejścia do samobójstwa. Autor książki *Samobójstwo* stwierdza, iż dobrowolną śmierć należy rozpatrywać na przykładzie konkretnych przypadków, gdyż odebranie sobie życia zawsze jest działaniem indywidualnym.

Kwestię relacji pomiędzy literaturą a śmiercią w subtelny sposób poruszał również eseista, pisarz i filozof Maurice Blanchot, który wciąż od nowa zadawał w swoich tekstach pytanie: „Czym jest literatura?”, łącząc je z problemem śmierci. Blanchot rozmyślał nad doświadczeniem śmierci, uznając jednocześnie, że rozważania takie możliwe są jedynie w dziedzinie literatury. Przy czym nie chodzi wcale o prawdziwą śmierć, ale o to, by w śmierci, czy dokładniej w znikaniu podmiotu, odkryć warunek istnienia literatury. Według niego, pojęcie śmierci rodzącej doświadczenie literatury przeciwstawia się filozoficznemu konceptom. Literatura zatem rozpoczyna się od pytania, czy też staje się pytaniem. Zaczyna się od pytania o własne możliwości, a jej istnienie jest powtarzaniem początku, początku, który nie zawiera w sobie żadnej treści. Literatura więc nie ma żadnej wcześniejszej istoty i od początku istnieje jako własne zaprzeczenie, istnieje jako (własna) nieobecność. Refleksje Blanchot na temat literatury nie są jedynie czczym wymysłem, ale zasadzają się na analogii z rewolucją: od niczego ku wszystkiemu. Działalność rewolucyjna generowana jest z taką samą siłą i łatwością, jak twórcze działanie pisarza. Rewolucja, tak samo jak literatura, zamienia się w uniwersalną wolność, a w takiej sytuacji każdy ma prawo do swojej śmierci. Śmierć jest

¹⁹ E. Stachura: *List do pozostałych* [online], dostęp 1 maja 2014, dostępny: <<http://stachuriada.pl/stachura/twory/list.html>>.

²⁰ S. Chwin, *dz. cyt.*, s. 407.

urzeczywistnieniem wolności, ale co ważne, ona też potwierdza fakt, że literatura jest abstrakcyjna, idealna (literacka). Literatura więc, jako ideał, przejmując ten moment dziejowy, w którym życie z załączkiem śmierci i w samej śmierci trwa²¹.

Istnieje niska szansa, że samobójcy wspomniani na początku tekstu staną się literacką inspiracją. Są jednak wyraźnym sygnałem narastającego problemu: główną przyczyną odebrania sobie życia była bowiem sytuacja społeczno-ekonomiczna, a nie genetyczne obciążenie, czy jednostkowa patologia. Z kolei samobójstwom, które poprzez estetyczną obróbkę wchodzi do literatury współczesnej, przypisywane są pośrednio lub bezpośrednio szlachetne pobudki, a w tle pobrzmiewa zdanie francuskiego prozaka Henry'ego De Montherlanta z *Trzynastego Cesarza*: „Nie ma nic bardziej tajemniczego od samobójstwa”²².

Đurđica Čilić Škeljo

SUICIDE MOTIF IN CONTEMPORARY POLISH POETRY

Summary

Distinctive and striking motif of suicide is present in contemporary Polish poetry in two ways, either as a discussion of or an announcement of one's own suicide, or as a reflexion, that is, lyrical interpretation of the suicide of others. On the basis of the existentialist treatment of suicide as an authentic act, the article aims to analyse similarities and differences of poetic presentation of the aforementioned types of suicide — one's own suicide, which always remains just an idea or a possibility, and other people's suicide, which becomes an object of post festum lyrical interpretation.

²¹ Zob. M. Blanchot, *Literature and the Right to Death* [online], dostęp 10 maja 2014, dostępny: <<http://it.scribd.com/doc/20794063/Literature-and-the-Right-to-Death-by-Maurice-Blanchot>>.

²² H. de Montherlant: *The Thirteenth Caesar, Death* [online], dostęp 11 maja 2014, dostępny: <<http://colleged.info/find-henry-de-montherlant>>.

Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i Językowe”, t. IV.

KATARZYNA SZKARADNIK¹
Uniwersytet Śląski

PORUSZAĆ SŁOWEM BÓL ŚWIADOMY. TEMATYZACJA CHOROBY I ŚMIERCI W OSTATNICH WIERSZACH JACKA KACZMARSKIEGO

By móc się podzielić swoim niepokojem
Z kimś, kto tak się boi przyznać: ja się boję!

By to, co słabością, bólem i kalectwem,
Stało się modlitwą, światłem i świadectwem².

Upływa dekada od czasu, kiedy Jacek Kaczmarski zmagał się z nowotworem złośliwym przełyku, czego poetycki zapis czytelnicy otrzymali w pośmiertnym tomiku *Tuneł*³, zawierającym utwory powstałe w tamtym okresie, głównie w domu pieśniarza w Gdańsku-Osowej. Słowa przyjęte jako motto niniejszego szkicu stanowią, co prawda, zakończenie wiersza *Motywacja*, napisanego przezeń jeszcze w 1997 roku, czyli siedem lat przed śmiercią, wydają się jednak właściwym punktem wyjścia do rozważań nad ostatnimi tekstami Kaczmarzkiego z uwagi na to, że cierpienie, ułomność, czy wreszcie przemijalność jednostek i społeczeństw oraz ewokowane przez nie pytania dotyczące ostatecznego losu, wyborów i wartości istotnych *sub specie aeternitatis* od dawna były osnową jego twórczości⁴, dla której osobiste doświadczenie autora stało

¹ Katarzyna Szkaradnik — urodzona w 1987 roku, absolwentka filologii polskiej i kulturoznawstwa na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, doktorantka na tamtejszym Wydziale Filologicznym. Publikowała m.in. w czasopiśmie naukowych „Anthropos?” i „Hybris”, stale współpracuje z dwutygodnikiem kulturalnym „artPapier”, ponadto współredagowała *Dzienniki z lat 1935–1945* prof. Jana Szczepańskiego uhonorowane Nagrodą Historyczną „Polityki” w 2010 roku. Do jej głównych zainteresowań należą: antropologia literatury, problematyka tożsamości, historia idei oraz filozofia hermeneutyczna i egzystencjalna.

² J. Kaczmarski, *Motywacja*, [w:] tenże, *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012, s. 609.

³ Zob. J. Kaczmarski, *Tuneł*, Gdańsk 2004. Lokalizację fragmentów cytowanych z tego tomiku wskazuję, podając w nawiasie numer strony poprzedzony literą „T”. Co prawda, wszystkie utwory pieśniarza dostępne są na oficjalnej stronie internetowej www.kaczmarski.art.pl, jednak należy zaznaczyć, że interpunkcja w wydaniu książkowym odbiega niekiedy od wersji wirtualnej. (*Notabene*, sam autor stosował różny zapis np. wielkich i małych liter na początku wersu, nieraz niekonsekwentnie w obrębie jednego wiersza, choć z drugiej strony chętnie wyzyskiwał własności semantyczne znaków przestankowych, tylko z rzadka rezygnując z ich użycia).

⁴ Por. np.: „Kaczmarski [...] tak buduje swe wiersze, by odbiorcy łatwo się było utożsamić z bohaterem [...] w czasie przeznaczonym na zaśpiewanie ich. Skoro więc oceniana w piosence jest jakaś postawa bohatera — to takiej samej ocenie podlegać będzie identyfikujący się z nią odbiorca. [...] Próbie poddawani

się swego rodzaju próbą ogniową. Pośród trzydziestu utworów wchodzących w skład *Tunelu* niewiele znajdziemy bezpośrednio odwołujących się do choroby pieśniarza, niemniej one właśnie i sposoby ukazania w nich tematyki nowotworu i umierania⁵, a także dodatkowe treści, które poprzez te motywy się uobecniają, będą przedmiotem dalszej analizy; inne wiersze posłużą jedynie jako rama interpretacyjna.

Trzeba rozpocząć od banalnej konstatacji, że raka — chorobę uważaną dziś za najbardziej zdradliwą i beznadziejną — traktuje się automatycznie niczym synonim wyroku śmierci. Jego zdiagnozowanie zmusza chorego do nagłych, gruntownych prze-wartościowań i nie inaczej było w wypadku autora *Murów*; na dodatek nowotwór za-atakował krtań — narząd najważniejszy dla niego jako wykonawcy poezji śpiewanej⁶:

Lekarze doradzali mu natychmiastowe poddanie się operacji i wycięcie [...] krtani. W przeciwnym razie [...] poecie miały zostać jedynie dwa-trzy miesiące życia. [...] zwlekał z podjęciem decyzji przez dwa tygodnie, [...] głównie leżąc na kanapie i pijąc wino Egri Bikaver. W tym czasie miewał wizje „niemego Kaczmareckiego” — przyznawał, że takie wyobrażenie było dla niego nieznośne. Podobnie jak myśl, że gdyby stracił głos, musiałby uczyć się innego sposobu komunikowania⁷.

Hasło „nowotwór” nasuwa wyjątkowo negatywne konotacje: organizm, w którym się rozwija, bywa postrzegany niczym zawładnięty przez dewastującego „obcego”, obdarzonego własną, perfidną wolą — zwłaszcza ilekroć mowa o guzie⁸. Otoczona tabu,

jesteśmy dużo częściej w sytuacji, w której nie sposób dokładnie określić, co jest dobre, a co złe. Albo gdy żaden z wyborów nie jest wolny od pewnej dozy błędów, a nawet — cierpień. [...] [Oto] nurt, który Jacek Kaczmarecki uważa za centralny w swej twórczości — [...] wyborów tragicznych. [...] To, jak zachowa się człowiek, jaki wyjdzie z takiej potyczki — jest dla poety pytaniem głównym” — T. Kasza, *Człowiek w utworach Jacka Kaczmareckiego*, praca magisterska, s. 33–34, [online], dostęp 18 kwietnia 2013, dostępny: <<http://www.kaczmarecki.art.pl/media/prace/index.php>>.

⁵ Warto przywołać tu publikację, która omawia postawy „twórcze” i „pasożytnicze”, jakie można przyjąć wobec własnej choroby. Pośród pierwszych znajduje się typ „artysty” — człowieka „o postawie czynnej, nastawionej na widzenie w procesie chorowania elementów umożliwiających przetwarzanie chorobowych doznań i przeżyć [...] w nowe, dotąd [...] nie odkryte wartości. To ktoś, kto w chorobie widzi nie tylko cierpienie, lecz również [...] sytuację ciekawą, pobudzającą do refleksji filozoficznych, tworzywo do nadania mu artystycznych kształtów [...] w wysiłku pokonywania przebiegu i skutków choroby” — K. Osińska, *Twórcza obecność chorych*, Warszawa 1983, s. 45. Postawę taką można przypisać oczywiście nie tylko twórcom *sensu stricto*.

⁶ Paradoksalnie „potwierdzałyby” to nienaukową teorię zależności między namiętnościami człowieka a organem dotkniętym nowotworem — zob. S. Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przekł. J. Anders, Warszawa 1999, s. 44.

⁷ A. Grazi, *Jacek Kaczmarecki (1957–2004). Życie i twórczość*, praca magisterska, s. 83, [online], dostęp 28 kwietnia 2013, dostępny: <<http://www.kaczmarecki.art.pl/zyciorys/zyciorys.pdf>>. Cytowana autorka opiera się na wypowiedziach prasowych poety i jego znajomych.

⁸ Warto przypomnieć, jak owo doznanie w słynnym *Oddziale chorych na raka* opisywał Aleksander Sołżenicyn: „Wątku nić, która na chwilę związała go ze światem zewnętrznym, drgnęła — i pękła. I znów wszystko przesłonił wpięrający się w szczękę guz wielkości pięści. Paweł Nikołajewicz spojrzał w lustro. Ależ to rośnie! Strach patrzeć! [...] Przecież coś takiego nie może istnieć! Nikt nie ma takiego guza! Przez czterdzieści pięć lat życia Paweł Nikołajewicz ani razu nie spotkał się z równie odrażającą chorobą!” — A. Sołżenicyn, *Oddział chorych na raka*, przekł. M. B. Jagiełło, Warszawa 1993, s. 21. *Notabene*, u Kaczmareckiego również rozpoznano nowotwór w 45. roku życia.

choroba ta budzi jednak zgrozzenie i wstręt nie tylko wówczas, gdy aż tak się uwidacznia; stąd też estetyzacji (w duchu sentymentalizmu) spośród nowotworów doczekała się jedynie białaczka⁹. Z drugiej strony, słychać również głosy, iż rak

stał się [...] bohaterem programów telewizyjnych, internetowych forów, wywiadów ze znanymi ludźmi, plakatów prewencyjnych. Obecność raka jest niekwestionowana we współczesnej kulturze audiowizualnej i popularnej. Zważywszy na funkcjonalność tejże choroby w wielu dyskursach, można mówić o folkloryzacji raka¹⁰.

W owej folkloryzacji — pojętej nie jako szukanie sensacji, lecz przyznanie nowotworom miejsca w sferze publicznej — należy dostrzec próbę redukcji strachu przed tym, co zagrażające i zarazem nieznane, nieoswojone. Pewnego rodzaju zwycięstwo nad przerastającym człowieka „wrogiem” przynosi także pomniejszający go śmiech — oczywiście nie pogodny, lekki, spontaniczny, raczej czerpiący z groteski, przejaskrawienia — korelat absurdu choroby oraz ludzkiej kontyngencji.

Taki styl obrazowania wykorzystał Kaczmarek w *Księdze skarg i zażaleń*, w której strofach panuje iście kabaretowy nastrój. Warto przytoczyć *in extenso* fragment poświęcony chorobie, bardzo podobny do kupletu:

Pozatykały mi się rurki,
gruczoły skwierczą, jak ptifurki,
zrać się raczył kielich krtani,
przełyk nie działa ani-ani.

Uzdrowicielka pachnie czosnkiem,
gesty nade mną czyni sprośne,
strzepuje raka na podłogę —
kto to posprząta? Ja nie mogę!

Bioenergoterapeuta
we łbie mi na odległość bełta,
a jeśli własny moczyć wypiję,
to będzie szansa, że przeżyję. (T, 9)

Mamy tu do czynienia z karnawałową igraszką brzmieniem i znaczeniem słów — nawet onomatopeiczne „ani-ani” jak gdyby naśladuje domykanie się przełyku. Skarga–wyznanie „pozatykały mi się rurki” wprowadza autoreifikację (nierozdzielność człowieka i aparatury medycznej), aczkolwiek „zatykanie rurek” może kojarzyć się jednocześnie z dziecięcą grą; trzeszczące wnętrzości są przyrównane do czegoś przyjemnego, mianowicie ciasteczek z kandyzowanymi owocami, intrygująco nazwanych ptifurkami. „Skwierczenie” i „zatykanie” — odtwarzając sugestywnie i sensualnie dy-

⁹ Zob. S. Sontag, *dz. cyt.*, s. 21.

¹⁰ M. Szubert, *Kulturowe wzory prezentacji gruźlicy i gruźlików w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, praca doktorska, s. 55, [online], dostęp 2 maja 2013, dostępny: <<http://www.sbc.org.pl/dlibra/doccontent?id=12021&dirids=1>>.

namikę doznań chorego — paradoksalnie odwracają uwagę od grozy jego duszenia się, które przecież w omawianej strofie zostało ukazane aż czterokrotnie: w każdym wersie chodzi o inny element rozregulowującego się układu. Owa przewrotna gra słowna okazuje się walką (nieodłącznie wpisaną w pole semantyczne choroby)¹¹ z nowotworem za pośrednictwem języka:

Mitologia raka wyrażana jest wprost [...]; posługując się metaforą militarną, zwykło się mówić [...] „po długiej i ciężkiej walce”, „w wyniku nierównego starcia”. Ludzie przestali umierać na raka, a zaczęli z nim przegrywać. Dyskursywizacja, opierająca się na absolutnej ontologizacji samej choroby, implikuje nowy sposób jej przeżywania¹².

Rozbrajanie „nieprzyjaciela” w *Księdze skarg*... następuje poprzez wciągnięcie go do „zabawy”. Wyzyskujący paronomazję i homonimię kalambur „zraczyć się raczył” przywodzi na myśl Tuwimowskie „raki, co się winkiem raczą”. Wyraziście daje tu znać o sobie ironia — „raczył” znaczy wszak: łaskawie zechciał, a metafora „kielicha krtań” odsyła właśnie do wspomnianego wina oraz „raczenia się” w sensie delectowania, rozkoszy; jednocześnie, ufundowana na analogii pod względem kształtu, oddaje ona cenność owego narządu chociażby za sprawą asocjacji z najsłynniejszym kielichem, Świętym Graalem. Jednak poeta nie dał tu przystępu patetyczności, starając się kpina zdystansować od całkowicie serio męczącej choroby: w wyniku zestawienia nakazu picia moczu z „szansą, że przeżyję” na plan pierwszy przebija się odrażająca i kuriozalna kuracja. Postacie przedstawicieli medycyny alternatywnej¹³ zostały nakreślone w kilku charakterystycznych, karykaturalnych rysach — oto załatwiają czosnkiem „uzdrowicielka” przypomina ludową znachorkę, zapewne starą i odstręczającą, przez co tym bardziej groteskowo wyglądają jej „sprośne”, quasi-lecznicze gesty. W obrazie „strzeżania na podłogę” rak ulega zmaterializowaniu i upodobnieniu do swego homonimu, stawonoga, który jakby uczeplił się człowieka, a którego nareszcie oderwano. Wszakże definitywne usunięcie go z otoczenia chorego okazuje się niewykonalne, co podmiot mówiący oddaje ekspresywnym: „Ja nie mogę!” Da się tę eksklamację rozumieć dwójako (tak czy owak niepomyślnie dla uzdrowicielki i pacjenta): albo chory jest mimo kuracji na tyle słaby, że nie potrafi sprzątnąć raka „z podłogi”, albo nie może tego zrobić, gdyż na podłodze po prostu nic nie ma, a działania znachorki są zwyczajną szarlatanerią. W dosadnych potocyzmach („bełta we łbie”) znajdują ujście przekora

¹¹ Sama już parokrotnie posłużyłam się metaforą agonistyczną, pisząc na przykład we wstępie o „zmaganiu się” autora *Tunelu* z rakiem przełyku. Podobnie w życiorysie zamieszczonym na tylnym skrzydełku okładki omawianego tomiku czytamy: „Po długiej i heroicznej walce z chorobą [...]”.

¹² M. Szubert, *dz. cyt.*, s. 55–56.

¹³ W kontekście tego wiersza zastanawiać może zaufanie, jakim sam Kaczmarek zdawał się obdarzać m.in. pewnego sprzedawcę „cudownych” preparatów, zresztą zdemaskowanego później jako oszust. Pewne jest, że zamiast poddać się operacji, pieśniarz stosował różne niekonwencjonalne metody leczenia, jednak do dziś nie wiadomo, czy robił to z przekonaniem, czy tylko stwarzał pozory przed bliskimi — zob. np. K. Gajda, *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarek*, Poznań–Wrocław 2009, s. 332–335.

oraz niedowierzanie cierpiącego wobec dziwacznej terapii¹⁴; niezależnie od tego jednak zgiełkliwe zabiegi, odrywając go być może od autorefleksji, oferują mu chwilowe widowisko i wytchnienie, a równocześnie stwarzają okazję do zdroworozsądkowych obserwacji i trafnych komentarzy.

Na tym tle zawarta w tytule żartobliwa aluzja do realiów PRL-u posiada gorzką wymowę, gdyż podobnie jak owe księgi wystawiano w placówkach *pro forma*, tak i „poważne zażalenia / na niedoskonałość istnienia” pozostaną czczym utyskiwaniem, a wierzący w uwzględnienie jego żalów przez jakąś wyższą instancję przypominałby osobę niespełna rozumu. Niedorzeczność narzekań ujawnia zwłaszcza łatwa do dosłownej wizualizacji scenka ślinienia ołówka (kpina z podniosłego skupienia) i „wyrząśnięcia z głowy” „łupieżu myśli” niczym chorobliwych odpadków bez ładu ni składu. Choć w finale pojawia się (podkreślona wersalikami) niby-deklaracja, że opinia jednostki, „jeżeli jest uzasadniona — / zostanie bezwzględnie wcielona / w algorytm udoskonalenia / następnej wersji istnienia!” (T, 11), to metoda realizacji zgłaszanych postulatów kojarzy się z działaniem zautomatyzowanym, obcym tragizmowi życia oraz niepodlegającym wpływowi człowieka (do podejrzeń skłania szczególnie owa autorytarna „bezwzględność”). W finale wiersza w pełni dochodzi więc do głosu drwina z zażeń na urządzenie świata i „niedoskonałości istnienia”, do których zaliczona została też choroba samego autora.

Wobec metafizycznej bezradności ostoją często staje się codzienność, zdarzenia z kręgu domowego albo relacjonowane przez media. Aczkolwiek dotyczące ich w *Księdze skarg...* „rymowanki” wydają się infantylne, a nawet grafomańskie¹⁵, odzwierciedlają zawężanie się perspektywy, na ostatku — podobnie jak na przykład we *Wspólnym pokoju* Zbigniewa Uniłowskiego — tworzącej horyzont wokół łóżka¹⁶. Prócz osobistych dolegliwości skołatane myśli chorego przykuwają wiadomości telewizyjne, głosy podwórkowych zwierząt czy relacje z bliskimi; zacieśnianie więzi z tymi ostatnimi we wspólnym przeżywaniu powszednich zmartwień nie eliminuje wszakże tej konsekwencji nowotworu, o której wspominał Aleksander Solżenicyn w *Oddziale chorych na raka*:

¹⁴ Być może chodzi nie tyle o odrzucenie przez poetę medycyny „nienaukowej” (por. poprzedni przypis), ile o opór przeciwko wyalienowaniu z cielesności, próbom zobiektywizowania bólu i choroby z pominięciem doświadczającej ich psychofizycznej osoby, co odnosi się w jeszcze większym stopniu do medycyny zinstytucjonalizowanej. Por. np.: „Współczesny człowiek czuje się niezdolny do podjęcia choćby najbardziej błahych decyzji dotyczących własnego ciała i popada w zależność od lekarzy albo doradców medycznych czy pseudomedycznych. Wyobcowanie oznacza [...] traktowanie własnego ciała jako cudzego [...]. Poprzez zażywanie leków, naświetlania, wstrząsy, masaże, iniekcje człowiek próbuje przywrócić z zewnątrz panowanie nad własnym ciałem, bo ono jako coś wewnętrznego już dlań nie istnieje [...]” — G. Böhme, *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przekł. P. Domański, red. S. Czerniak, Warszawa 1998, s. 98.

¹⁵ Gwoli przykładu: „I nawet Ala się użala / na nadmiar, który ją powala, / choć tylko koty, psy, córeczki / i ja — pragniemy jej opieczki!”; podobnie w wierszyku *O pożytkach z pewnej rasy*, opisującym perypetie związane z zakupem yorkshire terriera dla córki poety.

¹⁶ Na temat „kanapowego” życia Kaczmarek — zob. K. Gajda, *dz. cyt.*, s. 339–341.

I oto cała zgodna, wzorowa rodzina Rusanowów, spokojna i beztraska egzystencja [...] — wszystko to w ciągu kilku dni zniknęło, znalazło się **po tamtej stronie**¹⁷ guza. Żona, dzieci żyją własnym życiem i będą żyć dalej bez względu na to, jak zakończy się choroba ojca. Mogą martwić się, płakać, rozpacząć — wszystko na nic, guz oddzielał go od nich jak ściana [...] ¹⁸.

„Po tej stronie guza” spotykają się osoby dotknięte chorobą, wspólnym doświadczeniem, jednak one też przypominają monady: każda pozostaje sama ze swoim bólem, nie mogą nawiązać porozumienia. Poza odmiennymi charakterami wpływają na to uprzedzenia; realna choroba (w przeciwieństwie do zmitologizowanej w literaturze) niekoniecznie skłania do odrodzenia moralnego. Dlatego w wierszu *Oddział chorych na raka à la polonaise A.D. 2002* Kaczmarek pokusił się o ostrą satyrę — przekaz wręcz publicystyczny — przedstawiając „współczesną” i „polską” wersję relacji Sołżenicyna w przewrotnej scenie sytuacyjnej, nakreślonej z użyciem ekspresywnych dialogów oraz typowych dla żywej mowy powtórzeń („pięciu na jedną salę kładli” — „więc pięciu nas leżało”). Znowu uwidacznia się tutaj ironiczny dystans, osiągnięty dzięki kolokwialnym frazeologizmom („rak coś się pleni”, „każdy miał stracha” — zwłaszcza ów drugi zwrot tonuje patos zdania podrzędnego: „że to kres jego drogi na tej ciężkiej ziemi”). Dosadne porównania („Ale rak mnie wyżera, jak żyd krem w Bar Micwę!”) obrazują próby zagłuszenia przez pacjentów obaw związanych z finałem choroby za pomocą sieci stereotypów, poglądów niewymagających namysłu, na przykład spiskowej teorii dziejów.

Zastosowany w *Oddziale chorych...* obrazowy, nieomal naturalistyczny opis przetykany hiperbolami („skóra twarzy jak sandał i dziura po uchu”) uwiarygodnia konkretyzacja tego miejsca („na [ulicy] Banacha”), gdzie przyjrzeć się można skonstruowanym na zasadzie typów (Godny, Palacz, Telewidz, Bezuchy) portretom towarzyszy niedoli opowiadającego. Pierwszy z nich, acz „z godnością znosił swoje lęki”, daje się poznać jako najzagorzalszy antysemita, a inni również ujawniają swoje ułomności, choćby charakterystyczny dla nałogowców paradoks — w tym wypadku poddawanie się chemioterapii przy jednoczesnym usprawiedliwianiu palenia jako nieszkodliwego w tej konkretnej przypadłości, natomiast korzystnego dla samopoczucia emocjonalnego:

Trzeci wciąż się naświetlał, miał głowę w bandażach [...].

Znikał „płuca przewietrzyć i raczka podsmażyć”.

— Nikotynka — powiedział — podtrzymuje na duchu.

Ten od teleturniejów odmawiał jej zalet:

— Panie! Pański nowotwór to ta nikotyna!

Obrażał się Palacz: — Przecież uchem nie palę! (T, 43)

Karykaturowaniu służą także przytoczone zdrobnienia, które można interpretować jako jeszcze jedno usiłowanie oswojenia nowotworu, spoufalenia się z nim, językowej neutralizacji. I o dziwo, rak może okazać się bliższy niż współpacjent. Podmiot wiersza

¹⁷ Wszystkie wyróżnienia w cytatach pochodzą od autorki niniejszego szkicu.

¹⁸ A. Sołżenicyn, *dz. cyt.*, s. 18.

nazywa wprowadzie mieszkańców pokoju „rakową rodziną”, ale wyczuwa się tu prześmiewczość, nie tworzą oni przecież wspólnoty (jak choćby podopieczni sanatoriów gruźliczych w autobiograficznej powieści *Na marginesie życia* Stanisława Grzesiuka) i zamiast współprzeżywać ból, nieustannie toczą jadowite spory światopoglądowe.

— Pan zgasi już to światło! Przecież spać chcą chorzy! —
Sklął mnie potem wsłuchany w radiowe nieszpory
Ów, co godnie ból znosił, ale się położył,
Bo po takiej dyskusji poczuł, że jest chory. (T, 44)

Jako milczący czytelnik książki, usuwający się z jałowych, szowinistycznych dyskusji, „narrator”—obserwator zostaje wyłączony z grupy; w wyrzucie „spać chcą chorzy” wręcz pobrzmiewa wątpliwość, po co on (nie-chory?) w ogóle przebywa na oddziale onkologicznym. Oświadczając przed odjazdem ze szpitala, iż jest Żydem, demonstracyjnie identyfikuje się z owym narodem w wykluczeniu — to na nim skrupia się gniew innych pensjonariuszy („Kładą tu byle kogo i nie można usnąć!”), płynący z potrzeby znalezienia kozłów ofiarnych w celu przeniesienia uwagi z uciążliwości własnego chorego ciała na uciążliwość innych ludzi (narzekając na outsidera, „Bezuchy po łóżku ciskał się i stękał”). Przeto „twarda kula w przełyku” (motyw znany już z *Księgi skarg...*) u tego, kto szkicuje ów obrazek obyczajowy, oznacza zarówno faktyczny symptom, jak i reakcję na nieusuwalne („w ustach mi gęstniała tysiącletnia ślina”) uprzedzenia, od których choroba i perspektywa eschatologiczna nie wyzwalają. W obliczu tej „banalności zła” uspokajający i mniej przerażający okazuje się nawet wzmiankowany w refrenie kryminał.

Notabene, do „kryminału” — metaforycznie mówiąc — wtłoczona zdaje się osoba chora, sukcesywnie pozbawiana autonomii. „Bezskutecznie próbując przełykać”, „Z twardą kulą w przełyku łąziłem po ciemku / zimną wodą spod kranu chłodzić suche usta” — mowa tu wprost o dolegliwościach zakłócających automatyczne, zazwyczaj niezauważalne czynności organizmu (oddychanie, produkowanie śliny); ani jednak w *Oddziale chorych...*, ani w innych wierszach z tego okresu nie natrafimy na opisy inwazyjnych zabiegów, którym poddawano Kaczmarzkiego:

Terapia w Igls rozpoczęła się od wszycia sondy żołądkowej. Na dalszy etap [...] składało się głębokie, punktowe ogrzewanie krtani [...] oraz terapia polem magnetycznym. Jednocześnie Kaczmarzkiemu podawano leki homeopatyczne, [...] selenit oraz lek o nazwie ukrain. Leczenie [...] zaczęło przynosić spodziewane efekty — guz zaczął się otorbiać (co zminimalizowało ryzyko przerzutów), jednak zwiększył swoją objętość, co zaczęło uniemożliwiać oddychanie, dlatego też wykonano tracheotomię. Po roku terapii lekarze [...] byli zdumieni efektami [...] — „[...] nie wykluczają, że za jakieś dwa lata znów będę mógł śpiewać”¹⁹.

W świetle powyższego cytatu zaskakująco brzmi sformułowanie z *Oddziału chorych...*: „Rano mnie wypisali zaraz po badaniach. / Teraz już tylko dni do wyroku

¹⁹ A. Grazi, *dz. cyt.*, s. 84.

odliczać...²⁰. Czyżby w owym **zawieszeniu** głosu wypowiedziana została świadomość jedynie **zawieszenia** „kary śmierci”? O jej nieodwołalności *expressis verbis* mówi utwór tytułowy²¹ tomiku *Tunel* — próba eksplikacji w tworzywie słownym doświadczenia śmierci klinicznej. To już nie żywiołowe „narracje” ukierunkowane na świat zewnętrzny, lecz postawa introwersyjna, eksploracja siebie w sposób **dogłębny**: poprzez zapadanie się w „przepastność” własnego ciała. Poeta unaoczniał pracę świadomości, usiłującej przeniknąć sytuację graniczną i zająć wobec niej stanowisko. Owa „szczelina” pomiędzy duszą a ciałem — przeważnie zacierająca się w cierpieniu — została tu utrzymana, aczkolwiek pierwotnie kosztem wyobcowania podmiotu z samego siebie.

„Relacja z umierania” w *Tunelu* okazuje się rozprawą z mitami narosłymi wokół tego rodzaju doznań. Dalsze rozczarowania zapowiada już początkowa bezwolność mówiącego, będącego jakby przedmiotem odchodzenia, gdyż ono, „choć całkiem bezbolesne, nie było przyjemne, / bo się działo — nie ze mną, a jedynie — we mnie” (T, 7). Autopercepcja oscyluje między niezależnością a poddaniem się przestającemu funkcjonować organizmowi; balansuje na krawędzi, za którą roztacza się niezgłębione milczenie. Mimo wszystko nie następuje tu zupełne zerwanie z tonacją poprzednio omówionych wierszy, ponieważ wprowadzenie znów jest ironiczne: w oznajmieniu „Pytają mnie — co czułem” podmiotem domyślnym są nagabujący „oni”, być może dziennikarze spragnieni sensacyjnej opowieści, lecz bohater tradycyjne wyobrażenia o zaświatach sprowadza do ludowej fantastyki: „już bym się na niebieskiej przeciągał murawie / lub — biorąc pod uwagę wariant mniej wesoły — / zażywałbym kąpieli w kotle pełnym smoły”. Tryb przypuszczający w powiązaniu z powtórzonym „prawie” sugeruje, jakby obie możliwości znajdowały się w zasięgu opowiadającego i wyłącznie przypadkiem doświadczenie ich nie było mu dane. Określenia „wariant mniej wesoły” i „zażywanie kąpieli” (w piekle) wnoszą pierwiastek komiczny, łagodząc patos, który jednak przebłyskuje w kolejnych wersach. Pomimo iż prowokacyjny naturalizm *Oddziału chorych... czy Księgi skarg...* zastąpiło w tym wypadku liryczne, choć jednocześnie dramatyczne wyznanie–wspomnienie²², Kaczmarek niezwykle sugestywnie ukazał powolną utratę kontaktu ze światem, wyostrenie doznań sensualnych (czego przeniesieniu do wiersza służy instrumentacja głoskowa — „stół widziałem, chleb i szklankę wina, / słyszałem, że papuga skrzeczy”). Absolutna bezradność i dezorientacja wyrażona jest z prostotą („nie miałem pojęcia”); umierający nie potrafi określić, czy domowe zwierzęta jeszcze go przyzywają, czy już oplakują (zrytmizowana elipsa: „do mnie to czy po mnie”). Nasilona ekspresja i kondensacja treści, przy stylizacji na

²⁰ Warto zaznaczyć, że mimo wszystko autor *Murów* do ostatnich chwil pracował i snuł zamysły twórcze; jeszcze dzień przed śmiercią, w Wielki Piątek 9 kwietnia 2004 roku, zaczął układać długo planowany poemat — zob. K. Gajda, *dz. cyt.*, s. 350–353.

²¹ Należy przy okazji wspomnieć o bogactwie środków stylistycznych zastosowanych w wierszu *Tunel*, takich jak aliteracje, instrumentacja i harmonia głoskowa (w celu silnej rytmizacji tekstu), paralelizmy i anafory, antonimy i antytezy, rymy wewnętrzne oraz inwersje.

²² Do tego stopnia trudne do werbalizacji, że obwarowane szeregiem eufemizmów, typu „odchodzenie”, „koniec”, „po tamtej stronie”.

monolog mówiony, skutkuje anakolutami („To odchodzenie — leżąc i pomimo chcenia”), z kolei ambiwalentne odczucia „odchodzącego” znajdują odbicie w plastycznych antytezach („ze strefy światła w strefę bezbarwnego cienia”).

„Zagłądanie w siebie” wywołuje mdłości, chociaż przeżywane raczej psychicznie — w rozpamiętywanej po czasie sytuacji granicznej podmiot czuł się głównie *res cogitans*, jego świadomość oddzielała od ciała wyolbrzymiona „przepastna, pusta wysokość”. Wtedy ową wewnętrzną otchłań utożsamiał z „tunelem świetlistym”, a epitet ten wskazuje zarówno na podniosłość chwili, jak i rezerwę wobec zrymowanego z nim „bytu wiekiustego”, szczególnie gdy ten ostatni uznany zostaje za synonim wymijającej tautologii „dojdę — gdzie dojdę”. O zmęczeniu bólem świadczy odprężenie mówiącego na myśl, „że to wreszcie koniec”: oto staje przed szansą poznania porządku wszechrzeczy już nie tylko — by przywołać słynne porównanie św. Pawła — w zwierciadle, niejasno. Tymczasem następuje krach oczekiwań wyrażony gradacją opadającą: zamiast „świetlistości” przybysza ze strefy życia otacza mętna, duszna atmosfera „miejskiego kanału” (kojarzonego z bezdomnością, brudem, lecz i *exodusem* z powstańczej Warszawy), a do tego cisza, nieprzynosząca ulgi, podejrzana, cisza „oszukanych”, którym — niczym skazańcom tuż przed plutonem egzekucyjnym — na czas nieokreślony odwleczono karę śmierci. We frazie: „wiedząc, że wyrok zapadł, ale w stryczka cieniu / nieświadomy do końca... że jest w **zawieszeniu!**” (T, 8) dopatrzeć się można amfibologii, mianowicie „w zawieszeniu” odnieść zarówno do werdyktu, jak do osoby trwającej w rzeczonym stanie, nie doszła ona bowiem nigdzie (*vel* doszła Donikąd). Ironia wobec jednoznacznych wizji eschatologicznych ulega pogłębieniu w słowach: „Nie mogąc tedy stwierdzić, czym w piekle, czym w niebie”, w których zarazem słychać reminiscencję cz. IV *Dziadów*: „Idę z daleka; nie wiem, z piekła czyli z raj?” Przybywający z oddali podmiot *Tunelu* relacjonuje: „dosłownie i w przenośni — doszedłem do siebie”, w celnym frazeologizmie lakonicznie charakteryzując moment oprzytomnienia, które wymagało pokonania przez świadomość nieomal fizycznej odległości od tego, co niezgłębione, czyli po pierwsze — od niezrozumiałego dla niej ciała, po drugie — od tajemnicy śmierci jako takiej.

Konkluzja utworu zawiera kwintesencję samopoznania osiągniętego dzięki chorobie: „Pojąłem — w psa skomlaniu i papugi wrzasku — / że tylko tutaj szukać mi mroków i blasków”, a owo „tutaj” — mianowicie „po tej stronie” istnienia, w jego fizycznej pełni — zaakcentowane zostało dodatkowo dwukrotnym powtórzeniem. Nie warto zatem, sugeruje puenta, niczego sobie obiecywać po śmierci, życie w pełnej krasie dostępne jest na tym (i wyłącznie na tym) świecie; w taki sposób ciało, między którym a świadomością nastąpił zrazu rozdźwięk, zostaje odzyskane jako jedyne medium łączące ludzkie indywiduum z „tu i teraz”. Podobnie na przykład w wierszu 1788 (powstałym jeszcze w 1995 roku i opowiadającym o pionierskiej wyprawie do Australii) ci, którzy dotarli do celu, dokonują rozpoznania, iż *homo viator* równa się *homo creator*: „Choć tyle wiemy własnym doświadczeniem: / W nas jest Raj, Piekło — / I do obu — szlaki”²³. Wokół ziemskiego przemierzania tychże sfer, ale w swo-

²³ J. Kaczmarek, 1788, [w:] tenże, *Antologia poezji*, s. 606.

ście sakralnym znaczeniu, ogniskuje się też *Dance* [!] *Macabre* z ostatniego zbioru Kaczmarskiego. Podobnie jak w *Tunelu*, pojawia się tutaj wizja mozolnego i przykrego „brnięcia” (Rajem „rzadko dostępnym” oraz Piekłem „danym za frajer”). Uczestniczący w nim ludzie sklasyfikowani są według dwóch kryteriów: jako umiejący lub nieumiejący (acz wewnętrznie zmuszeni) o tym kroczeniu opowiadać, a także jako pojmujący ową Opowieść lub nie, przy czym ci pojmujący mimo wszystko w nią nie wierzą (!). W rezultacie „sami brną dalej” — zarówno ci niewierzący w Opowieść, jak i „opuszczeni”, czyli opowiadający, ale niezrozumiani. Ponieważ nawet najżyczliwsi słuchacze w najlepszym razie współczują, lecz nie wierzą, nie ma nadziei na wspólnotę, pomimo iż wszystkim pisany jest identyczny los —

[...] brną[ć] zaciekle
Póki im życia staje
Niezrozumiałym Piekłem
Nie do pojęcia Rajem. (T, 63)

Notabene, są to ostatnie słowa tomu *Tunel*.

W analizowanych wierszach manifestuje się afirmacja doczesności, nie wulgarnej i powierzchownej jednak, gdyż afirmację tę można by utożsamić z „poruszaniem słowem bólu świadomego”, jak zatytułowałam niniejszy szkic cytatem z wiersza *Potęga słowa* (tomik *Tunel*). Chodziłoby o ból somatyczny, ale także o nieodłączny odcień ból duchowy, wszak tylko zniszczalna cielesna jednostka jest w stanie „bać się otchłani i tęsknić do nieba”. Te dwie sfery nie mają wartości *per se*, nabierają jej dopiero jako punkty odniesienia dla postaw oraz działań, na przykład zmierzających ku temu, aby przywołaną przeze mnie w motcie słabość przekuć w modlitwę. Modlitwę, która nie polega na zawierzeniu Bogu w chorobie (jak miało to miejsce choćby u poety Jerzego Lieberta, umierającego na gruźlicę); byłaby to raczej modlitwa „z perspektywy szklanki, wina, chleba”. Pieczywo i woda zaspokajają elementarne potrzeby organizmu, a zarazem chleb i wino stanowią emblematy ciała i krwi Boga–człowieka. *Ergo*: oto modlitwa istoty niedoskonałej, słabej, niemniej pełnej godności.

Skoro jedynie człowiek stwarza sobie i innym piekło i raj²⁴ podczas „brnięcia, póki życia staje”, to — jak głosi utwór *Dance Macabre* — arcyludzką modlitwą–przekazem

²⁴ O tym, jak z jednej strony Kaczmarski uwypuklał ludzkie ułomności Boga, a z drugiej odnajdywał mistyczne pierwiastki w życiu człowieka — zob. np. E. Sobczak, „*Swój własny wróg — mój Bóg*”. 5. rocznica śmierci Jacka Kaczmarskiego, „Znak” 2009, nr 4, s. 122–126. Niewymieniony przez tę autorkę, lecz wzorcowy przykład takiej optyki znajdujemy choćby w nieco Leśmianowskim *Śniadaniu z Bogiem* (tomik *Dwie skały* z 1999 roku):

Więc kiwa głową przy śniadaniu,
Cichy jak wstyd, jak myślnik w zdaniu,
Co prawd najprostszych nie uniesie,
Że się za oknem czai ciemność,
Że **musi umrzeć razem ze mną**,
A mimo to tak żyć mu chce się!
(J. Kaczmarski, *Antologia poezji*, s. 665)

dla innych pozostaje *Opowieść*, głównie o tym, czym stał się „mój” Czas Przeszły. Na uwagę zasługują wielkie litery, zastosowane także w odniesieniu do Raju oraz Pie-
kła i przywołujące tradycję personifikacji rodem z moralitetu. W ostatnich wierszach Kaczmarek nadal daleki był od moralizowania w sensie udzielania przejrzystych in-
strukcji, co nie przeszkadzało mu wcielić się w rolę mentora jako tego, kto — rzucając
retrospektywne spojrzenie — dzieli się z uczniami, następcami brzemieniem doświad-
czeń. Toteż nic dziwnego, że mimo stosunkowo młodego wieku (45–46 lat) poeta
posługiwał się nie tylko motywami eschatologicznymi, lecz i motywem starości, obec-
nym między innymi w rozważaniach „bredzącego” Petroniusza²⁵ na temat śmierci.
Podsumowując w chwili dokonywania samobójstwa²⁶ wyznawane przez siebie zasady
i prognozując zwycięstwo ponurego chrześcijaństwa, *arbiter elegantiarum* poucza:

Nie należy się życia zbyt kurczowo trzymać —
Strata bardziej zaboli, a ucieczki nie ma.

Tak czy tak nas zabije — ogniem, krzyżem, nożem —
Dzisiaj — ludzka nienawiść,
Jutro — Miłość Boża.
Nawet jeśli unikniesz wyroku czy kary,
Umrzesz.
Chory, jęczący, bezsilny, bo stary.

Tyle trudu, co pluskwę po ścianie rozmazać.
Ani chwili na chichot. Odrazą, odrazą...

Czy nie lepiej więc zająć się sobą zawczasu?
Oszczędzając i bogom, i ludziom ich czasu? (T, 56)

Skoro człowieka można unicestwić w zasadzie mimochodem, a żałosna sędzi-
wość napawa obrzydzeniem, rozsądne wydaje się odejście w glorii triumfatora, co
należy rozumieć nie tyle jako afirmację samobójstwa²⁷, ile raczej suwerenności

²⁵ Tytuł wiersza brzmi właśnie *Petroniusz bredzi*.

²⁶ Raczej „w trakcie” jego popełniania, wszak nie nastąpiło ono momentalnie. Wykrwawianie się Petro-
niusza po podcięciu sobie żył stanowi wręcz strukturalną zasadę utworu Kaczmarek — poszarpane
(co niespotykane u autora) wersy korespondują z rwanym, niespójnym tokiem przedśmiertnych refleksji,
a długość owych wersów maleje wraz z ubytkiem sił samobójcy.

²⁷ Trzeba pamiętać, że jest to liryka roli, a wiersz dedykowany został przyjacielowi poety, prof. Alfredowi
Rachalskiemu, zwolennikowi dobrowolnej śmierci. Sam Kaczmarek twierdził, że bliżej mu do Aretina
(zob. K. Gajda, *dz. cyt.*, s. 344), nawiązując do również zamieszczonego w *Tunelu* utworu *Wytworna
wenecka kurtyzana chwali portret Pietra Aretina pędzla Tycjana*. Główny bohater, którego pierwowzór był
autorem ciętych satyr i utworów obscenicznych, wyznaje:

Kocham żyć, pragnąć, kocham miłość,
Sycę się nocą, krzepię dniem,
Gdyby się nagle to skończyło...
I tak cudownym było snem.

Byłoby to więc opowiadanie się raczej za epikureizmem aniżeli stoicyzmem, choć pieśniarz przy-
znawał, że potrzebuje przeciwwagi dla owego pierwszego światopoglądu, co znalazło odbicie w dalej
analizowanych tu wierszach.

decyzji²⁸ będącej przejawem godności. Rzymski esteta–stoik zalecałby przeto dystans w stosunku do życia pojętego jako czysty *bios*; dystans, który pozwala na dzielne stawienie czoła śmierci niezależnie od jej źródła. Życie to bowiem nie wszystko — zdaje się przekonywać sam poeta, gdy pisze: „Ciepłe ciało Arbitra z wolna się marmurzy” (T, 57). Oczywiście, można tu dostrzec metaforę obrazującą zastyganie zwłok bohatera, równocześnie jednak Petroniusz przeistacza się w monument (etym. *moneo* — przypominać) i rozpoczyna dalszą egzystencję — przenika w sferę nieustannie odradzającej się Opowieści. Tak dołącza do grona tych, którzy anonimowo uwiecznieni na starożytnych amforach,

Bez końca tańczą choć dawno umarli
Uwodząc zmysły pragnąc się zawile [...]
Doznawszy życia chwilowej męczarni
Już jak bogowie na zawsze bezkarni.
(*Oliwa, wino i czas*; T, 37)

Opowieść żyje własnym życiem, wymyka się intencjom „autora” — postaci na wazach są już suwerenne wobec istot wyższych, a przy tym nie zastygają w bezruchu, lecz nadal głoszą apologię zmysłów. Kaczmarek przestrzega jednak: nie każde wino i amfora nieśmiertelniają, stąd rozważaniom nad ostatecznym odejściem towarzyszy, po pierwsze, niepokój, czy owa metamorfoza nastąpi, po wtóre, chęć wycofania się do jakiegoś azylu, gdyż nie każdy potrafi sprostać rygorom Petroniusza.

Cierpiący pragnie w przeczuciu śmierci ocalić najbliższy mu fragment świata, choćby zacisze domowe, gdzie może odsuwać od siebie trapiące go myśli. Z drugiej strony, takie wycofanie się zachodzi również samoistnie, kiedy u chorego postępuje atrofia sił witalnych i traci on poczucie wpływu na — obojętny wobec jednostkowej egzystencji — bieg wydarzeń, niczym w utworze *Stary poeta drzemie*:

Ponad moim profilem wciśniętym w poduszkę
ruchomy strop niebieski i ściany bezduszne.

Na nich świat się rozgrywa niby na ekranie;
choć nade mną — beze mnie trwa ów cieni taniec. (T, 61)

Nasuwa się tu sformułowanie z wiersza *Tunel*: „bo się działo nie ze mną, a jedynie we mnie”, przypominające, iż chory nie jest już panem ani świata zewnętrznego, ani swojego ciała. Eschatologiczne obawy jednostki i sprzeciw wobec nieubłaganej śmierci pozostają bez odpowiedzi. Jak zwierza się w *Axolotlu* otoczony wygodami płaz:

²⁸ Na marginesie warto uczynić wzmiankę na temat medykalizacji śmierci, odzierającej umierającego z podmiotowości. Prekursorskie rozpoznanie owego zdepersonalizowania można odnaleźć np. w mikropowieści *Malte*: „Umiera się, jak się zdarzy; umiera się śmiercią, jaka należy do tej choroby, którą się ma (bo odkąd znane są wszystkie choroby, wiadomo także, iż rozmaite śmiertelne zakończenia należą do chorób, a nie do ludzi; pacjent poniekąd nie ma nic do roboty). [...] umiera się jedną z śmierci zaangażowanych w zakładzie; jest to mile widziane” — R. M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge’a*, przekł. W. Hulewicz, Warszawa 1993, s. 7–8.

Karmi mnie Wielki Akwarysta,
który wszelaką ma padlinę;
otacza mnie Tęczowy Kryształ...
I nie wiem tylko —
czemu ginę. (T, 21)

Jeszcze istotniejsze od własnego życia okazuje się ocalenie globalnego sensu Opowieści, do której się przynależy. W *Ostatniej Mruczance, albo Spleenie Kubusia Puchatka* nawet „małe CONIECO nie wyjaśni, / jakże tu żyć po śmierci... baśni” (T, 48). Ucieczka w hedonizm nie usuwa kłopotu, o pociesze nie ma też mowy w następującym fragmencie wiersza *Serwus, Och Ty Vita!* (nawiązującego do Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, ale pobrzmiewającego echem twórczości Józefa Baki):

W żółdkowo-gorzka
wieczność Śmierć-Macoszka
nie wiezie dorożką —
odtrutką na smutek... (T, 50)

Na przekór zwątpieniu człowiek broni jednak swej tożsamości, dopóki może: „Ale przecież jaw sennych wciąż dana mi łaska / i to twarz moja śpiąca, nie pośmiertna maska” (*Stary poeta drzemie*; T, 61). Powracamy tutaj do cytatu mówiącego o słabości przekuwanej w modlitwę–Opowieść. Z wiersza *Wpatrzony (Rapa Nui)* możemy przeczytać, że również w tajemniczych posągach z Wyspy Wielkanocnej znalazły wyraz odwieczne pytania autochtonów o cierpienie i śmierć; owe na pozór „niehumanitarne” figury podtrzymują Opowieść o ich życiu, choć niezrozumiałą dla współczesnych. Snuje się ona mimo wspomnianej już niemożności porozumienia oraz mimo iż głąz wydaje się absolutnym kontrapunktem zarówno fizycznego bólu, jak i rozterek w obliczu śmierci. Tymczasem Opowieść o istnieniu zaklęta w kamień okazuje się zarazem zaklęta w kulturę i historię, życie pulsuje we wszystkich dziełach człowieka:

A tak naprawdę — są jednym:
długowieczny gad i świątynia —
w doskonałej skorupie Katedry
pełnie Życie po grobach z kamienia.
(*Żółw w Katedrze*; T, 22–23)

W kamiennych korytarzach pałacu–labiryntu — a równocześnie w mitycznej Opowieści — mija także życie Tezeusza–Minotaura z wiersza *Starość Tezeusza*²⁹. W przeciwieństwie do posagu z Rapa Nui wie on, na co czeka; wie, że Bóg, któremu wyjawia swą przepojoną cierpieniem modlitwę–Opowieść, nie może go wybawić od nieugaszonych pragnień, chwilowo zaspokajanych kosztem innych istnień. Na pierwszy plan wysuwa się tu więc dojrzała świadomość zdegenerowania rzeczywistości (obecna też

²⁹ Własną analizę tego wiersza proponuje np. Piotr Wiroński w książce *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego* (Kraków 2011, s. 307–310).

między innymi w *Potędze słowa i Oddziale chorych...*) z powodu nieuleczalnych tęsknot („A ostrzegali ludzie mądrzy, / Że wszelka żądza to **choroba**”; T, 53). Ową dumną „wiedzę tragiczną” (*páthe máthos*), cechującą podmiot omawianych utworów, apoteozuje z właściwym sobie patosem Émile Cioran:

Pozbędziesz się **choroby**, która pali twój oddech? W żaden sposób.
Zdołasz z goryczy zmysłów uczynić samą **istotę pytania**? Zawsze.
Czy chcesz złagodzić prawo nieodwracalności w słodczy dogmatów? W żadnym razie.
[...] w twojej krwi rozsypuje się czas — i **wykolejona modlitwa** nie pozwala ci zatracić się w odkupieniu³⁰.

Naznaczona piętnem „choroby” modlitwa Tezeusza-Minotaura nie otwiera mu drogi do zbawienia — lub może właśnie przed trywialnym wyswobodzeniem z cierpienia go chroni.

Więc odkupienia dla mnie nie ma
W niezawinionej poniewierce;
Skrabiać na murze ten poemat,
Pokornie czekam na mordercę... (T, 53–54)

„Spowiada się” tu niegdysiejszy heros, teraz „spotworniały”, można zatem wysnuć wniosek, że zastąpił go nowy pogromca monstrów, albo raczej, że chodzi o uniwersalnego zabójcę — śmierć³¹. Niemniej sama Opowieść pozostaje na murze, powraca przeto motyw utrwalenia istnienia w kamieniu, które nie pozbawia życia jego żywiołowości i otwartości zarówno na ból, jak i uciechę — utrwalenia życia przekornego i niedającego się stłamsić. Na tym zdaje się opierać *ars moriendi* Kaczmarzkiego, pokazująca, w jaki sposób nieuchronnemu sprostać zarówno **godnie**, jak i **pogodnie**.

Czy wobec „wiedzy tragicznej” o złudności zbawienia pozostaje jakaś otucha? Ironiczny poeta odcina się wprawdzie, tak jak Cioran, od „słodczy dogmatów”, jednak nie pozostawia odbiorcy w beznadziejności. W swawolnym *Serwus, Och Ty Vita!* czytamy nietypowe proroctwo:

Przetrwa Muza harda,
lombard z lirą barda,
gnój, plebania, żandarm
i SKUMBRIE W TOMACIE! (T, 50)

Innymi słowy: „polskie piekielko” i „skrzeczająca pospolitość”, lecz także — i to na pierwszym miejscu — emblematy poety. Widocznie bardowi niezbyt się powodziło, skoro jego atrybut trafił do lombardu, stamtąd jednak może przejść w ręce jego

³⁰ É. Cioran, *Brewiarz zwyciężonych*, przekł. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004, s. 126.

³¹ Intrygujący kontekst dla *Starości...* stanowi opowiadanie *Dom Asteriona* Jorge Luisa Borgesa, w którym rolę narratora także powierzył autor Minotaurowi — przeraźliwie samotnemu i zagubionemu w nieskończoności labiryntu-wszechświata.

następcy. Równie ważna byłaby Muza — nie kontemplowana, tylko zadziorna, gotowa choćby fałszywie szarpnąć za struny, byle nieustannie budzić ze snu, naśladować gest znany z *Grobu Agamemnona*.

To zatem pozostałoby „na zewnątrz”, niemniej można odnieść wrażenie, iż zdaniem autora *Murów*, coś przetrwa również pod powiekami „starego poety”. Tę ostatnią kategorię należałoby uznać za kluczową dla interpretacji tomiku *Tunel*. Kaczmarek zdawał się identyfikować ze starością jako symbolem pewnych postaw i wartości będących dziś *démodé*, na przykład w wierszu *Stary poeta drzemie*: „ja śnię dawne dzieciństwo. Gałązki mimozy // i **wiersze, co się rodzą na przekór naturze...** / więcej śni (więc pamięta) ten, kto żyje dłużej” (T, 61). Opowieść—twórczość pokonuje tak zwaną naturalną kolej rzeczy, odradza się na przekór „nieuchronnemu”. Kolejny raz widać tu, jak autor przeplatał brutalność bądź frywolność obrazowania ze wzniosłością oraz liryzmem. Osobiste przeżycia nadały głębi i autentyzmu jego poglądom na sprawy ostateczne, podbudowując humanistyczny sprzeciw wobec fatalności śmierci, apologię doczesności i tożsamości, a także po części niezrozumiałej, po części niewysławialnej, ale niezbywalnej Opowieści—bólu „starego poety”. Skoro w słowach bohatera ostatniego przywołanego wiersza słuchacze doszukują się proroctwa, to wypełniający swe powołanie poeta—pieśniarz — mimo niewiary w całkowitą empatię — musi liczyć na przynajmniej częściowe dotarcie do nich z Opowieścią. Jeśli zaś owym proroctwem okazują się wspomnienia (chodzi o pamięć indywidualną i ogólnoludzką, która niczym Jungowskie archetypy ujawnia się w snach), to z nich właśnie — zdaje się twierdzić „stary poeta” — pochodzi twórczość³² dająca siłę, by stawić czoła cierpieniu.

Ujęcie życia w Opowieść—narrację przynosi również samopoznanie: „Wszelka wiedza w opadłej powiece zamknięta; / Ten o oczach zamkniętych już wie, bo pamięta” (T, 62). Z chwilą nieodwołalnego zamknięcia oczu przez bohatera jego pamięć zatacza koło; nie chodzi jednak o Heglowską absolutną samowiedzę „ducha”, ale o spojrzenie na całość osobistego — i zakorzenionego w kulturze — doświadczenia z perspektywy własnego punktu dojścia³³. Zarazem to konkretne indywiduum wnosi swój wkład do rezerwuaru wiedzy o człowieczeństwie, ono bowiem krystalizuje się dopiero w bólu, fizycznej kruchości i nieukończonych tęsknotach jednostki snującej wytrwale swą modlitwę—Opowieść o ziemskiej drodze przez Piekło i Raj.

Katarzyna Szkaradnik

TO BROACH THE CONSCIOUS PAIN WITH A WORD. THE THEMATIZATION OF DISEASE AND DEATH IN THE LAST POEMS BY JACEK KACZMARSKI

Summary

A singer and bard Jacek Kaczmarek left a poetical record of his coping with esophagus cancer in the poems comprised in the posthumous volume entitled *Tunnel*. In this article, on the background of “the discourse of disease”, the authoress analyses some of the works placed in that book to see how the illness

³² Por.: „I ten tylko, co oczy na chwilę otworzy — / Z tej pamięci niekiedy coś, być może, stworzy...”.

³³ Na temat korespondującej z takim ujęciem koncepcji tożsamości narracyjnej — zob. np. K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

and the end of life are conceptualized in them as well as considers the functions of definite poetical measures exposing experience of the disease. Furthermore, she presents how the social observations relating to the surroundings of suffering person are introduced. Nevertheless, the main object of thought in this text are the ways of taming or else “disarming” of cancer and death by means of carnivalization, removing the taboo, the trial with the myths grown around - but not only. On the one hand, it is about strategies of grotesque transforming, caricature, naturalism, but on the other hand their basis is created by authentic, dramatic experiences resulting in such moving works as the title *Tunnel*, a trial of explication of clinical death. The authoress ponders over a bond of such polar attitudes and poetics — the brutality or frivolousness of imaging with pathos and lyricism. She tries to outline the *ars moriendi* of Kaczmarek, based on humanistic protest in the face of death fatality, apologue of temporality, identity and on the Tale. That “art of dying” shows how to meet the inevitable, not only worthily, but also cheerfully.

Wzniosłość i makabry w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i Językowe”, t. IV.

KATARZYNA NIESPOREK¹
Uniwersytet Śląski w Katowicach

O DOŚWIADCZENIU ŚMIERCI W POEZJI EDY OSTROWSKIEJ

Życiowa mądrość uczy nas, że aby zachować duchową równowagę nie powinniśmy wiedzieć zbyt wiele o ciemnych stronach życia. Od tego, co poraża w nas wolę przetrwania, instynktownie odwracamy oczy. Zdarza się jednak czasem, że następuje zmiana spojrzenia: zaczynamy widzieć to, czego nie powinniśmy widzieć, więcej: nie możemy oderwać oczu, od tego co się przed nami odsłoniło. Świat staje się przedmiotem osobliwej tanatycznej kontemplacji. Granica ryzyka zostaje przekroczona ciemność zaczyna „wysysać” duszę².

Słowa Stefana Chwina umieszczone w książce *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni* nakreślają dramat prawie każdej osobowości dewiacyjnej, która — jak napisał Colin Wilson w książce *Outsider* — „sięga wzrokiem zbyt daleko i widzi zbyt wiele”³. Dewiant (autentyczny obcy — chory psychicznie, człowiek dotknięty autyzmem, włóczęga, wyrzutek, tramp, trubadur, nałogowy alkoholik, narkoman, który odrzucił zalecane cele kulturowe, a jego zachowanie nie odpowiada normom instytucjonalnym⁴), wędrując przez piekło swojej duszy, dokonuje samoanalizy. Przenika w głąb człowieczeństwa, przekonuje się, że jest jedynym człowiekiem, który wie, że jest chory, żyjąc w środowisku niezdałym sobie sprawy ze swej choroby. W wyniku społecznego osamotnienia dochodzi często u niego do napięcia nerwowego, które sprawia, że odrzucony przez społeczeństwo myśli o samobójstwie⁵ — jak stwierdził Chwin — zaczyna kontemplować śmierć. „Ja”, które myśli o samobójstwie, nie od razu go dokonuje. Odebranie sobie życia bowiem, po pierwsze — jest efektem długiego, duchowego procesu, po drugie — na co zwrócił uwagę Wilson — każdemu dewiantowi (outsiderowi) zdarzają się chwile dziwnej jasności widzenia, przebłyśki spokoju i harmonii, momenty porozumienia się ze światem:

¹ Katarzyna Niesporek — doktorantka w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego. Studia polonistyczne ukończyła na podstawie pracy o poezji Marcina Świetlickiego. W kręgu jej naukowych zainteresowań znajduje się poezja polska drugiej połowy XX wieku, a także zagadnienia najnowszej kultury literackiej. Artykuły naukowe i recenzje ogłaszała w tomach zbiorowych i czasopismach. Jest autorką książki „Ja” Świetlickiego (2014) i współredaktorką tomu zbiorowego *Literatura popularna*, t. 2: *Fantastyczne kreacje światów* (2014).

² S. Chwin, *Wojacek. Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, [w:] tenże, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, s. 124.

³ C. Wilson, *Outsider*, przekł. M. Tarczeńska, Kraków 1959, s.17.

⁴ Por. R. K. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, przekł. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski, Warszawa 2002, s. 217–218.

⁵ C. Wilson, *dz. cyt.*, s. 55.

Niekiedy napięcie nerwowe sprawia, że *outsider*–artysta myśli o samobójstwie, lecz zanim do tego dojdzie, wszechświat znów nabiera sensu — *outsider* ma przeblysk celowości istnienia⁶.

Rozmyślanie doprowadza dewianta do proroczego objawienia, którego nie może przeżyć człowiek o zdrowym umyśle. Wilson, powołując się na słowa Williama James’a z książki *Doświadczenia religijne*, napisał najpierw: „Umysł tzw. chorobliwy obejmuje większą skalę doświadczenia, jego pogląd góruje nad zdrowomyślnością”⁷, następnie, uzupełniając rozumowanie James’a, dodał: „zdrowe myślenie jest płytkie, głupie i krótkowzroczne”⁸. Oto dlaczego dewiant stara się go unikać, odcina się od relacji społecznych. Mimo że jest zamknięty w czterech ścianach swojego mieszkania czuje się lepszy od insiderów. Mówi, chcąc wytłumaczyć się z przyjętej przez siebie postawy:

Niech tylko każdy człowiek popatrzy szeroko otwartymi oczami na świat, w którym żyje, a natychmiast stanie się outsiderem. Zacznie od tego, że będzie myślał, iż „sięga wzrokiem zbyt głęboko i widzi zbyt wiele”, a skończy na stwierdzeniu, że inni ludzie nie umieją sięgać wzrokiem tak głęboko i widzieć tak wiele⁹.

Osoba o chorym umyśle nieustannie rozmyśla o swoim wnętrzu. Daje w ten sposób świadectwo swojej odwagi. Odwaga ta jednak może prowadzić do przekroczenia wyznaczonej granicy — gry ze śmiercią. Śmierć z kolei postrzegana jest jako wyzwolenie człowieka:

[...] do wolności najbardziej zbliża się człowiek w obliczu śmierci: wie o tym samobójca lub skazaniec, dla żyjącego, pełnego energii człowieka — to prawie niepodobieństwo¹⁰.

Wolności wydaje się poszukiwać outsiderka Eda Ostrowska — poetka, która w swoim doświadczeniu egzystencjalnym przechodzi przez stany graniczne: próby samobójcze, uzależnienie od narkotyków, zapaść, śpiączkę. Nie odnajdując porozumienia ze światem, samotna zamyka się w Abramowicach w szpitalu psychiatrycznym, w którym pisze dziennik *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała*. Autorka zapisuje w nim swoje huśtawki nastrojów. Od napięcia przez depresję do myśli samobójczych:

Jednego w życiu żałuję, że żyję... trzeba to skreślić... trzeba to zapisać dużymi literami, drukowanymi... „Gdzie jest pętla? Miała być pętla”, „Była jest i będzie na Zana”, „Nie, nie”, „Jakie ty masz imię Edzia?”, „Pisze się Edwarda, maluje się Edzia, a mówi Eda...” „Światło, jedna mucha, dwie muchy, tak niewiele w życiu potrzeba — pasek i drzewo”¹¹.

⁶ C. Wilson, *dz. cyt.*, s. 110.

⁷ W. James, *Doświadczenia religijne*, przekł. J. Hempel, Warszawa 1958, s. 150.

⁸ C. Wilson, *dz. cyt.*, s. 143.

⁹ Tamże, s. 261.

¹⁰ Tamże, s. 48.

¹¹ E. Ostrowska, *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała*, Warszawa 1983, s. 36.

9 maja 2013 roku ukazało się nowe, poprawione wydanie tej książki, tym razem zatytułowane *Oto stoję w deszczu ciała [dziennik studentki]*. Korzystam jednak z wersji pierwotnej dziennika, gdyż z nowego wydania wiele istotnych fragmentów dla interpretacji utworów Edy Ostrowskiej zostało usuniętych.

W innym miejscu dodaje:

Zdzisiu, zapamiętaj sobie: jedno, co warto, to umrzeć; minęły trzy minuty, nie zmieniłam zdania, przeleciało, nie wiem ile, ptaków, nie zmieniłam zdania, minęłam ludzi mądrzejszych i głupszych od siebie o jedno pozwolenie wyjścia, niby drobnostka, a ile płaczu, ile ściskania rąk powyżej nadgarstka [...].

Przeszłam wiele kilometrów, minęłam wiele rozbitych garnków, porzuconych trepów i zapewniam cię: jedyne, co warto, to umrzeć¹².

Zadając wciąż egzystencjalne pytanie, pisze:

Nadziejo, moja nadziejo, tęsknoto, moja tęsknoto... Białe stół, a tu mowa o nadziei, Boże!, tu nie ma nic szlachetnego [...], nie mogę pisać, nie wiem dlaczego... „Jarzębina czerwona”, „Salowo, zatańczymy”, „Koniec grania, pętla będzie”, „Włączamy telewizor”, „Pętla”, pętla — wystarczy jedna na Zana; **żyć czy umierać** [podkr. — K.N.] — pytanie za milion, stawka nie za wysoka [...]¹³.

Poetka jest przekonana o istnieniu lepszego życia po drugiej stronie. Nie mając jednak na tyle odwagi, by popełnić samobójstwo, odnajduje przestrzenie alternatywne, które pozwalają jej żyć na krawędzi, grać z życiem i śmiercią. Przekraczając granice „normalności”, jej umysł ulega transgresji, która dokonuje się za sprawą utraty świadomości. „Ja” egzystuje w dwóch światach. Rzeczywistym i tym, który przynosi jej ulgę — urojonym, objawiającym się po zażyciu „narkotycznych substancji”. Poetka pisze sama o sobie:

Już przypominam sobie

znałam kiedyś kobietę
która kochała się w maku
miała bardzo piękną twarz
choć nigdy jej nie widziałam

Znamienna wydaje się adnotacja znajdująca się w nawiasie kwadratowym, dodana do tytułu nowego wydania notatek poetki. Można tym samym przypuszczać, że Ostrowska — teraz już, z perspektywy pisarki doświadczonej, której choroba psychiczna z lat młodości została stłumiona — owym dopiskiem chciała zaznaczyć, że jej ówczesna twórczość była jeszcze wtedy, w latach 80 (Ostrowska miała bowiem niespełna dwadzieścia lat), nie do końca dojrzała, bo pisana pod wpływem młodzieńczych uniesień, narkotycznych deliriów, psychodelicznych „dołów” i umysłowej nieświadomości. W wywiadzie dla „Opcji” zapytana dlaczego zdecydowała się na ponowne wydanie swojego dziennika, odpowiedziała: „W 2010 roku obudziłam się z depresji, stuknęła przy okazji pięćdziesiątka, druga młodość, no i odleciałam. W zasadzie nie musiałam przenosić się w przeszłość, ona stała się teraźniejszością. Poczułam się tożsamą Edką — poetką, outsiderką, ryzykantką, prowokatorką. Znalazłam własną skórę, leżała w kącie pod miotłą dziejów. Zatem naturalny był powrót do publikacji z okresu dzieci-kwiatów. Zapragnęłam obwieszczać, co już zostało powiedziane, w sposób świeży i dojrzały. Z książki w nowej redakcji cieszę się niezmiennie. Wszystko robię spontanicznie, intuicyjnie, tak też było ze wznowieniem dziennika. Poczułam impuls, żeby wklepać do komputera. Przepisując na sucho, bez sekundy zastanowienia, błyskawicznie cięłam, szlifowałam stylistykę oraz dziergałam interpunkcję. A kiedy ukończyłam dzieło, zapragnęłam drukować. Dokładnie trzydzieści lat od pierwszego wydania. Bosko”. Zob. *Pełnia. Z Edą Ostrowską rozmawia Katarzyna Zdaniwicz-Cyganiak*, „Opcje” 2013, nr 4(93), s. 156–158.

¹² Tamże, s. 40.

¹³ Tamże, s. 46.

jeśli wierzymy historii
zamroczonej w smukłych kieliszkach liter
to jakim sposobem
mam oprzeć się własnej Rozpaczy

ujrzałam kobietę
przygniecioną stalową konstrukcją maku
uwolniłam ją od samej siebie
i lżejszą nad kamienie plujące krwią
uniosłam do wsi
(M, ****Już przypominam sobie*, s. 20)¹⁴

Pod cytowanym wierszem z tomu *Małmazja* (wydanym w 1988 roku), widnieje znamieny zapis: „Lublin 14.11.80 r. (obraz)”. Adnotacja umieszczona w nawiasie z jednej strony sugeruje, że poetka opisuje dzieło sztuki oglądane w danej chwili i to ono stanowi inspirację do napisania wiersza, z drugiej strony, że rzeczywistość z obrazu to jedynie widzenie autorki *Echolalii*, którego bohaterka przypomina samą Ostrowską — kobietę, „kochającą się w maku”, „przygniecioną stalową konstrukcją maku”. Mak to z kolei kwiat narkotyczny, działający na zmysły (szczególnie kobiety). Jego ziarna zaspokajają wewnętrzny i fizyczny głód osoby uzależnionej, ale też, mimo całego swojego powierzchownego uroku, posiada destrukcyjne (właśnie przygniatające) właściwości. Pod przykrywką ekstazy przyspieszają one proces umierania człowieka. W narkotycznych halucynacjach, mimo że bohaterka patrzy na siebie, to definiuje rysy twarzy kogoś innego. Zamykając je w kategoriach estetycznych stwierdza, że owszem są atrakcyjne, ale dla niej nierozpoznawalne. Nie może ich nikomu przyporządkować. Bohaterka wiersza nie zdaje sobie sprawy, że obraz, który widzi, to lustrzane odbicie jej samej. Po zażyciu narkotyków, doświadczając halucynacji oraz patrząc w lustro, rozszczepia się na „ja” rzeczywiste i urojone. Spoglądając na uwięzioną w obrazie kobietą postać całą w makach (owe „ja” urojone), doskonale rozumiejąc przyczyny jej ubezwłasnowolnienia („[...] jakim sposobem mam oprzeć się własnej Rozpaczy”), w swoim umyśle próbuje ocalić kobietę, wyprowadzić ją na wolność (nie zdaje sobie sprawy, że w rzeczywistości ratuje siebie). Poetka w tym celu wciela się w rolę empatycznego, wszechmocnego wybawiciela, który pragnie uwolnić z opresji urojoną bohaterkę: „uwolniłam ją od samej siebie / i lżejszą na kamienie plujące krwią / uniosłam do wsi”. Po chwili jednak, znając przyczyny uwięzienia kobiety w obrazie, relacjonuje:

zanim przyszli ci panowie z brygady ratunkowej
dziewczyna zsiadła się w obraz
chłodnym płótnem łagodząc ból

a miała w sobie
gwałtowność księżycy i okrucieństwo wodoru
choć

¹⁴ Wszystkie przytoczone w artykule utwory poetyckie pochodzą z tomu E. Ostrowska, *Małmazja*, Katowice 1988. Po skrócie M, podaję tytuł wiersza i numer strony.

była zielona jak rzeka
i tkliwiej płynęła niż najczulsze światło
(M, ****Już przypominam sobie*, s. 20)

Ocaleniem dla „ja” z płótna nie jest brygada ratunkowa (ze szpitala psychiatrycznego). Ale zastygnięcie w obraz, bezruch, nieczynność, czyli śmierć. Podobnie jak płótno obrazu przynosi ukojenie, daje kres rozpacz. Dziewczyna z obrazu może być poetką. Wszystko się zgadza — narkotyki, rozpacz, wrażliwość, niemożność poradzenia sobie z życiem, rozpacz, ból. Tylko twarz jest nierozpoznawalna, dlatego że jest twarzą kobiety umarłej. Zagłębiając się w obraz (obojętnie czy jest on dziełem sztuki czy narkotyczną halucynacją), bohaterka wiersza przygląda się przestrzeni uchwyconej wokreślonym momencie i zatrzymanej. Rzeczywistości, która choć zewnętrznie piękna, wewnątrz jest martwa.

Fascynację życia na krawędzi podsycają u autorki *Baranka zabitego* przynoszące chwile wytchnienia i rozkoszy „śmiercionośne używki”. „Ja”, pokonując kolejno wyznaczone przez siebie etapy zagłębiania się w śmierć, coraz bardziej ryzykuje. Igrając z życiem, odbywa narkotyczne wędrówki, zanurza się w świat, który jest halucynacją:

Więc
najpierw szłam przez kat i betel
nieumalowana
z rękami odpisanymi u ramion
pchałam przed sobą złotą taczkę

[...]

potem przez barbiturany
przez halucynogeny i morfiniany

jawiły mi się
białe zimne place zabaw

[...]

liście koka peyotl amfetamina lizergid
czerwone trolejbusy wzdłuż ślepej ściany
i pałac z luster zwróconych twarzą do Niczego

(M, ****Więc najpierw*, s. 5)

„Ja” Ostrowskiej rozpoczyna swoje wędrowanie od łagodnych używek. Ociera się przez kat (krzew z liśćmi zawierającymi alkaloidy, z których sporządza się napoje pobudzające) i betel (nadmierne spożywanie prowadzi do nałogu, ceniony w Azji Południowo-Wschodniej), wprowadzając siebie w stan lekkiego ośpienia. Przechodząc na wyższy etap, bohaterka poi się barbituranami, halucynogenami, morfinianami — lekami przeciwbólowymi, środkami nasennymi. Znieczulając ból istnienia, zagłębia się w halucynację: „jawiły mi się / białe zimne place zabaw”. „Place zabaw” odnoszą się raczej do przeżyć, łączą się z dzieciństwem. Tymczasem w wizjach „ja” pojawiają się biel i zimno, które można kojarzyć ze śmiercią. Zamiast „jawiły mi się / białe zimne

place zabaw”, dokonując parafrazy słów Ostrowskiej, można powiedzieć: „jawiły mi się / śmiertelne place zabaw” albo „place zabaw śmierci”. W przestrzeni „normalności” obraz ten wydaje się irracjonalny. Sytuacja przedstawia się zaś odwrotnie, kiedy podobne wizje pojawiają się w chorym umyśle, gdzie śmierć przejawia się we wszystkich elementach tworzących rzeczywistość.

Następnie „ja” Ostrowskiej, mierząc wyżej, wspomina o liściach koka, peyotlu, amfetaminie, lizergidzie. To silne narkotyki, powodujące długotrwałe pobudzenie oraz wywołujące irracjonalne omamy, takie jak obraz „czerwonych trolejbusów wzdłuż ślepej ściany”. Bohaterka wierszy w swoim świecie halucynacji dostrzega także pomieszanie z lustrami. Tym razem jednak — inaczej niż miało to miejsce w poprzednim utworze — rozpoznaje w odbiciu siebie, po czym stwierdza, że lustra są zwrócone do „Niczego”. Nazwanie siebie „Niczym” oznacza zatracenie poczucia wartości. Wyraz ten zostaje jednak zapisany przez poetkę wielką literą, poprzez co nobilituje ona samą siebie. Bycie „Niczym” w oczach ludzi „normalnych” jest często równoznaczne z byciem „innym”. Dlatego też „ja”, odcinając się od świata, ale będąc pewnym swoich decyzji, dąży do odosobnionych przestrzeni narkotycznych, czując się dobrze jedynie w cieniu śmierci¹⁵.

Swoją „inność” poetka próbuje wyjaśnić w wierszu rozpoczynającym się od słów
****Jesteśmy nierealni widmowi*:

Jesteśmy nierealni widmowi
w nas biorą początek ulice
kołysz się latarnie
eksplodują miasta

(M, ****Jesteśmy nierealni widmowi*, s. 45)

W cytowanym utworze bohaterka wypowiada się w imieniu wszystkich podobnych do niej narkomanów. Używając sformułowań „nierealni”, „widmowi”, podkreśla statut „innych”, outsiderów. Tacy jak osoba mówiąca znikają, kiedy pod wpływem narkotyków zanurzają się w nierealnej rzeczywistości. „Ja”, określając siebie przymiotnikiem od rzeczownika „widmo”, przedstawia się jako nieuchwytny byt poławiczny, egzystujący w „zawieszeniu”, w przestrzeni pomiędzy życiem a śmiercią. Ale też jako istota wiecznie i beznadziejnie konająca, nie pretendująca do zaznania wiecznego spokoju. Nie odczuwając potrzeby nieodwracalnego przejścia na stronę śmierci, stawia niebezpieczne kroki na granicy, igra z życiem, droczy się z ostatecznością. Narkotyki są dla „ja” przepustką do stania się upragnionym „nierealnym” i „widmowym”. Bohaterka wiersza w stanie euforycznego poczucia nierzeczywistości, chociaż nieuchwytna i bliska śmierci, roi sobie, że jest kimś kluczowym dla świata. Nie mogąc jednak zdecydować się na śmierć, zostaje widmem. Nie chce zatracić ludzkich pierwiastków: „w nas biorą początek ulice”. Wizje doznawane przez bohaterkę tych wierszy, stojącą nad przepaścią w narkotycznym świecie, są pełne paradoksalnych halucynacji: „koły-

¹⁵ Poszerzoną interpretację utworu rozpoczynającego się od słów ****Więc najpierw* można znaleźć w: K. Niesporek, *Stany graniczne „ja” w poezji Edy Ostrowskiej*, [w:] *Transgresyjne monstrum*, red. M. Fołta i D. Bastek, Katowice 2013, 175–195.

sza się latarnie / eksplodują miasta”. W przestrzeni wyobrażonej wszystko odbywa się inaczej niż w rzeczywistości, obowiązuje odwrócony porządek świata, odpowiadający outsiderom.

W dalszej części wiersza autorka *Echolalii* woła:

jesteśmy bezwonnii bezwonnii bezwonnii

twarze pomięte kolor pasteli
ot cudak obrazoburca — psychodelik

poszedł siać
lecz zabrakło mu wiary
czary bajczary łypki
(M, ****Jesteśmy nierealni widmowi*, s. 45)

Bohaterka utworu trzykrotnym i bardzo przekonującym zawołaniem o swojej bezwonnności zapewnia o utracie jednego z fizjologicznych elementów związanych z ciałem człowieka. Brak zapachu świadczy o zatraceniu cielesności. „Ja” składa się zatem tylko z duszy. Nie jest człowiekiem z krwi i kości, ale duchem czy widmem. Bezwonność może jednak także oznaczać utratę przez narkomana węchu. To konsekwencja zażywania psychoaktywnych materii. Bezzapachowe są również narkotyki, takie jak: amfetamina, kokaina i heroina. Nieodczuwanie zapachu świadczy zatem, że ma się do czynienia z narkotycznymi proszkami. Sam termin „bezwonność” jest więc ważny dla psychodelików. Ich wygląd zewnętrzny został z kolei opisany w dalszych wersach: „twarze pomięte / kolor pasteli”. Określenie „pomięte” odnosi się prawdopodobnie do stanu skóry — inaczej postarzałe, zmarszczone i zniszczone. Pastelowa barwa z kolei dotyczy ciała, wiąże się z przymiotnikiem „widmowy”. Pastelowy to bladawy, stonowany, prawie niewidoczny. Wszystkie te określenia odnoszą się do wyniszczonego zewnętrznie narkomana, który nie potrafi dostosować się do ogólnie obowiązujących norm. Sprzeciwiając się światu, ucieka do swojej rzeczywistości, starzejąc się, blednąc, wycofuje się, ale ostatecznie nie znika. Egzystuje za to w umysłowej przestrzeni pomiedzy życiem a śmiercią. Poruszając się po krawędzi, czasami ujawnia się i daje o sobie znać. Taka też jest natura widma.

O umieraniu w stanie narkotycznego uniesienia Ostrowska pisze, nawiązując do swoich osobistych doświadczeń:

Jesteś dziecko kwiatem
i jak kwiat umrzesz sprzedana we śnie
kupczyć się będą o ciebie ludzie smutni
cierpiący i jesionowi
(M, ****Jesteś dziecko kwiatem*, s. 54)

„Ja”, do którego zwraca się podmiot, przynależąc do kontestacyjnego ruchu dzieci-kwiatów, zostaje uwikłane w materię psychoaktywne — w sposób szczególny z przywoływanym wielokrotnie w wierszach Edy makiem. Uzależnieni są również w jakiś

sposób podobni do kwiatów. Przede wszystkim łączy ich sposób umierania. Śmierć upomina się bowiem o nich we śnie, w psychodelicznych wędrówkach, w momentach utraty świadomości. Narkotyczne kwiaty, takie jak mak, wprowadzają psychodelika w ukojenie, fascynujące uniesienia, przygotowując jednocześnie dla niego tragiczną pułapkę. W stanach pobudzających halucynacji, „ja” nie zdaje sobie sprawy, że w rzeczywistości, z której ucieka, rozgrywa się walka o jego życie, toczona z nią przez „ludzi smutnych / cierpiących i jesionowych”. Ci więc, od których outsider stroni, paradoksalnie odgrywają kluczowe role w jego egzystencji.

W dalszej części utworu podmiot przestrzega „ja”:

posłuchaj dziecko choć kwiatem jesteś
i zapach mulisz okrutnie boski
trwać będziesz krótko i banalnie
jak ciepły język na wargach wąskich

(M, ****Jesteś dziecko kwiatem*, s. 54)

W tym fragmencie osoba mówiąca, wcielając się w rolę nauczyciela–przewodnika, wręcz mędrca („posłuchaj dziecko”), przypomina o oczywistej przemijalności. Niezależnie od zewnętrznego piękna, śmierć dotyczy zarówno natury — narkotycznych kwiatów, które w ostatecznym rozrachunku więdną albo stają się bezwonnym proszkiem, urokliwym tylko dla narkomanów — jak i człowieka, potrafiącego odnaleźć siebie jedynie wtedy, gdy karmi się narkotykami, zanurzając się w swojej odosobnionej rzeczywistości. „Ja” nie uznaje jednak naturalnego przemijania, bo w swojej „inności” poszukuje ekstremalnych doświadczeń granicznych. Bohaterka wierszy świadoma istnienia śmierci, wciąż się o nią ociera.

W niewygodnej prawdzie przemijania podmiot mówiący pozostawia przebliski nadziei. Mówi do straceńców:

lecz nie smuć się dzisiaj ścięta w południe
wspomnij owalny ranek białe studnie
drzew o świetle
Twój Pan cię kocha
kazał cię pozdrowić namalować

stał się teraz bardzo ważny
orzeka kto tatą kto kotem w butach
a kto echem w lesie

(M, ****Jesteś dziecko kwiatem*, s. 70)

Znamienne są dwa ostatnie wersy utworu. Skoro Bóg decyduje o tym „kto tatą / kto kotem w butach / a kto echem w lesie”, analogicznie orzeka także, kto jest narkomanem, psychodelikiem, outsiderem. Ostatecznie więc to Stwórca skazuje swoich wybranych na tragiczny los. Osoba mówiąca zapewnia jednak dziecko–kwiat o miłości Boga. Przekonuje je o boskiej pamięci: „kazał cię pozdrowić namalować”. Rozkaz namalowania „ja” wiąże się z omówionym już utworem rozpoczynającym się od słów

****Już przypominam sobie*. Dziecko–kwiat to kobieta o pięknej twarzy, kochająca się w maku, „przygnieciona stalową konstrukcją maku”. Chroniąc siebie przed ekipą ratunkową (prawdopodobnie ze szpitala psychiatrycznego), zastygła na zawsze w obraz. Taka była wola Boża.

Umarła zwraca się jednak do Stwórcy w następnym utworze:

Słuchaj mnie Boże
i kołysz lalkami trzciny
a z ust niech Ci się wyrzywa uryna i złote bąki kobiet

tak oto jestem
martwa jak kapelusz na wodzie w opalu żab

nienawidzę siebie samej
księżnej drewnianej w ogniu basujących luster
(M, ****Słuchaj mnie Boże*, s. 54)

„Ja”, chociaż zastygłe w przestrzeń obrazu i martwe dla ludzi, wydobywa głos jakby z zaświatów. Zapewnia o swoim niekończącym się istnieniu: „tak oto jestem martwa jak kapelusz na wodzie w opalu żab”. Bohaterka, chociaż nieżywa, istnieje. Została obdarzona zdolnością unoszenia się. Zachowuje się więc jak widmo. „Ja” jako duch jest istotą bez ciała. Ciało zaś razem z umarłą twarzą kobiety zostało uwiecznione na obrazie, na którym bohaterka wiersza, chociaż zewnętrznie piękna, wewnątrz jest pusta. Duch dziewczyny, nie chcąc opowiedzieć się ani po stronie życia, ani po stronie śmierci, unosi się, błądzi i poszukuje. „Ja”, podobnie jak za czasów egzystencji na ziemi, pozostaje rozdarte pomiędzy dwoma krańcowymi punktami. Porusza się w miejscu, które stanowi granicę pomiędzy życiem a śmiercią. To w nim bowiem czuje się najbezpieczniej.

Wkrótce jednak zjawia się Bóg, pragnący ocalić bohaterkę wierszy ze stanu „nierealności”, „widmowości”. Ta z kolei odpowiada następująco:

czy chcesz mnie kochać
kwiat w brzuchu miedzi księżyc co muli jęzory drzew
jak mogę zawierzyć Twym słowom
jeśli sprzedajesz suknię a wyceniasz fenomen

odejść
zostaw w irysach
oddech zapach i miech konnicy

idź z Bogiem i nie pozwól swoim aniołom się upijać
(M, ****Słuchaj mnie Boże*, s. 54)

„Ja” poetki, dziwiąc się zainteresowaniem Boga swoją osobą, nie rozumie, w jaki sposób istota ze sfery *sacrum* może koncentrować swoją uwagę na dewiantce, zażywającej narkotyki. Takich dziewczyn nie powinno się kochać. „Ja” Ostrowskiej, zdając

sobie sprawę, że jest „księżną drewnianą” — marionetką, którą za sznurki pociąga Bóg, zarzuca mu, że uczynił z niej fenomen — coś, co poznaje się zmysłami, dotyka, ogląda i jest wystawione na ocenę. „Ja”, nie ufając zarówno istotom ludzkim i boskim, woła: „jak mogę zawierzyć Twym słowom”. Po czym rozkazuje Bogu odejść tam, skąd przyszedł — do uległych mu aniołów.

Kiedy jednak żywot dzieci–kwiatów staje się zagrożony, nawet kobieta–wariatka, mimo wcześniejszego odrzucenia Boga, jest zdolna do modlitwy — narkotycznych modłów:

Jezu miej w opiece
rozbite miseczki z woskiem narkomanów
ich krew formalinę cholernie sadzawki w psich oczach
ich piłki pingpongowe ich gałganiarstwo ich złoty piasek
w losowych woreczkach

Jezu daj hipisom
jeszcze jedną noc i dzień
i orzechowy stół do składania ikry

Ty wiesz
oni nie zaniedbują chorego księżyczka zamku luster czy
polichromii

Jeśli Cię spytają
Kim są Ci? w jakim materiale rzeźbią?

Odpowiedz że są dziećmi i bawią się dłutem
a drzewo życia jest im uległe jak białe trąby nauk
(M, ****Jezu miej w opiece*, s. 16)

„Ja” zwraca się do Syna Bożego we własnych interesach. Prosi o ochronę dla narkomanów, jak również o łaskawe oko dla ich halucynogenów. Przedłużają bowiem, im życie, pozwalają udawać się w umysłowe, podświadome wędrówki. Umożliwiają także kochać miłością nieograniczoną. Miłością przede wszystkim zmysłową, cielesną. Dzieci–kwiaty są wierne swoim przekonaniom, często bardziej, aniżeli prawowierny człowiek manifestujący swoją wiarę w Boga. Bohaterka utworu prosi Chrystusa o błogosławieństwo ich narkotycznego życia, narkotyków, wszystkich białych proszków, które dla uzależnionego są jak starotestamentalna manna z nieba. Bóg w ten sposób zostaje uwikłany w narkotyczność przez „ja”. Wszystkie używki stanowią element świata stworzonego przez Boga. Następuje zatem uświęcenie narkotyków. Od teraz są one boskim pokarmem, wprowadzającym w stan świętego uniesienia, wyjątkowej ekstazy. Psychoaktywne materie nie zawsze jednak prowadzą jedynie do odurzenia. Bywa, że wyznaczona granica zostaje przekroczona i wtedy jest się o krok od śmierci. Wówczas narkotyczne modły przepełnione dumą, zmieniają się w szczerą, pokorną modlitwę:

Umieram
ludzie kołują nad głową jak złote fusy

Idę do Ciebie Jezu
bez zrozumienia rzeczy

błagam Cię
miej pobłażanie dla głupców
a miłosierdzie dla oprawców

bo pośród chwastów wzrośnie zboże

i będą się cieszyć Twoje oczy
lecz serce w smutku nie ustanie

wołaj mnie wołaj mnie wołaj mnie!

choć jestem z drewna i bajcu
usta mam czułe na zmiłowanie
(M, ****Umieram*, s. 46)

Słowa te mogą być również wypowiedziane w stanie narkotycznego głodu osoby uzależnionej. To kulminacyjny moment, kiedy narkoman przestaje normalnie funkcjonować. „Ja”, zdając sobie sprawę z życia uchodzącego z jej ciała, z szacunkiem zwraca się do Chrystusa. Prosi o miłosierdzie. To chrześcijańskie, pełne wiary wołanie osoby konającej. Prośba „miej pobłażanie dla głupców / a miłosierdzie dla oprawców” jest podobna do tej, którą Chrystus wypowiedział na krzyżu: „Ojcze, przebacz im, bo nie wiedzą co czynią” (Łk 23, 34)¹⁶. Bohaterka Ostrowskiej doznaje wizji charakterystycznych dla człowieka umierającego. W oddali widzi Chrystusa, do którego trzykrotnie krzyczy, używając trybu rozkazującego: „wołaj mnie wołaj mnie wołaj mnie!”. Pragnie usłyszeć zmysłowy, kojący głos Syna Bożego, chce także, aby jak najszybciej przyszedł kres jej męki na ziemi. „Ja”, błagając o zmiłowanie, prosi również o przebaczenie. Uzasadnia swoją prośbę, odwołując się do przypowieści biblijnych o siewcy¹⁷: „bo pośród chwastów wzrośnie zboże”. Zbożem, dobrą rośliną, pożywieniem wśród zażywanych narkotyków, jest pokora, żal za wszystkie narkotyczne słabości, poczucie zawstydylenia osoby mówiącej wobec Istoty Najwyższej:

Umieram
i wstydzę się Boga
że tak precudnie czyjś kwiat się cofa
do łona matki
(M, ****Umieram*, s. 47)

Umieranie w tym wierszu to raczej krótkotrwały proces, który można określić już nie jako wieczne konanie, czy narkotyczne wędrowanie, ale właściwy stan, trwający

¹⁶ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, wyd. 5, Poznań 2000.

¹⁷ Zob. Mt 13, 3–8; Mk 4, 1–9; Łk 8, 4–8. Tamże.

określony ułamek czasu. To czas, po stwierdzeniu zgonu, który jest potrzebny duszy do przejścia drogi od życia do śmierci. Poetka opisuje ten moment — parafrazując słowa Ostrowskiej — jako „przecudne przemieszczanie kwiatu”. Mimo narkotycznych uwikłań bohaterki utworu, Bóg pozwala doznać jej, tym razem już nie narkotycznego, a boskiego, mistycznego uniesienia, w obliczu którego widzi także swoją nędzę i grzeszność.

„Ja”, wspominając u progu śmierci egzystencję, kolejne etapy dewiacyjnej wędrówki, zdaje sprawę ze swojego istnienia:

Ja jestem tą
co szła przez Boski mak
jej stopy miękko się układały
w umiłowany znak krzyża
(M, ****Ja jestem tą*, s. 43)

Poetka, zanurzając się w swoje życie, po raz kolejny łączy z narkotycznością Najwyższego. Obok maku tym razem pojawia się zupełnie niepasujący do narkotycznych przestrzeni „umiłowany znak krzyża”. Ponadto czerwony kwiat narkotyczny zostaje określony przez podmiot przymiotnikiem „Boski”, co uściśla proveniencję rośliny — mak został stworzony dla człowieka, jest darem Boga. *Profanum* więc bezpośrednio uzupełnia się ze sferą *sacrum*. Krzyż uświęca mak, ten zaś subtelnie bezcześci najważniejszy symbol religii chrześcijańskiej. Oba rekwizyty — zarówno jeden z najbardziej rozpoznawalnych atrybutów narkomanów, jak również nieodzowny symbol męki i śmierci Mesjasza, odnajdują swe źródło w Bogu, są więc z natury dobre. Mając wolność wyboru, „ja” nie odrzuca ani maku, ani krzyża. Próbuje żyć w zgodzie z jednym i z drugim, co nie zdoła uchronić jej przed tragicznym losem:

jestem tą samą
co umiera
wśród ludzi kwiatów i bombardującej rosy
jej włosy płonące
a usta nerwowe jak skóra na ciepłym ramieniu zmarłej
(M, ****Ja jestem tą*, s. 43)

W przywołanym fragmencie — inaczej niż miało to miejsce w omówionym już czterowerszu — umieranie zostaje wyrażone jako czynność beznadziejnie niedokonana. „Ja” kona nieustannie, z każdą chwilą coraz intensywniej. Zachowanie ciała kobiety ekspozuje widoczne symptomy zbliżającego się końca. Bohaterka Ostrowskiej, żyjąc „wśród ludzi kwiatów”, spotykając się codziennie z bezlitosną sprawczynią ludzkiego umierania, postanawia samodzielnie położyć kres swojej egzystencji. Patrząc śmierci w oczy, nie chce pozwolić jej na zwycięstwo. W umyśle bohaterki wiersza dokonuje się więc wewnętrzna przemiana. Dochodzi do transgresji:

ja jestem
ten Anioł Zagłady
co się na własnych skrzydłach powiesił
(M, ****Ja jestem tą*, s. 43)

Anioł zagłady (stworzenie, które uśmierca, zabija i eksterminuje) to upadła istota boska. Sprzeciwiając się Bogu, doprowadza do samounicestwienia. Umysłowa transgresja kobiety-wariatki w demona zabijającego samego siebie (zapewne dokonująca się w świecie narkotycznych halucynacji), doprowadza „ja” do aktu samobójczego, jak się później okaże nieudanego¹⁸.

* * *

Równowaga człowieka ulega zachwianiu, kiedy dowiaduje się on zbyt wiele na temat samego siebie. „Sięga wzrokiem zbyt daleko i widzi zbyt wiele”¹⁹, za dużo myśli, co odbiera mu zdolność spontanicznej radości, a kieruje umysł — jak pisał Chwin — ku tanatycznej kontemplacji. Doprowadza ona jednostkę do granicznego doświadczenia albo przekroczenia granicy śmierci. Osoba, której udaje się sięgnąć w głąb człowieczeństwa, cierpienia, piekła swojej duszy, odrzucając świat, znajduje określone czyny i miejsca. Dzięki nim — jak stwierdził Wilson — uzyska siłę przezwyciężenia wątpliwości i ustawicznie stawianych sobie pytań²⁰.

Ostrowska jest poetką, która — w przeciwieństwie do ostrzeżenia wypowiedzianego przez Chwina — zbyt wiele wie o mrocznych stronach życia, widzi to, czego nie powinna widzieć, silniej odczuwa ból oraz przekracza wyznaczoną granicę ryzyka²¹. Odrzucona przez społeczeństwo jako autentyczny obcy, outsiderka myśli o śmierci. Ma świadomość umierania, oczywistej przemijalności, co wyraża nie tylko w poezji, ale także w dzienniku. Pod datą 26 czerwca 1981 roku autorka *Echolalii* zapisała:

Nie można żyć w świecie sztuki — kolorowych pasaży, nie ma świata sztuki, jest świat bólu i realizacji to jeden i ten sam świat.

[...]

Widzisz, ja sama dla siebie nie widzę sensu zapięcia sukni, kiwnięcia palcem, wszystko, co robię, to ze względu na innych, dzięki innym, dla siebie samej nie pragnę żyć, jeśli tak długo umieram, to ze względu na Ciebie, na innych, żeby jeszcze przez chwilę siebie Wam darowywać (to nie altruizm, raczej egoizm).

[...]

Tyle smutku i zwątpienia, że aż nie wiem, czy warto się smucić, żyć, nie traktuj tego, do cholery, jak ekshibicjonizm, nie użalam się nad sobą, stwierdzam tylko ból i cichą śmierć, nie od dziś, ale właśnie uświadamiam konkretny ból i projekcję bólu. [...] Żeby wyjść z bagna, trzeba pragnąć na nim stanąć i trzeba mieć wspomnienie i tęsknotę za tym luksusem, idealnym ubóstwem.

[...] Jestem już prawie pijana, a jednak łzy, lęk i rezygnacja wciąż mają do mnie dostęp, wciąż jestem nadto trzeźwa i nadto uparta, by przyjąć śmierć... ale kiedyś (czyżby bardzo niedługo?) odejdę poza jakiegokolwiek odczuwanie i zrozumienie, wtedy przestanę uświadamiać sobie ból (to nie jest groźba, tylko stwierdzenie tego, co stać się musi, inaczej wszystko musiałoby mieć więcej sensu niż bezsensu)²².

¹⁸ Poszerzoną interpretację utworu rozpoczynającego się od słów ****Ja jestem* można znaleźć w: K. Nie-sporek, *dz. cyt.*

¹⁹ C. Wilson, *dz. cyt.*, s. 17.

²⁰ Tamże s. 77.

²¹ Por. S. Chwin, *dz. cyt.*, s. 124.

²² E. Ostrowska, *dz. cyt.*, s. 172–175.

Dla Ostrowskiej przestrzenią ukojenia w przymusie życia i bólu istnienia jest rzeczywistość narkotyczna, wędrówka przez kolejne, coraz bardziej niebezpieczne fazy narkotycznej ekstazy. To po zażyciu psychoaktywnych środków bohaterka utworów spotyka się ze śmiercią, spogląda jej w oczy, ale też nie pozwala się jej ubezwłasnowolnić. Zamyka się więc w przestrzeni „pomiędzy”. Trwając w stanie „zawieszenia”, igra zarówno z życiem, jak i śmiercią.

„Ja”, zaliczając się do chorych psychicznie, dewiantów, narkomanów i ekscentryków, ginąc w tłumie, wciela się w widmo (na co wskazuje także wygląd ciała). Jest istotą umarłą dla świata, ale wciąż świat ten przenikającą. Bohaterka wierszy nie ma odwagi, aby ostatecznie opowiedzieć się po stronie śmierci. Wcielenie w widmo umożliwia egzystencję na krawędzi oraz nierezygnowanie z życia.

Z narkotykami Ostrowska połączyła również Boga, uświęcając „białe proszki” — powszedni chleb dzieci–kwiatów. Ekscentrycy mają prawo do świętości, podobnie jak do narkotycznych modłów. To Bóg jest stwórcą śmiercionośnych substancji, których deficyt w organizmie uzależnionego prowadzi do narkotycznego głodu (którym — w przypadku poetki — jest także pragnienie porozumienia się ze światem). Narkoman najbardziej czuje w takich momentach, że umiera i staje przed koniecznością przejścia na drugą stronę. Wtedy jednak istnieją już tylko dwie możliwości: albo Bóg łaskawie zechce go uratować, zsyłając narkotyczną mannę z nieba, albo nie czekając na boskie zmiłowanie, wychodząc śmierci naprzeciw, popełni samobójstwo. Autorka *Baranka zabitego* wybiera drugie wyjście. To jednak prowadzi ją ponownie do życia.

Katarzyna Niesporek

ABOUT THE EXPERIENCE OF DEATH IN EDA OSTROWSKA'S POETRY

Summary

Eda Ostrowska is a poet who contemplates death of her life. In the words of Stefan Chwin from the book *Suicide as an Experience of Imagination*, Ostrowska knows too much about the dark side of life, sees what she shouldn't, strongly feels the pain and exceeds the designated limit of the risk. Ostrowska is rejected by society as a genuine stranger, the outsider still thinking about death. She has a strong awareness of dying, obvious transience which she expresses not only in the poetry but also in the diary *I Stand in Front of You in the Body Rain*. Lonely, misunderstood by people Ostrowska is living, but constantly dying. Convinced of the value of being on the other side but not having the courage to end up with her life, she finds narcotic alternative spaces which allow her to exist on the edge, to dice with death and life.

Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i językowe”, t. IV.

MATEUSZ ŻEBROWSKI¹
Uniwersytet Łódzki
Instytut Kultury Współczesnej

**CZAS, MAGIA ORAZ *DANSE MACABRE*, CZYLI METAFORY ŚMIERCI
W *PANI MABB* SUSANNY CLARKE**

„Późną wiosną 18... roku pewna dama we wsi Kissingland w hrabstwie D... doznała gorzkiego rozczarowania”². Tak zaczyna się opowiadanie Susanny Clarke *Pani Mabb*. Za pomocą prostego zabiegu użycia wielokropka, autorka wprowadza umowną przestrzeń w umownym czasie. Rok 18... zostaje, co prawda, zawężony do lat wojen napoleońskich, ponieważ jeden z bohaterów, kapitan Fox, służył księciu Wellingtonowi, ale czytelnik nadal obraca się w obrębie co najmniej jednej dekady, a zdarzenia przedstawiane w opowiadaniu rozgrywają się w ciągu zaledwie kilku dni. Podobnie umowny charakter ma wieś Kissingland, w hrabstwie D... — w Anglii możemy odnaleźć aż cztery hrabstwa, których nazwa rozpoczyna się od litery „d” — dwa w północnej i dwa w południowej części kraju. Gdzie więc leży owo Kissingland³? Na dodatek sama nazwa wsi jest wielce umowna. Sugeruje ona jedynie fakt, iż czytelnik będzie miał do czynienia z historią miłosną.

Clarke już w pierwszym zdaniu *Pani Mabb* daje do zrozumienia, że wydarzenia w opowiadaniu przeniesie na poziom metafory. Metaforykę, jak się później okaże, autorka zbudowała poprzez odniesienia do śmierci symbolicznej, ze szczególnym uwzględnieniem wątków obecnych w kulturze celtyckiej. *Pani Mabb*, to jednak również synkretyczny splot elementów nie tylko celtyckich, ale również mitologicznych z obszaru Grecji, a także z kręgu *danse macabre*. Subtelna inkrustacja *Pani Mabb* różnorodnymi wątkami nie sprawia wrażenia „kulturowego bałaganu”, lecz raczej przypomina świadomą, niezwykle przewrotną, próbę łączenia motywów, znaną chociażby z *Białej bogini* Roberta Gravesa. Tym samym *Pani Mabb* jest, jak pisał Paul de Man za Gadamerem, „konfiguracją symboli”, które składają się na ostateczny sens⁴.

¹ Mateusz Żebrowski — doktorant w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Współtwórca Koła Krytyków Filmowych UŁ, brał m.in. udział w projekcie sci-fEAST, który zajmował się kinem science-fiction Europy Środkowo-Wschodniej. Interesuje się antropologią sztuki, szczególnie zaś kina i literatury w tym zagadnieniami związanymi z antropologią skrywania w filmach Felliniego, Barabása, Härö, Burtona, czy też w prozie Gaupa, Pamuka, Clarke.

² S. Clarke, *Pani Mabb*, [w:] też, *Damy z Grace Adieu i inne opowieści*, przekł. E. Rudolf, Kraków 2007, s. 85.

³ Najprawdopodobniej akcja powieści ma miejsce w hrabstwie Derbyshire, ponieważ w Derbyshire rozgrywają się zdarzenia opisywane w innym z opowiadań Clarke *Pan Simonelli lub wdowiec z Faerie*.

⁴ Zob. P. de Man, *Retoryka czasowości*, przekł. A. Sosnkowski, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 376.

Fundamentem, na którym został oparty świat przedstawiony w *Pani Mabb*, jest kultura celtycka oraz wierzenia Celtów⁵. „Celtowie” to niezwykle żywy termin we współczesnej kulturze.

Pierwsze „odrodzenie celtyckie” w nowożytności nastąpiło w dobie romantyzmu: „Celtowie nagle stali się nazwą i ucieleśnieniem tego, co dotychczas było raczej mętnym wyobrażeniem o ludach prehistorycznej Europy”⁶. Romantyczna „celtomania”, jak klimat tamtej epoki określa John Haywood, oparta była głównie na fałszywych domysłach i przesłankach. Dzięki niej jednak przypomniano sobie o Celtach. „Celtomania” doprowadziła do bardziej profesjonalnych badań nad ludami celtyckimi, a także rozbudziła w Walijczykach, Szkotach, Irlandczykach i Bretończykach dumę ze swojej tożsamości, co oparte było przede wszystkim na kultywowaniu języków celtyckich, ale także na pielęgnowaniu wszelkich przejawów celtyckości. Wśród współczesnych przejawów „celtomanii” można wymienić m.in. ruch o quasi-religijnym charakterze — New Age⁷.

Ruch neoceltycki powiązał się z ruchem New Age poprzez takie zjawiska, jak neodruidyzm czy wicca⁸. Szczególnie wierna ideom New Age jest tzw. celtycka duchowość, która łączy elementy chrześcijańskie oraz celtyckie. Istotą owej duchowości oddaje rola przyrody oraz twórcza wyobraźnia jednostek przy jednoczesnym położeniu nacisku na wspólnotę⁹.

Za jeden z pośrednich skutków „celtomanii” oraz ruchu New Age możemy uznać rozwój literatury fantasy, która nie jest pozbawiona również korzeni romantycznych:

Celtomania była przejawem romantyzmu, kulturowym buntem przeciwko racjonalizmowi i materializmowi oświecenia. Romantyzm wielbił wyobraźnię, irracjonalizm, indywidualizm i bunt, kochał dziką przyrodę, to co tajemnicze i egzotyczne¹⁰.

Fantasy chętnie korzystało przede wszystkim z wizji świata określanej przez Andrzeja Wiercińskiego mianem paradygmatu animizmu, na który składa się wyjaśnia-

⁵ Trudno mówić o jednej kulturze celtyckiej oraz jednym systemie wierzeń Celtów. Jednorodność ludów takich jak Galowie, Brytowie, Piktowie itd. wielokrotnie była kwestionowana, do tego stopnia, iż uważano nawet, że nazwa Celtowie to sztuczny, nowożytny twór. Zob. J. Haywood, *Celtowie. Od epoki brązu do New Age*, przekł. E. Marczak, Warszawa 2008, s. 17, 23.

⁶ Tamże, s. 258.

⁷ Samo New Age nie posiada jednak korzeni celtyckich: „Pojęcie »New Age« wywodzi się z ducha ezoterycznej historiozofii posługującej się symboliką i terminologią astrologii [...]. W historiozofii tej dzieje Ziemi i ludzkości podlegają kosmicznym rytmom Nieba, dzieląc się na tzw. ery precesyjne. [...] Współcześnie znajdujemy się na pograniczu Ery Ryb i Wodnika. [...] Ruch Nowej Ery [...] wziął swą nazwę właśnie od nadchodzącej ery precesyjnej — ery Wodnika. [...] Ustępująca epoka najczęściej nazywana jest epoką modernizmu (nowoczesności). [...] Stara, »nieludzka« epoka musi odejść w niebyt. Dostrzegalne jest też kształtowanie się nowej epoki — epoki postmodernizmu. Ma być ona przyjazna życiu, piękniejsza i szczęśliwsza”. A. Zamojski, *New Age. Filozofia, religia, paranauka*, Kraków 2002, s. 32–35.

⁸ Zob. J. Haywood, *dz. cyt.*, s. 298.

⁹ Zob. B. Gierek, *Tradycja celtycka w życiu religijnym współczesnego społeczeństwa irlandzkiego*, Kraków 2002, s. 84.

¹⁰ Zob. J. Haywood, *dz. cyt.*, s. 258.

nie rzeczywistości poprzez: odkrywanie samego siebie; analogię ludzkiego jestestwa ze światem zwierząt i roślin; marzenia senne i stany transowe¹¹. Z dzisiejszego punktu widzenia czynniki te nazwalibyśmy irracjonalnymi, bądź, w najlepszym razie, intuicyjnymi, chociaż, jak przekonywał w *Złotej gałęzi* James George Frazer, opisując magię: rządziły nią mechanizmy niezwykle precyzyjne¹².

Niektóre z dzieł fantasy wykorzystują paradygmat animizmu i magię, bez większych związków z konkretnymi wierzeniami, kulturami, tylko po to, żeby nasycić nimi świat przedstawiony. Wiele z dzieł jednak bardzo ściśle korzysta z wiedzy antropologicznej: wierzeń, rytuałów, obrzędów, czy też odwołuje się do bogatej tradycji literatury poetyckiej sprzed wieków, np.: *Beowulfa*, *Kalevali* czy też *Eddy*.

Na twórcze wykorzystanie konkretnej spuścizny kulturowej zdecydowała się również Susanna Clarke, autorka zbioru opowiadań *Damy z Grace Adieu*. Podstawowym punktem odniesienia dla niemal całej twórczości Clarke jest *sidhe*, czyli miejsce zamieszkania mitycznego ludu irlandzkiego, Tuatha Dé Danaan. Synowie bogini Danu (przywoływanej przez Gravesa w *Białej bogini*, jako jeden z inwariantów tytułowej bogini¹³) w zamierzchłych czasach przybyli do Irlandii, by tam rozprawić się z plemionami Fir Bolg i Formorian.

Tuatha Dé Danaan w twórczości Clarke zastąpiły elfy. Spełniają one jednak podobną funkcję, co mityczne plemię w mitach i podaniach irlandzkich. Nawet wtedy, kiedy nominalnie brak jest w twórczości Clarke elfów oraz *sidhe*, autorka sugeruje obecność nadprzyrodzonej rzeczywistości. Taką konstrukcję świata przedstawionego prezentuje m.in. w *Pani Mabb*.

Opowiadanie Susanny Clarke opisuje losy Venetii Moore, młodej dziewczyny zakochanej w żołnierzu wojska angielskiego, kapitanie Foxie. Gdy dziewczyna wyjechała do chorej koleżanki, kapitan Fox zniknął u tajemniczej sąsiadki, wytwornej i bogatej pani Mabb, której jednak nikt w Kissingland w rzeczywistości nie widział. Każdy powtarzał jedynie usłyszane na temat pani Mabb plotki dotyczące jej urody, bogactwa, manier. Venetia, pomimo niepowodzeń i przeciwności losu, starała się odzyskać kapitana Foxa, który, jak się okazało, został przez panią Mabb uwięziony, chociaż sam nie miał o tym pojęcia. Czas w przybytku pani Mabb i w Kissingland płynął odmiennym rytmem. Kiedy w Kissingland mijało kilka miesięcy, w tym czasie w domostwie bogatej sąsiadki, nastąpił dopiero kolejny dzień.

Clarke poprzez prostą historię miłosną przywołała niezwykle popularny motyw podróży w zaświaty. Topos uwodzicielskiej i niebezpiecznej kobiety omamiającej mężczyznę, który staje się bezbronny, szczególnie silnie ujawnił się w kulturze celtyckiej.

¹¹ Zob. A. Wierciński, *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków 2010, s. 123–124.

¹² Zob. G. J. Frazer, *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przekł. H. Krzeczkowski, Kraków 2012, s. 16–47.

¹³ Graves podsuwał wręcz hipotezę, że Tuatha de Danaan byli prawdziwym ludem, który przywędrował do Irlandii z Grecji: „Według archeologicznie wiarygodnej irlandzkiej tradycji zawartej w *Księdze Najazdów* Tuatha de Danaa przegnani zostali z Grecji gdzieś na północ w rezultacie najazdu z Syrii, aby później trafić do Irlandii [...]. Jako datę ich przybycia do Brytanii zapisano 1472 rok p.n.e.” R. Graves, *Biała bogini*, przekł. I. Kania, Warszawa 2011, s. 56.

Najlepiej egzemplifikują to obrzędy związane ze świętem samhain, obchodzonym 31 października. Samhain to święto końca lata, wygaszania świętego ognia i zapalania nowego¹⁴. Samhain to również święto zmarłych, czas, w którym wszelkie zjawy powracały na ziemię, ale także dzień związany z symboliczną śmiercią króla i boga:

We wszystkich legendach związanych z cyklem Samhain bogowie poślubiają boginki lub czarodziejki, stają się słabi i bezwolni, umierają gorejąc w płomieniach. Są to nieodzowne atrybuty mitu święta Samhain, śmierć króla lub boga symbolizuje ofiarę, kres pewnego stanu rzeczy, zaśnięcie przyrody, koniec pory roku, konieczne po to, by mogło narodzić się nowe¹⁵.

Zwabienie i uwięzienie kapitana Foxa ma więc w *Pani Mabb* identyczną funkcję, co uwodzenie, osłabianie oraz zabijanie królów i bogów przez boginki w legendach celtyckich związanych z samhain. Clarke w charakterystycznym dla siebie stylu przełamuje jednak rytualny, podniosły charakter sytuacji, w której uwodzicielska czarodziejka obezwładnia mężczyznę, stosując ironiczny, często wręcz sarkastyczny, ton. Świetnie zabieg ten oddaje krótki dialog pomiędzy Venetią a kapitanem Foxem, po tym jak kapitan wy dostał się od pani Mabb:

— A co robiłeś, ukochany, gdy służba pani Mabb odpędzała tę kłopotliwą osobę? — zapytała słodko Venetia.

— Och! Drzemałem sobie spokojnie w salonie na tyłach domu i pozwoliłem, by do woli szaleli wokół mnie. Dla wojskowego — chyba ci już o tym wspominałem, Venetio — umiejętność zapadania w sen w każdym miejscu jest niezwykle ważna...¹⁶.

Własną pasywność kapitan Fox, niezwykle elokwentnie, przedstawił jako naturalną umiejętność każdego żołnierza, tym samym zresztą Clarke ośmieszyła męstwo żołnierzy, w których łatwo i do grobowej deski zakochiwały się bohaterki chociażby Jane Austin (także nie szczędziła im ironicznych komentarzy).

Historia, która przytrafiła się kapitanowi Foxowi, powtarza w mikroskali opowieść pochodzącą z cyklu mitologicznego legend irlandzkich. Mam na myśli historię *Podróż Brana* obecną w wielu manuskryptach zawierających legendy irlandzkie, m.in. w XII-wiecznym *Lebor na hUidire*.

Bran, syn Febala, zmęczony ucztą wyprawianą w jego grodzie, wyszedł przed mury, gdzie usłyszał niezwykłą muzykę. Muzyka ta uśpiła go, a gdy rano obudził się, odnalazł na trawie srebrną gałąź jabłoni. Gałąź ta była własnością czarodziejki z Wyspy Kobiet. Zaprosiła ona Brana i jego towarzyszy, by przybili do jej brzegów, a tam zaznają spokoju i rozkoszy. Mężczyźni przepłynęli więc niezwłocznie morze i dotarli do Wyspy Kobiet. Żywot żeglarzy na Wyspie Kobiet upływał na samych przyjemnościach:

Przez cały dzień słuchali muzyki, bawili się i pili w towarzystwie dam. Mogli mieć wszystko czego zapragnęli, i czas im się nie dłużył. Zapomnieli o Irlandii o swych rodzinach, o towarzyszu porzuconym

¹⁴ Zob. J. Gąssowski, *Mitologia Celtów*, Warszawa 1987, s. 23.

¹⁵ Tamże, s. 31.

¹⁶ S. Clarke, *dz. cyt.*, s. 126.

na Wyspie Śmiechu. Zapomnieli o wszystkim oprócz rozkoszy i wygod, których zaznawali na Wyspie Kobiet¹⁷.

Jednak jednego z towarzyszy Brana dopadła tęsknota. Nechtan chciał powrócić do Irlandii. Królowa kobiet, która ostatecznie dała się przekonać, żeby mężczyźni odpłynęli, przestrzegła ich, że nie mogą oni zejść na irlandzki brzeg. Kiedy załoga dopłynęła do zielonej wyspy, dowiedziała się od jednego z ludzi, że owszem, wszyscy słyszeli o Branie, synu Febala:

Setki lat temu opuścił on Irlandię na swoim *curragh*, udając się na poszukiwanie czarodziejskiego ostrowu zwanego Wyspą Kobiet. Od tamtej pory słuch o nim zaginął, lecz do dziś opowiada się historię o Wyprawie Brana. Jest to jedna z naszych najstarszych opowieści; znamy ją wszyscy¹⁸.

Kiedy Nechatan usłyszał tę historię chciał zaprotestować i wyskoczyć z łodzi, ale gdy tylko dotknął brzegu, jego ciało rozsypało się w proch.

Zarówno dom pani Mabb, jak i Wyspa Kobiet, to przedstawienia zaświatów. Bożena Gierek w *Religiach Celtów* zaliczyła *Podróż Brana* do gatunku *echtraí*, opowiadającego o wyprawach ludzi do zaświatów¹⁹. Przekroczenie progu domu pani Mabb, przepłynięcie morza przez Brana i jego towarzyszy, to doświadczenia symbolicznej śmierci²⁰. Nie sposób wrócić do świata żywych bez uszczerbku. Bran spędził na Wyspie Kobiet aż rok, co przełożyło się na setki irlandzkich lat. Tam, na zielonej wyspie, wszyscy żeglarze byli już martwi, na co dowodem jest rozsypanie się w proch Nechtana. Kapitan Fox spędził u pani Mabb zaledwie jeden dzień, dzięki czemu ponownie przekraczając próg dzielący świat żywych od świata nadrealnego, wkroczył w rzeczywistość jedynie kilka miesięcy później. Jednak zarówno Bran, jak i kapitan Fox, ulegli tej samej pokusie. Prostemu zaproszeniu kobiety. Jednak o ile w mitologicznej opowieści mamy do czynienia z olśnieniem i pożądaniem, które budzi się w Branie w stosunku do tajemniczej przybyszki, właścicielki srebrnej gałęzi jabłoni (symbol kuszenia, seksualności, piękna, ale również symbol boskości²¹), o tyle w *Pani Mabb* cała sytuacja jest spełnieniem konwenansu społecznego. Kapitan Fox tak oto opisuje, jak trafił do domu pani Mabb:

Nigdy nie zgadniesz, gdzie byłem przez ten cały czas: u pani Mabb! Przysłała mi wiadomość, bym został czwartym do gry, ale gdy się u niej pojawiłem, okazało się, że ona pragnie tylko rozmawiać ze mną o miłości i tego rodzaju głupstwach²².

Niewątpliwie kapitan Fox nie przypomina walecznego i dzielnego wojownika, jakim jest Bran, ale paradoksalnie, to tego rodzaju zdystansowanie, dalekie od porywów

¹⁷ M. Heaney, *Za dziewiątą falą. Księga legend irlandzkich*, przekł. M. Godyń, Kraków 1996, s. 68.

¹⁸ Tamże, s. 69.

¹⁹ Zob. B. Gierek, *Religie Celtów*, Kraków 2013, s. 221–255.

²⁰ B. Gierek, opisując *echtraí*, zwraca uwagę na to, że wyprawy do zaświatów często obejmowały podróż statkiem na wyspę, ale również wszelkie inne próby dostania się do zaświatów. Tamże, s. 221–255.

²¹ Zob. J. Tressider, *Jabłko*, [w:] *Słownik symboli*, przekł. B. Stokłosa, Warszawa 2005, s. 68.

²² S. Clarke, *dz. cyt.*, s. 125.

namiętności podejście do życia, ratuje kapitana Foxa, który nie daje się, przynajmniej w pełni, zwieść awansom pani Mabb.

Symbolika zaświatów w przypadku domostwa pani Mabb podkreślana jest przez Clarke wielokrotnie. Inne postrzeganie czasu obok kapitana Foxa opisuje również Lucas, dawny służący kapitana:

Po chwili, panienko, zauważyłem, że paznokcie mam dłuższe, a na brodzie ostry zarost. [...] Odkryłem, że w tym małym kamiennym przedsionku pani Mabb stałem przez trzy dni i trzy noce²³.

Niezwykły charakter posiadłości pani Mabb potęguje fakt, iż każdy mieszkaniec Kissingland wskazywał inne miejsce jego położenia: siostra Venetii, Fanny, stwierdziła, że dom pani Mabb położony jest pomiędzy głazami a lasem tuż przed Piper; pan Gout opowiadała Venetii, że dziewczyna odnajdzie go idąc wąską ścieżką przecinającą cmentarz; za to bawiące się nad rzeką dzieci wyjaśniły, że pani Mabb mieszka na tyłach ogrodu Billiego Little'a. Chociaż Venetia za każdym razem odnajdywała dom, to jednak spotykały ją przedziwne przeciwności losu, które bardziej odczuwała, doświadczając, niż rzeczywiście widziała. Główna bohaterka opowiadania została zaatakowana przez oddział żołnierzy (Venetia jedynie słyszała tętent koni, a zaraz potem straciła przytomność), następnym razem wpadła w taneczny trans pod wpływem muzyki dobiegającej z ogrodu pani Mabb, zaś niewidzialna dłoń porywała ją do tańca. Ostatecznie, kiedy szła za radą dzieci znad rzeki, Venetia została zaatakowana przez chmarę owadów.

Przypadki i przeciwności losu spotykały również Brana. Bran napotykał Mananna Mac Lira, boga morza, który wskazał mu drogę do Wyspy Kobiet, jednak wcześniej Bran dopłynął do Wyspy Śmiechu, a jeden z towarzyszy schodzący na ląd przemienił się w otepiałego, roześmianego człowieka i nie chciał wrócić na statek²⁴. Ostatecznie załoga trafiła do celu i dotarła na brzeg dzięki motkowi (rzucony został przez jedną z kobiet), który przylepił się do dłoni Brana. Jest jednak jedna zasadnicza różnica pomiędzy losami Brana i próbami Venetii. Celem Brana i towarzyszy, niejako wręcz ich przeznaczeniem, było dotrzeć do Wyspy Kobiet. Venetia zaś chciała dotrzeć tam, gdzie mężczyzna został już usidlony. Dlatego też Venetię spotykały o wiele bardziej przykre zdarzenia.

Najbardziej intrygującym z epizodów, opisujących próby Venetii, by dostać się do domu pani Mabb, jest fragment opowiadający o dochodzącej nie wiadomo skąd muzyce i tańcu, któremu dziewczyna dała się porwać:

Och! Ktoś gra na piszczałce! Tylko, że nikogo tu nie ma. O, teraz słyszę bębenek. A nie widać żadnego muzykanta, jakie to dziwne! A jakby tak... podejść ze dwa kroki do przodu, dygnąć i odwrócić się... — wszystkie te słowa zupełnie nie wiadomo skąd pojawiły się w jej głowie i wypowiadając je, bezwiednie zrobiła dwa kroki do przodu. Ni stąd, ni zowąd zaczęła tańczyć i nie zdziwiła się, gdy ktoś, we właściwym momencie, ujął jej wyciągniętą dłoń²⁵.

²³ Tamże, s. 92.

²⁴ Epizod ten przypomina wizytę załogi Odysa na wyspie Lotofagów w *Odysei*.

²⁵ S. Clarke, *dz. cyt.*, s. 111.

Scena ta przywołuje niezwykle bogatą symbolikę tańca transowego, tańca, w który wprowadza dźwięk muzyki, tańca nie do przerwania, inicjowanego przez duchy, zjawy. Przygoda Venetii odwołuje się więc zarówno do samhain, jak i do *danse macabre*:

Święto [samhain — dop. M.Ż.] miało charakter wysoce zróżnicowany i wiązało rozmaite kulty i czynności liturgiczne oraz praktyki magiczne. [...] Były [tam — dop. M.Ż.] także obrzędy orgiastyczne, których istotny sens wypływał z kultu płodności²⁶.

Samhain wiąże śmierć i krwawe obrzędy z orgiastyczną radością życia. Ekstatyczny taniec z trudnym do zidentyfikowania partnerem, najprawdopodobniej istotą nadprzyrodzoną, i stan, w jakim zostaje odnaleziona Venetia na cmentarzu, sugerują erotyczny, niemal orgiastyczny właśnie, charakter fragmentu:

John Harker i George Buttery zajrzeli na cmentarz przy kościele, zauważyli bladą sylwetkę — Venetia miała na sobie jasną suknię — majaczącą w ciemnościach. Pod wielkim cisem płażała w koło, z szeroko rozłożonymi ramionami; wydawało się, że nigdy nie przestanie. We dwóch musieli mocno ją uchwycić, by się zatrzymała²⁷.

Na dodatek Venetia miała całkiem zdarte buty. Podtekst seksualny posiada również wcześniejsza przygoda Venetii, gdy dziewczynę znaleziono w podartej przez miecze sukni, co sugeruje, podobnie jak taniec, gwałt na dziewczynie. Pani Mabb okrutnie rozprawiła się ze swoją rywalką, wykorzystując do tego nadprzyrodzone, podległe jej siły, „uzbrojone” w maskulinistyczną opresyjność.

Epizod z tańcem ma jednak o wiele bardziej uwodzicielski, subtelny charakter i o wiele silniej Venetia została w ten sposób wzięta przez magię we władanie — niczym w przyswojonym przez kulturę średniowieczną motywie *danse macabre*, Venetia tańczyła ze zjawą.

Warto jednak zauważyć, że skojarzenie samhain z *danse macabre* nie jest nieuzasadnione. Powrót zmarłych, zjaw, duchów do świata żywych 31 października, ich tryumfalny pochód przez wioski, gdzie specjalnie wygaszano wszelkie światła, żeby duchy nie odkryły w nich obecności żywych, a zarazem orgiastyczne obrzędy kultywowane w tę właśnie noc, łudząco przypominają również *danse macabre*. Tym, co budziło jednak szczególną zgrozę w przedstawieniach *danse macabre*, były kościotrupy, na wpół przegniłe zwłoki, zapraszające, czy wręcz zmuszające, żywych do tańca. Liminalność kości — pomiędzy życiem, a śmiercią — obecna była już w paleolicie²⁸.

Symbolika kości zyska jednak na znaczeniu nieco później, wyłoni się z pogańskich wierzeń w pełni właśnie pod postacią *danse macabre*. Wcześniej nie brak jednak równie sugestywnych, wdzierających się do świata rzeczywistego, zjaw „zapraszających” żywych do podróży wraz z nimi. Michel Vovelle, autor *Śmierci w cywilizacji zachodu*,

²⁶ J. Gąsowski, *dz. cyt.*, s. 23.

²⁷ S. Clarke, *dz. cyt.*, s. 113.

²⁸ Zob. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przekł. S. Tokarski, Warszawa 2007, s. 46–47.

wspomina chociażby o celtyckim *ankou*, przedstawieniu śmierci, która podąża przy dźwiękach zgrzytu kół wózka²⁹. Niezwykle ważnym miejscem, które materialnie przedstawia ową liminalność pomiędzy światem żywych i umarłych, jest cmentarz:

[...] pozostaje [...] miejscem wspólnym dla zdecydowanej większości zmarłych. [...] To miejsce należące do wspólnoty, bez skrupułów używającej go do najbardziej świeckich celów, miejsce tańców i rozrywki, miejsce wypasu bydła, któremu zdarzy się niekiedy odkopać trupa. Jednakże w pozornym lekceważeniu przejawia się powszechne poczucie, że cmentarz jest wspólną własnością żywych i umarłych³⁰.

Paradoksalnie owo przenikanie się życia i śmierci równie silnie ewokowane jest przez *danse macabre*. Jednak owa synergia zostaje wykorzystana w transgresyjny sposób: „Dziwny to zresztą taniec, w którym porusza się jedynie zmarły, żywy zaś idzie za nim niechętnie, odrętwiały i bezsilny”³¹. To zmarły, podgniły, bądź już kościotrup, ma w sobie więcej „życia” niż prowadzona przez niego osoba³². Zmarli prowadzą schwytanym żywych na śmierć. Zahipnotyzowana, podobnie jak to opisała Vovelle, Venetia, choć nie była prowadzona na śmierć, była równie otepiała i wprowadzona bezwolnie w ruch, co postacie przedstawiane w *danse macabre*.

Różnica, a zarazem zbieżność *danse macabre* i tańca Venetii, jest taka jak pomiędzy śmiercią *par excellence* a małą śmiercią. Ekstatyczne oddzielenie się od siebie samego w akcie erotycznym oraz oddzielenie się ostateczne mają cechy wspólne. Szczególnie ów paradoks uwypuklał w swoich pracach Georges Bataille: „Mała śmierć» ma niewiele wspólnego ze śmiercią, z przerażającym chłodem śmierci... Czy jednak paradoks jest nie na miejscu, kiedy mowa o erotyzmie?”³³, dalej zaś w *Łzach Erosa* Bataille wielokrotnie podkreślał przewrotny związek śmierci oraz erotyzmu: „Gdybym w [...] kilku zdaniach nie ograniczył się do chwili, w której śmierć niweczy istnienie, mógłbym powiedzieć o tej »małej śmierci«, kiedy to, nie umierając naprawdę, pograżę się w poczuciu tryumfu”³⁴. Oczywiście koncepcja Bataille’a jest o wiele szersza niż prosta konstatacja, że śmierć i erotyzm są z sobą spowinowaczone a zarazem rozłączne. Spowinowaczone, ponieważ obie wyznaczają człowieczeństwo człowieka — świadomość śmierci oraz seks jedynie dla rozkoszy, a nie w celu rozmnażania, miałyby być, według Bataille’a, *differentia specifica* człowieka i tym, co odróżnia go od zwierzęcia. Rozłączność zaś erotyzmu i śmierci polegałaby na tym, że erotyzm jest kwintesencją życia, śmierć zaś tego życia, być może najintensywniejszym, momentem, ale jednak również kresem. Można więc zaryzykować tezę zgodną z batailleowską koncepcją, że Vene-

²⁹ Zob. M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przekł. T. Swoboda, Gdańsk 2008, s. 56.

³⁰ Tamże, s. 63–64.

³¹ Tamże, s. 131.

³² Zob. Tamże, s. 131.

³³ G. Bataille, *Łzy Erosa*, przekł. T. Swoboda, Gdańsk 2009, s. 53.

³⁴ Tamże, s. 79.

tia wtedy prawdziwie żyje, kiedy daje porwać się namiętności do kapitana Foxa. Zaś jej walka o mężczyznę to odkrywanie cierpienia i rozkoszy przynależnej erotyzmowi. Niezwykle trafnie ta intensywność życia Venetii została zniwelowana poprzez wprowadzenie konwenansu obecnego podczas ponownego spotkania głównej bohaterki oraz kapitana Foxa. Fox okazał się zarozumiałym, pewnym siebie mężczyzną, w dodatku apodyktycznym. Do rozmowy z nim potrzeba zgrabnych forteli językowych, nie zaś szczerości, płomiennej namiętności. Wszystko na powrót zostało podporządkowane *profanum*, które również opisywał Bataille. *Profanum* nastawione jest na zysk. W przypadku *Pani Mabb* mowa tutaj o zysku w relacji miłosnej.

Paradoks złączenia się śmierci oraz miłości, a także moment, podczas którego do owego złączenia dochodzi, został tu wspomniany w perspektywie kultury celtyckiej. Samhain jest dowodem na to, że kultura celtycka, której ludowy charakter został zaprezentowany w *Pani Mabb*, w czasie *sacrum* dopuszcza do siebie nie tylko sferę żywych i umarłych, ale również łączy erotyzm ze śmiercią. Świętym czasem, czasem zawieszenia konwenansu, jest dla Venetii próba wydobycia ukochanego z domu pani Mabb. Na pytanie o to, dlaczego Venetia tak łatwo wymyka się konwenansom znajdujemy odpowiedź w wydarzeniach, które miały miejsce w Manchesterze. Venetia opiekowała się tam chorą przyjaciółką, która ostatecznie zmarła. Spotkanie ze śmiercią stawia człowieka w przestrzeni *sacrum*. Tego rodzaju jednostki Frazer opisywał w *Złotej gałęzi*. Osoby święte są zarazem przeklęte i funkcjonują poza społeczeństwem:

Każdy człowiek, który miał do czynienia ze zwłokami, pomagał zanościć je do grobu lub dotknął kości zmarłego człowieka, zostawał pozbawiony niemal wszelkiego kontaktu z ludźmi i odcięty od społeczeństwa³⁵.

Venetia legitymizowała swoje dziwne zachowanie, które *notabene* rzeczywiście stawiało ją w roli wioskowej pariaśki, a dzięki temu mogła działać poza profanicznym porządkiem.

Silne zakorzenienie w folklorze, kulturze i mitologii anglosaskiej oraz celtyckiej, a zarazem rodzące się o wiele bardziej niejednoznaczne, symboliczne sensy³⁶ najlepiej uwidaczniają się dzięki postaci pani Mabb.

Królowa Mab, to bohaterka pochodząca z angielskiego folkloru, najsilniej uwieczniona w monologu Merkucja w *Romeo i Julii* jako niewielka wróżka, pani snów. Najprawdopodobniej jednak królowa Mab przywędrowała do Anglii z Irlandii, gdzie była królową Medb, mityczną władczynią Connachtu, jedną z bohaterek eposu *Tain Bo Cualnge*³⁷. Medb zaś, idąc dalej, jest utożsamiana z Morrighu, krwawą celtycką boginią wojny. Pani Mabb z opowiadania Clarke została obdarzona cechami każdej z nich:

³⁵ J. G. Frazer, *dz. cyt.*, s. 164.

³⁶ Zagadnienie napięcia pomiędzy figuralnością a symbolicznością w literaturze na przykładzie literatury romantycznej zostało opisane przez P. de Mana w tekście *Retoryka czasowości*, Zob. P. de Man, *dz. cyt.*, s. 375–412.

³⁷ Zob. J. Gąssowski, *dz. cyt.*, s. 59–62.

złośliwością i umiejętnością władania magią — od królowej Mab; kochliwością i przebiegłością — od królowej Medb (miała ona trzech mężów, a ostatniego z nich, znanego z *Tain Bo Cualnge* zdradzała podczas wyprawy wojennej); nieustępliwością i brutalnością — od bogini Morrighu (to jej zapał i zapalczywość poderwały do walki Tuatha de Danaan po śmierci króla Nuady podczas bitwy z Fomorianami³⁸).

Merkucjo, opisując królową Mab, przywołuje jej wygląd oraz sny, które zsyła:

Ona [...] w postaci kobietki, mało co większej niż agat na wskazującym palcu aldermana. [...]. Co noc harcuje po głowach kochanków, którzy marzą wtedy o miłości [...]. Albo po ustach romansowych damul, którym się wtedy marzą pocałunki³⁹.

Okazuje się, że pani Mabb pod względem rozmiarów niewiele się różni od królowej Mab opisywanej przez Merkucja. Dwukrotnie podchodząc pod dom pani Mabb, Venetia odnosi wrażenie, że chociaż jest on duży, to w odniesieniu do innych elementów krajobrazu, wydaje się być niewielki:

Była to dość wysoka wieża, a mimo to jeszcze wyżej sięgał monstrualnych rozmiarów żywopłot z róż, rosnący na tyłach budowli, i Venetia nie mogła odpędzić się od myśli, że w istocie wieża jest bardzo mała — jak budka dla mrówki, pszczoły czy ptaka⁴⁰.

Prawdę o tożsamości pani Mabb pomogły odkryć Venetii dzieci, które zostały przedstawione w opowiadaniu jako postacie niedziwujące się paradoksom świata — dla nich naturalnym było, że wspaniała dama może mieszkać na tyłach ogrodu Billiego Little'a, a w dodatku nie dziwiło ich, że jest małeńka i rzuca na ludzi uroki. Dzieci przyjmowały świat takim, jaki jest, nawet jeśli nie przystawał on do wyznawanej przez ogół społeczności wizji rzeczywistości. Venetia zaś, funkcjonująca w przestrzeni *sacrum*, była jedyną dorosłą, która była w stanie uwierzyć w prawdziwą tożsamość pani Mabb. Właśnie dzięki temu ostatecznie trafia do prawdziwego domu antagonistki:

Na samej górze rozpościerała się rozległa połać aksamitnej, jasnozielonej trawy, a na skraju trawnika piętrzyło się kilkanaście skupionych razem głazów i kamiennych płyt. Możliwe, że przeznaczono je na budowlę ula, ale kto wie, może były wszystkim, co pozostało po jakimś pradawnym murze. [...]. Nietrudno było sobie wyobrazić, że ma się przed oczami wieżę lub zameczek [...]⁴¹.

Venetia chciała zburzyć ten mały domek, żeby uwolnić się od pani Mabb, ale wtedy w jej stronę wyleciała chmara motyli, które wydostawały się z kamiennej budowli. Venetia opędzała się i w szale zabijała niewielkie stworzenia. Jak się później okazało, motyle były wiernymi sługami pani Mabb. Motyle, symbolizujące dusze (również w tradycji irlandzkiej), miały ulatywać z ciała, oznajmiając, że dusza opuściła zmarłego⁴².

³⁸ Zob. M. Heaney, *dz. cyt.*, s. 29–30.

³⁹ W. Szekspir, *Romeo i Julia*, przekł. J. Paszkowski, Kraków 2003, s. 28.

⁴⁰ S. Clarke, *dz. cyt.*, s. 111.

⁴¹ Tamże, s. 121.

⁴² Zob. M. Vovelle, *dz. cyt.*, s. 60.

Tym samym przybytek pani Mabb mógł zostać uznany za symboliczne zaświaty, dom dusz, które żywym (i nie zaczarowanym) mogły ukazać się jedynie pod postacią motyli.

Venetia, unicestwiając owady znajdujące się pod komendą nieprzychylniej sąsiadki, wywalczyła sobie ponowne prawo do kapitana Foxa. Ochrona dusz okazała się dla pani Mabb ważniejsza niż niezaspokojona słabość do lokalnego wojskowego.

Walka Venetii o ukochanego przywołuje jeszcze jeden motyw, który nie sposób pominąć, szczególnie z powodu jego subwersywnego wykorzystania. Puentuje on całe opowiadanie. Mam na myśli motyw Orfeusza i Eurydyki. O ile jednak w pierwotnej wersji mitu greckiego to mężczyzna chciał uratować kobietę z zaświatów, o tyle w *Pani Mabb*, to kobieta zdecydowała się na walkę o mężczyznę. Należy również dodać, że mit o Orfeuszu i Eurydyce, to mit opowiadający o rozgrywce pomiędzy mężczyznami: Orfeuszem i Hadesem. Można wręcz uznać, że obu ich łączy słabość do ukochanych kobiet, dzięki czemu zrozumiała jest uległość Hadesa wobec prośb Orfeusza. Hades również kiedyś zechciał mieć u swojego boku córkę Demeter, Korę. Jednak, tak jak on nie może cieszyć się towarzystwem swojej żony przez pełen rok, tak teraz bóg zaświatów uznaje, że wydostanie się Eurydyki z Tartaru musi zostać obwarowane ultimatum. Relację pomiędzy Orfeuszem a Hadesem można określić mianem męskiej umowy, szczerzej, nie opartej na niedomówieniach. Orfeusz złamał warunek, dlatego Eurydyka musiała pozostać w podziemiach.

Walka Venetii z panią Mabb to walka, w której dozwolone są wszelkie środki. Jest to walka bez zasad i skrupułów, zarówno z jednej, jak i drugiej strony. Mężczyzna, chociaż nie ma tego świadomości, jest marionetką. Mimo że Venetia nominalnie nie trafiła do zaświatów, to jednak z owymi zaświatami igrała i, co więcej, udało się jej dopiąć swego, uratowała ukochanego.

Nie powinno dziwić, że Clarke zdecydowała się na konwersję greckiego mitu w ten właśnie sposób. Mitologia celtycka pełna jest kobiet, które swoimi intrygami, grammi, zdobywają dokładnie to, czego pragną. Wysoka pozycja kobiet była zresztą czymś naturalnym w kulturze celtyckiej: „Nawet mityczni herosi nie dominowali nad kobietami; raczej byli równorzędnymi przeciwnikami rozjuszonych pań, czasem przegrywali sromotnie”⁴³. Na równie ciekawy fakt zwraca uwagę Gierek zauważając, że w mitologii celtyckiej, co jest swego rodzaju fenomenem, zdecydowana większość bóstw wojennych to kobiety⁴⁴, nie powinno więc dziwić, że krwawe, bezwzględne porachunki są właśnie porachunkami pomiędzy kobietami. Jednocześnie kobiety te nie przestają wypełniać prostych obowiązków kobiecych, można by rzec — pozostają sobą. Świadczy o tym chociażby historia wspomnianej już bogini Morrighu, która prała nad rzeką Unshin, jednocześnie odbywając stosunek z Dagdą. Podczas bitew była jednak brutalnym bóstwem zsyłającym na przeciwników ognisty deszcz⁴⁵.

⁴³ J. Besala, *Miłość i strach. Dzieje uczuć kobiet i mężczyzn*, t. 2: *Cywilizacje starożytne*, Poznań 2010, s. 383.

⁴⁴ Zob. B. Gierek, *Celtyckie boginie wojny*, [w:] *Religie a wojna i terroryzm*, red. J. Drabina, Kraków 2003, s. 79.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 80.

Warto zwrócić uwagę, że cały tom opowiadań Susanny Clarke *Damy z Grace Adieu* posiada feministyczną wymowę. Wychwala spryt kobiety, ale również prezentuje ich niezwykłą kompulsywność, szaleńczą siłę. Clarke prezentuje kobietę inteligentną, zaradną i sprytną, ale również pełną ekstatycznej siły. Siły tej pozbawiła kobiety kultura, szczególnie zaś kultura wiktoriańska oraz ta z czasów wojen napoleońskich, która jest dla Clarke pewnym punktem odniesienia.

Kobiety u Clarke używają magii i potrafią wykorzystywać ją do swoich celów. To one posiadają większy kontakt z przyrodą, istotami nadprzyrodzonymi oraz zaświatami. To wreszcie one potrafią zauważyć męskie przywary, nawet jeśli wcześniej gotowe były ratować swoich wybranków bez względu na okoliczności. Kobięcą postawę niezwykle trafnie puentują słowa Venetii wypowiedziane podczas spotkania z kapitanem Foxem, gdy ten wydostał się już z domu pani Mabb:

To bardzo dziwne — pomyślała Venetia — zalety ma dokładnie takie, jak je zapamiętałam, zupełnie jednak wyleciało mi z głowy, jak bardzo potrafi wyprowadzić mnie z równowagi⁴⁶.

Mateusz Żebrowski

TIME, MAGIC AND *DANSE MACABRE* — THE METAPHORS OF THE DEATH IN SUSANNA CLARKE'S *MRS MABB*

Summary

The article refers a metaphor of symbolic death in Susanna Clarke's short story *Mrs Mabb*: time, magic, *danse macabre*. All of them are ingrained in an European culture, especially in ancient Celtic culture, but also in Anglo-Saxon and ancient Greece culture. The references to the "samhain" festival, *danse macabre*, folklore, Anglo-Saxon and Greece mythologies lead to the conclusion that *Mrs Mabb* is the short story, which links a lots of motives to exalt a women position in culture.

⁴⁶ S. Clarke, *dz. cyt.*, s. 124.

ŚMIERĆ JAKO OCZYSZCZENIE DUSZY W TWÓRCZOŚCI SARAH KANE

Lata 90. XX wieku przyniosły nieoczekiwany zwrot w brytyjskim teatrze dramatycznym. Znużenie patetycznymi i klasycznymi sztukami spowodowało pojawienie się dramatów, które w swej wymowie zaczęły być brutalne, a nawet grubiańskie, przesiąknięte obrazami przemocy, seksem, pełne okrucieństwa, podejmujące tematy marginalne, z punktu widzenia mieszczańskiego widza. Zjawisko to oznaczało proces wprowadzania nowej estetyki teatralnej, nowego stylu dramatopisarstwa, który został określony jako Nowy brutalizm (Cool Britannia), znany również jako nowy realizm czy estetyka plugastwa². Początkowo ten nurt opanował przede wszystkim przemysł rozrywkowy (kino, muzykę pop, telewizję), nurt ten w końcu dotarł do tradycyjnego teatru, ulegając tym samym deformacji. Artyści tworzący w duchu Nowego brutalizmu pragnęli, by widzowie oswoili się z okrucieństwem, które miało wyzwolić zasoby człowieczeństwa istniejące jeszcze w widzach — ich zdaniem zepsutych i nieczułych. Wystawiane dramaty były drastyczne w wyrazie, określane angielskim sformułowaniem „in-yer-face” („jak w mordę”)³ — sztuki brutalne, niekonwencjonalne w doborze formy, tematu i języka.

Dramatopisarze tworzący w duchu Nowego brutalizmu to Mark Ravenhill ze sztuką *Shopping and Fucking*, Jez Butterworth z *Mojo* oraz Sarah Kane, debiutująca w roku 1995 sztuką *Zbombardowani* (*Blasted*)⁴. Młoda pisarka okazała się niezwykle kontrowersyjna i niekonwencjonalna. Początkowo została niedoceniona. Po premierze *Zbombardowanych* krytyka uznała, że ukazanie przez angielską dramatopisarkę na deskach teatru scen gwałtu (na kobiecie i mężczyźnie), masturbacji, defekacji, oślepienia czy kanibalizmu służy tylko obyczajowej prowokacji, szokowaniu publiczności⁵. Jednak było inaczej, Kane w jednym z wywiadów stwierdziła:

¹ Michał Sadowski — absolwent filologii polskiej oraz kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym UŁ, inspektor bankowy w mBanku, przewodniczący Koła Naukowego Literatury i Kultury Staropolskiej w roku akad. 2012/2013. W kręgu jego zainteresowań znajduje się literatura baroku (szczególnie interesują go wątki i motywy mitologiczne oraz poezja wizualna), a także literatura najnowsza.

² A. Sierz, *Jak w mordę*, „Dialog” 1999, nr 3, s. 143.

³ Tamże.

⁴ Tamże, s. 144.

⁵ G. Saunders, *„Kochaj mnie lub zabij”. Sarah Kane i teatr skrajności*, Warszawa–Kraków 2010, s. 5.

Zawsze pisałam tylko po to, żeby wyrwać się z piekła — i nigdy mi się to nie udało. Ale gdy tkwisz tam, oglądasz coś i myślisz, że to najdoskonalszy wyraz piekła, jaki znamy, to dochodzisz do wniosku, że być może warto było⁶.

Jak się okazało, Kane nie udało się wyrwać ze szponów depresji i zarówno dla niej, jak i dla jej bohaterów jedynie miłość i śmierć stały się rzeczywistą możliwością odzyskania spokoju, osiągnięcia celu w życiu.

Większość sztuk pisarki wyrażała ekspresję wielkiego okrucieństwa i cierpienia. Poetyka upoważnia do porównania ich z teatrem okrucieństwa Antonina Artauda oraz teatrem katastroficznym Howarda Barkera⁷. Obsesja na punkcie zbrodni i przemocy prowadzi także do skojarzeń z obrazami znanymi z innego medium sztuki, jakim jest film, konkretnie porównywano autorkę *Zbombardowanych* do Quentina Tarrantino. Istnieje jednak zasadnicza różnica — rozlew krwi u Kane służy nie tylko, jak u reżysera *Pulp Fiction*, estetycznej prowokacji, kulturowej grze, ironii i czarnemu humorowi czy szokowaniu odbiorcy, ale ma również wymiar moralny i oczyszczający⁸, działa jak *katharsis*. W przypadku *Zbombardowanych* Kane pyta o moralne znaczenie wojny (tu wojny domowej w byłej Jugosławii⁹), siły miłości w *Łaknąć* i w *Oczyszczonych*, czy wyrwania się z monotonii życia w sposób radykalny w *Miłości Fedry*. Nasuwa się pytanie, w jaki sposób odbierać sztuki Kane; jedni uważali, że są przesyczone pornografią, inni wskazywali na oczyszczającą siłę jej utworów. Sama autorka lekceważyła zakazy łączenia różnych porządków poznawczych, wyznaczników scenicznego *decorum* czy społecznego tabu. Wykorzystała dwuznaczność współistnienia seksu i śmierci w kulturowym (a szczególnie pop-kulturowym) *imaginarium*, wyprowadzając z ich związku poczucie metafizycznego lęku i walor wzniosłości¹⁰.

Pełne okrucieństwa i makabry sceny w sztukach Kane powinny być odczytywane metaforycznie. Sceny przemocy są skonstruowane niezwykle sugestywnie — przerażające obrazy odsyłają do okrucieństwa niemożliwego do wyrażenia w konwencji realistycznej, ich emocjonalna intensywność wyrażona została już na poziomie języka. Dialogi dramatyczne pisarki wyróżniają się porażającą i sensualną siłą, to w nich rodzą się obrazy przemocy i bólu¹¹.

Ian, główny bohater *Zbombardowanych*, cały czas czeka na śmierć, brata się z nią poprzez ułożenie się w grobie dziecka, czuje wówczas paradoksalnie błogość. Jeszcze przed tym wykopie nieskalane i czyste ciało dziecka i nakarmi się nim — bohater tym samym zbruka niewinność, próbując zrzucić z siebie ciężar odpowiedzialności. Doko-

⁶ Tamże, s. 9.

⁷ Tamże, s. 29.

⁸ Tamże, s. 40-41.

⁹ Tamże, s. 48.

¹⁰ D. Ratajczakowa, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006, s. 180, 183.

¹¹ M. Kwaśniewska, *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristewej*, Kraków 2009, s. 66.

na tego również za pomocą własnej śmierci; w jego przypadku stała się ona pokutą za grzechy i za gwałt na Cate. Ich relacja jest oparta na konwencji ofiary i kata¹², jednak pod koniec sztuki postaci zamieniają się rolami. Ian prosi o wyzwolenie i przebaczenie Cate, która staje się niezależną i wyzwoloną kobietą, zaś swoją kobiecość zaczyna wykorzystywać jako narzędzie, by w ogóle przetrwać. Paradoksalnie pod wpływem gwałtu dojrzewa¹³.

W świecie, w którym żyją bohaterowie tej sztuki, panuje wszechobecny chaos, spowodowany wybuchem wojny. Ludzie dopuszczają się bestialskich czynów, czego przykładem jest postać Żołnierza, który chwali się swą niemoralnością:

Żołnierz:

[...]

Złamałem kobiecie kark. Pchnąłem ją nożem pomiędzy nogi, przy piątym pchnięciu zgruchotałem jej kręgosłup¹⁴.

Dokonuje on również gwałtu na Ianie, który wcześniej wykorzystał Cate. Ian zostaje ukarany za swoje czyny utratą wzroku. Bohater–dziennikarz, utracił najważniejszy zmysł. Początkowo Kane chciała, by tę postać wykastrowano, jednak wydało się jej to zbyt melodramatyczne¹⁵. Niczym Gloster z *Króla Leara* Szekspira czy mitologiczny Edyp Sofoklesa, Ian traci wzrok i prosi o wyzwolenie z męki Cate. Bohaterka pośrednio jest odpowiedzialna za śmierć Iana. Podaje mu pistolet Żołnierza, którym wcześniej celował do Iana. Samobójstwa główny bohater jednak nie popełnia, gdyż Cate wyjmując uprzednio naboje z broni¹⁶. Jak informują didaskalia, Ian cierpi, przypomina tym samym konającego Chrystusa i oszalałego z bólu wariata:

IAN leży bardzo spokojnie, osłabł z głodu.

Ciemność.

Światło.

Wyrzywa krzyż z podłogi, wyrzuca deski i wyjmując ciało niemowlęcia.

Zjada je.

Wkłada materiał, w który owinięte było niemowlę z powrotem do dziury.

Moment, po nim Ian wchodzi w dziurę i kładzie się z głową wytkniętą nad podłogę.

Umiera z ulgą¹⁷.

¹² M. Lachman, *Co mówi dialog, czyli o kłopotach komunikacyjnych w najnowszym dramacie brytyjskim*, [w:] *Dialog w dramacie*, red. W. Baluch, Kraków 2004, s. 103.

¹³ M. Lachman, *Brzytwą po oczach*, Kraków 2007, s. 143.

¹⁴ S. Kane, *Zbombardowani*, przekł. P. Wodziński, P. Łysak, Warszawa 1999.

¹⁵ G. Saunders, *dz. cyt.*, s. 83.

¹⁶ Tamże, s. 92.

¹⁷ S. Kane, *dz. cyt.*, sc. 5, s. 99.

Autorka w jednym z wywiadów wspomniała, że Ian zostaje pod koniec sztuki z jednej strony odkupiony, z drugiej ukarany, zyskując tym status bohatera-cierpiętnika, bo doświadczył więcej niż inni. Podobnie jak bohater romantyczny, cierpiał i dzięki temu stał się wyjątkowy¹⁸.

Druga sztuka Kane *Miłość Fedry*, opierająca się na rdzeniu tragedii Seneki¹⁹, przypomina i rozwija wątki z pierwszego dzieła autorki. Główny bohater Hipolit przypomina Iana. Jest to rozżalony nihilista²⁰ bez pomysłu na dalszą egzystencję. Obaj mężczyźni są pod wpływem kobiet, jednak to nie one decydują o ich przemianie. Finalnie dokonuje się ona za sprawą cierpienia bohaterów i w końcu śmierci. Hipolit jest przykładem „antybohatera”, który dopiero po uduszeniu, wykastrowaniu i pozbawieniu wnętrza przez rozwścieczony tłum i Tezeusza uwalnia się od życia opartego na konsumpcjonizmie, nudzie, braku satysfakcji, życiu, które objawia się zmanierowaniem, traktowaniem ludzi i rzeczy jak kolejnych używek. Wszak Hipolit jest synem króla i ma wszystkiego pod dostatkiem, królewicz zastanawia się na co dzień, w jaki sposób „czas wypełnić bzdetami, gadżetami, pierdółkami”²¹.

Życie Hipolita to porażająca pustka oparta na ubezwłasnowolniającej rutynie. Fedra ujmuje to w jednym zdaniu podczas rozmowy z Doktorem, zwracając uwagę na jego hedonistyczną postawę: „Ogląda filmy. I uprawia seks”²². Podobnie jak Ian, Hipolit czeka na przełom w życiu, na coś, co nada sens jego istnieniu. Cierpi na przyłup życia, wyzwoleniem okaże się męka i śmierć²³. Jego frustracja, niechęć do życia wzrasta, gdy niemal każdy z poddanych uwielbia go, co poświadcza córka Fedry Strofa podczas rozmowy z matką:

STROFA Oni go kochają. Wszyscy go kochają. A on za to nimi gardzi²⁴.

Cenniejsza jest dla niego brutalna prawda, zamiast pustych pochlebstw. Dlatego w końcowych scenach sztuki bohater wyraża podziw dla wolnej woli, rewolucji, zamętu, które dają nadzieję zmiany.

Tragedia dotyczy również Fedrę. Znudzona i namiętna kobieta, której mąż jest wiecznie nieobecny, czuje się samotna. Miłość do pasierba potęguje jej dramat niespełnienia. Pragnie za wszelką cenę, nawet za cenę śmierci, osiąść Hipolita, który gardzi macochą. Fedra jest gotowa do największych poświęceń; odrzucona przez pasierba postanawia zamiast swojego ciała oddać mu swoje życie — jest w tym pewną i świadomą kobietą. Jej śmierć daje paradoksalnie życie — Hipolit, choć na chwilę, wyrwa

¹⁸ G. Saunders, *dz. cyt.*, s. 99–100.

¹⁹ Tamże, s. 107.

²⁰ Tamże, s. 110.

²¹ S. Kane, *Miłość Fedry*, przekł. M. Semil, „Dialog” 1999, nr 9.

²² *M. cyt.*

²³ E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków 2005, s. 232.

²⁴ S. Kane, *Miłość Fedry*, sc. 3, s. 7.

się z marazmu²⁵. Jednak jego szczęście nie trwa długo; fałszywe oskarżenie Hipolita o gwałt na Fedrze skutkuje rozpadem monarchii i rozpętnaniem się zamieszek na ulicy. Ten przewrót przynosi śmierć całej rodziny królewskiej: Hipolit zostaje uduszony, zadłgany nożem, rozczłonkowany, Tezeusz gwałci i zabija Strofę, Fedra wiesza się, a sam Tezeusz podrzyna sobie gardło.

Okrucieństwo wydarzeń, paradoksalnie cieszy znudzony i brutalny tłum przed pałacem. Dla zabawy dokonują oni zbezczeszczenia zwłok Hipolita (jego ciało zostaje skopane, oplute, rozdarte). Scena śmierci królewicza stanowi jego gloryfikację, jest aktem uwznioślenia, bohater cierpi niczym Chrystus, podobnie jak Ian w *Zbombardowanych*. Hipolit jest jednak ofiarą, a nie jak Ian oprawcą, cierpi za błąd Fedry i zostaje oczyszczony z win. Jego oczyszczenie nie mogło się dokonać za sprawą spowiedzi czy po prostu rozmowy z Kapłanem (którego gwałci), Hipolit wprost powie: „pieprzyć Boga”, bo w niego nie wierzy. Syn Tezeusza świadomie wybiera śmierć, nie słucha rad księdza i Strofy, by bronić swojej godności i odeprzeć zarzuty o gwałt na Fedrze²⁶. Z radością godzi się na publiczną egzekucję. W jej trakcie przeistoczeniu ulega w rytualnym krwawym *sparagmos* jego ciało, przynosząc mu w momencie ostatecznego unicestwienia pierwszą i jedyną chwilę wyzwolenia, epifanii, poczucia swobody, faustycznego pragnienia zatrzymania tego stanu na zawsze. „Gdyby takich chwil było więcej”²⁷ — mówi umierając. Szaleństwo jego unicestwienia staje się znakiem prawdziwej *katharsis* i uwznioślenia²⁸. Wywołanie *katharsis* — oczyszczenia przez szok, wstręt, zgrozę, ingerencja w „prywatność” widza, Kane osiąga przede wszystkim za pomocą języka, który wprowadza efekt emocjonalny, jaki przynosi jego specyficzna tu waloryzacja (relacja podmiot/abiekt jej tekstów) — pisarka podąża tu za Julią Kristevą²⁹.

Spotęgowane obrzydzenie i wstręt, jakiego doświadczamy w kolejnej sztuce *Oczyszczeni*, ma wydobyć widza ze stanu obojętności na krzywdę. Kontrowersyjne tematy (ślub homoseksualistów czy kazirodcza namiętność), uczucie wstrząsu psychicznego i fizycznego spazmu towarzyszy czytelnikowi niemal bez przerwy³⁰. Autorka podkreślała wielokrotnie w wywiadach, że makabryczne sceny w jej utworach miały swoje niefikcyjne pierwowzory (inspiracje stanowiły wydarzenia na stadionach sportowych czy doniesienia z wojny w Bośni)³¹. Takie nagromadzenie wizji okrucieństwa i przemocy nie pozwala zachować spokoju i obojętności. Wiedząc o bezmiarze rzeczywistego bestialstwa, z góry współczujemy bohaterom i rozumiemy ich czyny.

²⁵ A Pobratyn, *Przemiany wizerunku kobiety w dramacie na przykładzie postaci Fedry*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza. Seria: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury”, tom XI, red. E. Hurnikowa, L. Rożek, Częstochowa 2009, s. 216.

²⁶ G. Saunders, *dz. cyt.*, s. 116.

²⁷ S. Kane, *Miłość Fedry...*

²⁸ E. Wąchocka, *dz. cyt.*, s. 232.

²⁹ Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przekł. M. Falski, Kraków 2007.

³⁰ M. Kwaśniewska, *dz. cyt.*, s. 64.

³¹ Tamże, s. 63–64.

Tytuł sztuki *Oczyszczeni* przywołuje kontekst zbawienia przez miłość i śmierć. Oprawca, mefistofeliczny Tinker, przekształca były uniwersytet w rodzaj obozu śmierci³², podaje się za lekarza i pomaga na swój sposób zagubionym bohaterom. W tym zakładzie nie odnajdziemy jednak schronienia, przypomina on bardziej pułapkę³³. Specyficzne zabiegi, których dokonuje na postaciach dramatu Tinker, powodują oczyszczenie, ale przeprowadzone w sposób bardzo radykalny. Grace zostaje wyleczona ze swojej tęsknoty do brata — poddaje się prymitywnej operacji zmiany płci (Tinker obcina jej piersi i przeszczepia genitalia)³⁴; Carlowi ucina język z powodu kłamstwa, które ów język wypowiedział, jego niezdecydowania i zdrady wobec Roda, zmusza go również do połknięcia obrączki — to symboliczny akt śmierci miłości³⁵, a później systematycznie odcina mu ręce, by uniemożliwić zapisanie wyznań, nogi, by nie mógł tańczyć z Rodem. Wywiera również presję na Robina, by zjadł czekoladki przeznaczone dla Grace, które bohater wymiotuje — zwracając tym samym wszystko to, czego nauczyła bohatera przyjaciółka³⁶.

Okrucieństwo, które towarzyszy torturom zadawanym przez Tinkera bohaterom, to zmetaforyzowany obraz niemożności spełnienia miłości, wyrażenia w słowach jej doświadczenia, ma ono także wyleczyć z depresji i samotności jego samego; Tinker, krzywdząc swoje ofiary, przygląda się im jak w lustrze. Walczy w ten sposób ze swoimi własnymi wstrętami i lękami³⁷. Żaden z jego zabiegów nie powoduje jednak przemiany w nim samym, bo wszystkie jego ofiary są jak popękane lustra, wszystkie mają problemy osobowościowe³⁸, są niedookreślone, nie potrafią wyrazić swoich emocji, dlatego Tinker nie widzi dla nich miejsca w świecie, eliminuje ich w okrutny sposób, tak jak niszczy sam sposób porozumienia język w symbolicznym geście podpalenia książek.

Obok Tinkera najbardziej doświadczona zostaje Grace. Wyobraża sobie ona cierpienie i śmierć, które ma złagodzić jej smutek czy zagubienie. Dramat tej postaci został uchwycony w kilku aspektach. Bohaterka jest samotna, ma zaburzenia psychiczne (można mieć wrażenie, że cierpi na schizofrenię i depresję — jest bita przez niewidzialnych mężczyzn) oraz najtrudniejsze: problemy z tożsamością płciową — Grace zmienia płeć i często myli siebie ze swoim bratem Grahamem.

Tortury, których doświadczają bohaterowie Kane, przypominają mękę Chrystusa. Carl w *Oczyszczonych* przyjmuje pozę sugerującą proces przybijania do krzyża, rozkłada ręce i opuszcza głowę, jakby wisiał na krzyżu³⁹. Oskarżenie Hipolita i niesłuszne

³² G. Saunders, *dz. cyt.*, s. 133.

³³ Tamże, s. 134.

³⁴ Tamże, s. 137.

³⁵ Tamże, s. 139.

³⁶ Tamże, s. 79.

³⁷ M. Kwaśniewska, *dz. cyt.*, s. 77.

³⁸ *M. cyt.*

³⁹ Tamże, s. 81.

skazanie na śmierć kojarzy się ze skazaniem Jezusa przez Piłata pod wpływem presji tłumu. Jego śmierć jest symboliczna, gdyż umiera długo, tłum zgromadzonych sam wymierza mu sprawiedliwość — próbuje udusić bohatera za pomocą krawatu ściągniętego z szyi dziecka, a więc śmierć Hipolita jest okraszona niewinnością⁴⁰. Ian natomiast ginie męczeńską śmiercią i zostaje złożony w grobie po dziecku, które zjadł. Wszystkie te nawiązania i konteksty uwydatniają z jednej strony cierpienie fizyczne, z drugiej wielkie udręczenie psychiczne bohaterów, wyznaczając moment graniczny w ich życiu⁴¹. Ich śmierć nie jest łatwa, ale oczyszcza z win i sprawia, że dostępują uwznioślenia, moment śmierci jest epifanią, metafizycznym gestem, objawieniem prawdy ich losu, tożsamości.

Świat u Kane jest dotknięty krańcowym cierpieniem i nieszczęściem, ulega całkowitej degradacji i dezintegracji. Tym samym przypomina piekło⁴². Autorka *Oczyszczonych* pragnie, by czytelnik uczestniczył w mękach i cierpieniu jej bohaterów poprzez trwogę i litość, które są współczesnym odpowiednikiem klasycznej *katharsis*⁴³. Okrucieństwo odegrane na scenie, jak w koncepcji Artauda, staje się dla publiczności wyzwaniem i nadzieją. Odsłonięcie na scenie tego, co ukryte — pragnienia przemocy i atrakcyjności zła — oczyszcza emocje. Widz musi uświadomić sobie, że ludzie pozbawili, pozbawiają i będą pozbawiać się swojej godności. Agresja i przemoc, uważane za instynktowne zachowania zwierząt, stają się coraz bliższe ludziom.

Przemoc u Kane stanowi „sposób bycia” jej bohaterów. Sama artystka dokonuje aktu agresji wobec klasycznego *decorum*, bezkarności i bezpieczeństwa widza — to wszystko zostaje zachwiane właśnie przez przemoc, za pomocą „pisanego wprost”. Rzekomo prowokacyjny charakter jej tekstów pokazuje w istocie rzeczywistość, w jakiej funkcjonują zwykli ludzie. W świecie pisarki wszystko wolno, a jeśli wszystko człowiekowi wolno, to oznacza, że na końcu czeka go śmierć⁴⁴.

Czy faktycznie w świecie ucywilizowanym, zmierzającym ku lepszemu, nie ma miejsca na moralność i miłosierdzie? Dramatopisarka widzi nadzieję i siłę tylko w miłości, jednak najpierw zaleca uporządkowanie chaosu i zwrócenie uwagi na dehumanizację człowieka.

⁴⁰ J. Kozłowska, „O możliwości czytania poza kategorią gender”. *Biblijne tropy w dramatach Sarah Kane*, [w:] *Życie księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny*, red. E. Partyga, M. Prussak, Warszawa 2010, s. 187.

⁴¹ M. Kwaśniewska, *dz. cyt.*, s. 81.

⁴² D. Ratajczykowa, *dz. cyt.*, s. 184.

⁴³ *M. cyt.*

⁴⁴ H. Krall, *Powiedzieć prościej*, „Gazeta Wyborcza” 2002 nr 22, wydanie z 26 stycznia 2002, dodatek „Wysokie Obcasy”, nr 4, s. 4.

Michał Sadowski

DEATH AS A CLEANSING OF THE SOUL IN THE WORK OF SARAH KANE

Summary

The article draws attention to the reversal dominant that is the death in works of Sarah Kane. The scandalous writer presented a different kind of love and death. As a representative of „the Cool Britannia” in her plays engulfs the reader with the cruelty that is clean heroes and cause to the people woke up real humanity. Is due to torture, disease, and death can save the world and its inhabitants? The writer as eloquent and innovative attempts to answer this question because of its small, but rich in creativity, prematurely terminated.

Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci, red. Michał Kuran, Łódź 2014, „Analecta Literackie i językowe”, t. IV.

JULITA GAMOŃ¹
Uniwersytet Łódzki

CZŁOWIEK ODCHODZI, PAMIĘĆ POZOSTAJE
EUFEMIZMY I SYNONIMY ŚMIERCI W INSKRYPCJACH NAGROBNYCH
NA CMENTARZACH W GORCACH

Obecny tekst przedstawia analizę napisów nagrobnych z gorczańskich cmentarzy. Materiał badawczy pochodzi z nekropolii położonych w miejscowościach: Klikuszowa, Krościenko nad Dunajcem, Lubomierz, Łopuszna, Nowy Targ (cmentarz komunalny, ul. Św. Anny), Ochotnica Górna, Ochotnica Dolna, Rabka Zdrój (cmentarz komunalny, ul. Kilińskiego 46), Rdzawka. Materiał składa się z 404 zróżnicowanych inskrypcji nagrobnych.

W cytowanych zapisach zachowany został ich oryginalny układ wesyfikacyjny oraz interpunkcja.

Kult zmarłych nie jest zjawiskiem nowym, lecz częścią kultury masowej kształtowanej na przestrzeni lat. Ostatecznym znakiem istnienia człowieka staje się mogiła, a od innych pozwala ją odróżnić umieszczony na niej napis. Inskrypcje, stają się środkiem i sposobem wyrażania bólu po stracie bliskiej osoby, są nośnikami informacji onomastycznych oraz posiadających znaczenie semiotyczne:

napis nagrobny niejako zbiera wszystkie cechy inskrypcji, od czystego nazewnictwa (epitafium onomastyczne), poprzez protokolarność (epitafium identyfikacyjne), po metaforyczno-peryfrastyczne (epitafium poetyckie). Jest to zupełnie zrozumiałe, jeśli się weźmie różnorodność nasilenia emocjonalnego związanego z osobą obdarzoną napisem nagrobnym².

We wszystkich kulturach do sfery tabu należą zjawiska, których ludzie nie potrafią racjonalnie wytłumaczyć, niebezpieczne, obce, skrywające pewną tajemnicę. W obliczu śmierci człowiek staje przed obiektem niemieszczącym się w granicach poznawczych. Tabu językowe występuje najczęściej tam, gdzie język pełni funkcję magiczną. Unika się zatem pewnych słów w obawie przed ich mocą lub używa słów zastępczych.

¹ Julita Gamoń — studentka filologii polskiej Uniwersytetu Łódzkiego (specjalizacja nauczycielska oraz glottodydaktyczna). Należy do Koła Naukowego Językoznawców UŁ. Pracuje jako trener kompetencji komputerowych, prowadząc szkolenia z obsługi komputera i korzystania z Internetu dla osób starszych. Jej zainteresowania naukowe sytuują się na styku językoznawstwa i antropologii kulturowej, czego wynikiem jest praca *Współczesne epitafia nagrobne — analiza językowa inskrypcji nagrobnych na cmentarzach w Gorcach*.

² J. Trzynadłowski, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 67–68.

Człowiek wpływa tym samym na ukształtowanie otaczającej go rzeczywistości. Dzięki zastosowaniu słów równoważnych wzmocnione zostaje poczucie akceptacji pewnych zjawisk.

Słowo zawsze jest czarem: budzi niebezpieczną lub dobroczynną moc. Kto wypowiada się, ten wywiera wpływ, lecz także się naraża. Dlatego nazwy są konieczne, ale i niebezpieczne. To pozwala zrozumieć częste zakazy mówienia i używania słów, spotykane u ludów pierwotnych i antycznych. Nie wolno nazywać rzeczy i osób niebezpiecznych. Obawa przez siłą słowa jest większa niż przed siłą faktów. Słowo jest mocą decydującą. Kto wypowiada słowa, wprawia w ruch moce³.

Mimo iż, jak cytuje za Jacquesem Brehantem — Anna Engelking, autorka pracy dotyczącej eufemistycznych nazw śmierci, „przyjęto raz na zawsze, że o tym się nie mówi”⁴, analizując inskrypcje nagrobne nie sposób nie zauważyć różnorodności nazywania śmierci. Jacek Kolbuszewski wspomina także, że współcześnie mamy tendencje do zastępowania słowa „śmierć” eufemizmami i synonimami.

Znamienne jest obrazowanie oparte na czasownikach „zasnąć”, „spać” oraz rzeczowniku „sen”. „Sen” jest eufemizmem, bądź, jak twierdzi Anna Engelking, określaniem synonimicznym pełniącym funkcję eufemistyczną⁵, łagodzącym śmierć oraz osłabiającym jej znaczeniową dosadność.

Symbolika snu wywodzi się z chrześcijańskiej koncepcji umierania opartej na wierze w zmartwychwstanie ciała w dzień Sądu Ostatecznego. Jacek Kolbuszewski zauważa, iż sen zmarłego staje się niekiedy oczekiwaniem na spotkanie z jego bliskimi, których zobaczy po ich śmierci⁶.

Co osobliwe, czas zmartwychwstania zostaje tu skontaminowany z czasem fizycznym śmierci tych, którzy aktualnie opłakują zmarłego. Jest w takim rozumowaniu urokliwa naiwność: sen zmarłego skończy się wówczas, gdy i my zaśniemy, zaś trwający do chwili zmartwychwstania sen nas wszystkich nie będzie już snem [...] ⁷.

„Sen” nie rozdziela ludzi „na zawsze”, tak jak w przypadku „odejścia”, lecz tylko na bliżej nieokreślony czas:

³ G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, Warszawa 1978, s. 448–449.

⁴ A. Engelking, *Istota i ewolucja eufemizmów (na przykładzie zastępczych nazw śmierci)*, „Przegląd Humanistyczny” 1984, z. 4, s. 118.

⁵ Autorka uważa, że czasowniki „spać”, „zasnąć” oraz rzeczownik „sen” „są na tyle utarte i zleksykalizowane, że trudno je jest nazwać eufemizmami” (tamże, s. 128). Za określania synonimiczne pełniące funkcje eufemistyczne uważa się także: „dokonać żywota”, „odejść”, „zgasnąć”, „spać w mogile”, „zasnąć w Panu”, „zawrzeć powieki”. Przywołuje dalej opinię J. Mac Culloch’a (cyt. za: Engelking, *dz. cyt.*, s. 128): „U starożytnych Żydów i Greków, podobnie jak u wielu narodów współczesnych, „sen” jest eufemizmem śmierci. Wyobrażenie to z pewnością przeszło do myśli chrześcijańskiej, to że sen stał się niemal **równoważnikiem** śmierci, bardziej niż eufemizmem. „Spać w pokoju”, „zasnąć w Chrystusie” są zwykłymi zwrotami w epigrafice chrześcijańskiej od najdawniejszych czasów. [...] Chociaż są eufemistyczne, wyrażają radosną chrześcijańską nadzieję”.

⁶ J. Kolbuszewski, *Wiersze z cmentarza*, Wrocław 1985, s. 167.

⁷ Tamże, s. 168.

Ja zaś położy się i zasnę,
i obudzę się, bo wspiera mnie Bóg

Śpij dzieciно mała,
bo tak Bozia chciała

Śmierć człowieka porównywana jest do „odejścia”. Jego główną cechą jest definitywne zerwanie związków między bliskimi osobami. W większości inskrypcji możemy spostrzec lekki ton skargi, ponieważ zmarły swoim „odejściem” pozostawił bliskich w żałobie:

Tak krótko żyłem,
A tak żyć chciałem.
Bóg mnie powołał
odejść musiałem.

Odszedłeś w młodości
Życia rozkwicie
A nam pozostawiłeś smutek
I łzy na całe życie

Już nie boli w błogim ukojeniu
odeszłaś w ciszy, spokoju, pokorze
Pan kres położył Twojemu cierpieniu
Otul ją utul, miłosierny Boże
kochanej córeczce Mama

Inskrypcje nagrobne ukazują siłę sprawczą, którą najczęściej stanowi sam Bóg. Wyrażana jest ona czasownikami: „wezwać”, „powołać”, „zabrać”:

Zabrałeś Bożenkę
od nas jak
ranne mgły
zostawiając wielki
smutek rodzinie.
Bóg Cię powołał
w krainy nieznane

Kochałam Was bardzo,
żyć z Wami chciałam,
Bóg mnie powołał
odejść musiałam

Daleś mi radość
Malowania obrazów świata.
Wezwana idę; malować
Twe rajske ogrody.
Jezu ufam Tobie

Wymienione symbole pełnią funkcję terapeutyczną i nobilitacyjną, gdyż zmarły został wyróżniony przez Boga spośród wielu ludzi możliwością przebywania wraz z Nim⁸. Możemy zatem odnaleźć przykłady, gdzie decyzja Stwórcy nie budzi w człowieku lęku, przeciwnie, jest dla niego miła i wyczekiwana:

Więc posłuchałem
słodkiego wezwania —
I oto idę
z mym sercem schodzałem,
I pewny jestem
Twego zmiłowania,
Bom wiele błdził,
lecz wiele kochałem,
I drogi życia
przeszedłem cierniste...
Więc Ty mnie teraz
nie odepchniesz, Chryste!

Osoby powołane przez Pana chciały najczęściej nadal cieszyć się życiem, korzystać z jego uroków, lecz nie było im to dane. Poczucie krzywdy, wyrażone najczęściej przyśłówkami „za wcześniej” i „niespodziewanie”, wskazuje na brak przygotowania ludzi do śmierci własnej bądź ich bliskich i traktowane jako swoisty wyrok Boga. Wyczuwa się poczucie niesprawiedliwości, gdyż Bóg, zabierając człowieka do siebie, pozostawia jego bliskich w rozpacz i cierpieniu.

Kolbuszewski wspomina, że pojawiający się w inskrypcjach symbol „świętego kwiatu” ma rodowód artystyczny. Wszedł on do polskiej literatury za sprawą Jana Kochanowskiego i funkcjonuje do dziś we współczesnej subkulturze cmentarnej. Związek motywu z literaturą został jednak całkowicie zatarty, jak i stosowana przez Kochanowskiego kosa ścinająca kwiaty, dziś nieobecna już w inskrypcjach⁹:

Jak kwiat miłości wichrem miotany
Tak Cię Bóg zabrał
mężu i ojcie kochany

Równie ciekawym porównaniem jest motyw „zgaśnięcia gwiazdy”, stanowiący, podobnie jak poprzedni, analogię do ludzkiego życia.

Motyw ten wszedł na stałe do polskiej frazeologii (np. o kimś komu, dobrze się w życiu powodzi, powiemy — „urodził się pod szczęśliwą gwiazdą”, a o takim, któremu powodzi się źle — „urodził się pod złą gwiazdą”) ¹⁰. Z kolei w ludowym przeświadczeniu, ze świeceniem gwiazd i ich obecnością na niebie związane jest przekonanie, że

⁸ Tamże, s. 174.

⁹ Tamże, s. 175.

¹⁰ S. Niebrzegowska, *Gwiazdy w ludowym językowym obrazie świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 140.

każdy człowiek ma swoją gwiazdę, która zapala się na niebie z chwilą jego narodzin [...]. Gwiazda jest mała, kiedy człowiek jest mały, potem z jego wzrostem — powiększa się. Gdy ktoś jest chory i źle mu się powodzi, jego gwiazda świeci mdło, gdy jest zdrowy i szczęśliwy — świeci jasno [...]. Gdy człowiek na ziemi umiera, gwiazda jego gaśnie i spada [...]¹¹.

Porównawczo:

Zgasłeś tak szybko
Jak gwiazdka na niebie
Śpij spokojnie
Ja przyjdę do Ciebie

Śpij serce moje
dla Ciebie świt złoty
raz tylko błysnął i wnet
zgasł w półmroku
I nie pozostawił nic
oprócz tęsknoty
Najukochańszemu mężowi
Żona i dzieci

Śmierć w ujęciu inskrypcyjnym nie jest definitywnym zakończeniem życia. Wyrażenia, takie jak: „wieczna chwała”, „wieczny byt”, „pokój wieczny”, „życie wieczne”, „wieczne odpoczywanie”, „wieczne spoczywanie” wskazują na przejście z jednego świata do drugiego. Według religii chrześcijańskiej, poprzedzone jest ono sądem szczegółowym Chrystusa, Sędziego żywych i umarłych, a usankcjonowanym przez Sąd Ostateczny, który odbędzie się przy końcu świata. Analizowane epitafia uwidaczniają, że śmierć człowieka na ziemi nie jest ostatecznym etapem, lecz jedynie przejściem do lepszego życia, nieograniczonego w czasie i nieprowadzącego do ponownego odejścia, życia pozbawionego ziemskich trudów i kłopotów:

Źródło życia Panie nasz
Ty nam wieczne życie dasz

W Tobie mój Panie
znajdę pokój wieczny

Nad Twoją mogiłą, o matko
Zgasłe kochanie za całą
Twoją miłość modlitwa
Boże daj wieczne odpoczywanie

Tej co swej
dziecinie niosła
myśl, serce,
czyn, życie,

¹¹ Tamże.

daj Panie
ciszę błogą
i szczęście
w Wiecznym Bycie

Śmierć staje się niekiedy dla człowieka „odpoczynkiem”, czasem „odpoczywania”, rozumianym jako przerwanie pewnej pracy, uwolnienie się od wykonywania określonych czynności, oderwanie się od trudów, cierpienia i bólu napotkanych w ziemskim życiu. Dopiero „wtedy” może spokojnie „odpocząć”, co uwidaczniają wyrażenia: „spoczywaj w Bogu”, „spoczywaj w pokoju”, „spoczywaj w Pokoju Wiecznym”:

Odpoczywam po życiu
w trudzie, w ciągłym biegu
Ja tu nie na stałe
jeno na noclegu.

Niech odpoczywa w pokoju wiecznym

Spoczywaj w Bogu

Byłaś filarem naszej
rodziny Mamo Kochana.
Nauczyłaś nas miłości, pracy,
cierpienia.
Spoczywaj w Pokoju Wiecznym.

Zakończenie życia wyraża także rzeczownik „rozłąka”, symbol dający nadzieję na powrót bliskich, ukazujący jedynie sytuację oddalenia ludzi od siebie. Bez względu na czas, jaki oznacza, istnieje szansa na ponowne spotkanie:

Rozłąka jest naszym losem
Spotkanie naszą nadzieją

„Rozłąka” nie jest stanem ostatecznym, podobnie jak „rozstanie”, które posiada jednak dwa aspekty czasowe, chwilowy i stały. Jedynie pierwszy z nich ukazywany był w inskrypcjach:

Bolesne było nasze rozstanie
Lecz taka wola była Panie
Wierząc, że kiedyś się spotkamy
Żona z synem

Metaforyzacji ulega sam moment zakończenia życia przez człowieka. Wskazuje to na pewien kończący się okres, moment czy cykl wyrażony jako „godzina”, „ostatnia godzina” lub „godzina rozstania”:

Nie płaczcie serca...
Wszak tym, co pomarli
Modlitwy trzeba — nie łez rozpaczy!

Módlcie się szczerze, aż przyjdzie godzina,
Gdy ich do siebie Pan powołać raczy

Odeszłaś od nas
bez słów pożegnania
jak ta co nie chce swą rozłąką smucić
jak ta co wierzy
w godzinę rozstania
z dobrą wieścią wrócić
Cześć Jej pamięci

Ostatnia godzina za szybko wybiła,
Lecz wola Boża tak uczyniła

Jednak oprócz synonimów i eufemizmów łagodzących proces umierania, w epitafiach pojawiają się określenia wzmagające drastyczność i dosadność śmierci, jak i w niektórych przypadkach wskazuje się na „śmierć” jako czynnik rozdzielający bliskich, o czym była mowa wyżej:

Gdyby miłość
Mogła czynić cuda
A łzy budzić umarłych ze snu
Nie spoczywałbyś tu
Wszystko co najdroższe
W tym grobie się mieści
Śmierć zabrała wszystko
Oprócz łez boleści

Życie mija, czas upływa
śmierć zabija, wieczność wzywa
Boże zbaw jego
duszę.
Najdroższemu mężowi
żona z dziećmi

Liczną grupę stanowią napisy ze skonkretyzowanym powodem, rodzajem czy miejscem „śmierci”. Część z nich rozpoczyna się lub posiada w swojej konstrukcji czasownik „zginąć”, bezpośrednio oznaczający poniesienie śmierci, utratę życia:

Zginął z rąk bandy ognia
śmiercią męczeńską

Zginął śmiercią lotnika

Zginęła śmiercią tragiczną

Naturalizm umierania podkreślają wyrażenia, takie jak: „ciemny grób”, „zimna mogiła”. Wywołują silne emocje u odbiorcy, ale także sytuują zmarłego w aurze samotności i opuszczenia, wskazując na miejsce spoczynku jako pozbawione jasności i chłodne:

Śpij żołnierzu w ciemnym grobie
Niech się Polska przyśni Tobie

Ta zimna mogiła kryje
wszelkie marzenia i nadzieje
rodziny bolejącej nad stratą
kochanego syna i brata

Na językowy obraz śmierci składają się synonimy oraz eufemizmy śmierci i umierania. Oto częstotliwość ich występowania wraz z zabarwieniem emocjonalnym — dodatnim (+) lub ujemnym (-) zależnym od kontekstu, w jakim dane słowo lub wyrażenie zostało użyte oraz jego znaczenia.

Tabela 1.

Rzeczowniki / wyrażenia rzeczownikowe	Częstotliwość występowania	Zabarwienie
Błogi sen	1	+
Bolesne rozstanie	1	-
Godzina	1	+
Godzina rozstania	1	-
Ciemny grób	2	-
Odpoczynek	1	+
Ostatnia godzina	1	+/-
Pokój wieczny	4	+
Rozłąka	1	+/-
Rozstanie	2	+/-
Strata	1	-
Śmierć	12	-
Śmierć męczeńska	1	-
Zaśnięcie	1	+
Zimna mogiła	1	-
Życie wieczne	3	+
Wezwanie	1	+
Wieczna chwała	2	+
Wieczny byt	1	+
Wieczny odpoczynek	2	+
Wieczny pokój	1	+
Wieczne odpoczywanie	2	+

Wieczne spoczywanie	1	+
Wieczne życie	1	+

Przymiotniki	Częstotliwość występowania	Zabarwienie
błogi	1	+
ciemny	2	-
męczeński	1	-
ostatni	1	-
wieczny	18	+
zimny	1	-
Czasowniki	Częstotliwość występowania	Zabarwienie
Odejść	31	+/-
Odpooczywać	1	+
Pomrzeć	1	-
Powołać	7	+
Spać	9	+
Spoczywać	8	+
Umierać, umrzeć	6	-
Wezwać	3	+/-
Zabrać	25	-
Zasnąć	1	+
Zgasnąć	2	+
Zginać	5	-

Julita Gamoi

EIN MENSCH GEHT, DIE ERINNERUNG BLEIBT. EUPHEMISMEN UND SYNONYME DES TODES AUF GRABINSCHRIFTEN AUF DEN FRIEDHÖFEN IN GORCE

Zusammenfassung

Das oben formulierte Thema wurde nach einer Auswertung der Grabinschriften auf den Friedhöfen in Gorce ausgearbeitet. Das Forschungsmaterial kam von Friedhöfe, die sich in folgenden Orten befinden: Klikuszowa, Kroscienko am Dunajec, Lubomierz, Lopuszna, Nowy Targ (städtischer Friedhof, auf der Sw. Anna-Straße), Ochotnica Górna, Ochotnica Dolna, Rabka Zdrój (städtischer Friedhof, auf der Kilinski 46-Straße), Rdzawka.

Das Ganze umfasst 404 verschiedenen Grabinschriften.

Die Auswertung enthält Euphemismen und Synonyme des Todes, die den Prozess des Sterbens mildern sollen, so wie die, die Natürlichkeit und Drastik des Todes betonen (unter anderem: das ewige Leben, Motiv des erlöschenden Sterns und Schnittblume, das dunkle Grab, die Ruhe, letzte Stunde, der ewige Frieden, berufen, Schlaf, schlafen, ewiger Ruhm, rufen, wegnehmen, das ewige Leben).

BIBLIOGRAFIA

PAULINA POTERAŁA, *Sława ludzi „zbożnych” i „niezbożnych” wobec zazdrości — w kazaniu pogrzebowym Fabiana Birkowskiego „Pamięć sprawiedliwego”*

PODMIOTOWA

Birkowski F., *Pamięć sprawiedliwego albo na pogrzebie Jaśnie Wielmożnego Pana Jana Weyhera, wojewody chełmińskiego, puckiego, słuchowskiego, radzińskiego, sobowieckiego, etc. starosty. Kazanie*, Kraków 1626.

Birkowski F., *Wielmożnemu Panu, Jego Mości Panu Jakubowi Sobieskiemu, Krasnostawskiemu, etc. Staroście. Panu mojemu Mościwemu*, Kraków 1626.

PRZEDMIOTOWA

Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przekł., wstęp i komentarz H. Podbielski, Warszawa 1988.

Biblia w przekładzie Jakuba Wujka z 1599 r., oprac. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 1999.

Kolbus E., *Wstęp*, [w:] Sz. Szymonowic, *Flagellum livoris. Bicz na zawiść*, przekł. i oprac. E. Kolbus, Lublin 2004.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, oprac. Zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktów tynieckich, wyd. 3 popr. Poznań-Warszawa 1980.

Korolko M., *Miedzy retoryką a teologią. O kunszcie estetycznym staropolskich kazań (rekonesans)*, [w:] *Proza polska w kręgu religijnych inspiracji*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, K. Dybciak, Lublin 1993.

Skwara M., *O dowodzeniu retorycznym w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Szczecin 1999.

R. Krzywy, *Sztuka wyborów i dar inwencji. Studium o strukturze gatunkowej poematów Jana Kochanowskiego*, Warszawa 2008, „Studia Staropolskie”, t. 18.

Platt D., *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław, 1992.

Śniegocki J., *Egzemplary w kazaniach Fabiana Birkowskiego*, „Studia Płockie” 1976, t. 6.

Szymonowic Sz., *Flagellum livoris. Bicz na zawiść*, przekł. i oprac. E. Kolbus, Lublin 2004.

BEATA PROKOPCZYK, *„Jać tylko w jednej ulubionej żyłem. Umarła! Wszystko straciłem” — o miłości i śmierci w „Żalach Orfeusza nad Eurydyką” Franciszka Dionizego Książczaka*

Brama do Hadesu — Miłosz o swym poemacie „Orfeusz i Eurydyka” [online], dostęp: 23 stycznia 2014, dostępny: <http://www.mariuszstaw.info/plikownia/materialy/milosz_orfeusz.pdf>.

Czartoryski A. J., *Życie Książczaka (z manuskryptu pisanego w r. 1817)*, „Przegląd Poznański” 1853, t. XVI.

Dobak A., *Sielanka*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław-Warszawa-Kraków 2006.

Fieguth R., *Poezja w fazie krytycznej i inne studia z literatury polskiej*, Izabelin 2000 (rozdz.: *O kompozycji cyklu Franciszka Dionizego Książczaka „Żale Orfeusza nad Eurydyką” (1783)*).

Franciszek Zabłocki (z drzeworytem), „Tygodnik Ilustrowany”, 1863, nr z 11 kwietnia, s. 137–138.

Książczak F. D., *Erotyki*, t. 2, Warszawa 1779.

Książczak F. D., *Poezje Franciszka Dionizego Książczaka ręką własną pisane*, t. 1–2, Kraków 2006, Wydawnictwo Collegium Columbinum, seria Biblioteka Tradycji, nr 57.

- Kochanowski J., *Treny*, wyd. 16 popr., oprac. J. Pelc, Wrocław 2009, BN I 1.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2012.
- Kostkiewiczowa T., *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971.
- Kostkiewiczowa T., *Sentymentalizm*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław–Warszawa–Kraków 2006.
- Lubomirski S. H., *Orfeusz*, [w:] tenże, *Poezje zebrane*, wyd. A. Karpiński, t. 1, Warszawa 1995.
- Mit Orfeusza*, red. S. Żerańska-Kominek, Gdańsk 2003.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, t. 2, oprac. S. Stabryła, przekł. A. Kamińska, Wrocław 2004.
- Paluchowski S., *Kniaźnin i Zabłocki w stosunku do siebie i dworu Czartoryskich*, [w:] *Sprawozdanie dyrekcji C. K. Gimnazjum V we Lwowie za rok szkolny 1907*, Lwów 1907.
- Pawłowiczowa J., *Kalendarium życia i twórczości*, [w:] *Teatr Franciszka Zabłockiego*, t. 5, oprac. też, Wrocław 1996.
- Sielanka grecka*, oprac. J. Łanowski, Wrocław 2007.
- Wergiliusz, *Georgiki*, przekł. A. L. Czerny, Warszawa 1956.
- Wyjtki z listu P. Grumberga do P. Jana Richtera o Fr. Zabłockim*, [w:] *Wizerunki i roztrząsania naukowe*, red. J. Zawadzki, t. 7, Wilno 1839.
- Żałuski J. A., *Lamenta Orfeusza*, [w:] *Zebrań rytymów przez wierszopisów żyjących lub naszego wieku ze- szłych pisanych*, t. 3, Warszawa 1754.

OLGA SZADKOWSKA, *Oniryczna wędrówka duszy zmarłego. okół „Zjawienia Emilki” Jana Pawła Woronicza*

- Drogoszewski A., *Interpretacja „Zjawienia Emilki” a mesjanizm Woronicza*, „Pamiętnik Literacki” 1947.
- Fitzgerald A., *The essays and hymns of Synesius of Cyrene*, Londyn 1930.
- Gorzelana J., *Niektóre językowe cechy horoskopu w poemacie Zjawienie Emilki ks. Jana Pawła Woronicza*, [w:] *Język doświadczenia religijnego*, t. 1, red. G. Cyran i E. Skorupska-Raczyńska, Szczecin 2008.
- Homer, *Odyseja*, przekł. L. Siemieński, wstęp Z. Abramowiczówna, oprac. i objaśn. J. Łanowski, Wrocław 1992.
- Kamykowski L., *Do źródeł mesjanizmu Woronicza*, „Pamiętnik Literacki” 1932.
- Kładoczny P., *Proroctwa chrześcijańskie jako gatunek mowy*, Zielona Góra 2004.
- Literatura barska. Antologia*, oprac. J. Maciejewski, Wrocław 1976.
- Kristeller P. O., *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York 1943.
- Kubiak Z., *Literatura Greków i Rzymian*, Warszawa 2003.
- Kuczyńska A., *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*, Warszawa 1988.
- Makrobiusz, *Commentary on the Dream of Scipio*, New York 1990.
- Platon, *Państwo*, przekł. wstęp, objaśn. i ilustr. W. Witwicki, Warszawa 1958.
- Platon w Polsce*, red. T. Mróz, Zielona Góra 2010.
- Platon, *Timajos, Kritias albo Atlantykt*, przekł. i wstęp P. Siwek, Warszawa 1986.
- Podbielski H., *Obraz zaświatów w dialogach Platona*, „Roczniki Humanistyczne” 2006–2007, t. 54–55, z. 3.
- Przybylski R., *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- Rejman Z., *Jan Paweł Woronicz, Poeta i kapłan*, Chotomów 1992.
- Rostworowski E., *Książd Marek i proroctwo polityczne doby radomsko-barskiej*, [w:] *Przemiany tradycji barskiej*, red. Z. Stefanowska, Kraków 1972.
- Sinko T., *Antyk w literaturze polskiej*, Warszawa 1988.
- Stewart J. A., *The myth of Er*, [w:] tenże, *The Myths of Plato*, Londyn 1905.
- Wergiliusz, *Bukoliki i georgiki*, przekł. Z. Abramowiczówna, Wrocław 1953.
- Wergiliusz, *Eneida*, przekł. Z. Kubiak, Warszawa 1987.
- Wergiliusz, *Eneida*, przekł. T. Karyłowski, wstęp i objaśn. T. Sinko, Wrocław 1950.
- Woronicz J. P., *Pisma wybrane*, oprac. M. Nesteruk, Z. Rejman, Warszawa 1993.
- Woronicz J. P., *Pisma wybrane*, oprac. M. Nesteruk, Z. Rejman, Wrocław 2002.

Woronicz J. P., *Świątynia Sybilli i inne utwory*, Kraków 2002.
Wybicki J., *Zygmunt August*, Warszawa 1779.
Zagożdżon J., *Sen w literaturze średniowiecznej i renesansowej*, Opole 2002.

EWA MODZELEWSKA, *Obsesja śmierci w twórczości Augusta Antoniego Jakubowskiego i Heinricha von Kleista*

PODMIOTOWA

Jakubowski A. A., *Poezje*, oprac. J. Maślanka, Kraków 1973.
Kleist H., *Dramaty i nowele*, oprac. M. Urbanowicz Wrocław 1969.
Kleist H. *Dramaty wybrane*, przekł. J. S. Buras Kraków 2000.
Kleist H., *Listy*, przekł. W. Markowska, Warszawa 1983.

PRZEDMIOTOWA

Alvarez A., *Bóg Bestia: studium samobójstwa*, przekł. Ł. Sommer, Warszawa 1997.
Bachelard G., *Wyobrażenia poetycka: wybór pism*, Warszawa 1975.
Czarniecka M., *Historia literatury niemieckiej*, Wrocław 2011.
Ergetowski R., *Recepcja twórczości Heinricha von Kleista w Polsce*, Kraków 1989.
Każmierczyk Z., *Słowiańska psychomachia Mickiewicza*, Gdańsk 2012.
Ławski J., *Malczewski — iluminacje i kłęski melancholijnego wędrowca*, [w:] A. Malczewski, *Maria, powieść ukraińska*, Białystok 2002.
Maślanka J., *Z dziejów literatury i kultury*, Kraków 2001 (rozdz. *Poeta tragiczny — August Antoni Jakubowski (syn Antoniego Malczewskiego)*).
Natanson W., *Poeta prawdy materialnej* [w:] *Godzina dramatu*, Poznań 1970.
Natanson W., *Sprawa Henryka Kleista*, „Twórczość” 1958, nr 12.
Osiński A., *Hiob współczesnej literatury. Heinrich von Kleist*, „Przegląd Powszechny” 2009, nr 11.
Rymkiewicz J. M., *Głowa owinięta koszulą*, Warszawa 2012.
Szyrocki M., *Dzieje literatury niemieckiej*, t. 1, Warszawa 1969.
Szyrocki M., *Historia literatury niemieckiej*, Wrocław 1971.

MAGDALENA CIECHAŃSKA, „Anhelli” Juliusza Słowackiego — opowieść o smutku i śmierci

PODMIOTOWA

Słowacki J., *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, t. 1, Poznań 2009.
Słowacki J., *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005.

PRZEDMIOTOWA

Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
Konopnicka M., *O Beniowskim*, Warszawa 1911.
Korespondencja Juliusza Słowackiego, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, Wrocław 1963.
Łubniewska E., *Sen i przebudzenie Anhellego*, „Ruch Literacki” 2002, z. 6.
Maciejewski J., *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974.
Makowski S., *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Anhelli*, Warszawa 1987.
Męczyk M., *Stylizacja biblijna w „Anhellim” Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 8/9.
Piasecka M., *Mistrzowie snu. Mickiewicz — Słowacki — Krasieński*, Wrocław 1992.
Przybylski R., *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982.
Trojanowiczowa Z., *Sybir romantyków*, Poznań 1993.
Ujejski J., *Główne idee w „Anhellim” Słowackiego*, Kraków 1916.

MONIKA KUSEK, *Funkcjonowanie motywu śmierci w polskich powieściach grozy początku XIX wieku na przykładzie twórczości Anny Mostowskiej i Łucji Rautenstrauchowej*

Aguirre M., *Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Pluciennik, Kraków 2002.

- Czwórnóg-Jadczak B., *Polska powieść gotycka początku XIX wieku. (Z zagadnień historycznych przeobrażeń gatunku)*, [w:] *Z problemów poetyki historycznej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1984.
- Drabikowska M., *Świat przedstawiony powieści gotyckiej — przestrzeń martwa i ewokująca śmierć*, [w:] *Kulturowe obrazy śmierci od przełomu romantycznego do dziś. Materiały studenckiej konferencji naukowej, Łódź, 25–27 października 2006 r.*, red. I. Grzelak, T. Jermalonka, Łódź 2007.
- Gubrynowicz B., *Romans Polse za Stanisława Augusta*, Lwów 1904.
- Jadczak B., *Z problemów fantastyki gotyckiej w powieściach Anny Mostowskiej*, „Folia Societatis Scientiarum Lublinensis”, vol. 21, Warszawa 1979.
- Lewis M. G., *Mnich*, przekł. Z. Sinko, Wrocław 1964.
- Lisicki P., *Mroczne dziedzictwo Oświecenia*, [w:] tenże, *Nie-ludzki Bóg*, Warszawa 2007.
- Łowczanin-Łaskiewicz A., *Motyw śmierci w wybranych angielskich powieściach gotyckich: „Zamczysko w Otranto” H. Walpole’a „Italczyk” A. Radcliffe i „Mnich” M. G. Lewisa*, [w:] *Gotyccyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.
- Łuków Paweł, *Moralność okrucieństwa*, [w:] *Gotyccyzm i groza w kulturze*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Łódź 2003.
- Mostowska A., *Przedmowa*, [w:] też, *Astolda*, Wilno 1807;
- Mostowska A., *Matylda i Danił*, [w:] też, *Moje rozrywki*, Wilno 1806;
- Rautenstrauchowa Ł., *Przeznaczenie*, Warszawa 1831 [online], dostęp 20 maja 2013, dostępny <http://pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50081&s=1>.
- Rautenstrauchowa Łucja, *Ragana czyli płochość*, Warszawa 1830 [online], dostęp 20 maja 2013, dostępny: <http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50091&s=1>.
- Sinko Z., *Gotyccyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, wyd. 3 rozszerz. i popr., Wrocław 1991.
- Sinko Z., *Goty i ruiny w wyobraźni literackiej epoki oświecenia*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 9.
- Sinko Z., *Powieść angielska osiemnastego wieku a powieść polska lat 1764–1830*, Warszawa 1961.
- Sinko Z., *Wstęp*, [w:] M. G. Lewis, *Mnich*, przekł. Z. Sinko, Wrocław 1964.
- Śniegućka A., *Zjawy i ruiny społecznie użyteczne. O problematyce wartości w prozie Anny Mostowskiej*, Łódź 2007.
- Wojciechowski K., *Przedmowy do pierwszych powieści polskich XIX w.*, „Pamiętnik Literacki” 1905.

DĄBRÓWKA MIROŃSKA, *Literackie i plastyczne obrazy śmierci w ilustrowanych wydaniach polskiej XIX-wiecznej beletrystyki*

PODMIOTOWA

- Album do powieści Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”*, Warszawa 1884. Cynk, rys. J. Kossak.
- Album Henryka Sienkiewicza „Pan Wołodyjowski”*, Warszawa 1900. Cynk, rys. S. Batowski, J. Kossak i W. Tetmajer.
- Bolesławita [Józef Ignacy Kraszewski], „Omnibus”, Poznań 1869, nr 4.
- Kraszewski J. I., *Stara baśń. Powieść z IX wieku*, wyd. jubileuszowe, Warszawa 1879.
- Kraszewski J. I., *Stara baśń. Powieść z IX wieku*, Warszawa 1960.
- Malczewski A., *Maria, powieść ukraińska*, Poznań 1867. Miedzioryt, drzeworyt, rys. A. Zaleski, ryt. M. Jaroczyński, S. Łukomski, A. L. Szretter.
- Malczewski A., *Maria, powieść ukraińska*, Petersburg 1851. Drzeworyt, rys. M. Fredro.
- Malczewski A., *Maria, powieść ukraińska*, Warszawa 1884. Fotodruki rysunków według M. E. Andriollego.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, Kraków 2002.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, Lipsk–Warszawa 1883. Drzeworyt, rys. W. Gerson, ryt. J. Styfi i in.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, Warszawa 1876. Fotodruki rysunków według rysunków M. E. Andriollego.
- Pol W., *Mohort. Rapsod rycerski z podania*, Lwów 1883. Drzeworyt, rys. J. Kossak, ryt. Z. Szymański i A. Zajkowski.

Sienkiewicz H., *Ogniem i mieczem*, t. 2, Warszawa 1966.
 Sienkiewicz H., *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1955.
 Suffczyński K., *Zawsze oni. Obrazy historyczne i obyczajowe z czasów Kościuszki i legionów*, t. 1, Poznań 1875.
 Tarnowski S., *Z najnowszych powieści polskich. Henryka Sienkiewicza „Potop” — „Pan Wołodyjowski”*, „Przegląd Polski”, R. 23, t. 90, Kraków 1888.

PRZEDMIOTOWA

Andriolli. *Świadek swoich czasów. Listy i wspomnienia*, oprac. J. Wiercińska, Wrocław 1976.
 Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przekł. E. Bąkowska, Kraków 1989.
 Głombiowski K., *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław 1980.
 Janion M., *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998.
 Koziółek R., *Ciała Sienkiewicza*, Katowice 2009.
 Możdżyńska-Nawotka M., *Od zmierzchu do świtu. Historia mody balowej*, Wrocław 2007.
 Okoń W., *Narracja werbalna a narracja wizualna. Problemy badawcze*, [w:] *Literatura a malarstwo — malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, Kraków 2009.
 Pilch A., *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2002.
 Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1972.
 Skierkowska E., *Współczesna ilustracja książki*, Wrocław 1969.
 Szuman S., *Ilustracja w książkach dla dzieci i młodzieży*, Kraków 1951.

ALDONA JANKOWSKA, *Śmierć—piastunka daje ukojenie. O młodopolskim wyobrażeniu śmierci w wybranych wierszach Bronisławy Ostrowskiej i Maryli Wolskiej*

PODMIOTOWA

Ostrowska B., *Pierścien życia: Tartak słoneczny*, t. 4, oprac. L. Piwiński, Warszawa 1932.
 Ostrowska B., *Poezje*, Warszawa 1932.
 Ostrowska B., *Wiersze wybrane*, Warszawa 1955.
 Wolska M., Obertyńska B., *Wspomnienia*, Warszawa 1974.
 Wolska M., *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i oprac. K. Zabawa, Kraków 2002.

PRZEDMIOTOWA

Antropologia śmierci. Myśl francuska, przekł. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993.
 Ariès P., *Człowiek i śmierć*, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 2011.
 Ariès P., *Rozważania o historii śmierci*, przekł. K. Marczeńska, Warszawa 2007.
Encyklopedia zdrowia, red. W. S. Gumułka, W. Rewerski, Warszawa 1994.
Filozofia i socjologia XX wieku, red. B. Baczek, t. 1, Warszawa 1965.
 Gross R., *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, przekł. A. Porębska, Warszawa 1990.
 Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
 Korab-Brzozowski S., *Poezje zebrane*, Kraków 1978.
 Lange A., *Rozmyślania i inne wiersze*, Warszawa 1979.
 Legowicz J., *Filozofia starożytna Grecji i Rzymu*, wstęp J. Legowicz, Warszawa 1970.
 Lubaszewska A., *Życie — Śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.
 Olech B., *Harmonia, liryzm, trwoga: studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012.
 Parandowski J., *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Londyn 1992.
 Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1994.
 Potocki A., *Polska literatura współczesna*, t. 2, Warszawa 1912.
 Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989.
 Sierotwiński S., *Maryla Wolska. Środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963.
 Sikora I., *Młodopolska florystyka poetycka*, Wałbrzych 2007.

Sikora I., *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.
 Sikora I., *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin 1987.
Śmierć jako norma. Śmierć jako skandal, red. W. Kuligowski i P. Zwierzchowski, Bydgoszcz 2004.
 Walas T., *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1900)*, Kraków 1986.
 Wydrycka A., „...Rytmów gałązeczki skrzydlate...”. W *świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 1998.

ANNA KAŹMIERSKA, *Śmierć upoetyczniona — literackie obrazy śmierci samobójczych*

PODMIOTOWA

Perzyński W., *Wybraniec losu*, [w:] tenże, *Nowele*, wyb. K. Pawłowska–Najder, Warszawa 1956.
 Sienkiewicz H., *Quo vadis*, wstęp B. Mazan, Warszawa 1995.
 Zapolska G., *Fin-de-siècle'istka*, Kraków 1958.

PRZEDMIOTOWA

Kapuściński R., *Heban*, Warszawa 2002.
 Gutowski W., *Gnostyczne światy Młodej Polski. Prolegomena*, [w:] *Gnoza, gnostycyzm, literatura*, red. B. Sienkiewicz, M. Dobkowski, A. Jocz, Kraków 2012, s. 72–96.
 Kropidłowski M., *Religie wobec samobójstwa* [online], dostęp 4 sierpnia 2013, dostępny: <<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,3948>>.
 Sikora I., *Młodopolska florystyka poetycka*, Wałbrzych 2007.
 Sikora I., *Przyroda i wyobrażenia: o symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.
Słownik języka polskiego PWN [online], dostęp 4 sierpnia 2013, dostępny: <<http://sjp.pwn.pl/slownik/2519017/samobojstwo>>.
 Wójcicki K. W., *Samobójstwo*, [w:] *Encyklopedia powszechna*, t. 22, Warszawa 1866.

JUSTYNA MUSZYŃSKA, *Śmierć jako przejście do nowej rzeczywistości. Młodopolskie ujęcie dnia sądu w świetle „Dies irae” Lucjana Rydla*

PODMIOTOWA

Rydel L., *Dies irae. Misterium fantastyczne*, [w:] tenże, *Utwory dramatyczne*, t. 1, Kraków 1902.

PRZEDMIOTOWA

Biblia to jest księgi Starego i Nowego Testamentu, przekł. ks. J. Wujek, Kraków 1599.
Biblia Tysiąclecia, red. ks. K. Dynarski SAC, M. Przybył, Poznań 2000.
 Bukowski K., *Biblia w literaturze polskiej. Antologia*, Poznań 1988.
 Chojnowski Z., *Raje i Apokalipsy. Studia i szkice o literaturze dwudziestowiecznej*, Olsztyn 2011.
Gaudium et spes. Konstytucja duszpasterska o Kościele w świecie współczesnym 18, [w:] *Sobór Watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje*, red. ks. S. Jaworski, Poznań 1968.
 Gądecki St., *Wstęp do pism Janowych*, Gniezno 1991.
 Gębarowicz M., *Mater Misericordiae. Pokrow. Pokrowa w sztuce i legendzie środkowo-wschodniej Europy*, Wrocław 1987.
Katechizm Kościoła Katolickiego, Poznań 2012.
 Krasieński Z., *Nie-boska komedia*, Wrocław 1965.
 Kurkiewicz M., „*Dies irae*” Lucjana Rydla, czyli jak nie powinno się pisać jednoaktówek, [w:] *Krótkie formy dramatyczne w okresie Młodej Polski*, red. H. Rtauszna, R. Sioma, Toruń 2007.
 Leibniz G. W., *Teodycea o dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, przekł. M. Frankiewicz, Warszawa 2001.
 Michałowska T., *Średniowiecze*, Warszawa 2002.
 Podraza-Kwiatkowska M., *Młodopolska wyobrażenia katastroficzna. Zarys problematyki*, [w:] tenże, *Wolność i transcendencja. Studia o eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

- Świderkówna A., *Nie tylko o Biblii*, Warszawa 2005.
- Tatarowski L., *Kilka uwag o „Dies irae” Lucjana Rydla*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podraze Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001.
- Tatarowski L., *Wstęp*, [w:] L. Rydel, *Wybór dramatów*, Wrocław 1983.
- Tomicki R., *Ludowa kosmogonia dualistyczna Słowian w świetle samojedzkich mitów stworzenia*, „Etnografia Polska”, t. 23, 1979, z. 2.
- Trzeźniowski D., *Chrystus w młodopolskich Apokalipsach*, [w:] *Apokalipsa, symbolika — tradycja — egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. 2, Białystok 2007.
- Trzeźniowski D., *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej 1863–1918*, Lublin 2005.
- Encyklopedia katolicka*, red. F. Gryglewicz i in., t. 1, Lublin 1985.
- Praktyczny słownik biblijny*, red. A. Grabner-Heider, Warszawa 1994.
- Słownik mitów i tradycji kultury*, red. W. Kopaliński, Warszawa 1985.

KAROLINA EWA WIELICZKO, *Od katastrofizmu do pesymizmu. Śmierć i sacrum w poezji Stanisława Piętaka*

- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1996.
- Bereza H., *Męczeństwo*, [w:] tenże, *Sposób myślenia*, t. 1: *O prozie polskiej*, Warszawa 1989.
- Bieńkowski Z., *O poezji Stanisława Piętaka*, „Twórczość”, R 20: 1964, nr 4.
- Brzozowski St., *Filozofia Fryderyka Nietzschego* [w:] tenże, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd*, wstęp A. Walicki, Warszawa 1973.
- Buczówna M., *O poezji Stanisława Piętaka*, „Kuźnica”, R. 4: 1948, nr 4.
- Dąbrowski M., „Ostatnie rozmowy” Piętaka, „Poezja”, R. 13: 1978, nr 7–8.
- Dąbrowski M., *Stanisław Pięta. Studium historycznoliterackie*, Warszawa 1977.
- Durkheim É., *Obrzędy piakularne i ambiwalencja pojęcia sacrum* [w:] tenże, *Elementarne formy życia religijnego*, oprac. i wstęp E. Tarkowska, przekł. A. Zadroznińska, Warszawa 1990.
- Dybczak K., *Poezja mitu katastroficznego*, „Twórczość”, R. 30: 1974, nr 3.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przekł. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1966.
- Gawliński St., *Szkoła poetycka Józefa Czechowicza w okresie międzywojennym (elementy socjologii i poetyki)*, Katowice 1983.
- Jankowiak M., *Młodopolskie niebo* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977.
- Jaworski St., *Awangarda*, Warszawa 1992.
- Kopaliński Wł., *Słownik symboli*, Warszawa 2001, hasła: *Biały, Kwiat*.
- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2008.
- Markowski M. P., *Vita interpretativa*, [w:] tenże, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997.
- Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1967 (§ 214, 498).
- Niewiadomski A., *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych: o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Lublin 2010.
- Nowakowski J., *Katastrofizm i mity (poetycka twórczość Stanisława Piętaka)*, Rzeszów 2000.
- Nowakowski J., *Wokół „barbarzyństwa” w poezji autora „Zaklinai”*, [w:] *Stanisław Pięta. poeta i prozaik*, red. St. Frycie, Rzeszów 1969.
- Nyczaj St., *Droga poetycka Stanisława Piętaka*, „Przemiany”, R. 11: 1980, nr 8.
- Pięta St., *Notatnik poetycki*, przedm. A. Kamińska, Warszawa 1966.
- Pięta St., *Pisma. Utwory poetyckie*, t. 1, *Poezje zebrane, aneksy, przypisy*, przedm. S. Lichański, oprac. i wstęp St. Nyczaj, Warszawa 1986.
- Pięta S., *Portrety i zapiski*, Warszawa 1963.
- Poeta ziemi rodzinnej*, oprac. A. Kamińska, J. Śpiewak, Warszawa 1970 (tu: J. Śpiewak, *Testament poetycki Stanisława Piętaka*; J. Iwaszkiewicz, *Chłopski nadrealista*).
- Renik K., *O kontaktach ze zmarłymi — ludowe wyobrażenia*, „Polska Sztuka Ludowa”, R. 40: 1986, nr 1–2.
- Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965 (hasło: *Planetnik*).

Szymański W. P., *Z doświadczeń głodu i wyobcowania* [w:] tenże, *Neosymbolizm. O awangardowej poezji polskiej w latach trzydziestych*, Kraków 1973.
Zdziechowski M., *Pesymizm jako siła twórcza* [w:] tenże, *W obliczu końca*, Warszawa 1999.

ALEKSANDRA PAWLIK, „Rodzimy życie w asyście śmierci” — o matkach i córkach w poezji Anny Świrszczyńskiej i Anny Kamieńskiej

PODMIOTOWA

Kamieńska A., *Dobranoc matce*, [w:] taż, *Poezje wybrane*, Warszawa 1959.
Kamieńska A., *Rzeczy nietrwałe*, Warszawa 1963.
Kamieńska A., *Źródła*, Warszawa 1962.
Świrszczyńska A., *Poezja*, oprac. Cz. Miłosz, Warszawa 1997.

PRZEDMIOTOWA

Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
Baranowska M., *Pod czarną gwiazdą*, „Twórczość” 1986, nr 6.
Beauvoir de S., *Druha płeć. Fakty i mity*, przekł. G. Mycielska, t. 1, Kraków 1972.
Bojda W., *Tajemnice monstualnego ciała*, „Kresy” 1996, nr 4.
Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
Chojnowski Z., *Metamorfozy Anny Kamieńskiej*, Olsztyn 1995.
Czermińska M., *Śmierć — sen — dotknięcie. W związku z wiersze Anny Kamieńskiej „Ciało”, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego”* 1989, nr 14.
Dłuski S., *Egzystencja i metafizyka. O poezji Anny Kamieńskiej*, Rzeszów 2002.
Jagodzińska J., *Misterium romantyczne. Liturgiczno-rytualne wymiary świata przedstawionego w III części „Dziadów” Adama Mickiewicza, „Nie-boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego i „Księdzu Marku” Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006.
Jaspers K., *Sytuacje graniczne*, przekł. A. Staniewska, [w:] R. Rudziński, *Jaspers*, Warszawa 1978.
Kamieńska A., *Notatnik 1973–1979*, Poznań 1987.
Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przekł. M. Falski, Kraków 2007.
Miłosz Cz., *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 1996.
Miłosz Cz., *Przedmowa*, [w:] A. Świrszczyńska, *Poezja*, oprac. Cz. Miłosz, Warszawa 1997.
Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.
Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2002.
Sławiński J., *Liryka Anny Kamieńskiej*, „Twórczość” 1960, nr 9.
Stawowy R., *„Gdzie jestem ja sama”. O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004.
Styczeń T., *Ciało jako „znak obrazu Stwórcy”* [w:] *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. O Jana Pawła II teologii ciała*, red. ks. T. Styczeń, Lublin 1981.
Świrszczyńska A., *Przedmowa Anny Świrszczyńskiej do jej „Poezji Wybranych” z roku 1973*, [w:] taż, *Jestem baba. Wiersze z różnych lat*, Warszawa 2000.

ĐURĐICA ČILIĆ ŠKELJO, Motyw samobójstwa we współczesnej poezji polskiej

Baechler J., *Suicides*, New York 1979.
Blanchot M., *Literature and the Right to Death* [online], dostępny :<<http://it.scribd.com/doc/20794063/Literature-and-the-Right-to-Death-by-Maurice-Blanchot>>.
Božić Blanuša Z., *Iz perspektive smrti. Heidegger i drugi*, Zagreb 2012.
Chwin S., *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010.
Durkheim E., *Samoubistvo*, przekł. B. R. Radović, Beograd 1977.
Hasse U., Large W., *Maurice Blanchot*, London and New York 2001.
Kuczyńska-Koschany K., *Dwa paradygmaty samobójstwa, czy dwa akty wolnej śmierci?* [online], <<https://repozytorium.amu.edu.pl/jsui/bitstream/10593/6405/1/01Koschany-p.pdf>>

Minois G., *Istorija samoubistva. Dobrovoljna smrt u zapadnom društvu*, przekł. O. Petronić, Novi Sad 2008.
 Ruby R., *Paradoxes, On Suicide and Literature* [online], <<http://thenewinquiry.com/essays/paradoxes-on-suicide-and-literature/>>
 Salecl R., *Tiranija izbora*, przekł. T. Valentić, Zagreb 2012.
 Ślipko T., *Etyczny problem samobójstwa*, Kraków 2008.

KATARZYNA SZKARADNIK, *Poruszać słowem ból świadomy. Tematyzacja choroby i śmierci w ostatnich wierszach Jacka Kaczmarskiego*

Böhme G., *Antropologia filozoficzna. Ujęcie pragmatyczne*, przekł. P. Domański, red. S. Czerniak, Warszawa 1998.
 Cioran É., *Brewiarz zwyciężonych*, przekł. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004.
 Gajda K., *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*, Poznań–Wrocław 2009.
 Grazi A., *Jacek Kaczmarski (1957–2004). Życie i twórczość*, praca magisterska, [online], dostęp 28 kwietnia 2013, dostępny <<http://www.kaczmarski.art.pl/zyciorys/zyciorys.pdf>>.
 Kaczmarski J., *Antologia poezji*, red. K. Nowak, Warszawa 2012.
 Kaczmarski J., *Tunel*, Gdańsk 2004.
 Kasza T., *Człowiek w utworach Jacka Kaczmarskiego*, praca magisterska, [online], <http://www.kaczmarski.art.pl/media/prace/index.php>, dostęp 18.04.2013.
 Osińska K., *Twórcza obecność chorych*, Warszawa 1983.
 Rilke R. M., *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge'a*, przekł. W. Hulewicz, Warszawa 1993.
 Rosner K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
 Sobczak E., „Swoją własną wróg — mój Bóg”. 5. rocznica śmierci Jacka Kaczmarskiego, „Znak” 2009, nr 4 (647), s. 117–127.
 Sołżenicyn A., *Oddział chorych na raka*, przekł. M. B. Jagiełło, Warszawa 1993.
 Sontag S., *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przekł. J. Anders, Warszawa 1999.
 Szubert M., *Kulturowe wzory prezentacji gruźlicy i gruźlików w literaturze polskiej przełomu XIX i XX wieku*, [praca doktorska, online], dostęp 2 maja 2013, dostępny <<http://www.sbc.org.pl/dlibra/doc-content?id=12021&dirids=1>>.
 Wiroński P., *Wbrew, pomimo i dlatego. Analiza twórczości Jacka Kaczmarskiego*, Kraków 2011.

KATARZYNA NIESPOREK, *O doświadczeniu śmierci w poezji Edy Ostrowskiej*

Chwin S., *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010.
 Fert J., *Bez cenzury (O poezji Edy Ostrowskiej)*, „Akcent” 2004, nr 1/2.
 Fert, J. *My poeci — my głupcy (Nad wyborem poezji Edy Ostrowskiej)*, „Akcent” 2004, nr 1/2.
 Jentys M., *Nic Ariadny. Z notatnika recenzentki*, Toruń 2005, s. 79–83.
 Lisowski K., *Obrócona w stronę obłoków*, „Nowe Książki” 2012, nr 6.
 Merton R. K., *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, przekł. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski, Warszawa 2002.
 Ostrowska E., *Oto stoję przed tobą w deszczu ciała*, Warszawa 1983.
 Ostrowska E., *Oto stoję w deszczu ciała [dziennik studentki]*, Warszawa 2013.
 Ostrowska E., *Małmazja*, Katowice 1988.
 Wilson C., *Outsider*, przekł. M. Tarczewska, Kraków 1959.
Leksykon Lublin [online], dostęp: 15 lipca 2013, dostępny <http://teatrnn.pl/leksykon/node/3259/eda_ostrowska>

MATEUSZ ŻEBROWSKI, *Czas, magia oraz danse macabre, czyli metafory śmierci w „Pani Mabb” Susanny Clarke*

Bataille G., *Łzy Erosa*, przekł. T. Swoboda, Gdańsk 2009.
 Besala J., *Miłość i strach. Dzieje uczuć kobiet i mężczyzn*, t. 2: *Cywilizacje starożytne*, Poznań 2010.
 Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przekł. S. Tokarski, Warszawa 2007.

Frazer G. J., *Złota gałąź. Studia z magii i religii*, przekł. H. Krzeczkowski, Kraków 2012.
 Gąsowski J., *Mitologia Celtów*, Warszawa 1987.
 Gierek B., *Celtyckie boginie wojny*, [w:] *Religie a wojna i terroryzm*, red. J. Drabina, Kraków 2003.
 Gierek B., *Religie Celtów*, Kraków 2013.
 Gierek B., *Tradycja celtycka w życiu religijnym współczesnego społeczeństwa irlandzkiego*, Kraków 2002.
 Graves R., *Biała bogini*, przekł. I. Kania, Warszawa 2011.
 Haywood J., *Celtowie. Od epoki brązu do New Age*, przekł. E. Marczak, Warszawa 2008.
 Heaney M., *Za dziewiątą falą. Księga legend irlandzkich*, przekł. M. Godyń, Kraków 1996.
 Man P. de, *Retoryka czasowości*, tłum. A. Sosnkowski [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2006.
 Szekspir W., *Romeo i Julia*, przekł. J. Paszkowski, Kraków 2003.
 Tressider J., *Słownik symboli*, przekł. B. Stokłosa, Warszawa 2005.
 Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przekł. T. Swoboda, Gdańsk 2008.
 Wierciński A., *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków 2010.
 Zamojski A., *New Age. Filozofia, religia, paranauka*, Kraków 2002.

MICHAŁ SADOWSKI, *Śmierć jako oczyszczenie duszy w twórczości Sarah Kane*

PODMIOTOWA

Kane S., *Miłość Fedry*, przekł. M. Semil, „Dialog” 1999, nr 9.
 Kane S., *Oczyszczeni*, przekł. K. Warlikowski, J. Poniedziałek, Wrocław 2001.
 Kane S., *Zbombardowani*, przekł. P. Wodziński, P. Łysak, Warszawa 1999.

PRZEDMIOTOWA

Kozłowska J., „O możliwości czytania poza kategorią gender”. *Biblijne tropy w dramatach Sarah Kane*, [w:] *Życie księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny*, red. E. Partyga, M. Prussak, Warszawa 2010.
 Krall H., *Powiedzieć prościej*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 22 z 26 stycznia 2002, dodatek „Wysokie Obcasy”, nr 4.
 Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przekł. M. Falski, Kraków 2007.
 Kwaśniewska M., *Od wstrętu do sublimacji. Teatr Krzysztofa Warlikowskiego w świetle teorii Julii Kristевой*, Kraków 2009.
 Lachman M., *Co mówi dialog, czyli o kłopotach komunikacyjnych w najnowszym dramacie brytyjskim*, [w:] *Dialog w dramacie*, red. W. Baluch, Kraków 2004.
 Pobratyn A., *Przemiany wizerunku kobiety w dramacie na przykładzie postaci Fedry*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza. Seria: Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury”, tom XI, red. E. Hurlikowa, L. Rożek, Częstochowa 2009.
 Ratajczakowa D., *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wrocław 2006.
 Saunders G., „Kochaj mnie lub zabij”. *Sarah Kane i teatr skrajności*, Warszawa–Kraków 2010.
 Sierz A., *Jak w mordę*, „Dialog” 1999, nr 3.
 Wąchocka E., *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków 2005.

JULITA GAMOŃ, *Człowiek odchodzi, pamięć pozostaje. Eufemizmy i synonimy śmierci w inskrypcjach nagrobnych na cmentarzach w Górcach*

Borkowski I., *Śmierci tajemnicze wrota. Językowy świat inskrypcji nagrobnych*, „Język a Kultura” 2000, nr 13, s. 343–354.
 Engelking A., *Isota i ewolucja eufemizmów (na przykładzie zastępczych nazw śmierci)*, „Przegląd Humanistyczny” 1984, z. 4, s. 115–129.
 Leeuw G. van der, *Fenomenologia religii*, Warszawa 1978, s. 448–449.
Kompedium Katechizmu Kościoła Katolickiego, red. J. Pisiewicz, Kielce 2005.

- Kolbuszewski J., *Wiersze z cmentarza. O współczesnej epigrafice wierszowanej*, Wrocław 1985.
- Niebrzegowska S., *Gwiazdy w ludowym językowym obrazie świata*, [w:] *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1999, s. 137–154.
- Słownik języka polskiego*, red. M. Szymczak, Warszawa 1978, t. 1–3.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1964, t. 1–10.

INDEKS OSÓB

- Abramowiczówna Zofia 50, 51, 246
 Aguirre Manuel 76, 247
 Alvarez Alfred 60, 247
 Anders Jarosław 186, 253
 Andersen Hans Christian 113
 Andriolli Michał Elwiro 93, 95, 100, 101, 249, 265
 Ariès Philippe 94, 107, 247–249
 Artaud Antonin 228, 233
 Arystoteles (Aristotheles) 14, 21, 245
 Augustyn św. (Augustinus Aurelius) 18
 Austen Jene 89
 Bachelard Gaston 59, 64, 247
 Baczko Bronisława 107, 249
 Baechler Jean 182, 252
 Baka Józef 197
 Bakke Monika 169, 172, 252
 Balcerzan Edward 145, 251
 Baranowska Małgorzata 166, 167, 252
 Barker Howard 228
 Bastek Dorota 206
 Bataille Georges 222, 223, 253
 Batowski Stanisław 98, 248, 265
 Baudelaire Charles 152
 Bąkowska Eligia 107, 247, 249
 Beauvoir de Simone 170, 172, 173, 252
 Berent Wacław 117–119
 Bereza Henryk 149, 251
 Bernard św. 133
 Besala Jerzy 225, 253
 Bieńkowski Zbigniew 143, 251
 Bion 34
 Birkowski Fabian 5, 17–25, 245
 Blair Robert 78
 Blanchot Maurice 182, 183, 252
 Böhme Gernot 189, 253
 Bojda Wioletta 170, 171, 272, 252
 Bolz Antoniewicz Jan 96
 Borges Jorge Luis 198
 Borowski Tadeusz 8
 Brach-Czaina Jolanta 170, 174, 252
 Brehant Jacques 236
 Brodziński Kazimierz 119
 Brzozowski Jacek 69, 74, 247
 Brzozowski Stanisław 148, 251,
 Buczkówna Mieczysława 150, 251
 Buczyńska Hanna 107
 Bukowski Kazimierz 132, 250
 Burke Edmund 76, 89
 Burzyńska Anna 215, 254
 Butterwoth Jez 227
 Camus Albert 181
 Cassirer Ernst 107
 Chodkiewicz Jan Karol 17
 Chojnowski Zbigniew 131, 158, 250, 252
 Chryzyp z Soloi 123
 Chwin Stefan 179, 181, 182, 201, 213, 214,
 252, 253
 Chwolik Dominik 10
 Cichowicz Sławomir 107, 249
 Ciechańska Magdalena 5, 9, 11, 69, 74, 247
 Čilić Škeljo Đurđica 5, 10, 11, 175, 183, 252
 Cioran Émile 198, 253
 Clarke Susanna 6, 10, 12, 14, 215, 217–221,
 223–226, 253
 Curie-Skłodowska Maria 9, 141
 Cyceon (Marcus Tullius Cicero) 17, 43, 44, 58
 Cyprian św. (Caius Caecilius Thascius Cyprianus) 17
 Czartoryski Adam Jerzy 27, 245
 Czechowicz Józef 141, 142, 145, 149–151,
 155, 251
 Czermińska Małgorzata 165, 252
 Czerniak Stanisław 189, 253
 Czernik Stanisław 58, 143
 Czerny Anna Ludwika 34, 246
 Czwońnóg-Jadczak Barbara 77, 88, 89, 248
 Czyżak Agnieszka 15
 Dąbrowski Mieczysław 42, 143, 150, 151, 251

Demostenes 21
 Długosz Jan 9, 75, 231, 254
 Dłuski Stanisław 157, 158, 166, 173, 252
 Dobak Anna 36, 245
 Dobkowski Mariusz 127
 Domański Piotr 189, 253
 Drabikowska Magdalena 77, 78, 84, 85, 248
 Drabina Jan 225, 254
 Drogoszewski Aureli 42, 48, 246
 Dumas Aleksander 113
 Durkheim Émile 153, 175, 176, 251, 252
 Dwulit Anastazja 198, 253
 Dybciak Krzysztof 18, 154, 245, 251
 Dynarski Kazimierz SAC ks. 134, 150
 Eco Umberto 130
 Eliade Mircea 154, 221, 251, 253
 Engelking Anna 236, 254
 Epikur 123
 Estes Clarissa Pinkola
 Falski Maciej 172, 231, 252, 254
 Ficino Marsilio 29, 46, 246
 Fieguth Rolf 29, 31, 33–36, 38, 245
 Fitzgerald Augustine 54, 246
 Fołta Martyna 206
 Frazer James George 217, 223, 254
 Fredro Maksymilian 93, 248, 265
 Frycie Stanisław 142, 251
 Gadamer Hans-Georg 215
 Gajda Krzysztof 188, 189, 192, 195, 253
 Gałczyński Konstanty Ildelfons 197
 Gamoń Julita 6, 10, 11, 235, 243, 254
 Gawliński Stanisław 142, 150, 251
 Gazda Grzegorz 247, 248, 76
 Gąsowski Jerzy 218, 221, 223, 254
 Gerson Wojciech 93–95, 248, 265
 Gębarowicz Mieczysław 137, 250
 Gierek Bożena 216, 219, 225, 254
 Gluck Christoph Willibald 29, 36, 39
 Głombowski Karol 91, 92, 100, 249
 Godyń Mieczysław 219, 254
 Godzimirski Jakub 107, 249
 Goethe Johann Wolfgang von 8, 61, 62, 66, 119
 Gorzelana Joanna 42, 48, 246
 Goszczyński Seweryn 58, 99, 102
 Grabowski Michał 10
 Graves Robert 74, 215, 217, 254
 Grazi Anna 186, 253, 191
 Gross Rudolf 112, 249
 Grottger Artur 113
 Grottger Józef 95, 96
 Grumberg 28, 246
 Grzegorz św. 133
 Grzelak Izabela 77, 248
 Grzebiuk Stanisław 191
 Gubrynowicz Bronisław 75, 76, 248
 Gumułka Witold 105, 249
 Gustaw II Adolf 19
 Gutowski Wojciech 106, 127, 249, 250
 Haywood John 216, 254
 Heaney Marie 219, 224, 254
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 199
 Henryson Robert 37
 Heraklit 29
 Herbert Zbigniew 12, 178–180
 Herder Johann Gottfried 101
 Hezjod (Hesiodos) 17
 Hieronim ze Strydonu św. (Sophronius Eusebius Hieronymus Stridonensis) 17
 Hłasko Marek 8
 Homer 50, 51, 246
 Horatius Flaccus Quintus 29, 76, 78
 Hulewicz Witold 196, 253
 Hurnikowa Elżbieta 231, 254
 Indeks osób wersja wstępna
 Iwaszkiewicz Jarosław 143, 153, 251
 Izdebska Agnieszka 76, 247, 248
 Izydor z Sewilli św. (Isidorus Hispanensis) 17
 Jagodzińska Joanna 166, 252
 Jakubowski August Antoni 5, 9, 11, 57–62, 68, 247
 James William 202
 Jan Paweł II 9, 10, 157, 164, 252
 Jan św. 131, 135–138, 176
 Janion Maria 64, 66, 102, 135, 249
 Jankowiak Mieczysław 154, 251
 Jankowska Aldona 5, 9, 11, 105, 116, 249
 Jankowski Czesław 108
 Januszkiewicz Eustachy 70
 Jaroczyński Marcin 248, 265
 Jasiński Bruno 147
 Jaspers Karl 174, 252
 Jaworska Władysława 93
 Jaworski Stanisław 150, 251
 Jaworski Stanisław, ks. 131, 250
 Jermalonek Tomasz 77, 248
 Jędrzejczak Monika 10
 Jocz Artur 127
 Jung Carl Gustav 173, 199
 Kaczmarek Jacek 5, 8, 10, 12, 14, 185–200, 253
 Kamińska Anna 5, 12, 30, 142, 149, 157–159, 161–168, 171–174, 246, 251, 252
 Kamińska Maria 158
 Kamykowski Ludwik 42, 48, 246

Kane Sarah 6, 10, 12, 227–234, 254
 Kania Ireneusz 217, 254
 Kant Immanuel 63, 67
 Kański Józef 36, 37, 39
 Kapuściński Ryszard 117, 250
 Karmelita Marek ksiądz 48, 49, 53, 55
 Karpiński Adam 31, 246
 Karpiński Franciszek 36, 45
 Kasprowicz Jan 139
 Kasza Tomasz 186, 253
 Kaźmierczyk Zbigniew 4, 15, 58, 61, 247
 Kaźmierska Anna 5, 9, 11, 117, 130, 250
 Kierkegaard Søren 61
 Kleist Heinrich 5, 9, 12, 57, 60–68, 247
 Kleist Maria 65
 Kładoczny Piotr 48, 246
 Kniaźnin Franciszek Dionizy 5, 9, 27–33, 35–40, 245, 246
 Kobrzycka (d. Śniegućka) Agnieszka 15, 87, 248
 Kochanowska Urszula 30, 38
 Kochanowski Jan 22, 29, 30, 33–35, 38, 40, 75, 126, 158, 238, 245, 246, 266
 Kochanowski Piotr 14
 Kolbus Elżbieta 17, 22, 245
 Kolbuszewski Jacek 236, 238, 255
 Komorowska Gertruda 93
 Konopnicka Maria 72, 113, 247
 Kopaliński Władysław 29, 35, 131, 133, 136, 147, 148, 246, 251
 Korab-Brzozowski Stanisław 249, 111, 112
 Korolko Mirosław 18, 245
 Kossak Juliusz 96–98, 248, 265
 Kossecki Ksawery 92
 Kostkiewiczowa Teresa 36, 37, 87, 245, 246, 248
 Kościuszko Tadeusz 97, 98, 249, 265
 Kowalska Magdalena 198, 251, 253
 Kowza Kinga 9
 Koziół Urszula 12, 178, 180
 Koziołek Ryszard 99, 249
 Kozłowska Justyna 233, 254
 Krall Hanna 233, 254
 Krasieński Zygmunt 135, 166, 247, 250, 252
 Kraszewski Józef Ignacy zob. także Bolesławita 12, 13, 93, 100, 101, 103, 248, 265
 Kristeller Paul Oscar 46, 246
 Kristeva Julia 172, 174, 228, 231, 252, 254
 Kropidłowski Mirosław 117, 250
 Krzeczkowski Henryk 217, 254
 Krzywy Roman 22, 245
 Krzyżanowski Julian 97, 146, 251
 Kubiak Zygmunt 50, 52, 246
 Kuczyńska Alicja 46, 246
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 177, 252
 Kuligowski Waldemar 105, 250
 Kuran Michał 9, 15, 266
 Kuraś Ferdynand 10
 Kusek Monika 5, 9, 11, 75, 89, 247
 Kwaśniewska Monika 228, 231–233, 254
 Kwiatkowski Jerzy 145, 251
 Lachman Michał 229, 254
 Lange Antoni 106, 109, 111, 115, 249
 Lechoń Jan 8
 Leeuw Gerardus van der 236, 254
 Legowicz Jan 114, 249
 Leszczyński Edward 133
 Leśmian Bolesław 194
 Lewis Matthew Gregory 76, 78, 84, 86, 248
 Lichański Stefan 142, 251
 Liebert Jerzy 194
 Lisicki Paweł 76, 248
 Lombroso Cesare 123
 Longos 36
 Lubaszewska Antonina 106, 111, 249
 Lubomirski Stanisław Herakliusz 29, 31–35, 246
 Ludorowski Lech 77, 248
 Łanowski Jerzy 34, 50, 246
 Ławski Jarosław 58, 132, 247, 251
 Łobodowski Józef 145
 Łowczanin-Łaskiewicz Agnieszka 76, 78, 80, 82, 248
 Łubniewska Ewa 74, 247
 Łukomski Stanisław 248, 265
 Łuków Paweł 79, 248
 Łysak Paweł 229, 254
 Maciejewski Janusz 48, 246
 Maciejewski Jarosław 69, 247
 Maćkowiak Anna 10
 Magdalena św. 64
 Makrobiusz Ambrozjusz Teodozjusz 42–44, 47, 48, 51, 53, 246
 Malczewski Antoni 58, 60, 68, 92, 93, 94, 95, 103
 Malczewski Jacek 61
 Man Paul de 215, 223
 Marczak Ewa 216, 254
 Marczeńska Katarzyna 107, 249
 Markowska Wanda 61, 62, 247
 Markowski Michał 102
 Markowski Michał Paweł 148, 215, 251, 254
 Maślanka Julian 57, 59, 60, 247
 Mazan Bogdan 121
 Merton Robert King 201, 253
 Męczyk Monika 73, 247

Michałowska Teresa 133, 250
 Miciński Tadeusz 133
 Mickiewicz Adam 58, 60, 119, 161, 166, 247, 252
 Millais John Everett 106
 Miłosz Czesław 28, 145, 157, 158, 245, 252
 Minois Georges 176, 177, 253
 Mironńska Dąbrówka 5, 9, 11, 91, 102, 248
 Młodnicki Karol 113
 Modzelewska Ewa 5, 9, 11, 57, 68, 247
 Monné Wanda 113
 Monteverdi Claudio 29, 37, 39
 Montherlant Henry de 183
 Mortkowicz-Olczakowa Hanna 108, 109
 Mostowska Anna 5, 9, 75, 85–89, 247, 248
 Moszyński Kazimierz 152, 251
 Możdżyńska-Nawotka Małgorzata 95, 96, 249
 Mrozek Sławomir 266
 Mróz Tomasz 45, 54, 246
 Muszyńska Justyna 5, 8, 10, 11, 15, 131, 139, 250
 Nałkowska Zofia 8
 Napierski Stefan 149
 Natanson Wojciech 63, 247
 Niebrzegowska Stanisława 238, 255
 Niemojowski Wincenty 72
 Niesporek Katarzyna 5, 10, 11, 201, 206, 213, 214, 253
 Nietzsche Fryderyk 118, 132, 144, 148, 251
 Niewiadomski Andrzej 147, 251
 Norwid Cyprian Kamil 147
 Novalis (wł. Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) 61, 65
 Nowak Krzysztof 185, 253
 Nowakowski Dawid 9
 Nowakowski Józef 142–144, 146, 251
 Nyczaj Stanisław 142, 151, 251
 Obertyńska Beata 114, 249
 Okoń Jan 266
 Okoń Waldemar 93, 95, 102, 249
 Okólska Alicja 8, 10, 15
 Olech Barbara 108, 249
 Orgelbrand Samuel 117
 Orzeszkowa Eliza 119
 Osińska Krystyna 186, 247, 253
 Osman II 19
 Ostrowska Bronisława 5, 12, 13, 105, 107–116, 249, 250
 Ostrowska Eda 5, 12, 201–207, 209, 211–214, 253
 Owidius Publius Naso 29–31, 38, 246
 Paczkowski Szymon 29, 37
 Paluchowski Stanisław 27, 246
 Pannwitz Wilhelm 63
 Parandowski Jan 110, 249
 Partyga Ewa 233
 Paszkowski Józef 224, 254
 Paweł św. 131, 193
 Pawlik Aleksandra 5, 10, 11, 157, 173, 252
 Pawłowiczowa Janina 27, 246
 Pawłowska-Najder Krystyna 128
 Peiper Tadeusz 142
 Pelc Janusz 29, 246
 Perzyński Włodzimierz 12, 13, 127–130, 250
 Petrarca Francesco 166
 Pfuel Ernest 63
 Piętak Stanisław 5, 8, 10, 12, 13, 141–145, 147–151, 153–155, 251
 Piętowska Małgorzata 10
 Pilch Anna 96, 100, 249
 Piwiński Leon 12, 249
 Platon 41–46, 51, 53, 54, 55, 246
 Platt Dobrosława 18, 23, 245
 Plutarch z Cheronei 41
 Płachcińska Krystyna 9, 266
 Płuciennik Jarosław 76, 247, 248
 Pobratyn Agnieszka 231, 254
 Podbielski Henryk 21, 44, 245, 246
 Podraza-Kwiatkowska Maria 113, 132–134, 154, 249–251
 Pol Wincenty 97, 103, 265
 Porębska Anna 112, 249
 Porębski Mieczysław 92, 249
 Posydoniusz 41
 Poświatowska Halina 8
 Poterała Paulina 10, 11, 13, 17, 25, 245
 Potocki Antoni 108, 249
 Potocki Franciszek Salezy 93
 Potocki Szczepny 93
 Potocki Wacław 7, 13
 Prokopczyk Beata 5, 9, 11, 27, 40, 245
 Prus Bolesław 8, 119
 Prusak Maria 233, 254
 Przyboś Julian 142, 158
 Przybylski Ryszard 54, 69, 246, 247
 Przybył Maria 134, 250
 Przybyszewski Stanisław 117, 133
 Przychodniak Zbigniew 69, 74, 247
 Przymuszała Beata 160–162, 252
 Pusquini Giovanni Claudio 32
 Rachalski Alfred 195
 Radcliffe Ann 76, 248
 Radziwiłłówna Barbara 93
 Ratajczakowa Dobrochna 228, 233, 254

Rautenstrauchowa Łucja 5, 9, 12, 75, 77–82, 84, 88, 89, 247, 248
 Ravenhill Mark 227
 Rejman Zofia 41, 42, 46, 48–50, 53, 54, 246
 Renik Krzysztof 153, 251
 Rewerski Wojciech 105, 249
 Rich Adrienne 160, 168, 169
 Richter Jan 28, 246
 Rilke Rainer Maria 196, 253
 Ristori Giovanni Alberto 32, 33
 Romanow Konstanty 119
 Rosner Katarzyna 199, 253
 Rossetti Gabriel 106
 Rostworowski Emanuel 48, 49, 246
 Rożek Lucyna 231, 254
 Różewicz Tadeusz 8, 162
 Ruby Ryan 175, 253
 Rucińska Zofia 92
 Rudolf Ewa 215
 Rydel Lucjan 133, 134, 137, 139, 250, 251
 Rymkiewicz Jarosław Marek 57, 247
 Rzepińska Maria 112, 249
 Sadowski Michał 6, 8, 10, 11, 15, 227, 234, 254
 Salecl Renata 177, 253
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 14
 Sartre Jean-Paul 181
 Saunders Graham 227, 229–232, 254
 Sawrymowicz Eugeniusz 69, 247
 Schopenhauer Artur 106, 118, 153
 Scypion Publiusz Korneliusz Afrykański Młodszy 44, 45, 48, 63
 Scypion Publiusz Korneliusz Afrykański Starszy 47
 Semil Małgorzata 230, 254
 Seneka 123, 159, 230
 Siemieński Lucjan 50, 246
 Sienkiewicz Barbara 127, 250
 Sienkiewicz Henryk 8, 12, 13, 96–100, 102, 103, 118–121, 127, 130, 248–250, 265
 Sierotwiński Stanisław 114, 249
 Sierz Aleks 227, 254
 Sikora Ireneusz 112, 124, 249, 250
 Simmler Józef 93, 95
 Sinko Tadeusz 50, 52, 246
 Sinko Zofia 78, 84, 86, 87, 248
 Siwek Paweł 42, 246
 Skarga Barbara 163, 164, 252
 Skarga Piotr 18
 Skierkowska Elżbieta 91, 249
 Skwara Marek 18, 21, 245
 Sławiński Janusz 158, 252
 Słowacki Juliusz 5, 9, 13, 58, 69–74, 99, 102, 108, 111, 113, 119, 161, 166, 247, 252
 Sobczak Ewa 194, 253
 Sobieski Jakub 22, 245
 Sofokles 229
 Sołżenicyn Aleksander 186, 189, 190, 253
 Sontag Susan 186, 187, 253
 Sosnkowski Andrzej 215, 254
 Sperling Sylwia 9
 Stabryła Stanisław 30, 246
 Stachura Edward 12, 178, 181, 182
 Stawowy Renata 157, 160–162, 164–166, 173, 252
 Stein zum Altenstein Karl 63
 Stewart John Alexander 51, 246
 Stokłosa Bożenna 219, 254
 Strzelecki Adolf 108
 Stupnicki Hipolit 17
 Styczeń Tadeusz 164, 252
 Styfi Jan 94, 248, 265
 Suffczyński Kajetan 97, 98, 103, 249, 265
 Swoboda Tomasz 222, 253, 254
 Synezjusz z Cyreny 46, 54
 Szadkowska Olga 5, 9, 11, 41, 48, 55, 246
 Szczawińska Anna 24
 Szczepański Jan 185
 Szekspir William 224, 229, 254
 Szkaradnik Katarzyna 5, 10, 11, 185, 199, 253
 Szretter Antoni Ludwik 248, 265
 Szubert Mateusz 187, 188, 253
 Szuman Stefan 92, 249
 Szymański Wiesław Paweł 143, 144, 252
 Szymański Zenon 97, 248, 265
 Szyborska Wisława 12, 178, 180, 182
 Szymonowicz Szymon 17, 19, 22, 245
 Ślipko Tadeusz 176, 253
 Śniegocki Janusz 18, 245
 Śniegucka Agnieszka zob. Kobrzycka Agnieszka
 Śpiewak Jan 142, 251
 Świderkówna Anna 131, 132, 251
 Świerczyńska Stanisława 157
 Świerczyński Jan 157
 Świrszczyńska Anna 5, 10, 12, 157–162, 164, 166–174, 252
 Tarkowska Elżbieta 153, 251
 Tarnowski Stanisław 98–100, 249
 Tarrantino Quentin 228
 Tasso Torquato 14
 Tatarowski Lesław 134, 137, 251
 Tetmajer Włodzimierz 98–100, 248, 265
 Tochman Wojciech 10
 Tokarczuk Olga 141

Tokarski Stanisław 221, 253
 Tomasz z Celano 133
 Tomicki Ryszard 136, 251
 Tressider Jack 219, 254
 Trojanowiczowa Zofia 69, 247
 Trzeźniowski Dariusz 132, 137, 138, 251
 Trzynadłowski Jan 235
 Turski Jan Kanty 119
 Tuwim Julian 188
 Twardowski Samuel 7, 13
 Ujejski Józef 70, 247
 Ujejski Kornel 74
 Uniłowski Zbigniew 189
 Urban Miłosz 10
 Urbanowicz Mieczysław 67, 247
 Vogel Adolfina Henrietta 57, 62–68
 Vouet Simon 64
 Vovelle Michel 221, 222, 224, 254
 Walas Teresa 106, 250
 Wałicki Andrzej 148, 251
 Walpole Horace 76, 78, 248
 Wąchocka Ewa 230, 231, 254
 Wejher Jan 17, 18, 23, 25
 Wergilius Publius Maro 29, 34, 37, 38, 48–54, 246
 Wertenstein-Żuławski Jerzy 133, 201, 253
 Wieliczko Karolina Ewa 5, 10, 11, 141, 155, 251
 Wiercińska Janina 93, 249, 254
 Wierciński Andrzej 216, 217
 Wierusz-Kowalski Jan 154, 251
 Wilson Colin 201, 202, 213, 253
 Wiroński Piotr 197, 253
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 117
 Witwicki Władysław 41, 246
 Wodziński Paweł 229, 254
 Wojaczek Rafał 8, 12, 178, 181, 201
 Wojciechowski Konstanty 86, 248
 Wolska Maryla 12, 13, 105, 107, 113–116, 249
 Woronicz Jan Paweł 5, 9, 13, 41–43, 45–55, 246, 247
 Wójcicki Kazimierz Władysław 117, 250
 Wujek Jakub, ks. 17, 134, 245, 250
 Wybicki Józef 247
 Wydrycka Anna 108, 109, 250
 Zabawa Krystyna 113, 249
 Zabłocka Katarzyna 28
 Zabłocki Franciszek 27, 28, 35, 38, 40, 245, 246
 Zadrożyńska Anna 153, 251
 Zagożdżon Joanna 41, 44, 46, 247
 Zajkowski Andrzej 97, 248, 265
 Zaleski Antoni 93, 248, 265
 Zaliwski Józef 57
 Załuski Józef Andrzej 33, 246
 Zamojski Adam 216, 254
 Zamoyski Jan 19
 Zapolska Gabriela 12, 13, 123, 124, 126, 127, 130, 250
 Zawadzki Józef 28, 246
 Zawistowska Kazimiera 109
 Zawisza Czarny 8
 Zdziechowski Marian 151, 252
 Zenge Wilhelmina 63
 Zenon z Kition 118
 Zwierzchowski Piotr 105, 250
 Zygmunt August 95, 96, 247
 Zygmunt III Waza 17
 Żbikowski Piotr 48, 53
 Żebrowski Mateusz 6, 10, 11, 215, 226, 253
 Żelichowska Magdalena 105
 Żerańska-Kominek Sławomira 29, 37, 246
 Żeromski Stefan 99

INDEKS POSTACI

- Achilles 67
Adam 169
Adonis 34, 125
Afrodyta 34
Akteon 67
Amfion 29
Anhelli 70–74
Antychryst 136, 138
Aretino Pietro 195
Arion 29
Arsyna 7, 13
Astarte 136
Axolotl 196
Bran 218–220, 226
Buttery George 221
Carl 232
Cate 229
Charon 38, 59
Chloe 36
Dafnis 36
Dagda 225
Dante 106
Darwid Alojzy 119
Demeter 225
Edyp 229
Eliasz 135, 136, 138
Ellenai 72, 73, 106
Eloe 73
Emilka 5, 9, 13, 41–43, 45–55, 246
Er 41–46, 51, 53–55, 246
Eros 222, 253
Errina 77–81
Erynie 38, 39, 41
Eunice 120, 122
Eurydyka 5, 7, 9, 11, 13, 27–32, 34–37, 39, 40, 225, 245
Ewa 169
Fedra 231, 228, 230, 254
Fernando 67
Filon 36, 37
Fox kapitan 215, 217–220, 223, 225, 226
Franka 119
Gloster 229
Gofred 14
Gout 220
Grace 215, 217, 226, 232
Graham 232
Gustaw 67, 119, 146
Hades 225
Harker John 221
Harmodios 121
Hawkins Fanny 220
Herakles 67
Hertenstein Henryk 118
Hipolit 230–233
Hypnos 39, 50, 110
Ian 228–231, 233
Indeks postaci
Jowisz 33
Józefina 67
Juan 67
Judas 136
Kain 136
Kaliopie 33
Karbowski 125
Kolhaas Michał 67
Kora 225
Kordian 69, 119
Książę Homburgu 62, 67
Kupidyn 7, 13
Laura 36, 166,
Lewiatan 136
Lisbet 67
Mabb 215–221, 223–226, 253
Madame Mors 13, 106, 109, 111, 116
Manann Mac Lir 220
Markiza O. 65
Medb 223, 224

Mefistofeles 61	Roland 8
Merkucjo 223, 224	Rusanow Paweł Nikołajewicz 186
Mizerski 12, 13, 127–129	Siennicki 12, 13, 123–127
Moore Venetia 217	Strofa 230, 231
Morrigu 223–225	Szaman 69–73
Muza 22, 29, 198, 199	Śmierć 5, 7, 9, 10, 13, 105, 106, 109, 112, 126, 168, 197
Nechtán 219	Świeżawska Helena 123–126
Neron 121–123	Tanatos 39, 50, 148
Niobe 29	Tezeusz 230, 231
Nuada 224	Tezeusz-Minotaur 197, 198
Odys 50, 220	Thanatos II 106
Ofelia 106	Tinker 232
Orfeusz 5, 7, 9, 11, 13, 27–40, 67, 225, 245, 246	Toni 67
Parki 31, 39, 52	Toporek Marysia 119
Pentesilea 62, 67	Toporek Wawrzon 119
Persefona 147	Tyrymach 36
Petroniusz Gajusz 11–13, 118–123, 127, 195, 196	Werter 8, 119
Pluton 31, 33, 38	Wielka Bogini 147
Płoszowski Leon 119	Wokulski Stanisław 119
Polikarp 9, 10	Wołodyjowski Michał 12, 98, 99, 103, 119, 248, 249, 265
Poncjusz Piłat 233	
Rod 232	

SPIS ILUSTRACJI

- Ilustr. 1.** Miedzioryt, rys. A. Zaleski, ryt. M. Jaroczyński, S. Łukomski, A. L. Szretter¹. Źródło: A. Malczewski, *Maria, powieść ukraińska*, Poznań 1867.
- Ilustr. 2.** Fotodruk według rysunku M. E. Andriollego. Źródło: A. Malczewski, *Maria, powieść ukraińska*, Warszawa 1876.
- Ilustr. 3.** Drzeworyt, rys. W. Gerson, ryt. J. Styfi. Źródło: A. Malczewski, *Maria, powieść ukraińska*, Lipsk–Warszawa 1883.
- Ilustr. 4.** Fotodruk według rysunku M. E. Andriollego. Źródło: A. Malczewski, *Maria, powieść ukraińska*, wyd. 4 [na karcie tytuł. wyd. 3], Warszawa 1884.
- Ilustr. 5.** Drzeworyt, rys. M. Fredro. Źródło: A. Malczewski, *Maria, powieść ukraińska*, Petersburg 1851.
- Ilustr. 6.** Cynkografia, rys. J. Kossak. Źródło: *Album do powieści Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”*, Warszawa 1884.
- Ilustr. 7.** Drzeworyt, rys. J. Kossak, ryt. Z. Szymański i A. Zajkowski. Źródło: W. Pol, *Mohort. Rapsod rycerski z podania*, Lwów 1883.
- Ilustr. 8.** Drzeworyt, ryt. J. Kossak. Źródło: K. Suffczyński, *Zawsze oni. Obrazy historyczne i obyczajowe z czasów Kościuski i legionów*, t. 1, Poznań 1875.
- Ilustr. 9.** Cynkografia, rys. S. Batowski, J. Kossak i W. Tetmajer. Źródło: *Album Henryka Sienkiewicza „Pan Wołodyjowski”*, Warszawa 1900.
- Ilustr. 10.** Drzeworyt, rys. M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski. Źródło: J. I. Kraszewski, *Stara baśń, powieść z IX wieku*, Warszawa 1879.

¹ Tam, gdzie nazwisko rytownika nie zostało zamieszczone na ilustracji, podano nazwiska wszystkich rytowników, którzy pracowali przy danej edycji.

W serii „Analecta Literackie i Językowe” ukazały się:

tom I: *Miscellanea literackie i teatralne (od Kochanowskiego do Mrożka) Profesorowi Janowi Okoniowi przez przyjaciół i uczniów na 70. urodziny zebrane*, red. Krystyna Płachcińska i Michał Kuran, cz. I: *O Janie Kochanowskim i kulturze dawnej Polski*; cz. II: *Tradycje literackie i teatralne*, Łódź 2010.

tom II: *Proza staropolska*, red. Krystyna Płachcińska i Marcin Bauer, Łódź 2011.

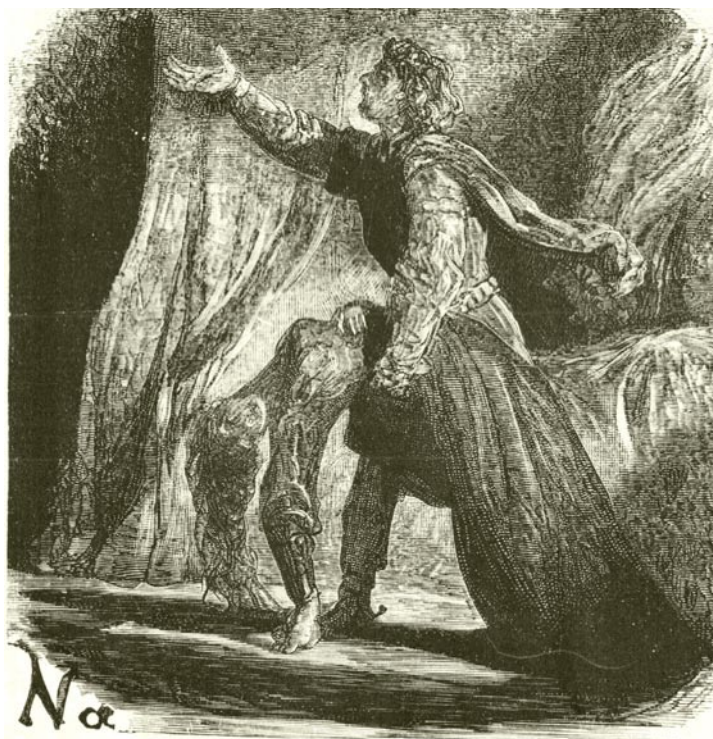
tom III: *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. Magdalena Kuran, Katarzyna Kaczor-Scheitler i Michał Kuran przy współpracy Dawida Szymczaka, Łódź 2013.



Ilustr. 1. Miedzioryt, rys. A. Zaleski, ryt. M. Jaroczyński, S. Łukomski, A. L. Szretter. Źródło: A. Malczewski, *Maria, powieść ukraińska*, Poznań 1867.



Ilustr. 2. Fotodruk według rysunku M. E. Andriollego. Źródło: A. Malczewski, *Maria, powieść ukraińska*, Warszawa 1876.



Ilustr. 3. Drzeworyt, rys. W. Gerson, ryt. J. Styfi i in. Źródło: A. Malczewski, *Maria, powieść ukraińska*, Lipsk-Warszawa 1883.



Ilustr. 4. Fotodruk według rysunku M. E. Andriollego. Źródło: A. Malczewski, *Maria*, powieść ukraińska, wyd. 4 [na karcie tytuł. wyd. 3], Warszawa 1884.



Ilustr. 5. Drzeworyt, rys. M. Fredro. Źródło: A. Malczewski, *Maria*, powieść ukraińska, Petersburg 1851.



Ilustr. 6. Cynkografia, rys. J. Kossak. Źródło: *Album do powieści Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”*, Warszawa 1884.



Ilustr. 7. Drzeworyt, rys. J. Kossak, ryt. Z. Szymański i A. Zajkowski. Źródło: W. Pol, *Mohort. Rapsod rycerski z podania*, Lwów 1883.



Ilustr. 8. Drzeworyt, rys. J. Kossak. Źródło: K. Suffczyński, *Zawsze oni. Obrazy historyczne i obyczajowe z czasów Kościuszki i legionów*, t. 1, Poznań 1875.



Ilustr. 9. Cynkografia, rys. W. Tetmajer. Źródło: *Album Henryka Sienkiewicza „Pan Wołodyjowski”*, Warszawa 1900.



Ilustr. 10. Drzeworyt, rys. M. E. Andriolli, ryt. E. Gorazdowski, J. Holewiński, A. Malinowski, K. Olszewski. Źródło: J. I. Kraszewski, *Stara baśń, powieść z IX wieku*, Warszawa 1879.