

Rojny i gwarny blask kultury

Andrzej Żuławski (1940-2016),
artysta absolutny,
wizjoner kina
– *in memoriam*



Federico Fellini: *Casanova* (1976)

– filmowa wizja epoki oświecenia

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
Wydział Humanistyczny, Instytut Polonistyki i Neofilologii

Antoni Czyż

Rojny i gwarny blask kultury.

Literacka *varietas* i historyczne *multum* tekstów

Siedlce 2019

Autor monografii:

prof. uczelni dr hab. Antoni Czyż,
Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Wydział Humanistyczny,
Instytut Polonistyki i Neofilologii, e-mail: antoni.czyz@wp.pl

Recenzent:

prof. uczelni dr hab. Ireneusz Szczukowski,
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz

Wyniki badań, w ramach tematów 131/99/S i 487/17/S, zostały sfinansowane
z dotacji przyznanej przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

Komitet Wydawniczy:

Andrzej Barczak, Mikołaj Bieluga, Andrzej Borkowski, Grażyna Anna Ciepela, Janina
Florczykiewicz (przewodnicząca), Robert Gałązkowski, Jerzy Georgica, Arkadiusz
Indraszczyk, Beata Jakubik, Jarosław Kardaś, Wojciech Kolanowski, Agnieszka
Prusińska, Zofia Rzymowska, Sławomir Sobieraj, Stanisław Socha, Maria Starnawska,
Grzegorz Wierzbicki, Waldemar Wysocki

Koncepcja układu typograficznego:

Antoni Czyż

Redakcja techniczna, skład i formatowanie:

Katarzyna Sarnowska (Wydawnictwo Naukowe UPH), Artur Ziontek

Projekt okładki:

Antoni Czyż, Artur Ziontek

Ilustracja na okładce:

Séraphine Louis, francuska malarka wizjonerka (1864-1942):
Drzewo rajskie [fragment], reprodukcja ze zbiorów Antoniego Czyża

© **Copyright** by Antoni Czyż & Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny
w Siedlcach, Warszawa – Siedlce 2019

ISBN: 978-83-7051-925-4



Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach
www.wydawnictwo-naukowe.uph.edu.pl

08-110 Siedlce, ul. Żytnia 17/19, tel. 25 643 15 20
Ark. wyd. 36,8. Ark. druk. 52,6.

Druk i oprawa: EXDRUK Spółka Cywilna, Włocławek

Spis treści

<i>Incipit hic liber</i>	9

Wstęp

Strojenie instrumentów. Na progu	13

I. Aksjomaty, pytania, tezy

Po co nam kultura?	25
Spór symboliczny o polską tożsamość. Brzozowski – Witkacy – Gombrowicz	45
Prymas Wyszyński o „kulturze ojczystej”. Styl myślenia	75
<i>Poema</i> i poemat. Dygresje semantyczne	89
Synteza sztuk. Spełniona jedność	99

II. Analizy, intuicje

Literatura dawna

<i>Bogu rodzicy</i> aluzje biblijne. Cudze słowo arcydzieło	157
Jeszcze o <i>Bogu rodzicy</i> . W związku z monografią Romana Mazurkiewicza	173
Świat liryki wczesnego średniowiecza: pierwsza pieśń pasyjna	177
Kojące odosobnienie. Petrarca i inni	193
Janicki i koło Fortuny	207
Stara kobieta w <i>Trenach</i> Jana Kochanowskiego	223

Wyobrażenia-obcująca w literaturze polskiego baroku	239
Mortęska oswojona	271
Księża Baki zła pareneza. Erazm z Rotterdamu źródłem <i>Uwag</i>	283
Benisławskiej barokowa muzyka. <i>Pieśni sobie śpiewane</i> III, 20	297
Podlaska ojczyzna Tomasza Kajetana Węgierskiego	309

Czasy nowsze

Witkacy na dziś	337
Mamalia i Kobieton. Mowa ciała w <i>Pragmatystach</i> Witkacego	347
Biedny Woyzeck, mój brat.. Zbrodnia, dramat, opera, film	393
Sześćioletnia mistyczka. Antonietta Meo i jej listy do Jezusa	407
Zabójstwo zasadne i słuszne?	
Agatha Christie o psychologii mordercy (<i>Dom zbrodni, Kurtyna</i>)	423
Agatha Christie i maksymalizm etyczny. <i>Zerwane zaręczyny</i>	451
Trans i chłód oświecenia w filmie.	
Andrzej Żuławski (<i>Diabeł</i>) - Federico Fellini (<i>Casanova</i>)	463
Andrzej Żuławski a męskie światy w życiu kobiet.	
Od obcości po wolę empatii w filmie (<i>Opętanie, Szamanka</i>)	
i prozie (<i>We dwoje</i>)	477
Lekcje istnienia. O poezji Kazimierza Świągockiego	497
Malarz własnej opowieści: Adam Borowy	509

III. Tropy i znaki

Skwarczyńska – Heidegger. Literatura a bycie	517
Jej „Zagadnienia”. Stefania Skwarczyńska i ZRL	537
Dwa systemy gatunków w polskim baroku. Żywioł i norma	551
Nabożeństwo barokowe. Drobiazgi genologiczne	583
Zabawa barokowa. Okruchy genologiczne	615
Retoryczno-logiczny system interpunkcji jako problem edytorski.	
Czasy renesansu i baroku	637

IV. Tropy i pamięć

Literatura dawna jest żywa	665
Barokowa duchowość: Montfort – Wojtyła	673
Dwie damy czasów baroku	681
Anny Micińskiej <i>opus magnum</i>	693
Fellini – wędrówka i widowisko	703
Fellini – Rota – więź artystów doskonała	711
Język mistyki a film. Wokół <i>Faustyny</i>	721
Prawda współistnienia. Polacy, Żydzi bez grozy uogólnień	737
 Nota i autokomentarz	 751
Bibliografia przedmiotowa ogólna (zestawił Tomasz Chodowiec)	757
Wykaz ilustracji	803
<i>Explicit hic liber</i>	807
Indeks osób (zestawili Tomasz Chodowiec, Adrian Kowalczyk)	809
Summary (tłum. Katarzyna Kozak, Jacek Kowzan)	837
Résumé (tłum. Stanisław Szczęsny)	839
Biogram	841

Incipit hic liber:

Wszystko może się zdarzyć, wszystko jest możliwe i prawdopodobne. Czas i miejsce nie istnieją. Na błażej podstawie rzeczywistości **wyobrażenia** snuje i tka nowe wzory...

August Strindberg: *Gra snów* *

Ingmar Bergman: *Fanny i Aleksander* **

- słowa z *Gry snów*, które w finale filmu czyta na głos dawna aktorka, teraz przed powrotem na scenę rodzinnego teatru, Helena Ekdahl, po czym spogląda w kamerę

* August Strindberg: *Gra snów*. W: *Wybór dramatów*. Tłum. Zygmunt Łanowski. Wrocław, Ossolineum, 1977, seria „Biblioteka Narodowa” s. II, nr 185, s. 733 - fragment wstępu *Od autora*. Przekład minimalnie retuszuję. Wyraz „fantazja” użyty w przekładzie oddaję jako: **wyobraźnia**, zapisując czcionką wytłuszczoną [A.Cz.].

** Ingmar Bergman: *Fanny i Aleksander. Z życia marionetek*. Tłum. Zygmunt Łanowski. Warszawa, Czytelnik, 1987, s. 209. Jest to edycja scenariuszy dwóch filmów autora *Persony*. Film *Fanny i Aleksander* powstał w 1982 roku [A.Cz.].

Wstęp

Strojenie instrumentów. Na progu

0.

Bohaterką tej książki jest **wyobraźnia**. Która tworzy kulturę. I kultura, która jest życiem. Zatem życie jako blask piękna i prawdy.

A skryty bohater to człowiek jako **osoba**. *Ja* świadome *siebie*, spragnione długiego trwania a trwające ledwie chwilę, z wolą więzi a wśród samotności, wolne a dławione śmiercią¹. W samotnym skupieniu ***ja odnajduje i ustanawia siebie*** pośród kultury a z wolą prawdy². Jak odnajdywał *siebie* Petrarca³.

Nieodzowność i... nieusuwalność osoby jest fundamentem tej książki - jako myślenia o prawdziwości, rzeczywistości, substancjalności ujmowania człowieka jako podmiotu. To *ja* suwerenne a wpisane w relacje. Człowiek ze swą **pamięcią i historią**, myślący o myśleniu i o świecie. Jako taki - upragniony. Na swą kruchą miarę (którą trzeźwo ukazał Kochanowski słowami matki na schyłku *Trenów*) trwały, a nie epizodyczny⁴... *Ja* wobec bytu i natury, a jeśli chcę, i wobec Boga. Jako odmieniec też lub pod maską szaleństwa⁵... Jeśli to byłby błąd, nazwijmy go **personalistycznym**.

Osoba odnajdzie blask kultury - przeciw rozpaczcy.

¹ Por. czytany z uwagą **polemiczną** tom: Roma Sendyka: *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków 2015.

² Zob.: Michel Foucault: *Hermeneutyka podmiotu*. Tłum. Michał Herer. Warszawa 2012, s. 319-320n.

³ Patrz: rozdział *Kojące odosobnienie* - w tym tomie.

⁴ *Vide*: rozdział *Stara kobieta w „Trenach” Jana Kochanowskiego* - w tym tomie.

⁵ Zob.: Cezary Wodziński: *Św. Idioty. Projekt antropologii apofatycznej*. Wyd. 2. Gdańsk 2009, zwłaszcza rozdział: *Gra jurodiwego*, s. 181n. Por. też: Antoni Czyż: *Poeta obłąkany. Tasso i inni*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

1.

Na progu pracy troska o metodę. Jej opis i namysł nad nią. Wzrok skierowany na warsztat jako instrumentarium dociekań. Chce się nastroić smyczki, nim zabrzmie suita albo symfonia. Orkiestra eksploratorów od nowa zdobywa literacki interior. A zabrzmiać nie Mahler (i śpiew pośmiertny dziecka w *IV symfonii*) lub Bruckner (i, jak z Wagnera, chorał *V symfonii*). Tu się odezwie **literatura**. Jej **ocalający od wieków głos**.

Bo literatura **ocala**. I kultura też, każdy jej zakątek. Im bardziej bezwzględny i okrutny, po ludzku, czas wokół, tym chętniej, a pewno naiwnie, to mówię.

Tok prac nad nią to droga **od filologii do hermeneutyki**, wędrówka niesprzeczna i niespieszna. Od wstępnego studium tekstu, przez dalsze rekonstrukcje, po próbę **rozumienia**. Próby bez końca.

2.

Literacka *varietas*, rozmaitość więc, różnorodność tekstów ujawnia się tu i budzi analityczną uwagę. A rozumiem je tak, jak je traktowała - w klasycznym już ujęciu - Stefania Skwarczyńska, bo dzieło literackie to: „**każdy sensowny twór słowny**”⁶. Tak pojęte utwory (pisane lub ustne) wypełnią własny, w jego autotelicznej odrębności, suwerenny świat literatury, ale i wypełnią go teksty okolicznościowe, praktyczne, użytkowe, wszelakie...: tę *varietatis* tworzą tu bowiem literatura piękna i, nazwana tak przez Skwarczyńską, „literatura stosowana”⁷.

Z rozmaitości tej wyłania się ***multum tekstów***, ich wielość najprościej pojmowana: jako obfitość, rojowisko dzieł. Jednak chodzi o wielość literatury pojmowaną też inaczej: jako wynikłą z obfitości nawarstwiania się w czasie. To chronologiczny rozrost, historyczny rozwój, namnażana

⁶ Por.: Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954-1965, s. 68 i 72. Szczegółowo mówię o tym w dalszych ogniwach przedstawianej tu książki.

⁷ Obszerniej o tym: Stefania Skwarczyńska: *O pojęciu literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932; Stanisław Dąbrowski: *Literatura i literackość*. Kraków 1977; Łukasz Wróbel: „*Hylé*” i „*noesis*”. *Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Toruń 2013.

w czasie wielość literatury tworzą jej prawdziwą wielkość. Toteż studium procesu jej przemian to ogląd rozległej przestrzeni historycznej, widok wielu ukształtowanych dziejowo epok, krain literackich, to panorama tekstów nieustannie wpisujących się w proces życia i przemian literatury. To, wreszcie, **studium historycznej ciągłości procesu przemian literatury**, bez cezur chroniących, bez potrzeby, żywotną „dzisiejszość” od „martwej”, jakoby, przeszłości, **bez absolutyzowania żadnego segmentu dziejów literatury**, autorytarnie, *a priori* wskazanego jako mityczny „początek” nowoczesności, wobec pominiętej badawczo zmurszałej przeszłości, co nie przeczy bogactwu tej nowej epoki i bogactwu obserwacji analitycznych nad nią⁸...

Zabieram głos przeciw nieznosnej a pysznej **arogancji ahistoryzmu**, także w najprostszych jej wymiarze, napotykanym w polskim życiu akademickim, co w myślach odtwarzam jako chichot wobec powagi przeszłości, odsyłający dzieje kultury w niebyt. Nie zgłębiam już tu **epidemii szczególnej nonszalancji** wobec polskich epok dawnych, traktowanych jak zbutwiałe archiwalia, nikomu jakoby - także w dydaktyce uniwersyteckiej - niepotrzebne. Kolizja **historyzmu i antyhistoryzmu** w nauce przekreśla próbę dialogu humanistów i sprowadza relacje badaczy do mijania się na ścieżkach dociekań z obojętnością. To chyba kolizja tragiczna.

Zakładam tymczasem **stałą więź kultury z „dawnością”**, ciągłość jej trwania obok zmian. Przyjmuję spoistość **ciągłości i zmian**. To jest punkt wyjścia dla tej książki.

A zatem studium otwartego na przeszłość **procesu historycznoliterackiego**. To byłoby upragnione pole obserwacji: różnorodność i wielość, dawne i nowe zjawiska, **„długie trwanie”** pośród kultury, co cierpliwie stwierdzał Fernand Braudel, rozpatrując też (jak to, a odmiennie, czynił Feliks Koneczny) jednak żywioł **zmian i konfrontacji** kulturowych⁹.

⁸ Stąd moja **odrębność i stała polemika** wobec takich np., ważnych zresztą!, ujęć: Zdzisław Libera: *Wiek oświecony*. Warszawa 1986, rozdział *Narodziny nowoczesnej kultury polskiej*; Maria Janion: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, rozdział: *Romantyzm a początek świata nowożytnego*.

⁹ Zob. klasyczne ujęcie: Fernand Braudel: *Historia i trwanie*. Tłum. Bronisław Geremek. Warszawa 1971 (wyd. 2: 1999). Por. też: Fernand Braudel: *Gramatyka cywilizacji*. Tłum.

Długie trwanie zajmie nas także tu jako **przejaw ciągłości, a i zmienności literatury**¹⁰. Dawna i nowa humanistyka zawsze trwała i musi trwać pośród **wiecznego i żywego teraz** unaocznianej i stale ponawianej kulturowej przeszłości. Wbrew arogancji ahistoryzmu, powtórzmy! A w imię kultury, czyli życia.

Literatura w dialektyce **ciągłości zmian**. Jej długie trwanie: kiedy ogniwa odległej przeszłości warunkują literacką terażniejszość, a okazać się bliskie, niezbędne, żywe, nie do odtrącenia. Tak barok trwa w szaleńczej wyobraźni Witkacego. I jej **zakorzenie** pośród przeszłości. Studentom na wykładzie mówię, że poeta Samuel Twardowski to barokowy surrealista, który antycypuje wiek XX.

Tak rozumiała *l'enracinement*, 'zakorzenie', Simone Weil: jako **intuicję więzi** z fundamentem duchowym kultury i jako powinność¹¹. Rojna wielość literatury w jej więzi z przeszłością...

I w więzi z kulturą. Wszystko to bowiem **uwikłane w kulturę**: dzieło literackie istnieje tu jako jej ogniwo¹². Teksty i teksty. Literatura jest jednak - w całej swej odrębności tworzywa i swoistości trwania - wpisana w **blask kultury**, bo współtworzy rojny i gwarny triumf jej spełnień. To tak, jako mowa żywa, poświadcza ludzkie trwanie, jak poznajmiał Martin Heidegger, **unaocznia egzystencję**¹³.

Takie myślenie o literaturze przedstawiałem już¹⁴. I je celowo ponawiam z naciskiem...

Zwraca uwagę „prawdodążność” i **ocalająca moc** tekstu i wyobraźni twórczej. **Wyobrażenia oddana słowu** wyzwala z niemocy, **maluje nowe byty**, jakby one (jak w epoce baroku twierdził Maciej Kazimierz

Hanna Igals-Tygielska. Warszawa 2006; mało **pamiętany**, a inspirujący Feliks Koneczny: *O wielości cywilizacji* [1935]. Wyd. 5. Warszawa 2002; Ryszard Polak: *Cywilizacje a moralność w myśli Feliksa Konecznego*. Lublin 2001.

¹⁰ Por. osobno: Marcin Cieński: *Nowa humanistyka i odpowiedzialność za ciągłość (dawnej) tradycji*. W zbiorze: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*. Red.: Przemysław Czapliński i in. Warszawa 2017, s. 327-336.

¹¹ Zob.: Simone Weil: *Dzieła*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz. Poznań 1999, zwłaszcza fragment książki: *Zakorzenie*, s. 931n.

¹² Zob.: Antoni Czyż, Andrzej Borkowski: *Słowo wstępne*. W zbiorze: *Prywatne i publiczne w tekstach kultury*. Siedlce 2016.

¹³ Obszerniej o tym w rozdziale *Skwarczyńska - Heidegger* w tej książce.

¹⁴ Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

Sarbiewski) od nowa zostały stworzone (*de novo creari*)¹⁵. Arcydzieła ponawiają moc osoby, świadczą o byciu.

A tyle wokół widać lekceważenia tej idei ciągłości i wartości kultury zakorzenionej a ocalającej.

Słyszę wciąż w duchu słowa, że „tysiące Europejczyków żyją w oderwaniu od pamięci duchowej”¹⁶. Ów - dodam - **agnostycyzm kulturowy** odbiera im historię, a okaleczeni tak są niechętni, by ją sobie przypomnieć albo wprost się jej nauczyć.

3.

Tytuł tego tomu wyrósł z moich prywatnych lektur i pradawnych fascynacji.

Michał Choromański swą późną, świetną powieść *Kotły beethovenowskie* z 1970 roku otwiera osobiwie.

Oto „księgę” pierwszą nazwał: ***Strojenie instrumentów***, jak je stroi orkiestra przed koncertem. I teraz Jaś Fiłomadzki, początkujący nie najmłodszy pianista, dobija się do sąsiada, by mu oznajmić, że wrócił do domu, a tu ciocia Mela leży martwa, w kałuży krwi¹⁷... Miasteczko międzywojenne gdzieś na zachodnim lub południowym pograniczu. Rytm stukotów, dudnień, okrzyków, biadań, pauz, ponowień określa z wolna tę dwuznaczną, a jak symfonia Beethovena komponowaną, mistrzowską narrację. Stroi się instrumenty, by orkiestra zgodnym głosem uniosła los ludzki...

Maria Dąbrowska opis odnowionego życia starej pani Ostrzeńskiej i jej dzieci w Kalińcu rozpoczyna w *Nocach i dniach* brawurowym zdaniem, które pulsuje, a wprost wybucha, skrytą melodią mowy:

W domu pani Adamowej Ostrzeńskiej zrobiło się teraz wesoło, **gwarno i rojno**. Wzięto jak się należy mieszkanie w środku miasta, a przyjaciele

¹⁵ Zob.: tamże, rozdział o Sarbiewskim.

¹⁶ Zob.: Jan Paweł II: *Wiara i kultura*. Rzym-Lublin 1988, rozdział: *Dziedzictwo nie oznacza martwej przeszłości*, s. 348n.

¹⁷ Michał Choromański: *Kotły beethovenowskie. Powieść*. Poznań 1970, s. 5-6.

Daniela i znajome Teresy schodzili się do niego po południu i wieczorami na herbatę, na wspólne czytanie książek, na śpiewy i na tańce...¹⁸

I dalej rój żywej mowy. Arcydzieło Dąbrowskiej to drugi impuls dla formułowania tytułu tomu.

A oba ogniwa pamięci przywołują tu **malowidła bycia, epifanie egzystencji**. U Choromańskiego ujawni się jej fatalizm, jakby znaczony mroczną mocą greckiej *mojry*. U Dąbrowskiej obroni się trudna, mimo cierpień, stałość i radość trwania. To moje, niejako, literackie inspiracje **metafizyczne**.

Za sprawą dwóch tych, kojarzonych w pamięci, ogniw prozy ukazał się ów...: **rojny i gwarny blask kultury**. Mnogi od tekstów, a pełen piękna.

W sumie owo... Platońskie **światło piękna** urzeka nas najmocniej.

Szuka się go bez końca. Po dawnemu wędrując, przez lata, rozległym szlakiem nowych i dawnych **epifanii bycia**, czym w swej istocie jest kultura. I odnawiając w jej tekstach sensy albo szukając nowych¹⁹. Poszukiwania nieznanych jeszcze dzieł i odmiennych metod, głód odnowy **instrumentarium pracy** w wędrowce od filologii do hermeneutyki i dalej wciąż - to smak badań i ciągle **nienasycenie** poznawcze badacza.

Jak mówiła znawczyni oświecenia profesor Jadwiga Ziętarska, z którą czas pewien byłem w jednym Instytucie, a wspominam to zawsze z szacunkiem, „w tej pracy nie można się zatrzymywać”, a „warto ciągle się rozwijać”, bo... „tak trzeba”²⁰.

4.

Książkę tę oddaję do druku w szczególnym okresie życia, dwójako dobitnym. Najpierw **bios**. Po dwóch latach z okładem obfitych w mnogie choroby, pobyty w szpitalach, niesprawność, operacje, wyjętych z biografii naukowej - powróciłem do twórczych prac. Jestem wdzięczny za

¹⁸ Maria Dąbrowska: *Noce i dnie*. Warszawa 1953, tom I, s. 11. Por. też edycję krytyczną: *Noce i dnie*. Oprac. Ewa Głębicka. Warszawa 2013, vol. I. Wytwuszczenia moje.

¹⁹ Sięgam po tom Marii Janion *Odnawianie znaczeń* (Kraków 1980).

²⁰ Por.: Jacek Głazewski: *Jadwiga Ziętarska (1928-2008)*. „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” (Warszawa) r. I (XLIII): 2008, s. 229.

wsparcie ludziom **nieobojętnym**, ale i... sobie, że nie poddałem się słabości, a z czasem odnalazłem **światło** w... „głębi” (jak kaže tam szukać Eckhart), czerpiąc stąd siły do transformacji, by znów poczuć moc działania. Ktoś z boku tego nie wie, a moje działania, jak **nieobecność** na konferencji, mimo zapowiedzi, może uzna za „absurd”, zaś mnie za „aroganta lekceważącego” ludzi”²¹...

Potem **egzystencja**. To wrażenie **rozpadu wspólnoty duchowej** wokół, jakby ogołocenie i ostateczne **osamotnienie**, w lokalnej i globalnej przestrzeni, które dosięgło każdego, a doświadczało tego też, w pętli przymusu, moje *ja*²².

Prosta samotność, może, najkrócej mówiąc, ponadindywidualna, generacyjna? Odczucia bodaj mylne, oby mylne. W końcu to one jednak nakazały - iście paradoksalnie - wciąż myśleć, ale i szukać po swojemu, najpierw **milczeć**, a potem - **mówić i pisać**, trwać, choćby się snuło już tylko ***soliloquium***²³.

Każdy ma własny projekt egzystencji dany od Boga, spełniany wobec innych, wpisany w kulturę, budowany każdą chwilą aż po kres, nadto mnogi w upadki, ale i wzloty, a trzeba to „nosić”, jak uczy Kochanowski w *Trenach*, „ludzkie”, to jest na ludzką miarę - kruchą, lecz inna nie jest nam dana...

5.

W filmie Wernera Herzoga *Kraj, gdzie śnią zielone mrówki* - rozgrywającym się współcześnie w Australii - w jednej ze scen zabiera głos stary Aborygen, którego **nikt wokół już nie pojmuje**. Ktoś jego mowę

²¹ Tak czytam o sobie w tomie: *Oblicza utopii, obłudy i zakłamania II*. Red.: Wojciech Łysiak. Poznań 2014 - uwagi Redaktora na s. 19 i 339 to sąd... bodaj uzasadniony po ludzku i od strony psychologicznej, ale **zbyt szybki**, a przez to pochopny.

²² To wrażenie ujawniła, co ostatnio wykryłem, także Renata Lis: *Spadamy we wszystkich kierunkach. Rozmawiają Renata Lis i Mariusz Koryciński*. „Odra” (Wrocław) 2013, nr 11.

²³ ...czyli rozmowę z samym sobą, jak ongi Augustyn w zatytułowanym tak dziele. Nie powinienem tu tłumaczyć znaczenia łacińskiego rzeczownika *soliloquium*, jednak **ignorancja w zakresie znajomości łaciny** tak jest dziś głęboka wśród polonistów, że ów wyraz tłumaczę, **przepraszając** za to świadomego sprawcy Czytelnika.

objaśnia: „on jest ostatnim ze swego plemienia i tylko on zna jeszcze jego język”²⁴.

Bohater tej sceny to skromny (ostatni?) **depozytariusz pamięci**.

Podobny mu będzie dziś badacz, który ponawia próby **rozumienia** bez końca. A wbrew **aberracji ahistoryzmu** i **przemocy relatywizmu** z uporem głosi **długie trwanie**. Słucha zmarłych, w spoiwie czasu pośród przeszłości.

I czuje, że byłby w tym osamotniony.

Moi studenci jednej z grup siedleckich, kto to Herzog, Visconti, także Fellini, Bergman już... nie wiedzą, bo nie wynieśli żadnej wiedzy o sztuce filmowej z liceum, a wiedzy tej i, szerzej, znajomości kultury nie zyskują na studiach, ujętych **arcypragmatycznie** i traktowanych jak kurs zawodowy logopedyczny albo inny, bo **już nie kulturoznawczy**, z okrawaną, jak się da, liczbą godzin dydaktycznych. Spora część tych młodych ludzi marzy tylko o kursie „praktyczności” jako preludium do pracy, o konkretnych korzyściach, może o... świętym spokoju w życiu. Bo nawet, jak wyznał ktoś, czują się... **poniżani**, gdy im się tłumaczy, jak piękne są literatura i kultura, oraz jak warto je poznawać i samemu studiować. Zdarzają się jednak ciekawi tego, o kim tak chcę usilnie im mówić. Jest nadzieja, że te jednostki wkroczą kiedyś, da Bóg, w **kulturową wspólnotę**.

Jak wiadomo, kultura i kulturoznawcze myślenie **wokół „całości”** są dzisiaj w Polsce (też w Europie?) jak **niepunktowane przeżytki** starej, zbędnej **wspólnoty ducha**. Jednak nieodzowny zawsze Adam Mickiewicz w genialnym eseju *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych* jasno a krótko stwierdza:

rozsądek, czyli wzgląd na okoliczności zmienne życia codziennego, nie jest trybunałem na sądenie spraw dotyczących się wieków i pokoleń...²⁵

²⁴ Werner Herzog: *Kraj, gdzie śnią zielone mrówki* (1983, barwny). Odtwarzam z pamięci, wedle francuskich napisów na ekranie. Film widziałem dawno, bo w sierpniu 1985 w Paryżu.

²⁵ Adam Mickiewicz: *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*. W: *Dzieła*. Tom VI: *Pisma prozą. Część II*. Oprac. Leon Płoszewski. Warszawa 1955, s. 135.

Z równą zaś pasją romantyczną Kierkegaard odnajdywał pełną moc egzystencji jako **namiętność wiary**, a u oddanego **woli mocy** chrześcijanina ujrzał splot „przeciwieństw” i silną „konstrukcję”, by znieść „mękę” bycia²⁶.

Szalona i namiętna **wola pamięci i tradycji** zostałyby tak wytłumaczone. Tym tropem idąc spojrzymy śmiało w **ocalający blask kultury**.

Jest mi bliska idea **interdyscyplinarnej biblioteki**, takiej, którą wymarzył Aby Warbug, pragnąc „interpretować **całość kultury**” - jak to trafnie ujął Piotr Wilczek²⁷. Monografia *Rojny i gwarny blask kultury* do owej **upragnionej całości** - uparcie podąża.

Osobne podziękowania za wsparcie odbiera mgr Zdzisław Grzewishski.

Warszawa, w grudniu 2018

Bibliografia:

I. Źródła:

1. Jan Paweł II: *Wiara i kultura*. Rzym-Lublin 1988, rozdział: *Dziedzictwo nie oznacza martwej przeszłości*, s. 348n.
2. Michał Choromański: *Kotły beethovenowskie. Powieść*. Poznań 1970.
3. Maria Dąbrowska: *Noce i dnie*. Warszawa 1953, tom I, s. 11. Por. też edycję krytyczną: *Noce i dnie*. Oprac. Ewa Głębicka. Warszawa 2013, vol. I.
4. Søren Kierkegaard: *Okruchy filozoficzne. Chwila*. Tłum. Karol Toeplitz. Warszawa 1988.
5. Adam Mickiewicz: *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*. W: *Dzieła*. Tom VI: *Pisma prozą. Część II*. Oprac. Leon Płoszewski. Warszawa 1955, zwłaszcza s. 135.

II. Opracowania główne – na progu:

1. Marcin Cieński: *Nowa humanistyka i odpowiedzialność za ciągłość (dawnej) tradycji*. W zbiorze: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*. Red.: Przemysław Czapliński i in. Warszawa 2017, s. 327-336.

²⁶ Søren Kierkegaard: *Okruchy filozoficzne. Chwila*. Tłum. Karol Toeplitz. Warszawa 1988, części: *Chwila* nr 4 i nr 5, s. 223, 239 i 247. Zob. o tym: Edward Kasperski: *Kierkegaard. Antropologia i dyskurs o człowieku*. Pułtusk 2003, s. 465n.

²⁷ Piotr Wilczek: *W poszukiwaniu modelu historii kultury: Aby Warburg i jego koncepcja biblioteki humanistycznej*. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 1-2 (21-22), s. 309-325, tu cytaty ze s. 312. Podkreślenie moje - A.Cz.

2. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998 - tu także rozdział: *Poeta obłąkany. Tasso i inni*.
3. Antoni Czyż, Andrzej Borkowski: *Słowo wstępne*. W zbiorze: *Prywatne i publiczne w tekstach kultury*. Red.: Andrzej Borkowski, Antoni Czyż. Siedlce 2016.
4. Fernand Braudel: *Gramatyka cywilizacji*. Tłum. Hanna Igalson-Tygielska. Warszawa 2006.
5. Fernand Braudel: *Historia i trwanie*. Tłum. Bronisław Geremek. Warszawa 1971 (wyd. 2: 1999).
6. Stanisław Dąbrowski: *Literatura i literackość*. Kraków 1977.
7. Michel Foucault: *Hermeneutyka podmiotu*. Tłum. Michał Herer. Warszawa 2012.
8. Jacek Głazewski: *Jadwiga Ziętarska (1928-2008)*. „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” (Warszawa) r. I (XLIII): 2008, s. 229.
9. Maria Janion: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, rozdział: *Romantyzm a początek świata nowożytnego*.
10. Maria Janion: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980.
11. Edward Kasperski: *Kierkegaard. Antropologia i dyskurs o człowieku*. Pułtusk 2003, s. 465n.
12. Feliks Koneczny: *O wielości cywilizacji* [1935]. Wyd. 5. Warszawa 2002.
13. Zdzisław Libera: *Wiek oświecony*. Warszawa 1986, rozdział *Narodziny nowoczesnej kultury polskiej*.
14. Renata Lis: *Spadamy we wszystkich kierunkach. Rozmawiają Renata Lis i Mariusz Koryciński*. „Odra” (Wrocław) 2013, nr 11.
15. *Oblicza utopii, obłudy i zakłamania II*. Red.: Wojciech Łysiak. Poznań 2014 - uwagi Redaktora na s. 19 i 339.
16. Ryszard Polak: *Cywilizacje a moralność w myśli Feliksa Konecznego*. Lublin 2001.
17. Roma Sendyka: *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków 2015.
18. Stefania Skwarczyńska: *O pojęciu literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932.
19. Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954-1965, tomy I-III.
20. Simone Weil: *Dzieła*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz. Poznań 1999, zwłaszcza fragment książki: *Zakorzenie*, s. 931n.
21. Piotr Wilczek: *W poszukiwaniu modelu historii kultury: Aby Warburg i jego koncepcja biblioteki humanistycznej*. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 1-2 (21-22), s. 309-325.
22. Cezary Wodziński: *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*. Wyd. 2. Gdańsk 2009, zwłaszcza rozdział: *Gra jurodiwego*.
23. Łukasz Wróbel: *„Hylé” i „noesis”. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Toruń 2013.

I. Aksjomaty, pytania, tezy

Po co nam kultura?

pamięci Profesora **Zdzisława Libery**,
który **znał odpowiedź** na tytułowe pytanie

1. Chodzi o życie

W polskim życiu publicznym dziś kultura się nie liczy. Nie bywa traktowana jako wartość. Jeśli już się ją postrzega, to jako strawę doraźnego użytku, takie jadło duchowe, czasowo sycące. Instrumentalny do niej stosunek widać z lewej i prawej strony sceny politycznej. Wielkie słowa o tożsamości, podmiotowości i o żywotnej tradycji zdają się znaczyć dla mówiących tyle co zeszłoroczny śnieg. W sumie polskie *theatrum vitae* obnaża obłudę aktorów tego widowiska jednakowo bezlitośnie. Może mocniej to boli, gdy widać tę prawą stronę, jakoby „wierną wartościom”. Elity władzy wartości mają bowiem w nosie, zatem kulturę mają... Nie kończmy zdania.

Kultura to **dziedzictwo i zadanie**. Wielka twórcza tradycja. I powinność, by ją pomnażać. To nakaz dla każdego pośród wspólnoty narodu. Mało pamiętany filozof polski Roman Ingarden w swej świetnej *Księżeczce o człowieku* zawarł esej o odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych¹. Mówi tam, iż życie dobre i twórcze ma być odpowiedzialne. Trafny i mądry tekst. Stąd nakaz też troski o kulturę. Łatwo tę dbałość zaniedbać. Warto więc pytać wciąż - a po co kultura? I odpowiadać natychmiast - aby przetrwać i żyć.

Lat temu 20 publiczna Telewizja Polska, na którą obywatele płacą podatek, mocniej niż potem pełniła swą misję i bardziej była otwarta na

¹ Roman Ingarden: *O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych...* W: *Księżeczka o człowieku*. Kraków 1975. To tekst już klasyczny.

kulturę. Może wiał jeszcze wiatr odnowy, który w 1989 roku zmiatał z Polski komunistyczny pył, przywiany tuż po II wojnie światowej ze wschodu? Jan Paweł II trafnie interpretował zjawiska tamtego czasu. Pisał:

Wydarzenia roku 1989 są przykładem zwycięstwa woli dialogu i ducha ewangelicznego w zmaganiach z przeciwnikiem, który nie czuje się związany zasadami moralnymi: są zatem przestrożą dla tych, którzy w imię realizmu politycznego chcą usunąć z areny politycznej prawo i moralność².

Był to przełom polityczny, a i duchowy. Ogarnął też kulturę. Na nowo urzekła. Od nowa się chciało ją rozważać.

Był rok 1994, kiedy Andrzej Żuławski prowadził cykl telewizyjny *Po co nam?* Opatrzony tym inicjalnym pytaniem audycje miały postać rozmowy gospodarza i gościa. Wybitny reżyser zapraszał tam ważne osoby, myślące, jak on, o Polsce współczesnej - od nowa wolnej i podejmującej refleksję nad swą tożsamością. Autor *Trzeciej części nocy* i *Diabła*, wizyjnych filmów przełomowych dla kina autorskiego w Polsce, miał wszelkie dane po temu, by trud takich, nazwijmy je po Witkacowsku, rozmów istotnych, o świadomości egzystencjalnej narodu podjąć i trafnie rozwijać³. Obraz mój wysnuty z pamięci. Odcinek cyklu *Po co nam kobiety?*, a w nim gościem Żuławskiego jest Irena Szymańska. Wielka dama polskiego edytorstwa, przez lata redaktor w Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, wrażliwa, z empatią dla artystów, przez Marię Dąbrowską, surową w sądach, opisana w dzienniku życzliwie i ciepło. Krytyk literacki i... mąż, Ryszard Matuszewski, podkreślał jej „dar zachwyty - dobrą literaturą, światem, ludźmi”⁴. I oto teraz, cztery lata przed śmiercią, Irena Szy-

² Jan Paweł II: *Centesimus annus. Encyklika [...]*. Watykan 1991, rozdział III: *Rok 1989*, s. 47.

³ O jego twórczości filmowej zob.: Antoni Czyż: *Bestie i ból. Wyobrażenia barokowa a filmy Żuławskiego*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998. O pisarstwie: Artur Ziółek: *Stan badań nad twórczością literacką Andrzeja Żuławskiego*. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 3-4 (23-24); tenże: *Wizja oczyszczenia w „Co się potem z nami stało” Andrzeja Żuławskiego*. „Do źródeł” (Siedlce) r. II: 2004, z. 2. Por. także moją rozprawę *Andrzej Żuławski a męskie światy w życiu kobiet. Od obcości po wolę empatii w filmie („Opętanie”, „Szamanka”) i prozie („We dwoje”)* - w tej monografii.

⁴ Ryszard Matuszewski: *Alfabet. Wybór z pamięci 90-latka*. Warszawa 2004, hasło: *Szymańska-Matuszewska Irena*, s. 454. Zmarła w roku 1998.

mańska ze swadą toczyła z Andrzejem Żuławskim dialog istotny w studiu telewizyjnym - o wartości i pięknie literatury, o mocy kultury⁵.

Coraz nas mniej. **Bezinteresownych entuzjastów kultury.** Tym bardziej każdy głos dla jej dobra warto usłyszeć. A inicjatywę podjętą dla kultury godzi się wesprzeć, umocnić. Bo można oznajmiać „wierność wartościom”, a skąpić wsparcia. Bo wolno z troską trwać beztrzesko. Jednak do czasu. Zawsze nastąpi przebudzenie i ostra, bez politycznych umi-zgów, świadomość, jakie wszystko to ważne. Obojętnych, okrutnych pou-cza Ignacy Krasicki, na progu upadku Polski i dziś w wolnym kraju, tak samo aktualny:

Koło jeziora
Z wieczora
Chłopcy wkoło biegały
I na żaby czuwały:
Skoro która wypływała,
Kamieniem w łeb dostawała.
Jedna z nich, śmielszej natury,
Wystawiwszy łeb do góry,
Rzekła: „Chłopcy, przestańcie, bo się źle bawicie!
Dla was to jest igraszką, nam idzie o życie”⁶.

Otóż kultura to życie. Jako żaba „śmielszej natury”, co to niejedno i nie jednych widziała, z lewej i prawej obrywała, mówię tak wprost... Kropka.

2. Brzozowski i namysł egzystencjalny

Intuicja każe powiązać tu siecią skojarzeń poetę klasycystę okresu oświecenia i rozdartego jak romantyk modernistę. Takie mam wstępne pragnienia, choć lodowata precyzja bajek często irytuje i mrozi, a z auto-

⁵ Treść audycji odtwarzam z pamięci. Widziałem to tylko raz.

⁶ Ignacy Krasicki: *Bajki*. Oprac. Zbigniew Goliński. Wrocław 1975, seria „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 220, s. 74-75. Jest to utwór *Dzieci i żaby* ze zbioru *Bajki nowe*.

rem *Legendy Młodej Polski* spieram się od dawna⁷. Stanisław Brzozowski jednak upowszechniał w Polsce jasne i ożywcze myślenie o kulturze. Czynił to z mocą. I całą energią retoryczną swej prozy zdawał się mówić: „Tu chodzi o życie”. Zatem o trwanie społeczności polskiej, tej wspólnoty zwanej narodem. O jej powagę wobec historii, o rozumienie własnych doświadczeń, o dojrzałość bycia. Brzozowski bada dzieje tej społeczności, osądza ją. Często brak mu słuszności. Nawet błędząc, autor *Idei* byłby przecież nie do ominięcia.

Warto zabłąkać się jego śladem. Odróżnimy metodę i osąd. Pisarstwo to w wielkich tomach dyskursywnych jak *Kultura i życie* lub te wyżej wymienione - jest dwojake i jakby sprzeczne narracyjnie. Z jednej strony narracja badawczo klarowna i *au fond* analityczna, z drugiej - pytania i szybkie osądy, żywioł pospiesznych prób, tok eseistyczny, z ducha późnego renesansu, taki, jaki pisząc o *Trenach* Kochanowskiego wskazała Stefania Skwarczyńska⁸.

Fundament metodologiczny jest spójny. Brzozowski buduje portrety i rekonstruuje idee. Stosuje strategię unaocznień. Oto widnieją na kartach jego tomów: Juliusz Słowacki jako twórca maksymalistycznie bezwzględny, jego „swobodna tożsamość piękna” „metafizyka absolutnego tworzenia [...] [i] heroizmu”, Cyprian Norwid, Sienkiewicz i „Polska zdziecinniała”, oświeceniowy Swift, realista Dickens, ale i monizm ontyczny, Kant, *Materializm dziejowy jako filozofia kultury*, *Pragmatyzm...*, Marx i Engels, *Filozofia czynu*, Bergson, racjonalizm, zwłaszcza XVIII-wieczny, filozofia romantyzmu, kardynał Newman⁹... Rysujemy kapryśnie ledwie ogniwa tej rozległej panoramy. Świetność rekonstrukcji bywa mistrzowska, a precyzja portretu to badawczy imperatyw.

⁷ Zob.: Antoni Czyż: *Spór symboliczny o polską tożsamość*. Brzozowski, Witkacy, Gombrowicz - w tej monografii.

⁸ Por.: Stefania Skwarczyńska: „*Treny*” Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda „*Sur la mort de Marie*”. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970, s. 203n. Tytuł rozprawy, wąsko ujęty, nie oddaje w pełni jej uroku **wszechstronnej analizy komparatystycznej**.

⁹ Cytat o Słowackim z: Stanisław Brzozowski: *Legenda Młodej Polski*. Kraków 1983 (edycja fototypiczna wydania II: Lwów 1910), s. 251 i 252.

Detale obrazu czasem prowokują. Interpretacje, które snuje Brzozowski, bywają nietrafne, mogą irytować. Tu się bowiem nakłada na pasję analityczną cel nadrzędny - **poszukiwania polskiej tradycji żywej i mocnej**, Polski dojrzałej, nie dziecięcej. Spór Brzozowskiego z polską kulturą to są, po trosze, zmagania z urojonym przeciwnikiem, opisywanym demagogicznie, wysnutym złośliwie z historii jak fantom, takie zapasy z cieniem. Dotyczy to zwłaszcza dawnej Polski, tej epoki baroku, szlacheckiej, bliskiej sarmatyzmu. Autor *Idei* jednak widzi ją wąsko, a **polskiego baroku niesarmackiego** - w całej jego uniwersalnej wielkości - nie dostrzega (jak i... dzisiaj to się zdarza)¹⁰. Widzi bodaj całe dziedzictwo sarmackie jak świat infantylny, choć ono bywało takie, tyle że nie całkiem, bez reszty¹¹. Wielkich idei i powagi trwania tam nie dojrzę.

Nawet błąkając się apodyktycznie, Brzozowski jednak nas uczy. Niezmiennie szuka bowiem kultury pośród życia, wpisanej w nie i dla życia owego niezbędnej. Winna być ona dojrzała, bo tylko tak wypełni swą misję¹². **Kultura dojrzała zaś zakorzenia**. Brzozowski bezwiednie idzie ścieżką, którą przemknie później Simone Weil, określając jako *l'enracinement*, „zakorzenienie” postawę osoby ludzkiej wobec bytu¹³. Człowiek obcuje z doświadczanym przez siebie obszarem bytu. Zatem trwa wobec bycia. Ludzkie *ja* ogarnia egzystencję. I jest w niej bezpiecznie umocowane, zakorzenione. A również kultura zakorzenia. Pozwala w pełni po ludzku trwać.

Żaden więc estetyzm lub urok błahostek. Żaden bibelot duchowy, o którym mniejszy czy większy urzędnik władzy albo księgowa orzekną: To zacne i „wierne wartościom”, lecz wniosek o wsparcie oddały, bo kubeł, szczołka, pędzel ważniejsze... Wyłania się tu, u Brzozowskiego, powaga namysłu egzystencjalnego nad kulturą.

¹⁰ Zob.: Antoni Czyż: *Polski barok niesarmacki*. W: *Władza marzeń*, op. cit. Autorzy aluzyjnie wspomniani w nawiasie to zwłaszcza Janusz Maciejewski (*Sarmatyzm jako formacja kulturowa*. „Teksty” [Warszawa] 1974, nr 4 - koncepcja **nie do przyjęcia**) i, ostatnio, Krzysztof Koehler (tom *Palus sarmatica*. Warszawa 2016 - ciekawy i barwny, a do rozmowy i, **trochę, bądź mocno!, polemicznej, dyskusji**), a także Jacek Kowalski: *Sarmacja. Obalanie mitów. Podręcznik bojowy*. Warszawa 2017 (i ta książka - **do polemicznej lektury**).

¹¹ O tym infantylnym: Antoni Czyż: *Ton dziecięcy Miaskowskiego. Boże światło dla zbożnej czeladki*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.

¹² Piszę o tym w innym miejscu: Antoni Czyż: *Spór symboliczny o polską tożsamość* - rozdział w tej monografii.

¹³ Zob.: Simone Weil: *Dzieła*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz i in. Poznań 2004.

Martin Heidegger, a i Skwarczyńska, ukazują tekst poetycki, a chyba i każdy tekst, jako ślad bycia, znak życia, unaocznienie egzystencji¹⁴. A co z tekstami polskimi? Czy więc kultura polska zakorzenia? Czy daje głębię dla bycia? Jest to może jałowy piaszczysty ugor, iście polski?

Pytania autora *Głosów w ciemności* są mocno trafne. Odpowiedzi - mniej celne. To jednak stawiane kwestie bardziej nas zajmują.

Brzozowski nie szemrze o „wierności wartościom”. On nimi żyje. Wytrwale i wprost. Pragnie kultury, by żyć. Czyta ją, tłumaczy i chce pomnażać. Ponawia prastary gest hermeneuty taki, jaki opisali Dilthey, Gadamer, Ricoeur, ukazując esencję i smak obcowania z tekstem kultury¹⁵. Jak imperatyw: czytać, by żyć.

3. Ocalająca moc

Ocala najpierw **kultura śródziemnomorska**. Jednak każda i zaw sze. Jako ludzka ekspresja, znak bycia, świadectwo egzystencji. I wreszcie terapia. Z pamięci śródziemnomorskiej tożsamość polska bierze swój kształt i moc od podstaw, to jest od znakomitej i świetnie rozkwitłej epoki średniowiecza. Tradycja śródziemnomorska to antyk i *Biblia*, dwa źródła duchowe Europy, dwie inspiracje, dwa okna otwarte w mrok bytu.

Trzeba je zgłębiać, by pojąć, kim się tu, w Polsce i Europie, jest¹⁶.

Do antyku Europa sięgała zawsze, bo jak to wiemy dobrze, od następującego zaraz po starożytności średniowiecza. Ta epoka, której wspaniały dar dla potomnych to **uniwersytet** jako model wszechstronnej uczelni, znała antyk, którego pisma kopiowano w męskich i żeńskich klasztorach, zwłaszcza w klasztorach *Reguły* św. Benedykta¹⁷. Ponawia-

¹⁴ Obszerniej: Antoni Czyż: *Skwarczyńska - Heidegger. Literatura a bycie* - rozdział w tej monografii.

¹⁵ Por.: Wilhelm Dilthey: *Powstanie hermeneutyki*. W: *Pisma estetyczne*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa 1982; Hans-Georg Gadamer: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa 2004; Paul Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka*. Tłum. Ewa Bieńkowska i in. Oprac. Stanisław Cichowicz. Warszawa 2003.

¹⁶ Studenci w Instytucie Polonistyki i Neofilologii na Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach mają na roku I przedmiot *Tradycja antyczna i biblijna* - zadbałem jeszcze jako Dyrektor Instytutu, korygując plan studiów, by ich wiedza ogarnęła od razu fundament duchowy Europy. **Może uda się to utrzymać...**

¹⁷ Zob.: Régine Pernoud: *Kobiety w czasach katedr*. Tłum. Iwona Badowska. Warszawa 1990. Tu ciekawe obserwacje o kopiowaniu dzieł antyku w bibliotekach benedyktynek.

nych i dzisiaj bredni o „mrokach średniowiecza” nie wolno traktować z powagą, świadczą bowiem tylko o ignorancji rozgłaszających je osób¹⁸. Czytani byli Arystoteles, Cyцерo, Horacy. Wyobraźnia ówczesna wchłaniała, odnawiała i potomnym przekazała obrazy i motywy sztuki Grecji i Rzymu, całą **topikę antyczną**, co z precyzją opisał Ernst Robert Curtius¹⁹. Renesans tylko tę fascynację umocnił. Sięgano dalej po pisma greckie - jak Plato i tragedie. Zgłębiano od nowa poezję rzymską - jak Owidiusz i Horacy. Wielki zaś barok europejski i polski, ta epoka **wyobraźni kreacyjnej** w literaturze, wiązał inspirację antyczną i własny zamysł nadrealnej poezji metafizycznej, którą poeta wymyśla niby Bóg, jak wprost to stwierdził wówczas jezuita Maciej Kazimierz Sarbiewski²⁰. Duchowość, którą kształtował Ignacy Loyola, twórca zakonu jezuitów, wiązała spójnie antyczną i biblijną tradycję, co określano słowem *applicatio* lub *accomodatio*. Kryje się więcej za barwnym szaleństwem kreacyjnym wyobraźni baroku, bo oto **koncepcja więzi człowieka**, bytu i Boga, kiedy samoświadome *ja* i Bóg odnajdują się przez moc imaginacji²¹. Wiek XVII znał mądrość i humanistyczny wymiar kultury. Pojmowano też, co to grecka *paideia* i rzymska *humanitas* jako antyczne wizje wspólnoty człowieka i bytu dzięki kulturze²². Wyobraźnię i kulturę pojmował bowiem barok, dzięki Loyoli, jako - **poznanie ontyczne**.

Gdy oświecenie podjęło namysł nad antykiem, to najpierw włoski geniusz Giambattista Vico znów ujął, w *Nauce nowej*, wyobraźnię jako władzę poznawczą²³. I twierdził, że Homer to grecki poeta-mędrzec, dzięki władzy marzeń zyskujący wiedzę metafizyczną. A też poeta pierwotny,

¹⁸ **Antyśredniowieczne fobie** ujawnia i... głupstwa wypowiada w dyskursie publicznym choćby etyk Magdalena Środa. Pominę odwołania do witryn internetowych...

¹⁹ Por.: Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. Andrzej Borowski. Kraków 1997.

²⁰ Zob.: Antoni Czyż: *Władza marzeń, op. cit., rozdziały: Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej; „Instar Dei” - Sarbiewski o człowieku tworzącym*.

²¹ Zob.: Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.

²² Obszerniej o tym: Werner Jaeger: *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*. Tłum. Marian Plezia i Henryk Bednarek. Warszawa 2001; Lidia Winniczuk: *„Humanitas” Horacego. W: Od starożytności do współczesności*. Warszawa 1981.

²³ Por.: Giambattista Vico: *Nauka nowa*. Tłum. Jan Jakubowicz. Warszawa 1966.

co ponowili romantycy i nasz Leśmian²⁴. Potem czytali Homera młodzi krytycy w Niemczech. Herder, myśliciel i ceniący Słowian badacz folkloru, uznał Homera za „największego poetę ludowego”²⁵. Odnajdywał w tej epice pierwotną wrażliwość i naturalność. Inni podobnie, a powiązali to z estetyką wizyjną barokowego Shakespeare’a. Tak wczesny Goethe, wołający z zachwytem o autorze *Hamleta*: „Natura! Natura!”²⁶. Kultura antyku otwierała tu na kreacyjne i metafizyczne wątki tej nowożytnej. Wreszcie dojrzały Goethe i jego, z antycznych źródeł wysnuta, idea *Bildung*, która ujmuje kulturę jako warunek pełni człowieczeństwa²⁷. I drogę do spełnień duchowych osoby ludzkiej.

Do *Biblii* Europa nowożytna też sięgała zawsze. Nieodmiennie urzekała biblijna wizja Boga, bytu, człowieka. Bóg - ów doskonały byt osobowy, którego Tomasz z Akwinu w swej *Sumie teologicznej* określił czasownikiem *Esse*, a Jego mocą stwórczą będą orzeczeni renesansowy neoplatonik Marsilio Ficino i barokowy jezuita Sarbiewski²⁸. Świat jako dobre dzieło Boga, byt przez Niego stworzony. Człowiek wreszcie - jako „obraz Boga” (Rdz 1,27), byt osobowy duchowy i cielesny pospółtu, obdarzony godnością i wartością, a i sprawnym intelektem²⁹. To hylemorfizm w widzeniu świata i człowieka. Świat jako byt realny i spójny, acz złożony. I takież człowiek, którego **ciało**, jak nowatorsko mówił Wojtyła, zaświadcza godność ludzką pośród bytu³⁰. To racjonalizm biblijny i chrze-

²⁴ Zob.: Michał Głowiński: *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. W: *Zaświat przedstawiony*. Warszawa 1981.

²⁵ Johann Herder: *Pieśni ludowe*. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965-1986, tom I, część 1, s. 70.

²⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Na dzień Szekspira*. W antologii: *Manifesty literackie „burzy i naporu”*. Oprac. Gerard Kozielek. Wrocław 1988, s. 65.

²⁷ Zob.: Maria Janion, Maria Żmigrodzka: *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*. Kraków 1998.

²⁸ Obszerniej o tym: Etienne Gilson: *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*. Tłum. Sylwester Zalewski. Warszawa 1987; Stefan Swieżawski: *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*. tom IV: *Bóg*. Warszawa 1979; tenże: *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*. Warszawa 2000; Antoni Czyż: *„Instar Dei” [...] W: Władza marzeń, op. cit.*

²⁹ Zob. trafną syntezę: Wincenty Granat: *Personalizm chrześcijański. Teologia osoby ludzkiej*. Poznań 1985. Także: Marian Filipiak: *Biblia o człowieku. Zarys antropologii biblijnej Starego Testamentu*. Lublin 1979.

³⁰ Jan Paweł II: *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*. Watykan 1986. Tytuł tej wybitnej książki został nad miarę skromnie zakro-

ścijański, ujmujący myśl jako skuteczną poznawczo (u Tomasza z Akwinu oddadzą to bliskie semantycznie terminy *intellectus*, *mens*, *ratio*³¹). Jesteśmy na antypodach manichejskiej wizji świata i dualizmu antropologicznego. A w kręgu, zwięźle i wprost mówiąc, humanizmu³². To oznajmia *Biblia* i takie są konsekwencje dyskursywne myśli - poprzez obrazy w księgach biblijnych przedstawionej. Jacques Maritain, mało dzisiaj czytany, wysnuł stąd swój, jak nazwał go, **humanizm integralny**, ciekawie rysując konsekwencje zawartej w *Biblii* pochwały mocy ludzkiej³³. Bo też wizja człowieka biblijna jest integralna i spójna. Jako fundament kultury biblijnej. A i chrześcijańskiej kultury, uformowanej przez *Biblię*. Wszelkie wypady myśli Zachodu w stronę mroku potępień ciała lub udręki dualizmu to są wysoki poza niespieszny nurt biblijnego myślenia.

Antyk i *Biblia* tworzą tradycję śródziemnomorską. Ta kultura, otwarta na piękno i mądrość, na sztukę i namysł to fundament nasz, Zachodu, a w istocie - całej Europy. Cała polska kulturowa tradycja z tych ożywczych źródeł wyrasta, ale też wiele i trafnie o tym pisano, jeśli nawet z wolą polemiki wobec tego spoiwa kultury polskiej, to zawsze w duchu respektu dla energii i twórczych owoców tej wielkiej przeszłości. Zapoznany mocno wielki przedwojenny znawca antyku Tadeusz Zieliński, ten, który płakał na wykładach, gdy opisywał los Antygony, świetna znawczyni świata późnogreckiego, Anna Świderkówna, która w rozmowie ze mną przyznała, że wielokulturowa metropolia hellenistyczna Aleksandria była jak Londyn lub Nowy Jork świata dzisiejszego, głoszący mi ciągłość antyki i *Biblii* dla potomnych Zygmunt Kubiak, ale i niedoceniony jako eseista (lecz i poeta) Mieczysław Jastrun, tłumacz i komentator antyku Jan Parandowski... - oni choćby odślaniają i głoszą, zawsze z mocą, trwałość,

jony, tymczasem początkowe rozdziały zawierają olśniewającą **rekonstrukcję antropologii biblijnej**. Całość papież wygłaszał w toku katechez środowych - tom powstał więc najdosłowniej jako książka mówiona.

³¹ Owszem, można wskazać różnice między tymi terminami: Artur Andrzejuk: *Słownik terminów. Św. Tomasz z Akwinu: Suma teologiczna. Tom XXXV*. Warszawa-Londyn 1998, s. 201 (*Intellectus*), 211 (*Mens*) i 242 (*Ratio*). Bardziej mnie jednak zajmuje wspólne tu uznanie Tomasza dla **procesu myślenia jako poznania**.

³² Por.: Wincenty Granat: *U podstaw humanizmu chrześcijańskiego*. Poznań 1976.

³³ Zob.: Jacques Maritain: *Humanizm integralny*. Tłumacza nie oznaczono. Warszawa 1981. Pierwodruk wersji polskiej: Warszawa 1936.

żywołność świata śródziemnomorskiego³⁴. Da się krótko rzec - kultura śródziemnomorska ocala.

Jednak każda kultura ma siłę ożywczą.

Wydana przed laty antologia rozpraw otrzymała zwięzły tytuł edytorski *Ocalenie przez sztukę*³⁵. Rekonstruowano tam bowiem poglądy autorów takich jak Carl Gustav Jung albo Johan Huizinga, dla których ważny był antropologiczny i wprost terapeutyczny wymiar kulturowej tradycji.

Zatem nie sposób kultury ujmować lekceważąco, instrumentalnie lub wąsko. Ona ocala. Dla świadomego siebie człowieka jest wszystkim. Każda i zawsze. A polska też.

4. Radość arcydzieł

Co tu ukrywać, *Odyseja* Homera, liryki Leśmiana, *IV symfonia* Mahlera, obrazy Olgi Boznańskiej lub film Felliniego *Satyricon* dają mi po prostu radość. Gdy z nimi obcuje, oddycham głębiej, widzę więcej, myślę różnie i na nowo chcę żyć. Linia wprost secesyjna *Narodzin Wenus* Botticello, zimny żar w barokowym *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha, gdy te preludia i fugi gra na fortepianie Glenn Gould, to znów Astor Piazzolla i *Libertango* (także gdy śpiewa je Grace Jones w filmie Romana Polańskiego *Frantic*), kadry filmów Andrieja Tarkowskiego - wywołują dreszcz olśnienia nie do opisu. A podobnie głośno recytowany monolog Kasandry z *Odprawy posłów greckich* albo *Tren XIX* (- znam w wykonaniu Ireny

³⁴ Należy koniecznie na nowo ich odczytać! Zob.: Tadeusz Zieliński, reedycje świetnych jego pism: *Po co Homer? Świat antyczny a my*. Kraków 1970; tenże: *Szkice antyczne*. Kraków 1971; *Legenda o złotym runie*. Kraków 1972; *Duch grecki - dziś? Z profesor Anną Świderkówną rozmawiają Antoni Czyż i Stanisław Szczepny*. „Ogród” (Warszawa) 1991, nr 2 (6); Zygmunt Kubiak: *Jak w zwierciadle*. Warszawa 1985 i inne jego tomy; Ziemowit Skibiński: *Zwierciadło Śródziemnomorza. Rozmowy z Zygmuntem Kubiakiem*. Warszawa 2002; Mieczysław Jastrun: *Mit śródziemnomorski*. Warszawa 1962 (i w jego *Esejach*. Warszawa 1973); Jan Parandowski: *Z antycznego świata*. Warszawa 1998 (pierwotny: 1958). Zygmunt Kubiak napisał rozprawę doktorską pod opieką mego Mistrza, profesora Janusza Pelca i tak go poznałem.

³⁵ *Sztuka i społeczeństwo*. Red.: Alicja Kuczyńska. Tom I: *Ocalenie przez sztukę*. Warszawa 1973. Tu np.: Zofia Rosińska: *Carl Gustav Jung - wizja sztuki zaangażowanej*. Por. też: Zofia Rosińska: *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*. Warszawa 1985.

Eichlerówny) Kochanowskiego czy barokowy Samuel Twardowski i opis pałacu Wenery lub snu Kupidyna w *Nadobnej Paskwalinie* (którą mało kto czyta). Wymieniać można te iluminacje w nieskończoność.

Oddalać olśnień niepodobna, gdyż pozwalają żyć.

Badania literatury i kultury toczą się różnorako - znaczone wielością strategii badawczych, różnaitością metodologii. Warto pamiętać dwa odmienne i jakby przeciwstawne, ale rozumnie dopełniające się ujęcia. Dwie drogi poznania. Jedno to historia arcydzieł. A drugie - dzieje życia literackiego i kulturalnego. Między tekstem a życiem wspólnoty, od studium arcydzieł po ogląd ekspresji, od zjawisk gotowych już po żywioł działań - toczy się proces poznawczy i wszystko tu byłoby ważne.

Kultura jest to twórcze napięcie między jej, najkrócej to semiotycznie ujmując, **tekstami**³⁶. Sfera spełnień, arcydzieł. Mnogość też innych tekstów. I wielość działań. Jedno i drugie cieszy. Witkacy lub Maria Dąbrowska, jego dramaty, jak *Matka*, jej powieść *Noce i dnie* (wymieniam celowo autorów - wedle relacji moich studentów - bodaj wyrugowanych z podstawy programowej szkół średnich³⁷). Ale i to, co teraz powstaje, także krąg osób, które tu współdziałają.

Tę dwoistość warto ująć inaczej. Oto centrum kultury i jej dookólne żyzne terytoria. W rozumieniu najdalszym od złej hierarchizacji w normatywnym, klasycystycznym rozumieniu upartego wartościowania. Tu będzie miejsce na „małe ojczyzny”, opisane i przeżywane tak, jak to czynił w esejach swych piewca Huculszczyzny - Stanisław Vincenz³⁸. Obszary pierwszych olśnień, doznań duchowych i zmysłowych, doświadczania egzystencji, formowania sobie obrazu siebie i wizji bycia - składają się na ową ojczyznę małą, nie przeciwną, ale odmienną jednak, wobec ojczyzny wielkiej. Nie etniczne, lecz egzystencjalne, kulturowe moce ducha ją tworzą.

³⁶ Por.: Stefan Żółkiewski: *Teksty kultury*. Warszawa 1988.

³⁷ Takie miałem głosy studentów I roku filologii polskiej na siedleckim UPH. Znikają też inni pisarze. Na pewno Charles Baudelaire, chyba i Jan Kasprzowicz. Szkoła polska w szponach czyich? Reformatorów/ek? Oprawców? Choć nadzieja uporczywa, że to się zmieni albo już zmienia.

³⁸ Por.: Stanisław Vincenz: *Po stronie dialogu*. Warszawa 1983, tomy I-II. Tu zwłaszcza esej *Mała Itaka*.

Literatura polska to zna, zwłaszcza dwie jej wielkie epoki - **barok** i **romantyzm**. Jednak przeżycie przyjaznej lokalności, a i wartości tego, co bliskie i swojskie, ujawniło się już w renesansie. To Klemens Janicki, geniusz łaciński z Wielkopolski i jego liryka śmierci³⁹. To czarnoleski i ludowy Jan Kochanowski⁴⁰. Inni. Potem zaś umocniło się tylko. Barokowi autorzy lokalni i ważni jak Adam Jarzębski, poeta Warszawy, Walenty Roździeński, piewca górniczego Śląska, Stanisław Samuel Szemiot, szlachcic z Podlasia. Barokowi poeci lokalni a wielcy - Wespazjan Kochowski, Wacław Potocki⁴¹. Romantycy: Mickiewicz i Litwa, Słowacki i Ukraina, cała „szkoła ukraińska” w poezji romantycznej... Dosyć! Żywotność obszarów lokalnych to bowiem idiom kultury polskiej, zawsze rozrzutnie spełnionej także pośród swych, użyjmy języka Miłosza, „dalszych okolic”⁴².

To jak Maria Dąbrowska, której **ośnienie ontyczne światem** rozbłysło pod Kaliszem, w Russsowie. Tam były i ostały się w wyobraźni drzewa, kwiaty, smaki, żywioł ludzki. Tam trwało wszystko. Coś z tego **błysku bycia** widać już było w tomie nowel *Ludzie stamtąd*, których żywioł obrazu wsi, gdzie „mrowią się” w zmysłowej konkretności „doskonałe typy” ludzkie, młody Iwaszkiewicz ocenił z zachwytem⁴³. Pisarka Anna Kowalska, jej przyjaciółka i partnerka, wspomniała, że w przeddzień śmierci autorce *Nocy i dni* snił się Russów. Bił tam blask ośwień dziecięcych, a wszystkie drzewa sprzed lat widniały we śnie jak żywe⁴⁴. Chyba niepotrzebnie to piszę, bo dzisiaj mało kto czyta Dąbrowską, a polska edukacja szkolna - mocą „łaskawości” jej władczyń (decyduję się jednak

³⁹ Obszerniej: Antoni Czyż: *Janicki i koło Fortuny* - w tej monografii.

⁴⁰ Por. o tym w klasycznej znakomitej monografii: Julian Krzyżanowski: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977.

⁴¹ Zob. cenną wciąż, klasyczną rozprawę: Juliusz Nowak-Dłużewski: *Wespazjan Kochowski - pierwszy regionalny poeta kielecki*. W: *Z historii polskiej literatury i kultury*. Warszawa 1967.

⁴² Tytuł jego tomu z 1991 roku.

⁴³ Jarosław Iwaszkiewicz: *Dwa zapisy*. Podał do druku Antoni Czyż. „Ogród” (Warszawa) 1990, nr 2 (4), s. 29. Pierwodruk tej recenzji - w „Wiadomościach Literackich”.

⁴⁴ To w przedmowie Anny Kowalskiej do pierwodruku ostatniej powieści jej przyjaciółki: Maria Dąbrowska: *Przygody człowieka myślącego*. Warszawa 1969. Wydanie to jest edytorską uzurpacją (Ewy Korzeniewskiej), finalny tytuł nieukończonej powieści, jak świadczy dziennik pisarki, brzmiał bowiem: *Kompozycja istnienia*. Są inne wady tej edycji.

na żeńską formę gramatyczną, za co... nie przepraszam) - od tej pisarki się uwolniła.

Tak więc w podróżach po dalszych obszarach literatura i kultura polska spełniają się znakomicie. Tu miejsce na **geografię kulturową**, taką choćby, jaką uprawia Artur Ziótek w wydanym albumowo a bogatym w treści tomie *Krajobraz i kultura*, ujętym jak przewodnik po wschodnim Mazowszu i południowym Podlasiu⁴⁵. Odsłaniają się w toku wędrówki czytelnika - a wcześniej peregrynacji autora - kapitalne dokumenty i ślady kulturowej przeszłości. Pisarze, ich sylwetki, biografie, twórczość. Inni artyści. Zjawiska architektury, sztuk pięknych. Dokumenty egzystencji. Oto świadectwa kultury żywej.

Marzy się taka praca badawcza wokół wszystkich regionów Polski. I te zakątki polskie żywotne, ludne i twórcze. Każdy tam gest i ruch jako ekspresja życia i ślad pamięci byłby bezcenny.

Trudno o lepszą odpowiedź na pytania natrętne, po co nam kultura. I o mocniejszy argument dla tych urzędująco-decydujących a „wiernych wartościom”, lecz bezczynnych, bezradnych i poza refleksją. Z tych zakamarków pejzaży polskich bije głos przodków. I ton żywej kultury. Kto słucha, ten słyszy.

5. Zmiana kodu

Pora na pola. Zatem spokojne wnioski. I z nimi biec pośród ludzi i życia, najdalej od miękkiego zacisza gabinetu tych lub innych władz.

Zawłaszcza nas optymizm. Choćby nie bardzo się chciało mu, nikomu zresztą, ulegać. Kto bowiem wierniej wypełni depozyt troski o myśl i służby kulturze? Omszały polityk, ów „wierny wartościom”? Czy młokos kontestator, który przecież - kocha kulturę? Stawiam pytania retoryczne, bo odpowiedź rwie się do głosu oczywista. To nie giętki dyplomata i spryciarz ocali kulturę w Polsce, lecz jej prawdziwy do trzewi entuzjasta.

To oni, zapaleńcy, umocnią kulturę. Okażą energię. Podejmą czyn. Wypełnią trud. W kraju źle często zarządzanym i - tak się odczuwa intui-

⁴⁵ Artur Ziótek: *Krajobraz i kultura. Informator turystyczny wschodniego Mazowsza*. Wstęp: Antoni Czyż. Sokołów Podlaski 2013.

cyjnie - niknącym duchowo entuzjazm byłby na wagę złota. Albo na miarę piękna tej, polskiej, ziemi. Tym bardziej że pamięć duchowa wymaga tu wsparcia. Bez pamięci się nie przetrwa. I zgaśnie naród wykorzeniony. Polska zbiorowość to często dziś wspólnota mentalnie wydziedziczona. Słabnie - użyję znów pojęć Simone Weil - „zakorzenie”, *l'enracinement* w historii i kulturze. Niknie więc z doświadczeniem epok minionych, którą Fernand Braudel opisał jako „długie trwanie”, *longue durée*. Ono jest głębą kultury i źródłem jej mocy⁴⁶. I daje ciągłość trwania. I chroni przed niemocą. Wszystko to znika dziś - jak mnogość bibliotek szkolnych i gminnych po całym kraju. I osypuje się - jak polichromia *Deesis* w romańskim Tumie pod Łęczycą. Tym bardziej cenny zapał entuzjastów. Tych poza wielkimi ośrodkami. Także w Siedlcach, gdzie dużo się działo i oby tak było dalej, o ile nie zwycięży tu jałowy izolacjonizm, przemoc doraźnych układów albo instrumentalne podejście do ludzi i duch zawiści⁴⁷. Miasto i region muszą być twórcze. To racja bytu.

Dokonała się bowiem zmiana kodu. Przed laty ją oznajmiła Maria Janion, diagnozując jako kres paradygmatu, to jest „jednolitej kultury” o „funkcji kompensacyjnej i terapeutycznej”. Stwierdzała „romantyczną systemowość kultury polskiej”⁴⁸. I ten zmierzch romantyzmu dziś postrzegала i zaświadczała. Diagnoza ciekawa i trafna, choć zaraz się chciało ukazać inny system kultury polskiej, a raczej odmienną jej żywą tradycję, tę **dawną, przedromantyczną**, którą uformowała I Rzeczpospolita. To kultura niepodległej Polski, wielogłosowa, dojrzała i otwarta, mocna myślowo i estetycznie. To **egzystencjalna ekspresja osoby i europejska świadomość wspólnoty**. Takiej żywej tradycji i jej długiemu trwaniu poświęciłem, trochę polemicznie tu wobec tych diagnoz, moją książkę *Władza marzeń*.

⁴⁶ Zob. koniecznie: Fernand Braudel: *Historia i trwanie*. Tłum. Bronisław Geremek. Warszawa 1971 (wznowienie: 1999); tenże: *Gramatyka cywilizacji*. Tłum. Hanna Igalson-Tygielska. Warszawa 2006.

⁴⁷ O kulturze siedleckiej: Artur Ziótek: *Siedleckie miniatury. Eseje o literaturze i kulturze*. Siedlce 2009. Wielka szkoda, że pozycji tej nie odnotowuje wciąż, po 9 latach od wydania, katalog alfabetyczny Biblioteki Narodowej, która, jako najważniejsza w Polsce ksiąznica, od każdego wydawcy winna otrzymać egzemplarz obowiązkowy. Co się dzieje?!

⁴⁸ Maria Janion: *Zmierzch paradygmatu*. W: *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, zwłaszcza s. 27 i 28. Tekst opublikowany kilka lat wcześniej w prasie.

Tamte spory zostawmy. Oto dziś bowiem zmiana kodu daleko bardziej niepokojąca. Znaczy ją **kres literatury i kultury wysokiej** lub choćby jej tylko stłumienie, zaćmienie (by zacytować tytułowe słowo filmu Antonioniego o zmierzchu i niemocy uczuć). Zdławienie kultury wysokiej jest w Polsce systemowe i spontaniczne.

Od góry to system edukacji ją ogranicza i oddala. Kanon lektur szkolnych zmierza ku nicości, powoli znikają z podstawy programowej arcydzieła. W niebyt umknęła edukacja estetyczna - malarska, muzyczna, teatralna, filmowa. W czeluść popadła logika, za nią prolegomena filozofii. Tak więc maturę - świadectwo, *nomen omen*, dojrzałości - zyskuje teraz w Polsce często półinteligent. I nie z wyboru, lecz z konieczności. Nie pół-idiota, ale ofiara systemu. Ten model edukacji szkolnej jest chory na nieudolność. A może wpędzony został celowo w jałowość i niemoc? Bo łatwiej - socjotechnicznie - zarządzać niedoukami? Oby się zmienił wreszcie.

Od dołu i wokół napiera kultura masowa. Taka, jaką znamy z klasycznych analiz Antoniny Kłoskowskiej, teraz jednak rozrosła się siecią internetu, mocna globalnym obiegiem danych, spójna cyfrową konwergencją treści, smaczna i łatwa jak buła z mięchem w barze McDonald's⁴⁹. Często trywialna. Wcale to jednak nie musi zniewalać.

Od dołu i wokół trwa bowiem jednak też kultura wysoka, wielka, artystyczna, wpisana w rozległą tradycję, przekraczająca ją w stronę idei i form nowych, odmiennych rozwiązań i poszukiwań, żywa i twórcza, dostępna inaczej, może dalej i pełniej.

Telewizyjny spektakl teatralny dramatu Witkacego (było to moje pierwsze przed laty obcowanie z genialnym pisarzem - *W małym dworku* z Haliną Mikołajską w roli Widma), film Bergmana *Tam, gdzie rosną poziomki* w telewizji, transmisja spektaklu z teatru operowego: *Makbet* Verdiego (według tragedii Shakespeare'a), suity Bacha na wiolonczelę

⁴⁹ Zob.: Antonina Kłoskowska: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Wyd. 2. Warszawa 1980; *Kultura się liczy. Cyfryzacja kultury*. Red.: Edyta Tomczyk. Warszawa 2009; Henry Jenkins: *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa 2007; Georg Ritzer: *Makdonaldyzacja społeczeństwa. Wydanie na nowy wiek*. Tłum. Ludwik Stawowy. Wyd. 2. Warszawa 2005; Paul Levinson: *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*. Tłum. Hanna Jankowska. Warszawa 1999 (wyd. 2: 2006).

solo dostępne w sieci, tamże Debussy i *Claire de lune* na fortepianie, tamże Maria Callas i jej późne nagranie arii Pucciniego, Janis Joplin chrypiąca kołysankę *Summertime* z *Porgy and Bess* Gershwina, grupa „Emerson, Lake and Palmer” i rock progresywny: zjawiskowa płyta *Trilogy*, mniszki niemieckie śpiewające Hildegardę z Bingen, malarstwo w sieci: Rembrandt lub Jacek Malczewski, ich wielkie płótna, dostępny cudem i nagrany komputerowo film: *Medea* Pasoliniego lub Pina Bausch i jej szalony balet życia albo Martha Argerich grająca koncert fortepianowy Rachmaninowa... - wszystko to nie jest kultura trywialnie masowa, ale zadomowiona tu i dostępna kultura wysoka, wielka, choć i, jak ów rock progresywny, na kontrkulturę i popularny obieg otwarta⁵⁰.

Nowe, cyfrowe obiegi służą i wielkiej kulturze. Transformacja obiegu treści kultury i rewolucja informacyjna to jednak szansa dla kultury wysokiej, która zyskuje nowe obszary i nowych jej współuczestników, istniejąc obok zjawisk popularnych, przyjaźnie pośród nich oswojona.

6. Po stronie życia

Zmiana kodu sięga dziś dalej i głębiej, lecz też inaczej. Ten proces nie musi być bezlitosny. A może **sprzyjać kulturowej pamięci i wspólnocie**. Po co nam w społeczności cyfrowej i w internecie, nowych obiegach kultura? Jak zawsze - jako ekspresja i świadectwo. Nadal oddana życiu.

Egzystencjalna moc twórczości i percepcji, ocalający wymiar kultury, jej katartyczna i terapeutyczna wprost energia, piękno i mądrość arcydzieł, nieodzowność jej tekstów - ujawniają się jak dawniej i zawsze, na nowo⁵¹. Im bardziej szalony byłby świat, a zszarzała lub wyblakła Polska, tym silniej warto ponowić słowa fundamentalne. Chodzi o wszystko. O życie.

Sieć raduje nie zawsze. Systematycznie szukam wypowiedzi o Sieidlach, a zwłaszcza o ich tak młodym Uniwersytecie. Nie bardzo wiele

⁵⁰ Wspomniany telewizyjny spektakl Witkacego i projekcję Bergmana, dwie moje **inicjacje estetyczne**, obejrzałem bodaj latem 1969, jako prawie jeszcze dziecko.

⁵¹ O oczyszczającej mocy kultury zob.: Andrzej Szczeklik: *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*. Kraków 2003.

tych głosów ujawnia internet, tyle jednak, by ich powtarzalność rozpoznać. Opinie internautów odsłaniają paradygmat pretensji. Oto:

Siedlcom zbędny jest Uniwersytet. Tylko w wielkich miastach taka uczelnia ma rację bytu.

Ten siedlecki Uniwersytet to słabi wykładowcy i głupi studenci. To wylęgarnia bezrobotnych.

Nikt w Polsce nie traktuje poważnie tej, pozał się Boże, uczelni.

Kto myśli, ten pójdzie na studia do Warszawy. A mój kolega to jest tam w wyższej szkole biznesu⁵².

Ton tych głosów zasmuca. Czy to **niemożność wyrwania się z zakamarków życia, i zgoda na bylejakość**? Prawie się słyszy, jak wzdychają w smutku („Do Moskwy, ach!”) zagubione gdzieś w rosyjskiej głuszy bohaterki *Trzech sióstr* Czechowa, tego, jak go opisał Przybylski, dramatu absurdu egzystencji - siostry teraz **osiadłe siedlecko**⁵³. Jako profesor tego Uniwersytetu mógłbym się po takiej lekturze obwiesić jak poeta Jesienin w latach komunizmu sowieckiego, co piszę bez ironii i gorzko⁵⁴.

Słysząc tu **fatum źle pojętej prowincji**. A przecież może być owa lokalność, osobność istnym triumfem wrażliwości egzystencjalnej, rozległej myśli i mocy twórczej.

Kultura polska dobrze to zna. Już była tu mowa o małych ojczyznach. Mogą umacniać. Ich świat oswojony zakorzenia. Stąd się wysoko wzleci i mocnym głosem powie o życiu. Po swojemu i powszechnie.

Renesansowy Mikołaj z Hussowa i *Pieśń o żubrze*, „polski” i „europejski” zarazem (jak go celnie analizował Janusz Pelc) Kochanowski znowu i jego „mała ojczyzna”, Czarnolas, wpisany w pieśni⁵⁵, barokowi mistrzowie prowincji, wielu ich, oświeceniowy sentymentalista Franci-

⁵² Odtwarzam zapisy znalezione w internecie.

⁵³ Zob. jego olśniewającą interpretację tego arcydramatu: Ryszard Przybylski: *Wtajemniczenie w los. Szkice o dramatach*. Warszawa 1985.

⁵⁴ Samobójstwo 29 grudnia 1925, w pokoju hotelowym w Petersburgu (wtedy: Leningrad), na sznurze od walizki. Zob.: Elwira Watała, Wiktor Woroszyński: *Życie Sergiusza Jesienina*. Warszawa 1973, s. 520.

⁵⁵ Por. jego monografię: Janusz Pelc: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984.

szek Karpiński, którego Berent opisał w swych mistrzowskich *Opowieściach biograficznych* jak *Pustelnika*, świetnie twórczego, a z dala od stolicy⁵⁶, romantycy, pozytywistka Konopnicka, w Warszawie, Italii i na wsi jednakowo twórcza⁵⁷, Witkacy jak „demon” z Zakopanego, ale artysta uniwersalny⁵⁸, Kuncewiczowa światowa, a w Kazimierzu nad Wisłą osiadła i tu do końca pisząca... **Wielcy artyści we własnym świecie.**

Artyści samoświadomi, a wiedza bycia to źródło sztuki jako znaku egzystencji. Po co kultura? By wiedzę o blasku trwania wypowiedzieć, a **światło świata, póki się da, utrwalić**. Tylko tyle i aż tyle jest nam za życia dane.

Bibliografia:

I. Źródła główne:

1. Stanisław Brzozowski: *Legenda Młodej Polski*. Kraków 1983 (edycja fototypiczna wydania II: Lwów 1910).
2. Giambattista Vico: *Nauka nowa*. Tłum. Jan Jakubowicz. Warszawa 1966.
3. Johann Herder: *Pieśni ludowe*. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965-1986, tom I, część 1, s. 70.
4. Johann Wolfgang Goethe: *Na dzień Szekspira*. W antologii: *Manifesty literackie „burzy i naporu”*. Oprac. Gerard Kozielek. Wrocław 1988, s. 65.

II. Opracowania główne:

1. Fernand Braudel: *Gramatyka cywilizacji*. Tłum. Hanna Igalson-Tygielska. Warszawa 2006.
2. Fernand Braudel: *Historia i trwanie*. Tłum. Bronisław Geremek. Warszawa 1971 (wznowienie: 1999).
3. Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.
4. Antoni Czyż: *Polski barok niesarmacki*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

⁵⁶ Wacław Berent: *Pustelnik*. W: *Opowieści biograficzne. Nurt. Diogenes w kontuszu. Zmierzch wodzów*. Oprac. Włodzimierz Bolecki. Kraków 1991, s. 30n.

⁵⁷ Zob. **cenną** monografię: Zofia Chyra-Rolicz: *Maria Konopnicka. Opowieść o niezwykłej kobiecie*. Siedlce 2012. Świetność poezji Konopnickiej, latami lekceważonej, docenił jeszcze w modernizmie Bolesław Leśmian (zob. jego *Szkice literackie*. Warszawa 1959).

⁵⁸ Zob. słynny esej, niezwykle świadectwo świadomości lokalnej autora *Nienasycenia* - Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Demonizm Zakopanego*. W: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1976, s. 494n. Nie mogę go znaleźć w edycji krytycznej: Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Dzieła zebrane*. Red.: Janusz Degler i in. [Tom XXI] *Pisma krytyczne i publicystyczne*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 2015.

5. Antoni Czyż: *Ton dziecięcy Miaskowskiego. Boże światło dla zbożnej czeladki*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.
6. Wilhelm Dilthey: *Powstanie hermeneutyki*. W: *Pisma estetyczne*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa 1982.
7. Marian Filipiak: *Biblia o człowieku. Zarys antropologii biblijnej Starego Testamentu*. Lublin 1979.
8. Hans-Georg Gadamer: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa 2004.
9. Etienne Gilson: *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*. Tłum. Sylwester Zalewski. Warszawa 1987.
10. Michał Głowiński: *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. W: *Zaświat przedstawiony*. Warszawa 1981.
11. Wincenty Granat: *Personalizm chrześcijański. Teologia osoby ludzkiej*. Poznań 1985.
12. Wincenty Granat: *U podstaw humanizmu chrześcijańskiego*. Poznań 1976.
13. Roman Ingarden: *O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych*. W: *Księżeczka o człowieku*. Kraków 1975.
14. Werner Jaeger: *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*. Tłum. Marian Plezia i Henryk Bednarek. Warszawa 2001.
15. Jan Paweł II: *Centesimus annus. Encyklika [...]*. Watykan 1991, rozdział III: *Rok 1989*.
16. Jan Paweł II: *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*. Watykan 1986.
17. Maria Janion: *Zmierzch paradygmatu*. W: *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000.
18. Maria Janion, Maria Żmigrodzka: *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*. Kraków 1998.
19. Mieczysław Jastrun: *Mit śródziemnomorski*. Warszawa 1962 (i w jego *Esejach*. Warszawa 1973).
20. Henry Jenkins: *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa 2007.
21. Antonina Kłoskowska: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Wyd. 2. Warszawa 1980.
22. Krzysztof Koehler: *Palus sarmatica*. Warszawa 2016.
23. Jacek Kowalski: *Sarmacja. Obalenie mitów. Podręcznik bojowy*. Warszawa 2017.
24. Julian Krzyżanowski: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa 1977.
25. Zygmunt Kubiak: *Jak w zwierciadle*. Warszawa 1985.
26. Paul Levinson: *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*. Tłum. Hanna Jankowska. Warszawa 1999 (wyd. 2: 2006).
27. Janusz Maciejewski: *Sarmatyzm jako formacja kulturowa*. „Teksty” [Warszawa] 1974, nr 4. Przedruk w tomie autora: *Obszary i konteksty literatury*. Warszawa 1998.

28. Jacques Maritain: *Humanizm integralny*. Tłumacza nie oznaczono. Warszawa 1981. Pierwodruk wersji polskiej: Warszawa 1936.
29. Jan Parandowski: *Z antycznego świata*. Warszawa 1998 (pierwodruk: 1958).
30. Janusz Pelc: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984.
31. Régine Pernoud: *Kobiety w czasach katedr*. Tłum. Iwona Badowska. Warszawa 1990.
32. Paul Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka*. Tłum. Ewa Bieńkowska i in. Oprac. Stanisław Cichowicz. Warszawa 2003.
33. Georg Ritzer: *Makdonaldyzacja społeczeństwa. Wydanie na nowy wiek*. Tłum. Ludwik Stawowy. Wyd. 2. Warszawa 2005.
34. Ziemowit Skibiński: *Zwierciadło Śródziemnomorza. Rozmowy z Zygmuntem Kubiakiem*. Warszawa 2002.
35. Stefan Swieżawski: *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*. Warszawa 2000.
36. Stefan Swieżawski: *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*. Tom IV: *Bóg*. Warszawa 1979.
37. Andrzej Szczeklik: *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*. Kraków 2003.
38. *Sztuka i społeczeństwo*. Red.: Alicja Kuczyńska. Tom I: *Ocalenie przez sztukę*. Warszawa 1973 - tu np.: Zofia Rosińska: *Carl Gustav Jung - wizja sztuki zaangażowanej*.
39. [Anna Świderkówna]: *Duch grecki - dziś? Z profesor Anną Świderkówną rozmawiają Antoni Czyż i Stanisław Szczęsny*. „Ogród” (Warszawa) 1991, nr 2 (6).
40. Stanisław Vincenz: *Po stronie dialogu*. Warszawa 1983, tomy I-II. Tu zwłaszcza esej *Mała Itaka*.
41. Simone Weil: *Dzieła*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz i in. Poznań 2004.
42. Lidia Winniczuk: „*Humanitas*” Horacego. W: *Od starożytności do współczesności*. Warszawa 1981.
43. Tadeusz Zieliński: *Po co Homer? Świat antyczny a my*. Kraków 1970.
44. Tadeusz Zieliński: *Szkice antyczne*. Kraków 1971.
45. Artur Ziótek: *Krajobraz i kultura. Informator turystyczny wschodniego Mazowsza*. Wstęp: Antoni Czyż. Sokołów Podlaski 2013.
46. Artur Ziótek: *Siedleckie miniatury. Eseje o literaturze i kulturze*. Siedlce 2009.
47. Stefan Żółkiewski: *Teksty kultury*. Warszawa 1988.

Spór symboliczny o polską tożsamość. Brzozowski – Witkacy – Gombrowicz

z myślą o moich **naddziadach**
z rodzin Czyżów i Mickiewiczów,
którzy na **Kresach** pomnażali
polską tożsamość

1. Schizoidalny brak empatii

Kultura polska ożywia, ocala, nuży, dławi? A tradycja kulturowa jako taka? Wcale nieprosta byłaby tu odpowiedź w perspektywie debaty publicznej w Polsce. A pytania o **polską, etniczno-kulturową, tożsamość**, jej kształt, ale i jej niezbywalną, ocalającą moc - wyrastać muszą z obserwacji, że (zacytujmy trafną obserwację)...

...kultura nas przypisuje, lokuje w jakiejś przestrzeni i wyznacza w niej naszą pozycję. Ale z drugiej strony kultura też wyzwala, pcha do zmiany, do przeobrażenia. Taką siłę ma tylko kultura żywa... ¹.

Innymi słowy: jak mówić poważnie o kulturze i jej znaczeniu odwołując się do **racjonalnych argumentów** i **unikając stereotypów**, nadmiernych emocji i redukcjonizmu fałszującego złożoność zagadnienia?

Pytania prymarne brzmią bowiem: chodzi tu o kulturę czy jej stereotyp? Zawsze obawa, iż tematem dociekań byłby efektownie prosty konstrukt myślowy, nie zaś **tysiącletnia przeszłość i wielogłosowa kul-**

¹ Edwin Bendyk, Jerzy Hausner: *Kultura i rozwój. Manifest*. Tekst z numeru „zerowego” czasopisma internetowego „Kultura i Rozwój”, s. 9, na witrynie internetowej [https://nck.pl/upload/attachments/317070/Kultura i Rozwój - 0.2015 - środek.pdf](https://nck.pl/upload/attachments/317070/Kultura%20i%20Rozw%C3%B3j%20-%200.2015%20-%20%C5%9Brodek.pdf) Narodowego Centrum Kultury (dostęp 30 VI 2018).

tura narodowa. Tę polską kulturę - zanim jej rolę się dookreśli - zechcemy najpierw pojmować, czy też nie znając jej i nie rozumiejąc, a mimo to oceniając, ujawnimy schizoidalny brak empatii?

Częsta postawa teoriopoznawcza - od emocyjnych (i hałaśliwych niekiedy) głosów w dyskursie publicznym, przez publicystykę, po rozprawy (a i książki) naukowe - ma u swych podstaw mniej lub bardziej uświadamiane założenie, iż formułuje się sądy z niezbędnym lub aksjomatycznym **odczuciem obcości wobec kultury polskiej**, poniekąd ze zbawczego oddalenia od polskiej lub tubylczej, albo jak ją nazwiemy, zbiorowości i jej narodowej kondycji... To mowa z oddali. Mniej ona dziwi, gdy terytorialnie i mentalnie formułowana jest daleko, a nadto podsztyta została niewiedzą, zatem prostą nieznajomością polskich dziejów oraz zjawisk kultury polskiej. Wówczas bowiem mniej irytują sądy, że tu chodzi o „mały biedny naród” spośród tych małych i nieznanych, gdzieś na peryferiach Europy, nadto pełen fanatyzmu i o „postkolonialnej mentalności wierzyiciela”². Ale w takich okolicznościach myślenia te absurdalne poglądy każą tylko pochylić się z godnością nad mrokami ignorancji i stereotypu.

Zdumiewa jednak ten dyskurs ignorancji i obcości, jeśli go słyszać tu i teraz, zatem w Polsce po latach komunizmu, od nowa niepodległej. Mowa obcości wówczas to **celowo wybrana strategia wykluczenia**. Nie ułatwia ona poznania zjawisk kultury polskiej, ani rozumiejącej empatii wobec nich. Raczej je **stygmatyzuje**. Badacz staje wówczas jak polemista wobec kultury polskiej, którą wyklucza. Analizuje bez uwagi. Buduje pochopny osąd. Wiedzie z nią wtedy spór nazbyt łatwy, bo demagogiczny. Omija fakty historyczne, zapoznaje tożsamość kultury polskiej.

² Referuję tu za: Maria Janion: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków 2006, s. 19-20. Zob. też najbardziej znamienne, omówione tam, prace: Alain Finkelraut: *Niewdzięczność. Rozmowa o naszych czasach*. Rozmawia: Antoine Robitaille. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa 2005; Istvan Bibó: *Nędzma małych państw wschodnioeuropejskich*. Tłum. Jerzy Snopek. Podkowa Leśna 2010 (Janion cytuje edycję francuską); Georges Corm: *L'Europe et l'Orient. De la balkanisation à la libanisation. Histoire d'une modernité inaccomplie*. Paris, La Découverte, 2005 (wyróżniam zwłaszcza ciekawe zakończenie: *Conclusion. L'accomplissement de la modernité: civilisation ou barbarie?*; Janion cytuje edycję z 2002 roku).

Oto fantazmat obcości. Figura woli nierozumienia.

Zwłaszcza **duchowość i dziedzictwo chrześcijańskie** na tym cierpią, traktowane cząstkowo, zdawkowo lub bezrozumnie, a zwykle **z nietrafną tezą o prostym, dewocyjnym i/lub nacjonalistycznym stygmacie tej tradycji.**

Sąd taki formułuje, w pasjonującej książce, Maria Janion, kiedy rozważa „retorykę postromantyczną” w Polsce dziś i nagle pisze lekceważąco o „duchowości siostry Faustyny [Kowalskiej]” jako - nazwanej tak z ironią - „mistycze nadwiślańskiej”³, bez żadnej ku temu racji...

Sądy podobne - rysujące w jego intencji syntezę, obraz kultury polskiej jako takiej - głosił reżyser filmowy Andrzej Żuławski, artysta wybitny, ale jako historyk idei i sędzia polskości niekompetentny oraz - *je suis désolé de dire ça* - w tej mierze niedokształcony. W tomie prozy *Nocnik* oraz w osobnym rozległym wywiadzie autor *Diabła* narzekał na, jakoby..., prostactwo chrześcijaństwa polskiego w toku dziejów, zastraszenie (doprawdy?) Polaków, brak dojrzałej kultury duchowej, teologicznej⁴ *etc.* **Sądy takie to horror**⁵. Także pochopne uogólnienie i, z niewiedzy wynikłe, nieporozumienie.

Są to jednak **fantazmaty obcości**. Zatem wizja. Nie wynik analitycznych dociekań. Jako taka jałowa. Do pytań o polską tożsamość powróć dalej.

Interesująca wydaje się owa - postrzegana dawniej (o tym za chwilę), lecz i dziś - postawa **transcendowania narodowego dziedzictwa**, oglądanego z odległości, która „nie grozi” rozumiejącym jego przeżyciem, choć dozwalałaby analitycznie je zgłębiać⁶. Postawa taka ma w sobie

³ Maria Janion: *Niesamowita Słowiańszczyzna*, *op. cit.*, s. 305 i 306.

⁴ [Andrzej Żuławski]: Piotr Kletowski, Piotr Marecki: *Żuławski. Wywiad-rzeka*. Warszawa 2008, m.in. s. 432-436, w sumie jednak *passim*. Zob. też: Andrzej Żuławski: *Nocnik*. Warszawa 2010. Por. też: Beata Kopcińska: *Andrzej Żuławski jako świadek i kreator swego czasu w prozie („Lity bór”) i filmie („Szamanka”)*. Praca magisterska. Promotor: prof. Antoni Czyż. Siedlce 2012. Instytut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.

⁵ Całą tę książkę poświęcam **Andrzejowi Żuławskiemu**, dedykując ją Jego pamięci, jednak uwielbienie dla Artysty nie musi i nie może oznaczać zgody na wszelkie poglądy, które głosił - zachowujemy zasadę Arystotelesa *Amicus Plato sed magis amica veritas*.

⁶ Taką postawę teoriopoznawczą w odniesieniu do Rousseau opisała Renata Lis: *Jana Jakuba technika transcendowania rzeczywistości*. „Ogród” (Warszawa) 1993, nr 1-4 (13-16), s. 64-71.

strukturę alienacyjną i generuje obcość wobec kultury, miast empatycznej z nią więzi. Kulturę polską ogląda się wówczas jak obcą. Ta obcość oraz niewiedza budują stereotyp, jałowy poznawczo⁷. Polskość kulturowa to wówczas **toksyczny schemat** (jakiś „mrok średniowiecza”, tępawy szlachciura głupekowato pobożny, dawniej i później zaścianek Europy...), oddalany natychmiast. Tożsamość zbiorowości, „wyzwolona” pozornie z polskiej tradycji, byłaby wtedy dławiona ignorancją. Wcale się nam ta **schizoidalna wolność jako opętanie stereotypem** nie marzy.

2. Zakorzeniona mowa o kulturze

W mroku II wojny światowej Simone Weil pisała swe arcydzieło. Określiła je w podtytule jako *Wstęp do deklaracji obowiązków wobec bytu ludzkiego* (w rozumieniu: osoby ludzkiej), a powstawało aż do śmierci filozofki w 1943 roku. Nadała mu tytuł *Zakorzenie*. Termin *l'enracinement* oznacza tu wiele. Jest metaforą. Unaocznia **potrzebę intencjonalnej więzi ontycznej, moralnej i kulturowej jako właściwość osoby ludzkiej**.

„Myśl ludzka góruje nad czasem i bez przerwy szybko przebiega przeszłość i przyszłość” - dowodzi Weil w ostatnich dochowanych ogniwach wielkiego eseju⁸. Jednak myśl ta winna być „ukorzeniona”, gdyż pragnie tego osoba. Bez tego człowiek byłby ogołcony, wyzuty z poczucia więzi:

⁷ Zob.: Zbigniew Bokszański: *Stereotypy a kultura*. Wrocław 2007. Autor rozważa stereotypy „innego” wpisane w tożsamość narodową. Sytuacja schizoidalna **budowania stereotypu własnej kultury, którą odrzuca się następnie**, osobno go jednak nie zajmuje. Bada stereotyp Niemców, Rosjan i Żydów w polskich narracjach autobiograficznych. Spośród prac dawniejszych por.: Zofia Mitosek: *Literatura i stereotypy*. Wrocław 1974.

⁸ Simone Weil: *Zakorzenie*. W: *Dzieła*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz. Poznań 2004, s. 1100. Wykorzystano tu przekład części tekstu, którego dokonał Andrzej Wielowieyski. Z tej edycji zbiorowej pochodzą dalsze cytaty z *Zakorzenia*. Wydanie to ma jednak ułomności. Nie zostały tam podane przynajmniej oryginalne tytuły i podtytuły francuskie pism autorki, nie mówiąc już o oryginalnym (co można było zamieścić w nawiasach) brzmieniu pewnych znamienych dla niej zwrotów w tekście. Podtytuł francuski *Zakorzenia* brzmi: *Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, gdzie rzeczownik „l'être” znaczy 'być'. Podana w wydaniu polskim translacja *Wstęp do deklaracji obowiązków wobec istoty ludzkiej* zaciemnia precyzję personalistycznej terminologii autorki. 'Byt ludzki' znaczy u Weil tyle co 'osoba ludzka', integralnie pojęta.

Zakorzenie jest być może najważniejszą [...] potrzebą duszy ludzkiej [...] Istota ludzka zakorzenia się poprzez rzeczywisty, czynny i naturalny udział w istnieniu jakiejś wspólnoty, która zachowuje żywe skarby przeszłości i wybiega swymi przeczuciami w przyszłość (s. 953).

Jako personalistka Weil dodaje:

Każda istota ludzka potrzebuje licznych korzeni. Całość niemal swego życia moralnego, intelektualnego, duchowego powinna ona otrzymać za pośrednictwem środowisk, do których z natury rzeczy przynależy (s. 953)

- mając na myśli pragnienia osoby naturalne, a dotyczące egzystencji we „wspólnotach” (s. 984), pośród środowisk i związków rozmaitych.

Należy tu naród jako wspólnota. I jest głębą człowieka kultura. Pytając „jak tchnąć w naród nowego ducha” (s. 1034) autorka *Zakorzenia* ukazywała też **kulturę jako moc duchową**. Kultura może odmienić i ocalić. Nie każda, nie zawsze (pamiętamy bezlitosne uwagi Weil, zresztą nad miarę jednoznaczne, o antycznej kulturze rzymskiej). Jednak może stanowić krzepiącą głębę, umacniać pośród zła. Spoiwa osoby i kultury to pragnienie i empatia. Osoba pragnie pojmować kulturę. Kultura przyjęta z miłością - zakorzenia.

W okresie wojny światowej i totalitarnej przemocy Simone Weil buduje projekt egzystencji spełnionej. Głosi osobę ludzką obdarowaną godnością. Tak postrzegany człowiek zyskuje moc trwania we wspólnocie a pośród kultury. To pierwsza przesłanka dla odpowiedzi na pytania wstępne.

Ożywczą siłę kultury papież Jan Paweł II głosił bodaj nieustannie. Mówił o tym dobitnie choćby wiosną 1986 podczas konferencji na temat dziedzictwa Europy:

...odnosi się wrażenie, że tysiące Europejczyków żyją w oderwaniu od pamięci duchowej, jak spadkobiercy, którzy roztrwonili swoje święte dziedzictwo⁹.

⁹ Jan Paweł II: *Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*. Rzym-Lublin 1988, przemówienie w Rzymie: *Dziedzictwo nie oznacza martwej przeszłości* z 21 IV 1986, s. 348.

Wspomniął „spokojną obojętność” jako „dramat społeczeństw najbardziej rozwiniętych gospodarczo”. Wskazał jednak „trudne doświadczenia i podziały” jako

naglące wezwanie dla Europejczyków do powrotu do źródeł swej historii, by odnaleźć więzi braterstwa i niezatarte znamię wspólnej kultury¹⁰.

Tłumaczył, że dziedzictwo to nie jest martwe, ale „aktywne i twórcze”.

Papież Wojtyła wskazuje najpierw **dziedzictwo chrześcijańskie jako dla tożsamości i kondycji Europy podstawowe, nieodzowne**. Równolegle odsłania istotę całej kulturowej tradycji. Pojmuje ją jako **wyzwalającą więź z przeszłością**. Ta więź umocni tożsamość. Da nowe siły. Pogłębi wolność osoby. Ta więź jest twórcza. Umacnia i wzbogaca. Oto przesłanka druga, by rozstrzygnąć wstępne kwestie.

Przyjmując doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Gdańskiego jesienią 1994 roku Maria Janion mówiła także o ocalającej mocy kultury. Bohaterem jej wykładu był najpierw

Goethe, spadkobierca oświeceniowego optymizmu i klasycystycznego kultu sztuki¹¹,

ów geniusz dwóch epok: oświecenia i romantyzmu. Także Tomasz Mann jako czytelnik autora *Fausta*. Zaraz potem ujawnił się wątek podstawowy: kultura. Goethe cenił „nadrzędną kulturową świadomość” (s. 41). Sformułował też „ideę *Bildung*, ideę kształtowania osobowości” (s. 40) - formowania osoby ku pełni dzięki kulturze¹².

Wówczas nie słychać wykluczającego dyskursu obcości, a mowa o kulturze jest trafna analitycznie i wymagająca wobec niej, zarazem zakorzeniona.

¹⁰ Tamże, s. 349.

¹¹ Maria Janion: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”. Warszawa 1996, szkic: *Wobec końca wieku*, s. 41. Jest to tekst wykładu na Uniwersytecie Gdańskim, wygłoszonego 20 X 1994. Dalsze cytaty z tej książki.

¹² Obszerniej o tym: Maria Janion, Maria Żmigrodzka: *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*. Kraków 1998.

3. Pytania o polską tożsamość

Kultura symboliczna to kultura duchowa. Oznacza **wspólnotę wyobraźni i myśli**. Ogarnia językowy obraz świata, obyczaje, wiarę. Określa symbole i sztukę. Organizuje wspólnotę rozumienia. Odnajduje się pośród niej osoba i zbiorowość, także naród.

Tożsamość polską określa kultura przeszło tysiącletnia. Kulturę tę u jej podstaw ukształtowało **chrześcijaństwo łacińskie, niesprzeczne z polską, słowiańską tożsamością**. Od razu kultura polska była **częścią europejskiego Zachodu**. Współtworzy (jak niestrudzenie mówił Zygmunt Kubiak) formację śródziemnomorską¹³. Począwszy od średniowiecza kształtowały ją rozmaite nurty rozwojowe, bo też każda epoka, jak dowodził Zygmunt Łempicki, jest polifoniczna i nie stanowi nigdy duchowego monolitu¹⁴. Istniała dawna kultura mieszczańska i chłopska. Był intelektualizm w kręgu zakonów (jak benedyktyni) i, w średniowieczu powstałego a w renesansie rozkwitłego, krakowskiego uniwersytetu. Była kultura szlachecka, której rozkwit nastąpił w epoce baroku, kulminując w obrębie sarmatyzmu jako prądu kulturowego. Był też jednak polski barok niesarmacki¹⁵. Wyróżniał go intelektualizm mistyczny, poświadczany prozą Magdaleny Mortęskiej oraz innych mniszek benedyktynek, także jezuita Kaspra Drużbickiego¹⁶. Dawna Polska odślania złożoność i dojrzałość swego rozwoju, co badania źródłowe, studia filologiczne i prace edytorskie w sposób oczywisty w latach ostatnich potwierdzają. **Kultura I Rzeczypospolitej to kultura europejskiego mocarstwa, rozumna, wielogłosowa** i - jak to celowo dobitnie i prosto ująłem w książce *Władza marzeń* - „normalna”, w tym sensie, iż niesprowadzalna do żadnej monolitycznej postaci, **nieredukowalna do stereotypu**. Już inne, lecz bogate, jest oświecenie, epoka naznaczona upadkiem państwa. Do-

¹³ Zob.: Zygmunt Kubiak: *Przestrzeń dzieł wiecznych. Eseje o tradycji kultury śródziemnomorskiej*. Kraków 1993.

¹⁴ Zob.: Zygmunt Łempicki: *Kultura, epoka, styl*. W: *Wybór pism*. Warszawa 1966, tom II.

¹⁵ Zob.: Antoni Czyż: *Polski barok niesarmacki*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

¹⁶ Zob.: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995 - rozdziały o Mortęskiej i Drużbickim.

niosły stanie się romantyzm i jego kultura duchowa jako paradygmat polskości narodu podbitego ocalający, jakkolwiek nie jedyny jako ogniwo tradycji dla potomnych. Historia kultury polskiej to także dzieje kultury symbolicznej. Potrzeba nowej ich rekonstrukcji jest oczywista.

Brak empatii i wiedzy wszystko to utrudniają rozpoznać.

Tożsamość polska była i bywa przedmiotem analiz, jak i kultura polska staje się celem interpretacji. Złożoność polskiej kultury symbolicznej dostrzegano lub ją ignorowano. Kultura ta była aprobowana lub odrzucana. **Spór symboliczny o polską tożsamość stanowi istotne ogniwo egzystencji zbiorowej.** Określa tę egzystencję dialektyka empatycznej zgody na własną przeszłość narodową i surowego na nią ataku. Kultura ta - pytano - zakorzenienia czy zniewala? **Daje wolność duchową czy dławí?**

Spór naznacza i życie współczesne w rozmaitych jego obszarach. We wrześniu roku Pańskiego 2010 pośród anonsów wydawniczych legł i ten, że ukaże się oto drukiem *Dziennik* Sławomira Mrożka, a ma to być... największe wydarzenie duchowe naszego czasu. By zaostrzyć smak czytelnikom, wydawca cytował wyimki diarysty, który pisze gdzieś tam (w latach PRL-u), że, cytuję *in extenso*, „ma w dupie władzę i kraj”. Ponieważ znakiem naszego czasu są też wulgarność i prostactwo w codziennym życiu, te mocne słowa mistrza przyjęto na forum internetowym z empatycznym zachwytem. Piszący bodaj na klęczkach anonimowy internauta sformułował następujący akt uwielbienia:

Miłosz i Mrozek to bohaterowie! Geniusze, którzy nie bali się ośmieszać naszych przywar i przesadnej manii wielkości. Śmiali się z naszego fanatyzmu i zapatrzenia w historię. Więcej takich wspaniałych i dzielnych ludzi!!!!¹⁷

Domykające tę *confessio* cztery wykrzykniki wyrażają emocyjny ton uniesienia. Autor wpisu ujawnia bowiem **kulturowy masochizm**. Ma on zawsze posmak wysokiej temperatury uczuć. Jest to postawa mentalna przeciwstawna megalomanii narodowej. Polak-masochista budzi się w nieeuropejskim i obskuranckim kraju. Jego współrodacy to fanatycy, którzy mają przykre wady i zbędną dumę, tkwią też myślami w żalosnej

¹⁷ Czytane w roku 2010 na portalu www.onet.pl.

narodowej przeszłości. Upragniony byłby europejski kraj światła i swobody, wolny od historii¹⁸. Taką jednak krainą - sądzi się tu - Polska wciąż nie jest i dlatego przez to, przez tę Polskę, taki **wstyd**.

Tak się ujawnia w kulturze masowej spór wokół Polski i polskości. Tak snuta jest **kolejna interpretacja krytyczna polskiej kultury symbolicznej**. Choć cytowany tu wpis internauty brzmi naiwnie, skrywa się za nim próba rozumienia polskiej tradycji (jednak nagannej) i wola duchowej transformacji.

Gilbert Durand w tomie *Wyobrażenia symboliczna* rozpoznaje dwojaką egzegezę zjawisk symbolicznych w kulturze, z natury swej wieloznacznych i wymagających rozpoznania sensu. Jeden model dociekań to hermeneutyka redukcyjna, drugi to hermeneutyka ustanawiająca¹⁹. Oba te style interpretacji wykluczają się. Jeden badacz symbolu to demaskator. Inny mnoży skryte znaczenia. Ten pierwszy redukuje „symbolizację do czegoś symbolizowanego, a pozbawionego tajemnic”²⁰. Ten drugi uznaje autonomię wyobraźni symbolicznej i przenikających ją obrazów, bada pewną „nadświadomość”. Durand nie pochwała redukcji. Broni „sedna mechanizmu symbolu” jako - dowodzi - „ustanawiającego odsyłania ku bytowi”²¹. Symbol ma korzenie ontyczne. Unaocznia byt. **Wyobrażenia symboliczna to poznanie**. Ona obcuje z bytem. Ujawnia się tak bezwiednie dawna, z epoki baroku (i z duchowości ignacjańskiej), koncepcji **wyobraźni obcujałej, która nie jest rojeniem fantazmatów, lecz jest poznaniem bytu**²².

U schyłku XIX wieku wiele znaczyli w myśli humanistycznej reduktorzy i demaskatorzy: Marx, Freud, Nietzsche. Wedle związanej formuły

¹⁸ Ton **pedagogiki wstydu**, zawsze po roku 1989 obecny gdzieś w przestrzeni publicznej, umocnił się bodaj w ostatnich latach w obszarach polemicznych wobec wyborów i sporów politycznych Polaków - jako ponawiany model mówienia o Polsce, jej mentalności i kulturze. Nie miejsce tu na analizę politologiczną.

¹⁹ Por.: Gilbert Durand: *Wyobrażenia symboliczna*. Tłum. Cezary Rowiński. Warszawa 1986.

²⁰ Tamże, s. 53.

²¹ Tamże, s. 75, 83 i 85.

²² Zob.: Antoni Czyż: *Wyobrażenia-obcujała w literaturze polskiego baroku* - w tym tomie.

Marii Janion są to „mistrzowie podejrzeń”²³. Podejrzewają i demaskują. Sięgają genezy, przyczyn (ten styl myślenia jest częścią genetyzmu w naukach humanistycznych)²⁴. Styl odmienny myślenia, osnuty wokół suwerenności symbolu, ujawnili w wieku XX choćby Jung, Cassirer czy Ricoeur²⁵. Dwojaka tradycja, dwoistość postaw ujawnia się także w obrębie analiz kultury polskiej, w toku namysłu nad strukturą i wartością tożsamości polskiej. Doniosłe tu miejsce mają demaskatorzy.

Przedmiotem analizy stają się teksty w intencji swej krytyczne - trzy arcydzieła **literatury stosowanej**: studium Brzozowskiego *Legenda Młodej Polski*, do rozmiarów książki rozbudowany esej Witkacego *Niemyte dusze* oraz dziennik Gombrowicza. Odsłaniałyby **metodologię zwątpienia w porządek mentalny kultury polskiej**. Czy tak?

Podjęty został tam podobny - formułowany kolejno przez każdego spośród trzech wybitnych myślicieli i artystów - dyskurs analityczny, skupiony wokół rozpoznania paradygmatu kultury polskiej. Prowadzona analiza zmierza do ukazania, choćby szkicowego, dawnej kultury symbolicznej, wyobraźni, świata wartości, przenikających kulturę idei i obrazów oraz (nie nazwanej tak) mentalności jako przejawów tożsamości polskiej. Ironia i emocje nieodłączne od rozpatrywanych pism mają wymiar aksjologiczny - chodzi o jakość, ocenę kultury polskiej. Budzi ona wstyd czy aprobatę? Jest ekscentryczna czy dojrzała? Unaoczniana polskość ma ton zaściankowy czy europejski?

²³ Maria Janion: *Światopoglądy*. W: *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972. I przedruk w jej *Pracach wybranych*. Zob. też dostępne po polsku teksty źródłowe, np.: Karl Marx: *Ideologia niemiecka*. W: *Pisma wybrane. Człowiek i socjalizm*. Oprac. Jerzy Ładyka. Warszawa 1979; Sigmund Freud: *Poza zasadą przyjemności*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Wyd. 6. Warszawa 2005 (- por. tam freudowski styl interpretacji tekstów kultury); Friedrich Nietzsche: *Narodziny tragedii [...]*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa 1994.

²⁴ Maria Janion: *Spór o genezę*. W: *Humanistyka: poznanie i terapia*. Warszawa 1974 i wyd. nast.

²⁵ Zob. np. takie dostępne po polsku teksty: Carl Gustav Jung: *Archetypy i symbole*. Tłum. i oprac. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 1976 (tam choćby rozprawę *Fenomenologia ducha w baśniach*); Ernst Cassirer: *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*. Tłum. Anna Staniewska. Warszawa 1971 (- zwłaszcza część: *Klucze do natury człowieka: symbol*); Paul Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka*. Oprac. Stanisław Cichowicz. Warszawa 1975 (i wyd. nast.).

4. Stanisława Brzozowskiego „Polska dziecięciniała”

Jego myślenie odsłaniają tomy, które układają się w ogniwa budowanej przez autora syntezy pojęć. Ujawnia też jego myśli *Dziennik*, wydany pod nieautorskim i sztucznym tytułem *Pamiętnik*. Stanisław Brzozowski czytał zachłannie i wiele. Zyskał znajomość dzieł w swej różnorodności i rozległości na miarę wiedzy humanistów renesansowych, określanej w ich epoce jako *eruditio*. Żył pośród tekstów. Ujawniał źródła, inspiracje, punkty polemiczne swego myślenia, dla którego bohaterami są teksty, pojmowane (tak je rozumiano w odrodzeniu) jako unaocznienie ich autora: myślącego i piszącego, a na kartach dzieła otwartego na dialog z potomnym²⁶. Ujmował kulturę - jak zauważył subtelnie Andrzej Kijowski - jako to, „co zostało już stworzone”, „organiczną całość”, wobec której „krytyka” jej „dzieł [...] jest pracą nad ich rozpoznaniem”²⁷. Bo też wołał **lekturę, studium tekstu**; miał jako czytelnik naturę filologa. Chciał pojąć tekst najpierw empatycznie, potem - w toku dialogu z nim - krytycznie; był najdosłowniej humanistą rozumiejącym. Kategoria rozumienia była już dla jego czasu doniosła jako narzędzie metodologiczne i, ogólniej, przejaw postawy humanistycznej. Sprawili to Wilhelm Dilthey²⁸. Brzozowski zajmuje wobec przywoływanych przez siebie autorów i dzieł postawę najprościej i dosłownie **rozumiejącą**.

Wymaga namysłu styl, kierunek prowadzonej przez niego interpretacji.

Mniej chętnie, a nawet (dowodzi Kijowski) coraz mniej, Brzozowski rekonstruował konteksty, budując ogniwa syntezy - żadnej „teorii” (stawia sobie imperatyw w *Dzienniku*), a „wyłączenie studia szczegółowe”!²⁹.

²⁶ Zob. o tej koncepcji: Juliusz Domański: *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Warszawa 1992.

²⁷ Andrzej Kijowski: *W labiryncie*. W: *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*. Oprac. Tomasz Burek. Warszawa 1991, tom I, s. 251.

²⁸ Nie analizując tematu wskazują dwa ujęcia klasyczne: Zygmunt Łempicki: *Wilhelm Dilthey*; Maria Janion: *Spór o genezę*. W: *Humanistyka: poznanie i terapia*, *op. cit.*

²⁹ Rekonstruuje za Kijowskim, *op. cit.*, s. 252. Tekst, który krytyk Ostap Ortwin wydał w 1910 roku nadając mu tytuł *Pamiętnik*, będę w tym eseju określał, zgodnie z jego strukturą genologiczną, jako *Dziennik*. Zob. najnowszą edycję (pod nieautorskim tytułem,

Można wskazywać chaos tych lektur lub też „ciągłość myślową” Brzozowskiego³⁰. Pewne jest jego zakorzenienie pośród europejskiego dziedzictwa.

Jak mało kto, sięgał do wielkiej tradycji Zachodu wcześniejszej od romantyzmu, poruszając się pośród morza tekstów dawnych z elegancją i swobodą. Pytanie, jak rozpoznał XVII i XVIII wiek? Rozważamy jego rekonstrukcje baroku i oświecenia, dwóch epok dla kultury nowożytnej Europy fundamentalnych. Brzozowski znał ich arcydzieła. Czy widział prądy kulturowe, pośród których te pisma powstały, dostrzegał epoki, ich strukturę, paradygmat? Jak interpretował kulturę polską? Czy trafnie?

Podstawowe dla jego myśli dzieła Brzozowskiego (omijamy *Dziennik* i powieści) to rozległe tomy o zwięzłym tytule i zwykle dookreślającym go dyskursywnym podtytule każdy. Zostawiając dyskusję wokół ewolucji tego pisarstwa traktujemy je jako synchroniczne unaocznienie pewnego stylu myślenia. Książki tu doniosłe to: *Kultura i życie*, dalej *Legenda Młodej Polski* (z podtytułem *Studia o strukturze duszy kulturalnej*), *Idee* (o podtytule: *Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*), wreszcie *Głosy w ciemności* (dookreślone jako *Studia nad przesileniem romantycznym kultury europejskiej*).

Kierunek ich dociekań jest wspólny. Znaczący go doniosła kategoria **dojrzałości**, wymieniana i analizowana wielokrotnie, zarazem... nieostra. Zajmują Brzozowskiego dojrzałość lub niedojrzałość wobec historii, samowiedza albo ułuda, poznający intelekt lub niemoc poznawcza, praca duchowa przeciwstawiona jałowej inercji - tak w odniesieniu do jednostki, do osoby ludzkiej (jest Brzozowski *de facto* personalistą), jak i do zbiorowości. Ta zbiorowość osób to społeczeństwo, naród. Jej ekspresją i wytworem jest kultura.

Tom *Idee* ujęty został jako rozległe studium, które ma walor syntezy. Daje przegląd zagadnień z historii idei, analityczny i często polemiczny wobec rozpatrywanych autorów i dzieł. *Idee* są też wykładem formułowanej przez Brzozowskiego jako „program” filozofii czynu i filozofii

ukształtowanym przez pierwodruk): Stanisław Brzozowski: *Pamiętnik*. Wstęp: Marta Wyka. Wrocław 2008, „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 311.

³⁰ Obszerniej o tym: Andrzej Werner: *Problem ciągłości myślowej w pismach Brzozowskiego*. W zbiorze: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*. Red.: Andrzej Walicki i Roman Zimand. Kraków 1974, s. 221n. Tamże zreferowane stanowiska badaczy.

pracy³¹. Tematem staje się od razu „metoda myślenia o całym życiu ludzkości” i...

samowiedza twórczości dziejowej, rodzącej z siebie sztukę i literaturę, naukę, prawo, moralność, religię, gospodarkę społeczną,

co odsłania zwłaszcza „świat kultury” jako wytwór ludzki widziany w swej istocie³². Przedmiotem dociekań jest więc myśl. Jej historyczna zmienność. **Myśl jako samowiedza ludzka. Jej związek z bytem.**

Styl, temperament polskiego myśliciela są jedyne i niezwykle, nie do ponowienia. Jednak lektura *Idei* dzisiaj, po latach, nakłania, by wskazać autorów pokrewnych, tomy podobne. Z czasów modernizmu europejskiego byłyby to *Idee* Edmunda Husserla, których pierwsza seria ukazała się w 1913 roku. Z okresu późniejszego, lecz nieodległego - wczesne studium Martina Heideggera *Kant a problem metafizyki*, ogłoszone w roku 1929. Z czasów nowszych jest to *Myślenie* Hannah Arendt, pierwsze ogniwo jej dyptyku o „życiu umysłu” (tom drugi to *Wola*), oba wydane po śmierci uczoney w 1975 roku.

Husserl mówi we *Wprowadzeniu*, że zajmie go „czysta fenomenologia”, która „nie jest psychologią”, ale nowym nastawieniem wobec doświadczenia i myślenia, będąc „nauką o istocie”³³. Dalszy misterny wywód Husserl kształtuje jako (nazwijmy to tak) studium procesu redukcji złudzeń poznawczych i dochodzenia do czystej, a trafnej, naoczności. Jest to studium „rozumu” w jego relacji do „bytu”³⁴ (choć w finale tomu I padnie zimne zdanie: „Fenomenolog nie wydaje sądów ontologicznych”³⁵). Heidegger określił - we wstępach do kolejnych edycji - swe z wykładów akademickich wysnute dzieło jako „dialog myśli” (z Kantem), zarazem analizę „metafizyki”, która pytając o „całość bytu jako takiego” (co od klasycz-

³¹ Korzystam z edycji fototypicznej: Stanisław Brzozowski: *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. [Warszawa 1994]. Jest to podobizna pierwodruku: Lwów 1910, s. 3. Zob. też wydanie w cyklu *Dzieł*: Oprac. Stefan Góra. Wstęp: Andrzej Walicki. Kraków 1990.

³² Tamże, s. 3.

³³ Edmund Husserl: *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Tłum. Danuta Gierulanka. Warszawa 1967, s. 5-8.

³⁴ Por. tamże, s. 492-493.

³⁵ Tamże, s. 526.

nej myśli greckiej stanowiło fundament dociekań ontologicznych) czyni samą siebie, jako dyscyplinę, „problemem”³⁶. W ujęciu Heideggera dochodzi się tak do „idei ontologii fundamentalnej”, kiedy „bycie każdego bytu” jest dostępne dzięki „rozumieniu”³⁷. Arendt, także rozpatrująca Kanta (choć równie intensywnie Kartezjusza), bada „myślące *ego*” i jego wolę poznania³⁸. Wszystkich troje, od Husserla po Arendt, zajmuje myślenie, moc i niemoc myśli, jej złudzenia i akty poznawcze. Nie dociekając już dalej swoistości każdego z tych ujęć należy stwierdzić, że: Brzozowski wydaje się tu analogiczny, ujął bowiem *Idee* jako **studium możliwej dojrzałości intelektu**.

No, a Polska, Polacy, polskość, kultura nasza? Byłby to **triumf dojrzałości czy ontycznej niemocy?** Pytając o swój czas Stanisław Brzozowski pisze w *Kulturze i życiu*:

Dwa rysy uderzają [...] szczególnie w współczesnej umysłowości polskiej - na pozór przeciwstawne sobie zupełnie, a jednak dopełniające się wzajemnie [...]. Nazwałbym je *lekceważeniem ideowości* z jednej strony i *rezygnacją z rzeczywistości* z drugiej³⁹.

Ci pierwsi (dowodzi Brzozowski), zwykle publicyści, gardzą tym, co nie prowadzi do działań praktycznych. Drudzy poprzestają na jałowej ekspresji. Ujawnia się tak - twierdzi autor - lekceważenie dla kultury wysokiej i zwątpienie w nią. Ekonomizm lub marzycielstwo, miast pojmowania i pomnażania kultury. A skąd się to bierze?

Genezę sytuacji, czyli uwarunkowania - nazwanej tak - „struktury duszy kulturalnej” wskazuje *Legenda Młodej Polski*. Brzozowski rozpatruje tam współczesną sobie kulturę polską jako osnutą wokół dawnej kul-

³⁶ Martin Heidegger: *Kant a problem metafizyki*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa 1989, s. 3-5. O myśleniu greckim zob.: Giovanni Reale: *Historia filozofii starożytnej*. Tom I: *Od początków do Sokratesa*. Tłum. Iwo Zieliński. Lublin 1993, rozdział: „Cały” byt przedmiotem filozofii starożytnej, s. 469n.

³⁷ Heidegger, *op. cit.*, s. 258-259.

³⁸ Zob.: Hannah Arendt: *Myślenie*. Tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1991, zwłaszcza rozdziały: *Myślące „ego” i jaźń*; *Kant* (s. 77-84) i *Rzeczywistość i myślące „ego”; wątplenie kartezjańskie i „sensus communis”* (s. 84-93).

³⁹ Stanisław Brzozowski: *Kultura i życie*. Warszawa 1973, s. 47.

tury symbolicznej. Tę **dawną polskość demaskuje**. Tradycja określa, a raczej zniewala współczesnych - dowodzi autor. Podejmuje rekonstrukcję paradygmatu polskiego dziedzictwa. Będzie to dla niego **szlachecka przeszłość jako skostniały model kultury symbolicznej**.

Kompozycja tomu i porządek wywodu są nienaganne. Najpierw rozdział *Nasze „ja” i historia*, którego teza to uwarunkowania historyczne osoby i zbiorowości. Stąd mocne zdanie:

Psychika nasza, świadomość nasza są wytworem nowoczesnej europejskiej historii (s. 14)⁴⁰.

Wolność jednostki, mówi Brzozowski, bierze się ze świadomości uwarunkowań historycznych i rozumnego nad nimi panowania. Człowiek musi bowiem „zawładnąć [...] życiem” (s. 15-16). Winien mieć więc z bytem i, jak to określa autor, „historyczny plan” (s. 24). Następny rozdział tomu nosi zwięzły tytuł *Kryzys romantyzmu*. Rozpatruje schyłek romantycznego indywidualizmu, pojmowanego tu jako **świadomość wyobcowana z historii i jałowa**. Jest to część rozległych, w wielu tekstach podejmowanych przez Brzozowskiego, analiz romantyzmu, współtworzących paradygmat epoki jako naznaczonej ahistoryzmem i oddaleniem od „procesu życia” (s. 38). Nie zajmuje nas teraz trafność tej tezy. Proces diagnozy krytycznej kulminuje w rozdziale trzecim *Polska dzieciństwa*. Dotycząc czasów poromantycznych i współczesnych Brzozowskiemu, podejmując polemikę ze światem mentalnym powieści Sienkiewicza - rozdział ten wskazuje w istocie polską przeszłość kulturową I Rzeczypospolitej jako glebę, **polskość dawną, szlachecką jako typ ideogenetyczny kultury naznaczony duchową inercją**. Słabość, marazm tej dawnej kultury - w interpretacji Brzozowskiego (który marazmu kultury szlacheckiej jest pewien) - prowadzi do izolacji, ograniczenia, infantylnego ahistoryzmu.

Sienkiewiczowska *Trylogia* stanowi medium dla rozpoznania wieku XVII, **polskiego baroku**. Brzozowski peroruje:

⁴⁰ Stanisław Brzozowski: *Legenda Młodej Polski*. Kraków 1983. Jest to reprint wydania 2, z 1910 roku. Z tej edycji pochodzą dalsze cytaty.

Z miłości do tego nieszczęśliwego kraju zmieniano swoje istnienia w jedną wielką mesjaniczną synekurę. Nacierające zagrożenia odpierano tym, że my je wspaniale rozwiążemy, gdy już nam będzie wolno. [...] Świat tam na Zachodzie stawał się coraz dziwniejszy i bardziej skomplikowany, ale my byliśmy wyżsi ponad to wszystko (s. 70).

Dwoisty ów wywód dotyczy obyczajów szlacheckich pod zaborami, lecz i tych wcześniejszych, barokowych. Wiek XIX zdaje się urobiony mentalnie przez jałową szlachecką przeszłość. Polskie głupstwo ujawnia tu swą sytą szczęśliwość. Brzozowski przedstawia „psychologię Polaka” (domyślnie: szlachcica; s. 70), który trwa nieświadom historii, poza Europą. Znaczy go „przymusowa niedojrzałość” (s. 70), za to pełna „spizarnia” (s. 70). Zaś

Na widnokręgu nie ma żadnych zagadnień: wszystko jest zrozumiałe, dostępne, przejrzyste (s. 68).

Stygmatyzacja współczesnej kultury przez jałową mentalność dawną oznacza, zdaniem Brzozowskiego, zniewolenie i jałowość, bierność i pustkę jako zagrożenie Polaków z ich własnej przeszłości płynące.

Czas spytać wreszcie o trafność diagnozy. Brzozowski popełnił jednak wyjściowy błąd metodologiczny, utożsamiając świat przedstawiony powieści Sienkiewicza z całą rzeczywistością społeczną Polski barokowej. *Trylogia* (z którą zawsze można podjąć spór) nie jest dokumentem, który ujawniałby cały wiek XVII. Wyszuty z niej model dawnego Polaka i polskiej kultury symbolicznej to hipostaza. Studiów źródłowych historycznych Brzozowski bowiem nie prowadził i nie ujawnia w tekstach dobrej znajomości polskich i obcych epok dawnych. Znalazł się przecież w *Legendzie* żenujący wywód na temat „jezuityzmu”, świadczący o ignorancji wobec duchowości epoki baroku (s. 76-77). Błyskotliwość analiz nie została wsparta filologicznym warsztatem hermeneuty.

Dawna kultura symboliczna pozostała nierozpoznana. Efektowny pamflet na dławiącą - jakoby - polską niedojrzałość to błąd.

5. Witkacego przeklęty Sarmata

Stanisław Ignacy Witkiewicz jest pisarzem powagi. Niezapomniana Anna Micińska tłumaczyła niestrudzenie, że legenda biograficzna autora *Matki*, którą opisał analitycznie Kazimierz Wyka, a w duchu zbędnej sensacji podsycali drugorzędni pisarze w kręgu towarzyskim Witkacego (jak Henryk Worcell czy Jerzy Eugeniusz Płomieński), nie powinna przesłaniać prawdziwego oblicza artysty⁴¹. Był bowiem **oddany prawdzie**, skupiony na pytaniach ontologicznych, miał świadomość misji. Rozpoznali to jego partnerzy intelektualni tak wybitni jak Roman Ingarden, Bolesław Miciński (w eseju *Portret Witkacego*), Władysław Tatarkiewicz, wreszcie empatyczny malarz Rafał Malczewski (w cennych wspomnieniach o Zakopanem: *Peppek świata*) albo niedoceniany i mało pamiętany wciąż Karol Ludwik Koniński⁴². Wprawdzie Jarosław Marek Rymkiewicz powtarza z uporem (w drugim cyklu *Rozmów polskich*), że Witkacy to „literatura wygłupów”⁴³, wprawdzie krąży pośród badaczy pomysł, iż byłby to pisarz „strategii gry”⁴⁴ - jednak powaga i **prawdodążność** znaczą tę twórczość w sposób niewątpliwy. Dotyczy to zwłaszcza okresu późnego, kiedy skupia się Witkiewicz na swej filozofii.

Z powagą więc powagę należy przyjąć.

⁴¹ Zob.: Anna Micińska: *Istnienie poszczególne. Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Wrocław 2003 - jest to pośmiertny zbiór rozpraw wybitnej badaczki i edytorce Witkacego; Kazimierz Wyka: *Trzy legendy tzw. Witkacego*. W: *Wędrują po tematach*. Kraków 1971, tom II (pierwodruk: 1958); Jerzy Eugeniusz Płomieński: *Polski „pontifex maximus” katastrofizmu*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Red.: Tadeusz Kotarbiński, Jerzy Eugeniusz Płomieński. Warszawa 1957 (- tekst „legendotwórczy”, dla rozumienia autora *Nienasycenia* wysoce **szkodliwy**); Henryk Worcell: *Wpisani w Giewont*. Wrocław 1982. Por. też: Andrzej Z. Makowiecki: *Trzy legendy literackie - Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*. Warszawa 1980.

⁴² Por.: Roman Ingarden: *Wspomnienie o St. I. Witkiewiczu*; Władysław Tatarkiewicz - tekst analogicznie zatytułowany. Oba w zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca, op. cit.*; Bolesław Miciński: *Portret Witkacego*. W: *Pisma*. Oprac. Anna Micińska. Kraków 1970; Rafał Malczewski: *Peppek świata. Wspomnienia z Zakopanego*. Wyd. 2. Warszawa 1999.

⁴³ Jarosław Marek Rymkiewicz: *Rozmowy polskie w latach 1995-2008*. Warszawa 2009, s. 25-26.

⁴⁴ Zob.: Anna Przybyszewska: *Blisko, bliżej Witkacego*. „Nowe Książki” 2009, nr 12. Autorka relacjonuje tam poglądy badaczy przedstawiane na kolejnej w Słupsku konferencji naukowej o Witkacym.

Właśnie wówczas pisze Witkiewicz *Niemyte dusze*⁴⁵. Ton dydaktyczny tego eseju historiozoficznego coraz mniej dziwi. Zamysł wydania tekstu drukiem jako osobnej książeczki nie spełnił się. Witkacy-pedagog nie dotarł za życia do wirtualnego adresata. Praca ma bowiem **cel poznawczy i edukacyjny**, kształciłaby jednak dopiero potomnych. *Niemyte dusze* mają podtytuł: *Studium psychologiczne nad kompleksem niższości [...] przeprowadzone metodą Freuda ze szczególnym uwzględnieniem problemów polskich* (s. 149).

Esej stanowi **analizę historyczną, a nawet historiozoficzną**, osnutą bardzo konkretnie wokół polskich dziejów i polskiej kultury symbolicznej. Autor, jak wyznaje, „streszcza [...] parę teorii” i dołącza „szereg obserwacji psychologicznych, dokonanych nad samym sobą i otoczeniem” (s. 151). Styl tekstu jest kapryśny i niedbały, iście eseistyczny, przypominając chwilami najdosłowniej renesansowe *Próby* Montaigne’a. Tok myślowy pozostaje przecież logiczny i spójny. Studium siebie i sobie współczesnych prowadzi w *Niemytych duszach* dalej - do studium zbiorowości, w toku jej uwarunkowań dziejowych.

Ja, inni, społeczność. Polska przeszłość. Postrzeganie słabości. Usuwanie ich. Diagnoza i terapia. Oto krąg psychoanalitycznych mikroanaliz Witkacego, który najpierw rekonstruuje teorie psychologiczne (w tym: Freuda), by je później aplikować do materiału empirycznego.

Już podczas rekonstrukcji pojęcia kompleksu niższości pojawia się jak *leitmotiv* **polski fantazmat demoniczny...**

kraju nieszczęśliwego, którego cała historia zda się być jedną wielką potworną omyłką (s. 204).

Pisarz, pełen emocji, czyni obserwację o historii Polski:

Ja historię znam zbyt mało, aby się tutaj w zbyt uczone dysertacje wdawać, ale gdy czytałem kiedyś dzieje nasze, to wprost aż wyłem z oburzenia i rozpaczy

⁴⁵ Korzystam z edycji krytycznej: Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Dzieła zebrane*. Red.: Janusz Degler i in. [Tom XII:] *Niemyte dusze*. Oprac. Anna Micińska. Warszawa 1993.

[...], że naród tak wielkimi możliwościami wewnętrznymi i zewnętrznymi rozporządzający tak mało istotnego zdziałał i stworzył [...] (s. 205).

Jest to zaś ciąg dalszy okrzyku:

Nigdzie, zda się, ani w historii, ani w chwili obecnej nie nastąpiło ani nie następuje takie przemieszczenie i zwichnięcie wartości jak w naszym nieszczęsnym narodzie (s. 205).

Intencjonalnie są więc *Niemyte dusze* **lekcją wielkości duchowej** i mają skierować współczesnych, pogrążonych w neurotycznym niespełnieniu, ku duchowej mocy.

Dociekając źródła wspomnianych słabości i niespełnień Witkacy najpierw akcentuje różnicę między kulturą polską a światem Zachodu:

Chodzi mi w tej chwili o uwydatnienie różnicy pomiędzy Polską a innymi krajami kuli ziemskiej w tym czasie, kiedy się tworzyła nasza zachodnia kultura (s. 224).

I zaraz przeprowadza analityczny atak zasadniczy, odtrącając kulturę **polską jako odpodobnioną** i nietwórczą, jako niespełnioną:

Historia polska jest historią tragiczną i ohydnych (słabościowych) omyłek [...] Pierwsza zasadnicza omyłka: przyjęcie chrześcijaństwa i w ogóle kultury z Zachodu, a nie od strony Bizancjum było tym błędem inicjalnym, który zwichnął całą naszą historię i misję narodową, a wszystkie dalsze pomyłki są już jego prostą funkcją: ciągłe szarpanie się w połowiczności między istotnym przeznaczeniem a skutkami pierwszego potknięcia się [...] (s. 224-225).

Witkacy wskazuje dalsze konsekwencje tego, co nazwał prymarnym błędem. Chodzi o „zwichnięty nasz charakter narodowy”, „zahamowaną swoistą kulturę” oraz „twórczość” (s. 225).

Mocne tezy! Pogląd o błędnym na progu historii Polski wyborze obrządku chrześcijańskiego wynikał także z niedostatku wiedzy medie-

wistycznej. Polska przyjęła chrzest w roku 966, zatem przed schizmą wschodnią z 1054 roku, a w okresie **przenikania się Zachodu i Wschodu w kulturze chrześcijańskiej**, czego żywy przykład to najdawniejszy pisarz polski - Gertruda Mieszkówna i jej łacińską prozą poetycką spisane modlitwy, Gertruda, córka Mieszka II, kształcona w klasztorze benedyktynek w Niemczech, a jako żona księcia ruskiego osiadła potem w Kijowie, Gertruda jako **znak jedności duchowej w średniowiecznej Europie**, ale i **prosty przejaw więzi kultury polskiej z tą europejską** u progu naszych dziejów⁴⁶. Mało to jeszcze pamiętano w pierwszych latach XX stulecia, za to ponawiano - również Wiktor Gomulicki - pretensje o chrzest Polski, jakoby odcinający ją od Słowiańszczyzny. Nie miejsce tu, by śledzić ten wątek w historii idei⁴⁷. Celowo nie zagłębiamy się też w zagadnienia ówczesnego panslawizmu, myślowo tu nieodległe!

Autor *Nienasyceń* skupia się zwłaszcza na (nie nazwanej tak) **epoce baroku i mentalności sarmackiej**. Emocyjnie ujęty esej Witkacego rozpoznaje tę tradycję jako katastrofalną dla potomnych. Samo pojęcie demokracji szlacheckiej budzi u Witkiewicza toksyczny „dreszcz wstrętu” (s. 225). Powstaje obraz „ohydy państwa” (s. 225), które z własnej winy, więc słusznie, unicestwione zostało w XVIII wieku przez trójkę zaborców, a sprawiła to „ohydna, gówniana demokracja szlachecka” (s. 227).

Błąka się między wierszami *Niemitych dusz* upiorny, drażniący Sarmata. **Polskiego baroku niesarmackiego** Witkacy nie zna. Absolutyzuje sarmacką, szlachecką **mentalność**, nie rozpoznając **indywidualnych** przejawów i spełnień **wielogłosowej kultury dawnej**, nie postrzegając duchowej **polifonii polskiego baroku** (a powstają przecież *Niemyte dusze* w czasie intensywnego rozwoju badań nad tą epoką), nie ogarniając **nic poza stereotypem sarmackim...** Jak zwykle więc, studium stereotypu uniemożliwia empatyczne rozumienie rozpatrywanych zjawisk. Pozostają widzenia, wizje...

⁴⁶ Zob.: Antoni Czyż: *Światło i słowo, op. cit.* - rozdział o *Bogurodzicy*. Por. też: [Gertruda Mieszkówna]: *Modlitwy księżnej Gertrudy*. Tłum. Brygida Kürbis. Kraków-Tyniec 1996; Antoni Czyż: *Radość i żal: słownik pisarek średniowiecznych*. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1-4 (31-34), s. 69n. - uwagi o modlitwach Gertrudy.

⁴⁷ Zob.: Wiktor Gomulicki: *Kłosa z polskiej niwy*. Warszawa 1912.

Naród polski **uzdolniony, lecz uwikłany w fałszywą świadomość** oraz **niespełniony, wyzuty ze słowiańskości**, pęknięty, moralnie naganny... - dowodzi dalej Witkacy. Stwierdza też u Polaków splot pychy i chorej niższości. **Kultura dawna oznacza tu niemoc poznawczą**, fałszywą świadomość, myślową jałowość i bierność, owo zgubne „przypadkowe przyjmowanie wszystkiego z zewnątrz” oraz, jak mocno pisze autor *Kurki wodnej*, „brak wszelkiej oryginalności w wytwórczości naukowej, artystycznej i filozoficznej” (s. 226). Uwagi te jednak to **nie diagnoza, lecz teza**. Witkacy nie interpretuje polskiej kultury duchowej. On stawia jej wymogi i zarzuty.

Tak rekonstruowana polskość dławi i przeraża, izoluje od Europy Zachodniej, a oddala też od hipotetycznej wspólnoty Słowian. Obraz to tyleż mocny, ile ogólny. Czy byłby hipostazą?

Czas podkreślić, że wiedza Witkiewicza o literaturze i kulturze polskiej, jej dziejach, historii politycznej była częściowa i mocno wybiórcza. Uwolniony przez ojca od edukacji szkolnej, kształcony chaotycznie, daleki od własnych systematycznych dociekań w tej mierze - Stanisław Ignacy rozwinął się jako artysta oryginalny i wielki, lecz erudyta... żaden. Miało to konsekwencje dla jego filozofii, kształtowanej z większym trudem, niż byłoby to możliwe (nie czytał z uwagą Arystotelesa czy Kanta, budował swój system trochę po omacku). Wpłynęło też na kształt *Niemytych dusz*. Podstawą surowego osądu polskich dziejów była dla Witkacego **krakowska szkoła historyczna** jako kierunek badań moralistyczny, z założeń surowy wobec historii Polski, po trosze słowianofilski, a nawet silnie rusofilski... Na karty *Niemytych dusz* wpłynął zwłaszcza Michał Bobrzyński. Jego synteza dziejów Polski roi się od gorzkich osądów, daje obraz polskiego baroku jako epoki jałowości i rozkładu, przedstawia katastrofę rozbiorów jako zawinioną przez polską anarchię szlachecką, a moralnie trafną⁴⁸. Zapewne też oddziaływał tu - mocą lektury lub znajomości jego poglądów - Stanisław Smolka⁴⁹. To stąd **wizja owego wykorzenia na**

⁴⁸ Synteza wielokrotnie - jako (bez takiej intencji autora przed laty) dogodna politycznie - wznawiana w Polsce komunistycznej, PRL-u. Zob. choćby: Michał Bobrzyński: *Dzieje Polski w zarysie*. Wyd. 4. Warszawa 1987.

⁴⁹ Zob.: Stanisław Smolka: *Mieszko Stary i jego wiek*. Poznań 2011. Pierwodruk: Kraków 1880.

progu średniowiecza i hipoteza obcości chrześcijaństwa zachodniego, rzymskiego, jako przez „błąd” przyjętego, a **dla tożsamości i kultury polskiej mającego być niszczącym**. Stąd też wizja nieustannych owych - jakoby... - błędów Polski szlacheckiej, moralnie byle jakiej i, w końcu, samej sobie winnej, kiedy doszło do rozbiorów państwa.

Witkiewicz nie miał świadomości, iż pochwycony został w intelektualną pułapkę o posmaku słowiano- lub rusofilskim.

Maria Janion wprawdzie zalicza *Niemyte dusze* do ważkich głosów „antylatynistycznych w kulturze polskiej”, to jest ukazujących czy wykazujących zniewalającą i niszczącą moc rzymskiego katolicyzmu⁵⁰. Wkraczamy tak jednak w obszar **deklaracji emocyjnych, dalekich od analizy**. Emocyjny głos Witkacego wynikał z osądu, nie z analiz. Toteż jego waga jest problematyczna.

Gruntowne studium źródeł politycznych już wówczas przecież zaowocowało syntezą dziejów Polski przeciwstawnie ujętą - wydał ją Władysław Konopczyński, *nota bene* w roku, kiedy Witkacy pisał swój eseiistyczny pamflet na polskość⁵¹. Przesłanki polityczne dla obrazu Polski i Polaków są więc może najbardziej kruchym ogniwem *Niemytych dusz*.

Inaczej wyglądają mikroanalizy. Stanowią cenny wątek eseju. Witkacy snuje rozważania dotyczące obserwacji twarzy ludzi mijanych na ulicy. Daje obrazy pychy i „puszenia się”, to znów poczucia niespełnienia i duchowego rozdarcia. W kapitalnym rozdziale *Atmosfera miast* skupia się na treściach psychicznych życia zbiorowego, bada „stosunek wzajemny ludzi” (s. 251). Pyta o higienę osobistą Polaków, nawyk niemycia się a potrzebę mycia (tytuł eseju ma więc konkretne, gorzkie konotacje). Zgłębia stosunek do zwierząt - w podrozdziale *Psy łańcuchowe* (s. 337-338).

Wiedza wybiórcza. Diagnoza skrajna. Ogląd osób cenny. *Niemyte dusze* to nie analiza kultury symbolicznej, lecz pełen pasji portret zbiorowości.

⁵⁰ Janion: *Niesamowita Słowiańszczyzna*, op. cit., s. 58.

⁵¹ Por.: Władysław Konopczyński: *Dzieje Polski nowożytnej*. Wyd. 2. Warszawa 1986, tomy I-II. Ta z kolei synteza historyczna jako dla władz PRL-u niedogodna politycznie (bez cienia pomysłu na **prostą „winę” Polaków za rozbiory i niemal zbawczą rolę zaborczą Rosji**) została pół wieku od pierwodruku w 1936 roku wznowiona staraniem Instytutu Wydawniczego PAX.

6. Witolda Gombrowicza polskość nazbyt piękna

Witold Gombrowicz punktem wyjścia swego - eseistycznie prowadzonego - dziennika czyni siebie samego. Studium *ja* staje się tu jednak także analizą historycznych i kulturowych kontekstów. Wpisana została w dziennik rekonstrukcja, znowuż, **polskiej kultury symbolicznej, od nowa ujętej jako zniewolona i zniewalająca, czyli osnuta wokół złudzeń poznawczych, a jałowa dla potomnych.**

Niemoc myślowa, błędna samoświadomość, alienacja wobec Europy byłyby cechą strukturalną polskiej tradycji... - dowodzi autor *Kosmosu*. Trzeba się z niej - dowodzi - wyzwalać, co podjął w powieści *Trans-Atlantyk*, która mistrzowsko artystycznie unaocznia wyzwoliny z polskości. Ta polskość dławiąca jest tu jednak unaoczniana karykaturalnie acz efektownie: jako **kraina sarmackich idiotów**. Jest więc *Trans-Atlantyk* jako pomysł myślowy i koncept polemiczny powieścią - czas to powiedzieć wprost - **inteligentnie zakłamaną**. Wynika z niewiedzy, niechęci lub braku empatii albo z wszystkiego tego pospołu.

Rozpatrując kulturę polską podjął Gombrowicz **strategię demaskacji**, nieco w duchu (zapiszmy odrobinę złośliwie): „ja pierwszy to ujawniam”. Jeśli pierwszy i jeśli nie zmaga się z cieniem... Najprościej, a z mocą, odsłania to esej *Sienkiewicz*. Zawarł go tom dziennika za lata 1953-1956. Mniej tu o Sienkiewicza chodzi, a bardziej o **paradygmat całej kultury polskiej**, który jego pisarstwo (jak to nazbyt szybko uogólnia Gombrowicz) ujawnia. Wobec tego modelu polskości autor *Pornografii* odczuwa, jak ongi Brzozowski, obcość.

Weźcie do ręki literaturę naszą z XVI i XVII stulecia, a przekonacie się, że ona prawie zawsze utożsamiała urodę z cnotą. Nie było w niej miejsca na piękność zrodzoną wyłącznie z życia. (s. 293)⁵²

- woła Gombrowicz, który literatury tej raczej nie czytał i prawie nie znał. A jeżeli już ją znał, to w szkolnym wyborze i wedle szkolnego, morali-

⁵² Witold Gombrowicz: *Sienkiewicz*. W: *Dziennik (1953-1956)*. Paris 1984. Z tej edycji pochodzą dalej cytaty.

stycznie ujętego, stylu lektury, któremu młodziutki mistrz demaskacji dał się wówczas uwieść, poprzestając zapewne na szkolnej tylko inicjacji w epoki dawne.

Dowodzi dalej, że **uwikłanie literatury dawnej w moralistykę**, jej nieodłączna - jak sądzi autor *Ślubu* - więź z cnotą, estetyzacja dobra doprowadziły do „skostnienia formy” (s. 294). Splotu piękna i moralistyki w polskiej literaturze dawnej Gombrowicz jest pewien, jakkolwiek pochopnie... Z mocą snuje uogólnienia - bez przykładu i bez ukazywania utworów spoza tonacji moralistycznej. **Rekonstrukcja dawnej kultury duchowej staje się tak jej dekonstrukcją.**

Kultura polska dawna to **ułudna tyrania piękności jałowej.**

Piękno albo życie! - zdaje się wołać Gombrowicz, skądinąd, co wyznaje, ceniący urodę tak kobiecą jak męską (Maria Dąbrowska po lekturze tego eseju określiła go w dzienniku, z aprobatą zresztą, jako pochwałę homoseksualnej wrażliwości⁵³). Jednak kultura żywa nie może być piękna w naiwnym i „cnotliwym” rozumieniu. Stąd - wywodzi Gombrowicz - „niesłychana przygoda nasza, jaką był wiek XVIII, genialny nieomal kryzys piękności polskiej” (s. 294). Wszakże poza okresem saskim „Polska [...] to po prostu naród, który nie umie być piękny” (s. 294). Pozostawmy idiolekt Gombrowicza, by lepiej, z dystansu, pojąć jego myślenie.

Dawna kultura polska (ten świat „opasłych szlachciurów” [s. 294]) jest więc **daleka od życia w całym jego mrocznym bogactwie**, poddana kultowi cnoty, naiwna, jałowa, prostacka. Nic też tam więcej, także głębszej świadomości egzystencjalnej i wyobraźni metafizycznej, już się tam nie odnajdzie. Ocena wypada fatalnie. Taka tradycja kulturowa, taka polskość zostaje przez Gombrowicza odtrącona.

Grzech sympatyczny, grzech pocziwy, grzech uroczy, grzech „czysty” (s. 297)

- komentuje autor *Kosmosu* tę polską, naiwną więc i pocziwą, kulturową tradycję. Taki komentarz nicuje unaoczniane zjawisko.

⁵³ Zapis z 11 VII 1953. Zob.: Maria Dąbrowska: *Dzienniki*. Oprac. Tadeusz Drewnowski. Warszawa 1988, tom IV, s. 147. Por. też: Klementyna Suchanow: *Gombrowicz: ja geniusz*. Warszawa 2017, tomy I-II.

Byłaby obca ta polska przeszłość kulturowa i, znowuż, **zdzieciniła, jałowa, drażniąca i groźna**. Nic tam nie odnajdywałby Gombrowicz bliskiego i żywotnego na dziś.

Powstaje hipoteza stygmatyzacji: oto historia i kultura polska jako takie byłyby naznaczone **błędem poznawczym**, wypaczające tożsamość zbiorową, **oddalające od prawdy bycia i sprzeczne z duchem Europy**. Skoro zniewala, należy ją przekroczyć i pokonać, tę pustą polskość w sobie zatracić. Wszystko to formułowane jest - czas jednak z mocą to podkreślić! - bez jakiegokolwiek, bez cienia choćby wiedzy gruntownej, systematycznej, a choćby po prostu źródłowej, szerszej o kulturze polskiej.

Brzmi więc wszystko efektownie. A pozostaje myślową uzurpacją.

7. Pokusa wykorzenienia

Egzegezy, diagnozy, spekulacje. Rozumienie kultury to lektura tworzywa tradycji. Diagnoza trafna winna być empatyczna. Bez źródeł i empatii ostaną się spekulacje, a spełnia się - wykorzenienie.

Brzozowski, Witkacy, Gombrowicz zgłębiali kulturę polską z powagą, wprawdzie, i wolą rozumienia, ale bez **wiedzy** niezbędnej, by dawne dzieła, poglądy i obyczaje poprawnie poznać i trafnie unaocznic. Ich tezy tymczasem są ostre, osądy kategoriyczne, a wizja duchowej przeszłości Polaków - bezlitosna. Redukując złudzenia zbiorowe i demaskując niemoc narodu postępują jak **spekulanci, a nie sędziowie słusznej sprawy**. Jaką bowiem prawdę o polskiej przeszłości duchowej mogą odsłonić, jeśli historii tej wedle porządku źródeł nie rozpoznali?

Marcin Król, jeden z pierwszych uważnych czytelników *Niemitych dusz*, nie umiał wyjaśnić sobie, dlaczego poglądy Witkacego na polską historię i kulturę tak bliskie są stereotypu, tak namiętne zarazem i obrazoburcze⁵⁴. Wskazał w końcu na maksymalizm intelektualny autora *Matki*, zarazem - w tej mierze - jego nierzetelność.

⁵⁴ Marcin Król: *Polska w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red.: Michał Głowiński, Janusz Sławiński. Wrocław 1972, zwłaszcza s. 309. Badacz czytał *Niemyte dusze* w maszynopisie (pierwodruk ich nastąpił dopiero w roku 1975).

Rok 1989 stanowił przełom. Polska uwolniła się od komunizmu, który został jej jako system władzy przemocą po II wojnie światowej przez Związek Sowiecki narzucony. Zaczęto od nowa budować demokrację. Przestała istnieć cenzura przewencyjna. Zbiorowość powoli jednak i niełatwo odbudowuje swą tożsamość i odnajduje więź z tradycją. Polaków nęka dziś **pokusa wykorzenia**. Pojmuje się polską kulturę jako jałową i nużącą. Kultura ta - od jej arcydzieł idei po obyczajowość - bywa odręczana. Traktuje się ją, **jakby zniewalała**. Bywa rozpoznawana bez woli rozumienia, zatem poniekąd niepojmowalna w swym procesie historycznych przemian. Gmatwa się empatia, gubi patriotyzm⁵⁵.

Wahania budzi i cała wielka kultura europejska, ta znowu historycznie odnajdywana, spoza obszaru kultury masowej⁵⁶. A przecież kulturowa współczesność nie eliminuje przeszłości. Eliminować nie musi. Świadomość historyczna umacnia wyobraźnię, by twórczo rozumieć siebie i kulturę. Historyzm nie byłby zagrożeniem⁵⁷. Podobnie kultura masowa z jej homogenizacją treści, konwergencją globalnego obiegu, kultura w cywilizacji informacji i wiedzy - może trafnie otwierać na wysoką tradycję, niesprzeczną z nią i zdolna jej idee i formy asymilować, a treści upowszechniać.

Schizoidalny brak empatii nie pozwala kultury polskiej rozumieć. Buduje obcość wobec niej. Jest **figurą wykorzenia**. I zniewala. Gnębiona **alienacja**, niechęć, by polską tradycję pojąć i przyjąć, ma u swych źródeł **stereotyp** albo całą mnogość stypizowanych i stygmatyzowanych, iście karykaturalnych unaocnień polskiej tożsamości. To nierzetelne.

⁵⁵ Zob.: *Patriotyzm Polaków. Studia z historii idei*. Red.: Jacek Kłockowski. Kraków 2006. Tu zwłaszcza: Dariusz Gawin: *Powstanie Warszawskie a powojenne spory o kształt polskiego patriotyzmu*. Zob. też: Paweł Skibiński: *Raport o stanie patriotyzmu*. „Pobudka. Pismo instruktorów ZHR” (Warszawa) 2010, nr 24, z dnia 24 IV - tekst trafny w zasadniczych rozpoznaniach.

⁵⁶ Przyjmuję klasyczne rozumienie zjawiska, które zaproponowała Antonina Kłosowska: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1990 (pierwodruk: 1964; zob. też wydania późniejsze). Zob. też: Henry Jenkins: *Kultura konwergencji. Zestawienie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa 2007.

⁵⁷ Jak się niekiedy zagrożeniem w Polsce wydaje. Świadczyły o tym polityka edukacyjna Ministerstwa Nauki, także formowane tam (zresztą bez szerszej dyskusji) **podstawy programowe** dla filologii polskiej i kulturoznawstwa, gdzie myślenie historyczne (w tym historia literatury lub historia kultury jako przedmioty akademickie) sprowadzane bywało do minimum. Stale należy mieć nadzieję, że ów **ahistoryzm** uda się trwale przełamać.

I znowu Mroźek, jego dziennik, jak go odtwarza Iwona Smolka w toku lektury zapisków autora *Tanga*:

Polska to kraj, w którym wiecznie się na coś czeka, „trwa jutro” i „nic nie jest gotowe”. To kraj masochistów, a polska elita nigdy niczego nie potrafi domyśleć do końca i cofa się przed wyciągnięciem wniosków, a „walka ze zgłupieniem pochłania wszystkie siły”. „Jesteśmy narodem niewolników” stwierdza Mroźek i za swoim mistrzem, nazywanym *szefem*, czyli za Gombrowiczem, powtarza zdania o zdziecinnieniu, niedojrzałości...⁵⁸.

Raz jeszcze **topos „Polski zdziecinniały”** jako ponawiany schemat, powtórzony z aprobatą stereotyp. A jeden pośród innych - a szkodliwych! - stereotypów tożsamości polskiej analizowała niedawno w swej cennej amerykańskiej monografii Danusha Goska⁵⁹.

Diagnoza winna być rzetelna. Empatię dla polskiej kultury duchowej ujawnił Karol Ludwik Koniński w **nieocenionych i niedocenianych Uwagach**⁶⁰. Rozumiejący, a krytyczny, wobec niej bywał w esejach Czesław Miłosz. Żaden nie podjął **jałowego sporu z cieniem**. Dla obu rozumienie kultury dawnej pozwalało rozumieć siebie samego dziś - jako ogniwa polskiej i europejskiej wspólnoty ducha. „Obserwujemy akty niefrasobliwego, często chyba nieświadomego, niszczenia kultury wysokiej” - zauważyła Janion⁶¹.

Ktoś, kto mówi o powadze kultury, uchodzi za anachronicznego ponuraka [...]. Ale jednak [...] trzeba wziąć odpowiedzialność za całość i za ciągłość. Tworzenie osobowości kulturalnej, tworzenie świadomości formy, tworzenie stylów porozumienia narodowego i społecznego jest koniecznym warunkiem życia Polski jako Polski właśnie⁶².

⁵⁸ Iwona Smolka: *O „Dzienniku. Tom I. 1962-1969” Sławomira Mrożka*. Tekst na portalu: <https://culture.pl/pl/artukul/o-dzienniku-tom-1-1962-1969-slawomira-mrozka>. Dostęp: 2 VII 2018.

⁵⁹ Polski przekład: Danusha Goska: *Bieganski. Stereotyp Polaka bydlaka w stosunkach polsko-żydowskich i amerykańskiej kulturze popularnej*. Tłum. Katarzyna Szuster. Kraków 2015.

⁶⁰ Zob.: Karol Ludwik Koniński: *Uwagi. 1940-1942*. Oprac. Bronisław Mamoń. Poznań 1987.

⁶¹ Maria Janion: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”, *op. cit.*, s. 51.

⁶² Tamże, s. 52.

Rozumna **empatia** wobec kultury to symboliczne odrodzenie. Nowa moc osoby i nowe życie.

Pokusy - polskie i niepolskie - **pozornych wyzwolin z przeszłości** bez ustanku przynosi **poprawność polityczna** jako **imperatyw nieuków**, katalog zakazów i nakazów. Podstawą byłby tu znowu **toksyczny ahistoryzm**, który przekreśla empatię wobec przeszłości i unicestwia wszelki z nią dialog.

W imię **poprawności mentalnej** Europejczyk miałby zdusić w sobie europejską, a Polak polską tradycję? Czytam oto, że... rugowani gdzieś są teraz z programów uniwersyteckich Arystoteles, Plato lub Homer... jako myśl „reakcyjna”, „seksistowska” albo co tam jeszcze⁶³. To jednak prowadzi jedynie do pustki duchowej. I szkodzi.

Europejczyk wykorzystany jest bowiem nikim.

Bibliografia:

I. Źródła główne:

1. Michał Bobrzyński: *Dzieje Polski w zarysie*. Wyd. 4. Warszawa 1987.
2. Stanisław Brzozowski: *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*. [Warszawa 1994]. Jest to podobizna pierwodruku: Lwów 1910.
3. Stanisław Brzozowski: *Kultura i życie*. Warszawa 1973.
4. Stanisław Brzozowski: *Legenda Młodej Polski*. Kraków 1983. Jest to reprint wydania 2, z 1910 roku.
5. Witold Gombrowicz: *Sienkiewicz*. W: *Dziennik (1953-1956)*. Paris 1984.
6. Karol Ludwik Koniński: *Uwagi. 1940-1942*. Oprac. Bronisław Mamoń. Poznań 1987.
7. Władysław Konopczyński: *Dzieje Polski nowożytnej*. Wyd. 2. Warszawa 1986, tomy I-II.
8. Simone Weil: *Zakorzenie*. W: *Dzieła*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz. Poznań 2004.
9. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Dzieła zebrane*. Red.: Janusz Degler i in. [Tom XII:] *Niemyte dusze*. Oprac. Anna Micińska. Warszawa 1993.
10. [Andrzej Żuławski]: Piotr Kletowski, Piotr Marecki: *Żuławski. Wywiad-rzeka*. Warszawa 2008.

⁶³ Zob.: Piotr Kowalczyk: *Reakcyjny Homer*. „Do rzeczy” (Warszawa) 2018, nr 27, s. 76.

II. Opracowania główne:

1. Hannah Arendt: *Myślenie*. Tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1991, zwłaszcza rozdziały: *Myślące „ego” i jaźń*; *Kant* (s. 77-84) i *Rzeczywistość i myślące „ego”*; *wątpienie kartezjańskie i „sensus communis”* (84-93).
2. Edwin Bendyk, Jerzy Hausner: *Kultura i rozwój. Manifest*. Tekst z numeru „zerowego” czasopisma internetowego „Kultura i Rozwój”, na witrynie internetowej [https://nck.pl/upload/attachments/317070/Kultura i Rozwój - 0.2015 - środek.pdf](https://nck.pl/upload/attachments/317070/Kultura%20i%20Rozwoj%200.2015-%20%C5%9Brodek.pdf) Narodowego Centrum Kultury (dostęp 30 VI 2018).
3. Zbigniew Bokszański: *Stereotypy a kultura*. Wrocław 2007.
4. Georges Corm: *L'Europe et l'Orient. De la balkanisation à la libanisation. Histoire d'une modernité inaccomplie*. Nouv. éd. Paris, La Découverte, 2005.
5. Antoni Czyż: *Polski barok niesarmacki*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
6. Antoni Czyż: *Radość i żal: słownik pisarek średniowiecznych*. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1-4 (31-34), s. 69n. - uwagi o modlitwach Gertrudy.
7. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995 - rozdziały o Mortęskiej i Drużbickim.
8. Danusha Goska: *Bieganski. Stereotyp Polaka bydlaka w stosunkach polsko-żydowskich i amerykańskiej kulturze popularnej*. Tłum. Katarzyna Szuster. Kraków 2015.
9. Jan Paweł II: *Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*. Rzym-Lublin 1988, przemówienie w Rzymie: *Dziedzictwo nie oznacza martwej przeszłości* z 21 IV 1986, s. 348.
10. Maria Janion: *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”*. Warszawa 1996.
11. Maria Janion: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków 2006.
12. Maria Janion, Maria Żmigrodzka: *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*. Kraków 1998.
13. Andrzej Kijowski: *W labiryncie*. W: *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*. Oprac. Tomasz Burek. Warszawa 1991, tom I.
14. Beata Kopcińska: *Andrzej Żuławski jako świadek i kreator swego czasu w prozie („Lity bór”) i filmie („Szamanka”)*. Praca magisterska. Promotor: prof. Antoni Czyż. Siedlce 2012. Instytut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach (wydruk komputerowy).
15. Piotr Kowalcuk: *Reakcyjny Homer*. „Do rzeczy” (Warszawa) 2018, nr 27, s. 76.
16. Marcin Król: *Polska w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red.: Michał Głowiński, Janusz Sławiński. Wrocław 1972.
17. Zygmunt Kubiak: *Przestrzeń dzieł wiecznych. Eseje o tradycji kultury śródziemnomorskiej*. Kraków 1993.
18. Renata Lis: *Jana Jakuba technika transcendowania rzeczywistości*. „Ogród” (Warszawa) 1993, nr 1-4 (13-16), s. 64-71.
19. Zygmunt Łempicki: *Kultura, epoka, styl*. W: *Wybór pism*. Warszawa 1966, tom II.

20. Anna Micińska: *Istnienie poszczególne. Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Wrocław 2003.
21. Bolesław Miciński: *Portret Witkacego*. W: *Pisma*. Oprac. Anna Micińska. Kraków 1970.
22. *Patriotyzm Polaków. Studia z historii idei*. Red.: Jacek Kłoczkowski. Kraków 2006.
23. Iwona Smolka: *O „Dzienniku. Tom I. 1962-1969” Sławomira Mrożka*. Tekst na portalu: <https://culture.pl/pl/artykul/o-dzienniku-tom-1-1962-1969slawomira-mrozka>. Dostęp: 2 VII 2018.
24. Andrzej Werner: *Problem ciągłości myślowej w pismach Brzozowskiego*. W zbiorze: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*. Red.: Andrzej Walicki i Roman Zimand. Kraków 1974.

Prymas Wyszyński o „kulturze ojczystej”. Styl myślenia

U schyłku swej posługi pasterskiej kardynał Stefan Wyszyński wydał książkę *Z rozważań nad kulturą ojczystą*. Ukazała się w maju 1979 roku, na krótko przed pierwszą, pamiętną pielgrzymką Jana Pawła II do rodzinnego kraju. Otwiera książkę przedmowa Karola Wojtyły, datowana 24 września 1978 – jeden zatem z ostatnich tekstów Autora przed wyniesieniem go na Stolicę Piotrową. Przyszły Papież tak określa na wstępie książkę Prymasa:

...wszyscy wiemy, że przy pomocy tego zapisu wypowiada się Człowiek, który nie tylko umiłował dzieje – czyli przeszłość ojczystej kultury, ale który tę kulturę tak wspaniale tworzy na żywo i kształtuje na oczach obecnego pokolenia Polaków i wraz z nim (s. 5)¹.

Wszystko to od razu ujawnia szczególne znaczenie tej książki. Po pierwsze: jest to **praca późna** i niejako podsumowuje **wieloletni namysł Prymasa nad kulturą polską**. Po wtóre: powstał właśnie zapis (jak to określił kardynał Wojtyła) homilii i przemówień, więc „**książka mówiona**”. Po trzecie wreszcie: wyłania się z tomu wyrazisty i spójny **styl myślenia o kulturze**.

Tom *Z rozważań nad kulturą ojczystą* należy do najważniejszych książek w dorobku kardynała Wyszyńskiego. Prymas ujawnia od razu własną wrażliwość na kulturę. Pisze o niej z pamięcią o historii, która niejednokrotnie kulturę polską miażdżyła i ogołacała z dorobku pokoleń. Niekiedy zajmuje go bliżej określone dzieło plastyczne lub muzyczne, arcydzieło literatury.

¹ Wszystkie cytaty z tej książki według pierwodruku: Stefan kardynał Wyszyński: *Z rozważań nad kulturą ojczystą*. Poznań, Pallottinum, 1979. Bezpośrednio po cytacie będę podawał numer strony.

1. Metoda myślenia

Nie tyle ściśle pojętą metodologię, ile – sformułowane jednak świadomie założenia (wytyczne) – **stylu myślenia o kulturze** kardynał Wyszyński zawarł w homilii wygłoszonej w warszawskiej katedrze św. Jana w kwietniu 1974 roku: z okazji 200. rocznicy śmierci księdza Stanisława Konarskiego.

W związku z tą tak ważną postacią kultury XVIII wieku w Polsce, przełomu epok, baroku i oświecenia, kardynał Wyszyński stwierdził:

...można powiedzieć, że zdaniem księdza Konarskiego nie należy zrywać z przeszłością. Naród bez dziejów to naród tragiczny! (s. 201).

Z tego zaś wysnuł przesłankę na dziś:

Druga zasada, którą można wyprowadzić z pism księdza Konarskiego, to wierzyć we własne siły Narodu. Któż miał trudniejszą sytuację dla fundacji Collegium Nobilium i tylu innych szkół, dla mobilizowania i reformy wychowania, jak nie on? A jednak dostrzegł w życiu Narodu, pomimo skłócenia politycznego, takie walory moralne, narodowe i kulturowe, które mogą być uruchomione, a nawet poprowadzić w zaszczytną przyszłość.

Tak się ujawnia styl myślenia Prymasa. **Przeszłość narodowa stanowi dla niego zespół wartości żywych, które poddają się aktualizacji.** Z całości historycznego dziedzictwa łatwo wyodrębnić żywą tradycję. Jest to owa cząstka kulturowej przeszłości, która wpisuje się we współczesną świadomość, a winna określać życie społeczeństwa jak najmocniej².

Zatem, po pierwsze: Prymas wytycza **obszar żywej tradycji**, uczy myślenia o kulturze kategoriami historycznymi.

Tradycja owa zostaje objęta dalszą refleksją. To właśnie kardynał Wyszyński uczynił z dorobkiem życia Stanisława Konarskiego: interpreto-

² O takim rozróżnieniu pojęć „dziedzictwo” i „tradycja” zob.: Edmund Kotarski: *Dziedzictwo i tradycja. Szkice o literaturze staropolskiej*. Gdańsk 1990, rozprawa tytułowa (s. 5-24).

wał jego działalność jako przykład na dziś. Dawne działania, rozstrzygnięcia, poglądy – można wykorzystać (Prymas mówi: „zastosować”) także i dziś.

Tradycja jest więc – po drugie – pojmowana *jako **exemplum***, dosłowna inspiracja dla potomnych. Tutaj Konarski uczył – zatem: dał przykład – ufności w skrytą moc narodu.

Wreszcie – po trzecie – dorobek przeszłości rozpatrywany jest przez Prymasa zawsze **także w wymiarze moralnym**. Wartości stylu, uroda słowa, świetność arcydzieł poezji, ich wymiar **estetyczny** zatem – zawsze fascynowały go z równą mocą. Pytał jednak uporczywie o estetyczny, lecz i zarazem etyczny wymiar kultury. Ujawnia się w tym myśleniu dawna szkoła refleksji humanistycznej, znamienne dla tradycji śródziemnomorskiej przekonanie o **powinowactwie** – czy wprost: o nieodłącznym związku – **piękna i dobra**.

Takie myślenie ujawnia Prymas Wyszyński również w innych wypowiedziach o kulturze. Książka *Z rozważań nad kulturą ojczystą* jest dlatego właśnie tak spoista, wyrazista, że buduje tę samą wizję, czy wprost **paradygmat kultury** w każdej wypowiedzianej, a tu zapisanej homilii Autora³.

Prymas pojmuje kulturę jako **ekspresję i warunek tożsamości narodu**. Naród ujmuje przede wszystkim jako **wspólnotę ducha, więź synów z ojcami** – stąd też znamieny termin „kultura ojczysta” w tytule książki. Pamiętamy piękne słowa prymasa Wyszyńskiego o Bogu Ojcu, ale też o jego ojcu rodzonym, zawarte w *Zapiskach więziennych* („Jest to wielka łaska od Boga – Ojciec obdarzony darem modlitwy”)⁴.

Kulturę dzisiejszą, współczesną widzi Prymas – mimo jej zróżnicowania – jako **zakorzenioną w przeszłości i ożywianą poprzez długie trwanie tradycji**. Dookreślamy to nazywając myślenie Prymasa przy uży-

³ O kategorii paradygmatu w badaniach humanistycznych zob. m.in.: Thomas Kuhn: *Raz jeszcze o paradygmatach*. W: *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*. Tłum. Stefan Amsterdamski. Warszawa 1985. Por. też: Antoni Czyż: *Paradygmat pamięci w prozie Andrzeja Żuławskiego: „Piekielnicy”, „Moliwda”*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998. Także tom: *Paradygmat pamięci w kulturze. Prace dedykowane Antoniemu Czyżowi*. Red.: Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Zióntek. Siedlce 2005.

⁴ Zapis z 25 X 1953. Cytuję według: Stefan kardynał Wyszyński: *Zapiski więzienne*. Paris, Editions du Dialogue, 1982, s. 43. Por. też zaraz dalej cytowane *in extenso*: list od ojca oraz list Prymasa do ojca.

ciu terminów Simone Weil („zakorzenie [l'enracinement]”) i Fernanda Braudela („długie trwanie [longue durée]”)⁵. Dwoje mistrzów humanistyki XX wieku zarysowało, niezależnie od siebie, fascynujący i spójny **projekt kultury twórczo wsłuchanej w przeszłość, osadzonej w ożywczej tradycji**. Pozwala to lepiej rozpoznać podobne myślenie Prymasa. Autor *Zapiszków więziennych* bezwiednie, intuicyjnie tak właśnie pojmuje kulturę: jako ocalającą więź współczesnego człowieka z jego, na nowo uświadamianą, pamięcią duchową.

Ostatecznie więc zawarta jest w słowach kardynała Wyszyńskiego określona intuicja **procesu przemian kultury**, w tym **procesu historycz-noliterackiego**: jako znamiennej **ciągłością zmian bez cezur**. Cezury zostają wytyczone tylko przez katastrofy historyczne, zwłaszcza wojny, które materialnie uszczupliły (niekiedy bezpowrotnie) substancję kultury. Poza tym kultura stanowi **wieczne „teraz”**, kształtuje nowe pokolenia.

Prymas myśli i mówi **jak klasycysta**, w rozumieniu nie estetycznym, ale antropologicznym, kulturowym - czyli ten, który od nowa stwierdza żywotność wielkiej przeszłości i tę **żywą dawność** empatycznie na nowo poznaje oraz ją **innym oznajmia**. Trochę bliski bezwiednie tu wielki Rosjanin, Osip Mandelsztam, odnajdujący w dawnych tekstach „radość powtórzeń”, iście szaloną, „wywołującą zawrót głowy”, skoro poezja mówi „językami wszystkich czasów”, a brzmi jak „fletnia o tysiącu piszczałek”, bo ją „ożywia oddech wszystkich stuleci”⁶.

Po trosze też podobny w tym ponawianym trudzie **oznajmiania prawd** bohater późnej prozy mistycznej Juliusza Słowackiego - „Tłumacz Słowa”, który wyjaśnia i uczy rozumienia, kiedy mówi do rozmówcy:

⁵ Por.: Simone Weil: *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Tłum. Aleksandra Olędzka-Frybesowa. Wyd. 2. Warszawa 1986, s. 158-163; Fernand Braudel: *Historia i nauki społeczne*. W: *Historia i trwanie*. Tłum. Bronisław Geremek. Warszawa 1971, s. 46-86. Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Władza marzeń*, *op. cit.*

⁶ Osip Mandelsztam: *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Tłum. Ryszard Przybylski. Warszawa 1972, szkic tytułowy, s. 196 i 198. Więcej o jego poglądach w fascynującej monografii: Ryszard Przybylski: *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*. Paris 1980.

Uczułeś w sobie ducha stwórcę - a z tym uczuciem nierozdzielnie weszło
w ciebie uczucie nieśmiertelności i mocy...⁷

Tak, autor *Zapisków więziennych* najdalszy się wydaje od tonu tej intensywnie esencjonalnej prozy dialogicznej, którą gorączkowo spisywał Słowacki mistyczny. Jednak w swej **prozie homiletycznej**, z racji jej swoistości **gatunkowej**, Prymas Wyszyński podejmuje podobny ton - mówi jak **tłumacz słowa**, który jest **hermeneutą słowa i przeszłości**, odsłaniającym prawdę o wiecznej mocy kultury.

2. Panorama: od początku

Z tą intuicją i takim warsztatem pojęciowym Prymas zajmuje się zjawiskami kultury polskiej. Zostały tu one wybrane spośród rozległej przeszłości, toteż książka nie zmierza nawet w stronę syntezy; byłoby to niewykonalne. Książka jednak wytycza **panoramę historii kultury polskiej**, której zakres bywa niejednokrotnie uwarunkowany względami okazjonalnymi: jak rocznica śmierci lub beatyfikacji omawianej postaci.

Prymas zawsze ujmuje to analitycznie, dojrzałe i najdosłowniej „wykorzystuje okazję”, raz jeszcze, od nowa, **czytając, interpretując dorobek postaci**. Jubileusz, rocznica bywają więc rozumiane jak najgłębiej: **jako wezwanie do reinterpretacji**.

Tak było w sierpniu 1964 w Jędrzejowie. Mijało wówczas 200 lat od beatyfikacji kronikarza Wincentego. Mistrz Wincenty, autor *Kroniki polskiej* (*Chronica Polonorum*), wciąż uporczywie a bezzasadnie, za to z pewną wyższością, przezywany „Kadłubkiem” – jest jedną z najświetniejszych postaci kultury intelektualnej i literackiej polskiego średnio-wiecza. Nauka powiedziała o nim wiele nowego i dzisiaj – po pracach **Mariana Plezi i Brygidy Kúrbis**, po edycji nowego przekładu jego **łacińskiego arcydzieła** prozy historycznej – są to już sądy ugruntowane⁸.

⁷ Juliusz Słowacki: *[Dzieła filozoficznego ciąg dalszy]*. W: *Dzieła wszystkie*. Oprac. Juliusz Kleiner, Władysław Floryan. Wrocław 1952-1975, tom XIV, s. 235.

⁸ Podsumowaniem prac Mariana Plezi jest jego **znakomita rozprawa** *Mistrz Wincenty zwany Kadłubkiem* (w zbiorze: *Pisarze staropolscy. Sylwetki*. Red.: Stanisław Grzeszczuk. Tom I. Warszawa 1991). Sumą badań Brygidy Kúrbis stał się dokonany i komentowany

Nie było tak - mimo wieloletnich, już wtedy ogłaszanych, prac Plezi, ale i znakomitych studiów, które w okresie międzywojennym prowadził był **Oswald Balzer**⁹ - w roku jubileuszu beatyfikacji.

Prymas jednak z trafną intuicją dostrzegł od razu wielkość, format Wincentego. Przestrzegł też przed lekceważeniem średniowiecza w kulturze polskiej:

Zdawałoby się, że człowiek, który żył tak dawno, nie ma nic do powiedzenia współczesnemu człowiekowi. Nieraz z wyniosłością odnosimy się do przeszłości. Wydaje nam się, że tamte czasy to „uwsteczniony ciemno-gród”, jak nieraz czyta się w prasie. Jest to jakaś wielka pycha i zarozumiałość ludzi współczesnych wobec przeszłości Narodu, z którego przecież wyrosliśmy (s. 47).

Czytany z pokorą Wincenty to mistrz prozy łacińskiej, który – uczy cnoty. Prymas pokazuje **wymiar etyczny jego kroniki**, którą interpretuje jako dzieło „wybitnie nauczycielskie”, w duchu „pedagogiki”, dzieło odślaniające kształtującą się już wtedy, w XIII wieku, wyraziście, polską świadomość narodową.

Znamienne, że w podejmowanej przez siebie lekturze kultury polskiej prymas Wyszyński sięga **śmiało i bez zahamowań do średniowiecza**, które pokazuje celnie, pojmuje głęboko – które potrafi docenić, dowartościować. Taka **postawa rozumiejąca** ma głębsze znaczenie. Wyrasta z owej wizji kultury jako zasobu żywej tradycji, a stanowi próbę wytyczenia **najdalszego obszaru naprawdę żywej tradycji**.

Z pozoru nazbyt odważnie, lecz najgłębiej słusznie zostaje wskazane przez Prymasa **średniowiecze**, jako nie tylko najdawniejsza epoka kultury polskiej, ale i faktycznie owo prawdziwe pierwsze ogniwo **żywej polskiej tradycji**¹⁰.

przez nią **przekład arcydzieła** (mistrz Wincenty: *Kronika polska*. Wrocław 1992, „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 277).

⁹ Por. **klasyczną monografię**: Oswald Balzer: *Pisma pośmiertne*. Tomy I-II: *Studium o Kadłubku*. Lwów 1934-1935.

¹⁰ Nie było i nie bywa to oczywiste... Dość tu przywołać znakomitą poetkę i subtelny krytyka literackiego, **Annę Kamieńską**. Pierwszy tom jej esejów opatrzonych podtytułem *Najpiękniejsze wiersze polskie* nosi tytuł *Od Czarnolasu* (Warszawa 1971), a zaczynają

Ma to dalsze znaczenia. Prymas wskazuje, nie tylko w homilii jędrzejowskiej, **epoki dawne jako żywe**: kulturę Polski przedrozbiorowej jako niezbędną dla nas, a doniosłą myślowo. Prymas przeciwstawia się tak gasnącemu już dzisiaj - przed laty jednak powszechnemu! - przekonaniu, jakoby początkiem „świata nowożytnego”, w tym i żywej tradycji polskiej, był romantyzm, dopiero ta epoka, gdyż przed nią rozciąga się obszar zjawisk kulturowych doniosłych **jedynie jako zabytki**¹¹...

Kardynał Wyszyński tym mocniej może docenić kulturę przedromantyczną, że zawsze przecież – jak całe jego pokolenie – miał dla romantyzmu szacunek szczególny. Sięgając ku temu, co wcześniejsze, szacunek ten zachowuje. Dostrzegł inne, obok Wincentego, zjawiska średniowieczne: kronikarza Jana Długosza, poetę Władysława z Gielniowa. Dostrzegł też wielkiego badacza epok dawnych Aleksandra Brücknera.

Szkoda tylko, że nie ma w książce o „kulturze ojczystej” osobnej wypowiedzi o Władysławie z Gielniowa, mistrzu poezji polskiego średniowiecza, bernardynie, **najdawniejszym poecie polskim znanym z imienia**. Prymas Wyszyński mówił jednak o nim wielokrotnie, najczęściej w warszawskim kościele św. Anny, dawniej bernardyńskim, a obecnie akademickim, gdzie spoczywają zwłoki błogosławionego Władysława.

Słowami o tym wybitnym autorze Prymas otworzył pierwszą i drugą część *Zapisków więziennych*. Przed aresztowaniem bowiem odprawił u św. Anny mszę w piątek 25 września 1953, w dniu wspomnienia Władysława jako patrona Warszawy. „Mogę powiedzieć, że przyjechałem tu wprost z ambony od Świętej Anny, pod znakiem Patrona Stolicy, błogosławionego Władysława” – notował potem, skoro tylko przewieziono go, po aresztowaniu (25 września wieczorem), do Rywałdu koło Lidzbarka Warmińskiego¹². Ta słynna homilia sprzed aresztowania przedstawia

go rozważania o fraszkach i pieśniach Jana Kochanowskiego (nie zaś o *Bogu rodzicy czy Posłuchajcie, bracia miła*), albowiem Kamieńska nie postrzegала jeszcze średniowiecza jako ogniwa żywej tradycji. Była w tym anachroniczna.

¹¹ Por. – wybitny przecież (i owocujący cennymi interpretacjami) – przykład takiego **absolutyzowania romantyzmu**: Maria Janion: *Romantyzm a początek świata nowożytnego*. W: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975. I polemika z takim myśleniem: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, Antoni Czyż: *Władza marzeń*, op. cit.

¹² Zapis z soboty 26 IX 1953. *Zapiski więzienne*, op. cit., s. 17.

Władysława (zwanego tam Ładysławem) jako człowieka „niezadowolonego z czasów, w których żył”, a przez to dalekiego od stagnacji duchowej i otwartego na zmiany. Czytelna i trafna jest **aktualizacja** przez Prymasa **osoby XV-wiecznego zakonnika w kontekście terroru i apatii lat stalinowskich**¹³. Homilia milczy jednak o nim jako o poecie¹⁴.

„Staje przed nami postać zakonnika bernardyńskiego, który tu żył i pracował” – mówił Prymas o Władysławie, także w kościele św. Anny, po ośmiu latach¹⁵. Znowu jednak milczy o jego poezji. Potem – w roku 1969 – już dostrzegł go jako piszącego, a w homilii wspomniął historyka literatury **Juliana Krzyżanowskiego** i jego „ostatnią *Historię literatury polskiej*”, gdzie mówi się o Władysławie¹⁶. Ściśle biorąc, Prymas miał na myśli kolejne wznowienie syntezy uczonego, wydawanej od roku 1953. W syntezie Krzyżanowskiego – nad miarę lapidarnej wobec poezji średniowiecznej – ledwie jednak wspomina się raz Władysława i jego *Żołtarz Jezusow*, toteż nie bardzo dziwi, że za trzecim razem Prymas jedynie wskazuje na pisarstwo Błogosławionego¹⁷.

Kardynał Wyszyński nie był przecież historykiem literatury i nie prowadził badań źródłowych nad dziełami epok dawnych. Był zależny od tego, co mówi nauka. Umiał jednak śledzić jej osiągnięcia. Oto po krótkim czasie – w roku 1972 – od nowa mówiąc u św. Anny o patronie stolicy zaznaczył już wprost:

Współcześni historycy literatury polskiej coraz bardziej rehabilitują Władysława z Gielniowa i widzą w nim jednego z pierwszych twórców pieśni religijnej w języku ojczystym: pieśni ku czci Męki Pańskiej i do Matki Najświętszej¹⁸.

¹³ Zob.: Stefan kardynał Wyszyński: *Nauczanie społeczne 1946-1981*. Oprac. Mirosława Plaskacz, Anna Rastawicka, Piotr Nitecki i Andrzej Kosiński. Warszawa, ODiSS, 1990, s. 58-59.

¹⁴ Nie może to bardzo dziwić, bo **kanon twórczości poetyckiej** Władysława ustalono dopiero niedawno, zaś Prymas sam pisał w dzienniku o braku „odpowiednich materiałów historycznych” o Błogosławionym (por.: *Zapiski więzienne*, op. cit., s. 11). Por. też: Wiesław Wydra: *Władysław z Gielniowa. Z dziejów średniowiecznej poezji polskiej*. Poznań 1992.

¹⁵ *Nauczanie społeczne 1946-1981*, op. cit., s. 185.

¹⁶ Tamże, s. 396.

¹⁷ Zob. wydanie: Julian Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromanizm*. Wyd. 4. Warszawa 1974, s. 57.

¹⁸ *Nauczanie społeczne 1946-1981*, op. cit., s. 509.

Obraz Władysława-bernardyna stawał się w nauczaniu Prymasa coraz dobitniej także **obrazem poety**.

Wytyczając panoramę Prymas wskazał też zjawiska poromantyczne. Z sentymentem, zresztą głębokim uznaniem, mówił o prozie **Henryka Sienkiewicza**. Zawsze fascynowały go *Hymny Jana Kasprowicza* (który „»tropił« Boga w małej roślince” [s. 210]). Śledził „szukanie Boga” w poezji **Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego** czy **Juliana Tuwima** [por. s. 88]. Cenił **Romana Brandstaettera** [por. s. 157], tłumacza *Księgi Psalmów*, ale i autora ambitnej powieści *Jezus z Nazarethu*, ukazującej Chrystusa na tle świata pojęć kultury hebrajskiej.

Związły niekiedy słowa o pisarzach, drobne wzmianki, ale też rozległe cytaty – pokazują kardynała Wyszyńskiego jako człowieka, który **stale obcuje z literaturą, wnikliwie czyta, powraca do lektur**, rozsmakowuje się w dziełach ulubionych.

Umiał też od nowa pokazać osobistości kontrowersyjne, czy choćby mniej znane, w kulturze polskiej. Świadczy o tym przemówienie w warmińskim seminarium duchownym, w Olsztynie, wygłoszone w listopadzie 1967. Prymas pokazał tam m.in. **Stanisława Hozjusza**: „[...] kardynał Stanisław Hozjusz, biskup na Warmii spoczywający w Rzymie [...]” (s. 107). Prymas dostrzegł historyczne zasługi Hozjusza, „jednego z przewodniczących Soboru Trydenckiego”, docenił też „zasłużony zakon ojców jezuitów” (s. 110).

3. Próby hermeneutyczne

Zdarzają się w książce Prymasa wyraziste **próby interpretacji**. Taka jest pełna rozmachu **lektura Cypriana Norwida**. Prymas podjął ją na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w czerwcu 1964, przy okazji 20. rocznicy wznowienia pracy KUL-u (po II wojnie światowej).

Jest to homilia w lubelskim kościele akademickim. Prymas poświęca ją tematowi Krzyża Chrystusa, a czyni to – poprzez mistrzowski wiersz Norwida *Krzyż i dziecko* z cyklu *Vade-mecum* (s. 36-46).

Prymas równocześnie rekonstruuje znaczenia wiersza i je – aktualizuje. Odczytuje sens Norwidowej opowieści i wpisuje ją w konteksty

nowe: czyta **wobec świadomości** dzisiejszego „pokolenia ludzi zatrwożonych”. Lękał się synek w łodzi, że maszt „wprost na most płynie” i uderzy w „poprzeczny” most. Boi się człowiek współczesny: „rozbicia Krzyża”, kryzysu wartości. Dla Prymasa wiersz Norwida jest **lekcją ufności**: w obrębie struktury świata przedstawionego (gdyż ojciec uspokoi tam dziecko: „trwogi zbądź [...]”) i poprzez konteksty, analogie historyczne, lekcją na dziś.

Osobny wątek homilii stanowią uwagi na temat **ludzkiego ciała**, które jest „najwspanialszym dziełem Bożym” i zostało na Krzyżu Chrystusa wywyższone.

Widać tu jeszcze jedną cechę Prymasowskiego czytania literatury. Oto **arcydzieło literackie odsłania wielkie tematy egzystencjalne**. Prymas Wyszyński staje się tak **hermeneutą**, którego sztuka czytania znaczeń pozwala dostrzec w dawnym dziele myśl najgłębiej żywą.

Arcydzieło Norwida najwyraźniej go fascynowało. Powrócił do niego w homilii skierowanej „do pisarzy i literatów Warszawy”, a wygłoszonej 28 marca 1981 w kościele św. Anny¹⁹. Było to ostatnie publiczne wystąpienie Prymasa przed ujawnieniem się śmiertelnej choroby. Tematem tej, niezwykle skupionej, wypowiedzi stało się – **„dźwiganie krzyża”**. Przez Chrystusa i przez każdego człowieka. U kresu swej posługi Prymas mówi do ludzi kultury raz jeszcze o Norwidowej lekcji Krzyża:

Dźwiganie go jest nieodłącznym udziałem narodu, rodziny, osoby ludzkiej, łączy się z przeróżnymi zadaniami społecznymi, zawodowymi i politycznymi na wszystkich szczeblach naszego życia. Ale to, co jest najważniejsze, co jest szkołą dźwigania krzyża, to przede wszystkim dźwiganie krzyża godności człowieka.

I dalej:

Najbardziej sponiewierany człowiek, najbardziej obwiniony, obciążony przez wszystkie kodeksy karne, jeszcze pozostaje człowiekiem, bo grzechy można z niego odczyścić, a człowieczeństwo zostaje. Przecież Chrystus jest na tej ziemi *dla nas ludzi i dla naszego zbawienia*.

¹⁹ Tamże, s. 1023-1027.

Czytanie Norwida otwiera tu wprost na **poznanie i przeżycie godności osoby ludzkiej**. Jest lekcją chrześcijańskiej pokory.

4. Także współczesność...

Świadectwem otwarcia Prymasa na kulturę współczesną, na **wartą w kulturze XX wieku duchowość chrześcijańską** – jest jego szacunek i uznanie okazywane muzyce **Krzysztofa Pendereckiego**. Miało to określone skutki, Prymas zgodził się bowiem we wrześniu 1975 roku na wykonanie w katedrze św. Jana nowego utworu kompozytora – *Magnificat*. Po koncercie kardynał wygłosił krótkie przemówienie. Najpierw powiedział o zapisanej w *Ewangelii według św. Łukasza* modlitwie Maryi na progu domu Elżbiety. Jest to

nie tylko osobisty program wdzięczności człowieka, napełnionego Bożymi mocami, wobec Boga, ale jest [to też] wołanie, wielki krzyk ludów i narodów, i to na przestrzeni wieków (s. 223).

Prymas odniósł się tak do wielowiekowej obecności tematu *Magnificat* w kulturze Zachodu, tematu ujmowanego jako **wyraz uczuć osoby i wspólnoty – dziękczynnej wobec Boga**.

Potem zaś kardynał zwrócił się do polskiego kompozytora, mówiąc mu:

W odważnej kompozycji Pana [...] usłyszeliśmy wysiłek uchwycenia wołania ludów i narodów. Są to potężne dzieje dwudziestu wieków Rodziny ludzkiej. Podziwiamy odwagę niezwykłego, wspaniałego kompozytora, który pragnie poderwać te, zda się, zanikające w przestworzach sygnały dziejów...

5. Przesłanie do artysty

Znana jest przyjaźń, którą okazywał prymas Wyszyński wybitnym ludziom kultury. Był pośród nich znakomity historyk estetyki i filozof **profesor Władysław Tatarkiewicz**, który z sentymentem napisał o Prymasie w swej autobiografii:

Wielką rzeczą w moim życiu była niezwykła dobroć i przyjaźń księdza Prymasa, kardynała Stefana Wyszyńskiego²⁰.

Podobnie było z **Janem Parandowskim**. Autor *Alchemii słowa* i *Mitologii* otrzymał w październiku 1976 doktorat *honoris causa* KUL-u. Podczas mszy świętej w intencji pisarza i jego rodziny Prymas wypowiedział ważne słowa o doniosłości kultury i literatury. Brzmiały one jak przesłanie.

Prymas formułuje program **nieustającej, nieustrudzonej pracy hermeneutycznej**. Mówi o tym tak:

Ocena twórczości człowieka właściwie nigdy się nie kończy. Możemy odwołać się do wkładu kulturalnego Reja, Kochanowskiego czy Władysława z Gielniowa, a zobaczymy, że każda epoka, każdy wiek, ba, każdy profesor polonistyki, każdy badacz kultury narodowej, umie wydobyć z tych treści, które są już raz określone i skonkretyzowane, nowe promienie i wartości. Na tym polega doniosłość literatury czy kultury narodowej, że praca ta nigdy nie jest skończona (s. 239).

Brzmi to jak **wyznanie wiary hermeneuty**, który odślania nieustającą, nie kończącą się interpretację dzieła. Ta praca bez końca jest dla niego **doświadczeniem duchowym oraz lekcją piękna i mądrości**.

Pisarz przecież – mówi Prymas – „nie umiera”, bo trwa poprzez słowo. Prymas dostrzegał i szanował życie literatury, jej trwanie poprzez wieki.

²⁰ Władysław Tatarkiewicz: *Zapiski do autobiografii*. W: Teresa i Władysław Tatarkiewiczowie: *Wspomnienia*. Warszawa 1979, s. 187.

Bibliografia:

I. Źródła - główne i dalsze:

1. Stefan kardynał Wyszyński: *Z rozważań nad kulturą ojczystą*. Poznań, Pallottinum, 1979.
2. Stefan kardynał Wyszyński: *Nauczanie społeczne 1946-1981*. Oprac. Mirosława Plaskacz, Anna Rastawicka, Piotr Nitecki i Andrzej Kosiński. Warszawa, ODiSS, 1990.
3. Stefan kardynał Wyszyński: *Zapiski więzienne* Paris, Editions du Dialogue, 1982.
4. Osip Mandelsztam: *Słowo i kultura. Szkice literackie*. Tłum. Ryszard Przybylski. Warszawa 1972, szkic tytułowy.
5. Juliusz Słowacki: *[Dzieła filozoficznego ciąg dalszy]*. W: *Dzieła wszystkie*. Oprac. Juliusz Kleiner, Władysław Floryan. Wrocław 1952-1975, tom XIV, s. 235.
6. Władysław Tatarkiewicz: *Zapiski do autobiografii*. W: Teresa i Władysław Tatarkiewiczowie: *Wspomnienia*. Warszawa 1979.
7. Simone Weil: *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Tłum. Aleksandra Olędzka-Frybesowa. Wyd. 2. Warszawa 1986.
8. mistrz Wincenty: *Kronika polska*. Tłum. Brygida Kürbis. Wrocław 1992, „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 277.

II. Opracowania:

1. Oswald Balzer: *Pisma pośmiertne*. Tomy I-II: *Studium o Kadłubku*. Lwów 1934-1935.
2. Fernand Braudel: *Historia i nauki społeczne*. W: *Historia i trwanie*. Tłum. Bronisław Geremek. Warszawa 1971.
3. Antoni Czyż: *Paradygmat pamięci w prozie Andrzeja Żuławskiego: „Piekielnicy”, „Moliwda”*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
4. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.
5. Edmund Kotarski: *Dziedzictwo i tradycja. Szkice o literaturze staropolskiej*. Gdańsk 1990, rozprawa tytułowa (s. 5-24).
6. Julian Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*. Wyd. 4. Warszawa 1974.
7. Thomas Kuhn: *Raz jeszcze o paradygmatach*. W: *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*. Tłum. Stefan Amsterdamski. Warszawa 1985.
8. Marian Plezia: *Mistrz Wincenty zwany Kadłubkiem*. W zbiorze: *Pisarze staropolscy. Sylwetki*. Red.: Stanisław Grzeszczuk. Tom I. Warszawa 1991.
9. Ryszard Przybylski: *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*. Paris 1980.
10. *Paradygmat pamięci w kulturze. Prace dedykowane Antoniemu Czyżowi*. Red.: Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Zióntek. Siedlce 2005.
11. Wiesław Wydra: *Władysław z Gielniowa. Z dziejów średniowiecznej poezji polskiej*. Poznań 1992.

Poema i poemat.

Dygresje semantyczne¹

1. Nazwa genologiczna: antyk – renesans – barok

Co to „poema”? Nazwa genologiczna, już jednak dawna i staroświecka. „Poema” to ‘poemat’, pojęcie gatunkowe „o nieostrych granicach”²...

Stefania Skwarczyńska opisała to badając etymologię słowa „poemat”³. Pochodzi ono (jak analogiczne rzeczowniki w językach europejskich) od greckiego wyrazu „to poiema”. Był to – podobnie jak rzeczownik „he poiesis” (‘poezja’) – derywat od czasownika „poeio” (‘czynić, tworzyć’). „To poiema” znaczyło pierwotnie ‘dzieło, praca, twór’, a wtórnie: ‘twór poezji, tj. poemat’.

Terminologię ponawia XVI-wieczna poetyka normatywna. Znamienny dla **renesansowego klasycyzmu** – powszechnie czytany i wydawany – Julius Scaliger używał słowa „poema” w znaczeniu ‘utwór poetycki’. Jego po łacinie pisany podręcznik *Poetices libri septem* traktuje wyraz „poema” jako rzeczownik w liczbie pojedynczej i rodzaju nijakiego (genetivus singularis: „poematis”).

Potwierdzają to słowniki języka łacińskiego⁴. Marian Plezia w swym podstawowym tu wielkim leksykonie wskazuje dwa znaczenia tego rzeczownika. Pierwszy sens: ‘wiersz, poemat’, a przykład takiej semantyki

¹ Drobiazg napisany w jeden wieczór, po ukończeniu prac nad edycją *Uwag* księdza Józefa Baki, dla odpoczynku. Tekst wynikły z prywatnej potrzeby, po rozmowie telefonicznej z Aleksandrem Nawareckim na temat znaczenia i odmiany słowa „poema”.

² Grzegorz Gazda: *Poemat*. Hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda i Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 442, kol. 2.

³ Stefania Skwarczyńska: *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*. W: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975, s. 169-177, zwłaszcza s. 169-170.

⁴ Zob. hasła „poema” w: Kazimierz Kumaniecki: *Słownik łacińsko-polski*. Wyd. 9. Warszawa 1976, s. 376; Alojzy Jougan: *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Wyd. 2. Warszawa 1992, s. 515.

terminu podany za *Eneidę* Wergiliusza. I drugi sens, ogólny: 'poezja', a tak to pojmuje choćby Cyzero w dialogu *O mówcy* [*De oratore*]⁵.

Takie rozpoznanie terminu „poema” ujawnia też **Konrad Celtis**, wybitny poeta i teoretyk poezji wczesnego odrodzenia, wędrowny humanista związany z kulturą niemiecką i polską. W rozprawie *Ars versificandi et carminum* [*Sztuka wierszowania i sztuka wierszy*] Celtis używa nazw gatunkowych *poema comicum* („poemat komiczny”), *poema tragicum* („poemat tragiczny”), *poema bucolicum* („poemat bukoliczny”) czy *poema heroicum* („poemat heroiczny, epos”)⁶.

Taka świadomość terminologiczna utrzymała się w dawnej kulturze polskiej. W licznych ówczesnych poetykach stosowany bywa termin „poema”, zwykle z dookreśleniem gatunkowym: np. *poema saeculare* (gatunek nawiązujący do *carmen saeculare* Horacego)⁷. Te uściślenia nazewnicze pokazują trwałą konotację słowa łacińskiego „poema” jako rzeczownika liczby pojedynczej, rodzaju nijakiego.

W językach nowożytnych ugruntowały się takie postaci terminu, jak: wersja angielska „poem”, francuska „poème”, rosyjska (spisując alfabetem łacińskim) „poema”⁸. Są to rzeczowniki liczby pojedynczej (naturalnie, można ich używać w liczbie mnogiej, określając kilka poematów...), różnego rodzaju (np. po francusku jest to słowo męskie, po rosyjsku – nijakie), które mają też znaczenie ogólniejsze: ‘utwór poetycki, wiersz’.

Zakresu przedmiotowego nazwy genologicznej „poema / poemat” już nie dociekamy; badała to Skwarczyńska. Prawdę mówiąc, zajmuje nas

⁵ Marian Plezia [red.]: *Słownik łacińsko-polski*. Wyd. nowe. Warszawa 1999, tom IV, hasło „poema”, s. 189, prawa kolumna. Zob. też: Cyzero (Marcus Tullius Cicero): *O mówcy* [*De oratore*]. Tłum. Bartosz Awianowicz. Kraków 2010. Por. ciekawą rozprawę: Joanna Kozioł: Czy „*De oratore*” Cyclerona może być nazwany dialogiem platońskim? „Roczniki Humanistyczne [TN KUL]” (Lublin) r. LVIII: 2010, z. 3, s. 55-69.

⁶ Konrad Celtis: *Sztuka wierszowania i sztuka wierszy*. Tłum. Jerzy Mańkowski. W antologii: *Poetyka okresu renesansu*. Wybór, wstęp i opracowanie Elżbieta Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1982, „Biblioteka Narodowa” s. II, nr 205, s. 11-14.

⁷ Por.: Teresa Michałowska: *Słownik pojęć gatunkowych objętych szkolną teorią poezji w Polsce XVI - połowy XVIII w.* W: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 183.

⁸ Zob.: Jan Stanisławski: *Wielki słownik angielsko-polski*. Wyd. 3. Warszawa 1968, s. 648; *Wielki słownik francusko-polski*. Oprac. Stefania Ciesielska-Borkowska i in. Warszawa 1982, tom II, s. 338; *Podręczny słownik rosyjsko-polski*. Red.: Josif Dworecki. Wyd. 7. Warszawa 1980, s. 574.

daleko bardziej prosta a kłopotliwa kwestia kategorii gramatycznych oraz odmiany archaicznego polskiego rzeczownika „poema”.

2. W oświeceniu – Krasicki, Węgierski

Świadomość literacka oświecenia ponawiała terminy i poglądy poprzedników: **klasycyzm XVIII-wieczny** ma swe korzenie. Pomińmy różnice między klasycyzmem renesansu i baroku a oświeceniowym; o swoistości myśli estetycznej okresu oświecenia pisała już Teresa Kostkiewiczowa⁹. Zajmie nas ponawianie pojęć: terminów dawniejszej myśli estetycznej.

Ignacy Krasicki czyni to m.in. w rozprawie *O rymotwórstwie i rymotwórcach* z lat 1790-99. Dokonała się tam – wcześniej zresztą także w innych oświeceniowych pismach teoretycznych – asymilacja terminu w polszczyźnie. Termin łaciński „poema” zostaje oddany teraz jako termin polski, także... „poema”:

Księga Joba, najdawniejsze i najdokładniejsze poema, z ułożenia swojego, wyrazów przerażających i myśli wzniosłych, wszystko to ma w sobie, cokolwiek kunszt do rytmów doskonałości wynaleźć mógł w późniejszych czasach

– pisał biskup-poeta o *Księdze Hioba*, wspominając dalej poemat, późno-barokowy, Wojciecha Chróścickiego *Job cierpiący* (1705)¹⁰.

W związku zaś z eposem greckim pisał:

Homer, oprócz poematów *Iliady* i *Odysei*, zostawił wiele hymnów na cześć bóstw rozmaitych złożonych; znać w nich duch działacza i z powagą złączony wdzięk niepospolity...

⁹ Teresa Kostkiewiczowa: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*. Warszawa 1975 (wyd. 2: 1979).

¹⁰ Ignacy Krasicki: *O rymotwórstwie i rymotwórcach*. W antologii: *Oświeceni o literaturze*. Oprac. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński. [Tom I:] *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*. Warszawa 1993, s. 79; niżej cytaty ze s. 80. O Wojciechu Chróścickim zob.: Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.

Krasicki traktuje więc słowo „poema” jako rzeczownik liczby pojedynczej rodzaju **nijakiego**: „to poema”. Odmienia: „tego poematu”, „temu poematowi”. Lecz nie do końca. Oto Samuel Bogumił Linde zamieścił w swym pomnikowym dla kultury polskiej słowniku hasło „poema”, które określa jako rzeczownik rodzaju **męskiego**¹¹. Odwołuje się w tym miejscu do Krasickiego, jego encyklopedii *Zbiór potrzebniejszych wiadomości*.

Analogicznie traktował ten wyraz **Tomasz Kajetan Węgierski**. Młodzieńczy **poemat heroikomiczny** *Organy* współtworzy krytyczną i zjadliwą wizję świata „młodego gniewnego polskiego oświecenia”, jak go nazwał JWG, wizję świetnie zakreśloną w wierszach późniejszych¹². Węgierski, choć nie jest poetą klasycystą, ujawnia tu świadomość estetyczną wysnutą z tradycji¹³.

Organy mają podtytuł: *Poema heroikomiczne w sześciu pieśniach*. We wstępie *Do czytelnika* młodziutki autor pisze:

Myśl moja pierwsza, zaczynając to dzieło, była zupełnie imitować *Le Lutrín* [*Pulpit*] de Boileau, poema w rodzaju swym najdowcipniejsze, pełne zdrowej krytyki i uciśnej fikcji....,

najwyraźniej pojmując wyraz polski „poema” jako rzeczownik nijaki liczby pojedynczej¹⁴.

¹¹ Samuel Bogumił Linde: *Słownik języka polskiego*. Wyd. nowe. Warszawa 1995, tom IV, s. 261, lewa kolumna.

¹² Por.: Antoni Czyż: *Ten, który płynie „na łasce fał”*. Droga duchowa Węgierskiego. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995. Zob. też świetny wstęp Juliusza Wiktora Gomulickiego do opracowanych przez niego *Wierszy wybranych* Węgierskiego (Warszawa 1974).

¹³ Jako klasycystę przedstawia go Mieczysław Klimowicz w syntezie *Oświecenia* (Warszawa 1972 i wyd. nast.). Wszelkie jednak próby zakwalifikowania tego niezwykłego poety do klasycyzmu oświeceniowego muszą prowadzić (i u Klimowicza prowadzą) do jego charakterystyki jako autora **niespełnionego czy nieudatego**, co krzywdzi tego świetnego poety... Szkoda trochę, że Jerzy Snopek w cennej małej syntezie literatury tej epoki (*Oświecenie – szkic do epoki*. Warszawa 1999) ujmuje Węgierskiego jako klasycystę, nierównego poetycko.

¹⁴ Tomasz Kajetan Węgierski: *Organy, Poema heroikomiczne*. Wyd. Aleksandra Norkowska. Warszawa 2007, s. 26. Por. też edycję: Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1956, s. 10.

3. Młody Mickiewicz

Z lat 1819 i 1821 pochodzi młodzieńczy, nieukończony **poemacik Adama Mickiewicza *Kartofla***. „Część heroiczną – wspominał przyjaciel poety Antoni Edward Odyniec – stanowić miało odkrycie Ameryki, gdzie też naprzód odkryto kartofle; część zaś drugą: uprawa i użycie ich u nas, czyli raczej pod tą niby żartobliwą formą: obraz wiejskiego życia i obyczajów naszych”. Mniejsza teraz o to, ile z owych zamierzeń udało się Mickiewiczowi spełnić. Pieśń pierwszą czytał w każdym razie na zebraniu filomatów 4 lutego 1819.

Kartofla nawiązuje do **klasycyzmu renesansowego i oświeceniowego**. Ma zaś krótki, wymowny podtytuł: *Poemko we czterech pieśniach*¹⁵. Mickiewicz ujmując żartobliwie, bo też świetny epicki początek dziełka, obraz natury, „świata ziemskiego celniejszych okras”, rychło skupi się na... pieczonym ziemniaku („kartofel, bulb albo ziemlanek”). Poemacik Mickiewicza wpisuje się tak w... kulturowo-kulinarne konteksty¹⁶. Jest nade wszystko grą z estetyką klasycystyczną, istną „parodią” – jak to określił Wacław Borowy – kolejnych ogniw „argumentów”, „apostrofo”, całej architektury fabularnej epickiej¹⁷.

Tak jednak został dookreślony polski termin gatunkowy. „Poema” to na pewno rzeczownik liczby pojedynczej rodzaju **nijakiego**, skoro zdrobnienie od niego brzmi: „poemko”.

Mickiewiczowską formę „poemko” wymienia współcześnie słownik Witolda Doroszewskiego, jako jej źródło wskazując właśnie *Kartoflę*¹⁸.

¹⁵ Adam Mickiewicz: *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798-1998*. Red.: Zbigniew Jerzy Nowak i in. Tom II: *Poematy*. Warszawa 1994, s. 233. Podane wyżej słowa Odyńca cytowane za komentarzem w tym tomie (s. 336).

¹⁶ Zob. uroczy esej: Magdalena Kasprzyk-Chevriaux: *Polska historia ziemniaka*, na portalu internetowym **culture.pl**: <https://culture.pl/pl/artukul/polska-historia-ziemniaka>. Dostęp: 3 VII 2018.

¹⁷ Błyskotliwe obserwacje Wacława Borowego cytuję za Czesławem Zgorzelskim, spoglądając też na jego edycję: Adam Mickiewicz: *Wybór poezji. Tom pierwszy*. Oprac. Czesław Zgorzelski. Wrocław 1986, seria „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 6, s. XVI-XVII i 35n.

¹⁸ *Słownik języka polskiego*. Red.: Witold Doroszewski. Tom VI. Warszawa 1964, hasło: *poemko*, s. 776, lewa kolumna.

Tę świadomość językową autor *Dziadów* zachował trwale. W liście do Antoniego Edwarda Odyńca z grudnia 1832 tak oznajmiał, że ukończył już pierwszą księgę *Pana Tadeusza*:

Piszę teraz poema szlacheckie [...], już ukropiłem tysiąc wierszy. Podoba się bardzo szlachcie...¹⁹

I podobnie w liście ze stycznia 1833 do Stefana Garczyńskiego, autora *Wacława dziejów*: „Piszę powoli poema sielskie...” - także o *Panu Tadeuszu*²⁰.

To „poemko” i to „poema” zadomowiły się w leksykonie Adama Mickiewicza. Jak pokazuje, na mnogości przykładów, znakomity *Słownik języka* poety przygotowany przez Konrada Górskiego - Mickiewicz pisał tak powszechnie²¹.

4. Słowacki i Piast Dantyszek

Poemat **Juliusza Słowackiego** *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* ukazał się w Paryżu w roku 1839. Tekst powstał we Florencji. Niezwykła to, z wyobraźni barokowej wysnuta feeria okropności²².

Sarmacki i dantejski ton brzmi w *Poemie...*, w *Poemach...*, w *Poemacie...*?

Rozterka czytelnika. Jemu jednak przedkłada Słowacki *Ofiarowanie* na wstępie dzieła, a raczej je kładzie Warszawie:

U nóg twych kładę: O! żałośna wdowo
Polskiego ludu! O! Matko w żałobie
Tych, co śpią w krwawym pochowani grobie,
I tych – co wierzą, że wstaniesz na nowo;

¹⁹ Adam Mickiewicz: *Dzieła*. [Wydanie „w setną rocznicę śmierci poety”]. Warszawa 1955. Tom XV: *Listy. Część II*. Oprac. Stanisław Pigoń, s. 50, list z 8 XII 1832.

²⁰ Tamże, s. 55, list z 12 I 1833.

²¹ *Słownik języka Adama Mickiewicza*. Red.: Konrad Górski i Stefan Hrabec. Tom VI. Wrocław 1969, hasło: *poemat*, s. 289; hasło: *poemko*, s. 290, prawa kolumna.

²² O wyobraźni barokowej zob.: Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, *passim*.

O! ty gotowa twą krew Chrystusową,
Rzucić na twarzę wąpiące i blade,
WARSZAWO! tę pieśń ci pod nogi kładę [...] ²³.

Ofiarowanie dotyczy całego utworu. Dzieło swe określa Słowacki jako „tę pieśń”, zarazem tytułuje jako – *Poema*... Jasne więc, że świadomość językowa poety w zakresie terminów gatunkowych pozostaje w zgodzie z tą z nieodległej przeszłości, z czasów oświecenia i młodego Mickiewicza.

Słowacki to uściśla. Posyłając rękopis utworu do Eustachego Januszkiewicza, z prośbą o druk, tak komentuje swą pracę, jakby niepewny, czy wszystko pod jego piórem należycie się spełniło:

Mój *Dantyszek* ma wadę, że nie utrzymuje do końca wesołego tonu, zresztą jest to poemat, który mi uwiądł w głowie przed napisaniem...

- surowo, nad miarę, wobec samego siebie ²⁴.

Zatem „poema” dla autora *Księdza Marka* to tyle co „**poemat**”.

Tak to traktował Juliusz Kleiner pisząc w dużej monografii o Słowackim:

W *Poemacie Piasta Dantyszka o piekle* doczekał się ostatecznego, psującego opracowania nie dokończony poemat tercynowy. Znalazła się tu śródgwiezdna podróż do piekła; w ohydną scenę warzenia trupów rozrosły się wiersze o szczycie lodowatym... ²⁵

Mniejsza o wartość dzieła – „zepsutego”? Bo jest przecież *Poema*... **arcydziełem poezji groteskowej**, okrutnej i dzikiej.

²³ Juliusz Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red.: Juliusz Kleiner i Władysław Floryan. Wrocław 1952-1975, tom III, s. 73. Przejmujący obraz Warszawy dał Słowacki we wspaniałym wierszu *Uspokojenie*.

²⁴ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Oprac. Eugeniusz Sawrymowicz. Wrocław 1962, tom I, s. 408, list z 9 XI 1838.

²⁵ Juliusz Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wstęp i opracowanie Jerzy Starnawski. Kraków 1999, tom II, s. 202.

Jarosław Marek Rymkiewicz w nieocenionej swej *Encyklopedii* o Słowackim przedstawia okoliczności powstania utworu, jego dzieje edytorskie, to jest pierwodruk ów w roku 1839 w tomie *Trzy poemata*, wreszcie pierwsze przejawy, krytycznej zresztą, recepcji. Groteskowe, piekielne dzieło poety badacz określa jako „poemę”, tę poemę.

Tutaj myślimy, że to **Poemat Piasta**, że tak jednak ujmuje i pojmuje Słowacki tytuł całości²⁶. Tak też interpretuje tytuł Marta Piwińska²⁷. Krwawe, mroczne wizje zawarł więc Słowacki w *Poemacie* Dantyszka: jednym, spójnym, dantejskim. Podobnie w **Beniowskim**, opatrzonym podtytułem: *Poema*. Słowacki przecież zwraca się do czytelnika w dygresji pieśni pierwszej:

...czytelnik [...]

Wszystko mieć będzie, wszystko mu przyrzekam,
Tylko o trochę cierpliwości proszę.
Ja sam na Muzę i natchnienie czekam,
I czoło moje pomarszczone noszę,
I poematu ekspozycją zwlekam...²⁸

„Poema”, zatem „poematu”!

Współczesną świadomość językową ugruntował słownik Doroszewskiego. Wymienia on archaicznie brzmiący rzeczownik rodzaju **nija-kiego** „poema”, ujmując go jako synonim do formy późniejszej - „poemat”.

²⁶ Jarosław Marek Rymkiewicz: *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004, hasła: „Poema Piasta Dantyszka” (s. 385-388), „Trzy poemata” (s. 300-304). Zob. też o tym **cenną monografię**: Jarosław Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław 1974. I por. też: Roman Rynkowski: „Rozmowa z matką Makryną” - *genezyjska krucjata przeciw systemom*. W zbiorze: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*. Red.: Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffmann-Piotrowska. Warszawa 2012, s. 120-121.

²⁷ Zdanie prof. Marty Piwińskiej sformułowane w rozmowie ze mną 8 kwietnia 2000, w przerwie finału ustnego XXX Olimpiady Literatury i Języka Polskiego.

²⁸ Juliusz Słowacki: *Beniowski. Poema*. Wyd. 4. Oprac. Alina Kowalczykowa. Wrocław 1996, „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 13/14, s. 14.

Bibliografia:

I. Źródła:

1. Konrad Celtis: *Sztuka wierszowania i sztuka wierszy*. Tłum. Jerzy Mańkowski. W antologii: *Poetyka okresu renesansu*. Wybór, wstęp i opracowanie Elżbieta Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1982, „Biblioteka Narodowa” s. II, nr 205, s. 11-14.
2. Cicero (Marcus Tullius Cicero): *O mówcy [De oratore]*. Tłum. Bartosz Awianowicz. Kraków 2010.
3. Ignacy Krasicki: *O rymotwórstwie i rymotwórcach*. W antologii: *Oświeceni o literaturze*. Oprac. Teresa Kostkiewiczowa i Zbigniew Goliński. [Tom I:] *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*. Warszawa 1993.
4. Adam Mickiewicz: *Dzieła*. [Wydanie „w setną rocznicę śmierci poety”]. Warszawa 1955. Tom XV: *Listy. Część II*. Oprac. Stanisław Pigoń.
5. Adam Mickiewicz: *Dzieła. Wydanie rocznicowe 1798-1998*. Red.: Zbigniew Jerzy Nowak i in. Tom II: *Poematy*. Warszawa 1994.
6. Adam Mickiewicz: *Wybór poezji. Tom pierwszy*. Oprac. Czesław Zgorzelski. Wrocław 1986, seria „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 6, s. XVI-XVII i 35n.
7. Juliusz Słowacki: *Beniowski. Poema*. Wyd. 4. Oprac. Alina Kowalczykowa. Wrocław 1996, „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 13/14, s. 14.
8. Juliusz Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red.: Juliusz Kleiner i Władysław Floryan. Wrocław 1952-1975, tom III.
9. [Juliusz Słowacki:] *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Oprac. Eugeniusz Sawrymowicz. Wrocław 1962, tom I, s. 408, list z 9 XI 1838.
10. Tomasz Kajetan Węgierski: *Organy, Poema heroikomiczne*. Wyd. Aleksandra Norkowska. Warszawa 2007.

II. Opracowania:

1. Antoni Czyż: *Ten, który płynie „na łasce fal”*. Droga duchowa Węgierskiego. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.
2. Grzegorz Gazda: *Poemat*. Hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda i Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 442, kol. 2.
3. Alojzy Jougan: *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Wyd. 2. Warszawa 1992.
4. Magdalena Kasprzyk-Chevriaux: *Polska historia ziemniaka*, na portalu internetowym culture.pl: <https://culture.pl/pl/artykul/polska-historia-ziemniaka>. Dostęp: 3 VII 2018.
5. Juliusz Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wstęp i opracowanie Jerzy Starnawski. Kraków 1999, tom II.
6. Teresa Kostkiewiczowa: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*. Warszawa 1975.
7. Joanna Kozioł: *Czy „De oratore” Cyserona może być nazwany dialogiem platońskim?* „Roczniki Humanistyczne [TN KUL]” (Lublin) r. LVIII: 2010, z. 3, s. 55-69.
8. Kazimierz Kumaniecki: *Słownik łacińsko-polski*. Wyd. 9. Warszawa 1976.

9. Samuel Bogumił Linde: *Słownik języka polskiego*. Wyd. nowe. Warszawa 1995, tom IV.
10. Jarosław Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław 1974.
11. Teresa Michałowska: *Słownik pojęć gatunkowych objętych szkolną teorią poezji w Polsce XVI - połowy XVIII w.* W: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974.
12. Marian Plezia [red.]: *Słownik łacińsko-polski*. Wyd. nowe. Warszawa 1999.
13. *Podręczny słownik rosyjsko-polski*. Red.: Josif Dworecki. Wyd. 7. Warszawa 1980.
14. Jarosław Marek Rymkiewicz: *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004, hasła: „Poema Piasta Dantyszka” (s. 385-388), „Trzy poemata” (s. 300-304).
15. Roman Rynkowski: „Rozmowa z matką Makryną” - genezyjska krucjata przeciw systemom. W zbiorze: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*. Red.: Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffmann-Piotrowska. Warszawa 2012.
16. Stefania Skwarczyńska: *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*. W: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975.
17. *Słownik języka Adama Mickiewicza*. Red.: Konrad Górski i Stefan Hrabec. Tom VI. Wrocław 1969, hasło: *poemat*, s. 289; hasło: *poemko*, s. 290, prawa kolumna.
18. *Słownik języka polskiego*. Red.: Witold Doroszewski. Tom VI. Warszawa 1964, hasło: *poemko*.
19. Jerzy Snopek, *Oświecenie – szkic do epoki*. Warszawa 1999.
20. Jan Stanisławski: *Wielki słownik angielsko-polski*. Wyd. 3. Warszawa 1968.
21. *Wielki słownik francusko-polski*. Oprac. Stefania Ciesielska-Borkowska i in. Warszawa 1982.

Synteza sztuk. Spełniona jedność¹

1. Pojęcie

Idea i praktyka syntezy sztuk, rozumianej jako ich **wspólnota mimo różności tworzywa**.

Związana z poszukiwaniem **uniwersalnego języka sztuki**. Od epoki romantyzmu określana - *correspondance des arts* (fr. 'wspólnota sztuk').

Myślenie to odkrywa **pokrewieństwa** sztuk aż po **wspólnotę wyobraźni**. W ujęciu mniej radykalnym szuka się **korespondencji** wzajemnej sztuk, zachowujących swą **suwerenność**. „Synteza sztuk” i „korespondencja sztuk” to dwa ogniwa tego samego myślenia. Odnajdywane powinowactwa sztuk tworzą **przestrzeń intermedialną** - **pokonują granice** sztuki.

2. Dawne tradycje

Wbrew pozorom koncepcja powinowactwa i syntezy sztuk **nie powstała w romantyzmie**, zatem **nie zrodziła się w obrębie „romantycznej teorii sztuki”**. Powstała bardzo dawno, daleko wcześniej. Błędne o tym poglądy są uporczywie ponawiane!

¹ Pomieszczony tu tekst powstał w postaci **pierwotnej** jako... hasło encyklopedyczne, czyli artykuł, który **napisałem** dla... internetowej *Wikipedii* - ulokowałem go tam, wedle zasad tej cyfrowej encyklopedii, **anonimowo**, a z możliwością, nieuniknioną, wtórnych zmian ze strony innych osób edytujących tekst (jakkolwiek w historii edycji można odnaleźć moją autorską robotę, którą wykonałem jako scriptor2009). Jak się przekonuję, tekst zyskał pewną popularność, bo skopiowany i... w innej wersji językowej (dzięki aplikacji TłumaczGoogle) pojawia się w różnych miejscach internetu, jako anonimowy lub podpisany przez kogoś innego...

Tradycja syntezy sztuk jest pradawna. W **pozaeuropejskich kulturach pierwotnych** Chin, Indii, Indonezji, Tybetu i innych naturalna była **jedność sztuk**, ich współbycie i współpraca. Oczywiście była też wieloraka biegłość artysty jako wykonawcy w rozmaitych dziedzinach sztuki. Taniec, muzyka, śpiew i poezja były tam wzajem powiązane. Współtworzyły kulturę traktowaną jak pierwotny rytuał i święty obrzęd. Uczestnik obrzędów osiągał wyzwalającą oczyszczającą (u Greków potem nazwaną *katharsis*) transgresję.

Tradycje **europejskie, śródziemnomorskie** takiego myślenia i postawy teoriopoznawczej sięgają **antyku**, przejawiając się w rozmaitych językach symbolicznych. Badacze wskazują np. **egipskie** hieroglify jako syntezę sztuk. Już wówczas ujawniało się powiązanie słowa i obrazu - w **piktogramach**, będących załącznikiem późniejszej **poezji wizualnej**, nazwanej dziś **poezją konkretną** - jako integralne połączenie różnorodnego tworzywa i wspólnych znaczeń.

Wieloraka wrażliwość **antycznych Greków** na rozmaite, splątane z sobą, dziedziny sztuki ukształtowała bliską im zasadę **wspólnoty sztuk**, określaną jako **trójjedyna chorea** - słowo, taniec i muzyka zespolone z sobą (gr. *chorea* - 'taniec'). Takim terminem polski filolog klasyczny Tadeusz Zieliński nazwał - wysnute z obrzędów - występy **chóru**, stanowiące źródło poezji, w tym dramatycznej.

W **greckiej** kulturze archaicznej i klasycznej ekstatyczne **obrzędy religijne** ku czci boga Dionizosa uformowały oczyszczające widowisko, które stanowiło genezę **teatru** jako spektaklu (syntezy sztuk: słowa, gestu i muzyki) oraz **tragedii** jako gatunku (dając właśnie oczyszczenie: *katharsis*). Strukturę tragedii opisał **Arystoteles** (384-322 przed Chr.) w rozdziale VI *Poetyki*, podkreślając, że tworzą ją różne, zespolone razem, składniki, w tym muzyka. Tam też opisał **katartyczną** moc tragedii poprzez, paradoksalnie, zarazem „współczucie i strach”.

W **poezji** greckiej znamienne było powiązanie **liryki i muzyki** oraz traktowanie tekstu na sposób **oralny** jako całości wypowiedzianej, a raczej wyśpiewywanej - to **wiersz meliczny**, który zawsze był kojarzony z **melodią** (gr. *melos* znaczy 'melodia'). Wszystkie dochowane wiersze genialnej autorki **Safony** (VII-VI w. przed Chr.) mają charakter meliczny. Poetę

antyczni Grecy traktowali jako **twórcę i wykonawcę** zarazem (tak w dialogu Platona *Ion*), wyobrażając go sobie z instrumentem muzycznym, **lirą**, do której wtóru miałby wykonywać własne dzieła, szarpiąc struny palcami lub twardą płytką (gr. *plektron*, łac. *plectrum*). Była też ona jednym z atrybutów boga poezji Apollina.

W kulturze **rzymskiej** liryka zyskała autonomię, tracąc ów ściśle meliczny wymiar. Jednak poeta liryczny **Horacy** (65 przed Chr.-8 przed Chr.) dostrzegał w zamian wymiar opisowy poezji, a w *Liście do Pizonów* (znanym jako *Sztuka poetycka* [*Ars poetica*]) zawarł słynny zwrot **ut pictura poesis** (łac. 'poezja [jest] jak malarstwo'). Czerpał go zresztą od poety greckiego **Simonidesa z Keos** (556-468 przed Chr.). Brzmiąca aforystycznie formuła ta była przedmiotem wielu interpretacji. Rozumiano ją często tak, że w stosunku do natury „poezja jest mówiącym malarstwem, a malarstwo - widzialną poezją”.

3. Spełnienia średniowiecza

Otwarte i gotowe na spełnioną syntezę sztuk było **średniowiecze**, epoka wielka jako fundament nowożytnej Europy, **czasy katedr** (jak zwięźle to ujął historyk mentalności Georges Duby [1919-1996]) i **czas uniwersytetu** (którego ideę trafnie pojmował John Newman [1801-1890]), także okres pierwszej asymilacji **antyku** - ontologii Arystotelesa (jak to, analizując myśl Tomasza z Akwinu, ukazał Etienne Gilson [1884-1978]) i literatury, **wyobraźni, topiki** (co wykazał Ernst Robert Curtius [1886-1956]).

Ta epoka wciąż jeszcze, z uporem godnym lepszej sprawy!, opatrywana bywa zarzutem naiwnym (i z niewiedzy wynikłym)... ciemnoty, co w sposób **żenujący** krąży, niczym Marxowskie „widmo” z *Manifestu komunistycznego*, po dyskursie publicznym².

² Tak np. etyk prof. Magdalena Środa w toku debaty o bieżących kwestiach politycznych zapowiada ze zgrozą, że groziłby nam „powrót do średniowiecza” (por.: <https://wpolityce.pl/polityka/400192-lament-srody-jak-przegramy-wybory-to-przegramy-polske>; dostęp: 20 VII 2018). Traktowanie kobiet jako osób „drugiej kategorii” uznawała za „średniowiecze”, nie wskazując (bo i nie znając chyba) mnogich **kobiet spełnionych i twórczych wymienionej epoki** (Magdalena Środa: *Średniowiecze w unijnych*

W myśleniu otwartym na syntezę sztuk trwał duch **transgresji**, wyzwalający ku doświadczeniu wewnętrznemu i poszukiwaniu prawdy.

Swoistą - poza inspiracją antyczną - wrażliwość **średniowiecza** na wspólnotę sztuk ujawniała **ars moriendi** (łac. 'sztuka umierania') jako temat w sztukach plastycznych (ujmowany na sposób fabularny, zarazem malarski i „literacki”)³.

Duże znaczenie dla średniowiecznej **wyobraźni integralnej**, ogarniającej rozmaite tworzywa, miała **sztuka książki**, tak rękopiśmiennej, jak i, od XV wieku, drzeworytowej (blokowej, ksylograficznej). Średniowieczny **intelektualizm** i rozkwitające w epoce, najpierw w klasztorach **benedyktynów**, za sprawą **św. Benedykta** (ok. 460-547) i jego *Reguły*, inspirującej **kulturę umysłową**, zamiłowanie do książki (na razie pisanej ręcznie na pergaminie) przejawiało się w zakładaniu przy klasztorach bibliotek. W klasztorze istniało *scriptorium*, gdzie mnisi - kopista (skryba, czyli *scriptor* - łac. *pisarz*, od czasownika *scribeo* - 'pisać'), malarz - wykonywali ozdobne księgi rękopiśmienne (kopiując dzieła już istniejące lub pisząc nowe). Z czasem ta kultura książki ogarnęła inne zakony (np. dominikanów) oraz dwory świeckie.

Rękopisy ówczesne zwykle obok kaligraficznie zapisanego tekstu obfitują, w wielobarwne, malowane **akwarelą** pędzelkiem, **iluminacje**, które ilustrują tekst, wyznaczając jego wizualną i werbalną zarazem percepcję. Tę rolę w **tomach drzeworytowych** pełniły odbijane z drewnianej matrycy **ilustracje**, kształtujące wizualną, a często też werbalną zarazem, percepcję całości. Tomy takie, rękopiśmienne i blokowe, to zwłaszcza *Ars moriendi* w różnych wersjach, także *Biblia pauperum* [*Biblia ubogich*], która unaoczniając obrazowo tekst święty służyła też kontemplacji. Odbiorca księgi równocześnie **czytał i „widział”** dzieło w toku percepcji.

W Polsce ważną ilustrowaną księgą rękopiśmienną, z 1. połowy XII wieku, jest **Biblia płocka** z niekompletnym tekstem *Wulgaty*. Manuskrypt

barwach - tekst z 2013 na witrynie Kongresu Kobiet - https://www.kongreskobiet.pl/pl-PL/news/show/prof_magdalena_sroda_-_sredniowiecze_w_unijnym_barwach; dostęp 20 VII 2018).

³ W tekście tym świadomie rezygnuję z większości **przypisów** bibliograficznych w toku wywodu, ich funkcję pełni na końcu podana **bibliografia adnotowana**: źródła i przedmiotowa.

świadczy o znaczeniu Płocka i jego kultury umysłowej we wczesnym średniowieczu polskim.

Arcydziełem są późnośredniowieczne (z 1532 roku) **Rozmyślania dominikańskie**, apokryf, który dochował się w klasztorze karmelitanek w Krakowie przy ul. Kopernika - dolorystyczna (łac. *dolor* - 'cierpienie') proza pasyjna, której naturalistycznie ujęte ilustracje ukazują krwawe cierpienia Chrystusa. Iluminacje *Rozmyślań dominikańskich* powstały w kręgu oddziaływania wczesnorenesansowego już Albrechta Dürera. Odbiór tej wizyjnej prozy wymaga równoległe czytania tekstu i studium obrazu.

Iluminowane księgi średniowieczne, niezależnie od ich tematu i jakości artystycznej, zapowiadają strukturalnie **estetykę komiksu**.

Osobą, która całą swą ekspresją twórczą wyrażała w średniowieczu **integralną percepcję sztuki**, była mistyczka i zakonnica, genialna benedyktynka niemiecka **Hildegarda z Bingen** (1098-1179) - zarazem poetka, prozaik, filozof, teolog, ale też malarka i kompozytorka. Jej wizyjne i bogate kolorystycznie **iluminacje**, ilustrujące traktat mistyczny *Scivias* (tytuł znaczy: *sci vias Dei*, 'poznaj drogi Boga'), współtworzą wraz z tekstem integralną wypowiedź artystyczną, unaoczniając wizje i służąc ich interpretacji.

Wyobraźnię integralną, otwartą na sens symboliczny dzieła, Hildegarda ujawniła też w kompozycjach muzycznych. Olśniewający dorobek twórczy Hildegardy wyraża i unaocznia harmonię człowieka, natury i Boga - tego, co zmysłowe, i tego, co nadzmysłowe⁴.

Wyobraźnię integralną, wrażliwą na symbol, ujawnił kataloński franciszkanin **Rajmund Llull** (1235-1316), poeta, teolog i mistyk, **prekursor informatyki**, a ściślej kombinatoryki matematycznej, którego ilustrowany traktat *Ars magna [Wielka sztuka]* ukazuje wymyśloną strukturę **doskonałego języka filozoficznego**, opartą na uniwersalnym systemie wartości wspólnych, odwołującą się do automatycznych kombinacji i sztuki pamięci. Ilustracje do księgi **symbolicznie unaocniają** tok wykładu.

⁴ Tę cechę myślenia autorki *Scivias* ciekawie ukazała Joanna Godlewicz-Adamiec - por. **bibliografię** do tego tekstu.

Z tej inspiracji w epoce baroku korzystał filozof **Gottfried Leibniz** (1646-1716), obmyślając uniwersalny i ścisły język dla wyrażania wszelkich pojęć oraz porozumiewania się, który nazwał ***characteristica universalis***.

Arcydziełem Llulla jest powieść mistyczna po katalońsku *Księga kochającego i ukochanego* [*Libre d'amic e amat*], gdzie dwaj bohaterowie, mężczyźni powiązani głębokim uczuciem, to figura miłosego związku Boga i człowieka. Jego myśl docenił współcześnie Umberto Eco (1932-2016).

Tę wyobraźnię wreszcie ujawnił genialny **Hieronim Bosch** (ok. 1450-1516), malarz niderlandzki: wizjoner, **nadrealista**, prekursor sztuki XX wieku. Jego obrazy, halucynacyjne w formie, a z logiką konstruowane, operują **hermetyczną mową symboli**, zawartą w złożonej kompozycji malarskiej i wymagającą żmudnej rekonstrukcji (to *Ogród rozkoszy ziemskich*, *Kuszenie św. Antoniego*, *Wóz z sianem*).

4. Renesans w mocy klasycyzmu

Renesansowa **sztuka książki** ponawiała średniowieczną tradycję ksiąg ilustrowanych, nadal łącząc często słowo i obraz w jeden przekaz. Dzięki wynalazkowi **druku** książki były już drukowane, a zyskiwały często bogatą oprawę typograficzną, z wykorzystaniem **grafik** (zwykle drzeworytów, rzadziej miedziorytów), co wymagało od czytelnika **percepcji w duchu syntezy sztuk**. Taki charakter miał np. *Żwierzyniec Mikołaja Reja* (1505-1569), zawierający ryciny, jako **swoista książka emblematyczna**. Upowszechniały się też tomy, w których **tekst** traktowany był jako osobne **tworzywo graficzne**. Stanowiły one wczesne ogniwo **literatury wizualnej**.

Renesans zainteresowany był... teoretycznie **wyobraźnią**, którą traktował jako **fantazjowanie, lecz i poznanie**. W eseju *O wyobraźni* **Gianfrancesco Pico della Mirandola** (1469-1533)⁵ wskazywał obrazy symboliczne jako piękne i pomocne w wychowaniu młodzieży. W tym

⁵ Znany filozof neoplatonik Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) to inna osoba; Gianfrancesco był jego bratankiem.

duchu publikowano liczne **leksykony symboli**. Poszukiwania ściśle pojętej syntezy artystycznej hamował jednak klasycyzm renesansowy, normatywnie akcentujący raczej autonomię każdej ze sztuk.

Podstawy **teoretyczne** dla późniejszej syntezy sztuk (do czego nawiązał romantyzm) dała filozofia i estetyka **neoplatonizmu** florenckiego, zwłaszcza **Marsilio Ficino** (1433-1499) w obszernych komentarzach do *Uczty Platona* oraz w traktacie łacińskim *Teologia platońska* [*Theologia platonica*], budującym system **humanizmu chrześcijańskiego**, wysnuty z rozległej, synkretycznej tradycji, inspirujący integralną **wyobraźnię**. Neoplatoników włoskich cenili **romantycy**.

Równoległe już we **wczesnym odrodzeniu** rozwijała się **refleksja wokół słynnej frazy Horacego**, doniosła potem dla dojrzałego renesansu. Czytano już wówczas słowa *ut pictura poesis* swoiście, bo jako oznajmienie, że malarstwo i poezja to „**sztuki siostrzane**”, budujące swoistą wspólnotę. Włoski malarz, poeta, filozof i architekt **Leone Battista Alberti** (1404-1472) w traktacie *O malarstwie* [*De pictura*], stanowiącym jego program estetyczny, zauważa wpływ poetów na malarzy, także podobieństwa obu sztuk, snujących pewne unaoczniane **historie**, skupia się jednak na swoistości i świetności samego malarstwa. Z kolei wspomniany **Leonardo da Vinci** (1452-1519), autor *Traktatu o malarstwie*, ujął malarstwo jako „**poezję niemą**”, taką, którą „się słyszy”, a poezję określił jako „**malowidło, które się słyszy, lecz się go nie widzi**”. Równocześnie jednak podkreślał swoistość malarstwa - sztuki prawdziwie wysokiej i „wiekuistej”. W praktyce epoka odrodzenia, zwłaszcza włoskiego, w duchu normatywnej estetyki klasycyzmu akcentowała odrębność poszczególnych dyscyplin artystycznych.

Swoje miejsce **na drodze** (zaledwie) **do syntezy** sztuk ma renesansowa twórczość muzyczna, a ściślej **muzyka programowa**, której mistrzem był francuski kompozytor **Clément Janequin** (ok. 1485-1558), tworzący *chansons* (fr. ‘pieśni’), ilustrujące brzmieniowo treści, dźwięki, obrazy zewnętrzne. Jego *Les chants des oiseaux* [*Śpiewy ptaków*] to brawurowa imitacja wrzawy ptasich głosów poprzez **onomatopeiczny tekst**, który wykonują *a cappella* solowe głosy chóru, „dialogujące” z sobą.

Swoją rolę w dążeniu do syntezy sztuk odegrał - otwarty na tradycję średniowieczną - **renesans północny**. Artysta genialny tu, **Albrecht Dürer** (1471-1528), malarz, grafik, rysownik i teoretyk sztuki, pozostawił arcydzieło na schyłek stulecia, cykl drzeworytów *Apocalypsis cum figuris* z 1498 roku, ilustrujący ostatnią księgę *Biblii* (tu słynny wizerunek czterech jeźdźców, według Ap 6,1-8). Późniejsze są miedzioryty *Rycerz, śmierć i diabeł* oraz *Melancholia I*. Jego grafiki łączą mistrzowską precyzję szczegółów z mnogością skrytych **znaczeń symbolicznych** i wymagają integralnej percepcji, by powiązać naoczność wizerunku z rekonstrukcją zawartej w nim mowy znaków.

5. Barok i triumf syntezy sztuk

W pełni rozwijała **myślenie o wspólnocie sztuk** dopiero epoka **baroku**, poszukująca wiedzy uniwersalnej oraz, praktycznie, duchowej i formalnej jedności wszystkich sztuk. Barok, w artystycznych spełnieniach i ujęciach teoretycznych, skupia się wokół **wyobraźni** jako mocy osobiwie **kreacyjnej**, zarazem **poznawczej**, bo obcującej z bytem. Sztuka barokowa bywa **niemimetyczna**, bo nie naśladuje bytu, ale go wymyśla i unaocznia tak, że wydaje się on - jak to ujął w swej teorii poety-twórca Sarbiewski - „jakby na nowo stworzony” (*quasi de novo creati*).

W barokowym myśleniu otwartym na syntezę sztuk krążył duch **transgresji** - wyzwolenia z rygorów rozumu ku **władzy marzeń**, wyobraźni. **Dzieło artystyczne** stawało się tak syntezą sztuk, a jego percepcja była podobna - **integralna**. Mimo barokowych spełnień tego myślenia pierwszą teorię dzieła wysnutego z syntezy sztuk dał dopiero w romantyzmie Karl Trahdorff.

Ukazywano też w epoce baroku współzależność natury i kultury. Miało to wpływ na estetykę barokową. Znamienny tu ów „pierwszy Polak w historii estetyki” (jak nazwał go Władysław Tatarkiewicz [1886-1980]), jezuita, poeta i nowatorski teoretyk poezji, **Maciej Kazimierz Sarbiewski** (1595-1640), którego traktat *O poezji doskonałej [De perfecta poesi]* daje **barokową i romantyczną** pospółu koncepcję **poety-kreatora**, który poprzez fikcję swoiście tworzy „na podobieństwo Boga”

(*instar Dei*). W eseju *O zaletach i wadach elegii* [*De virtutibus et vitiis carminis elegiaci*] (wszystkie teksty pisał po łacinie) Sarbiewski w duchu rozpoznania **integralnej jednolitości percepcji** analizował emocyjny wymiar **samogłosek**, zaś w obszernym traktacie *Dii gentium* [*Bogowie pogan*] dał **słownik mitów kultury**, łącząc tradycję antyczną, chrześcijańską, filozoficzne i religijne konteksty - w duchu **integralnej rekonstrukcji znaczeń**.

Barokowe słowniki symboli otwierały na rozumienie bytu jako jedności wszelkich jego, duchowych i materialnych, przejawów - jedności „pochwyconej” przez symbol. Znaczenie szczególne miał **Cesare Ripa** (1555-1622) i jego *Ikonologia*. Był to obszerny, ilustrowany drzeworytami, słownik pojęć, ujętych na sposób emblematyczny: jako wizerunek symboliczny i komentarz dyskursywny do niego. W wieku XX nawiązał m.in. do niego wybitny historyk sztuki **Erwin Panofsky** (1892-1968), budując własną koncepcję ikonologii (ikonografii) jako nauki **o treściach symbolicznych dzieła sztuki**.

W obrębie **sztuki książki** nadal pojawiały się wyzwania dla integralnej percepcji. Częste były **książki eksperymentalne** jako całość z pogranicza literatury i sztuk plastycznych, z fantazyjnym składem tekstu, traktowanego **od strony typograficznej na sposób „malarzski”**. Tekst przybierał kształt berła, drzewa, szklanicy itd.

Barok jest w tej mierze okresem bujnego rozkwitu **literatury wizualnej**, której dzieje opisał **Piotr Rypson** (ur. 1956), a związek z „**ideą syntezy sztuk**” - **Stefania Skwarczyńska** (1902-1988). W Polsce formy takie częste były w **literaturze okolicznościowej**, a przykładem są teksty w kształcie krzyża, berła, gwiazdy, obelisku czy pomnika nagrobnego.

W obrębie sztuki barokowej spełnieniem syntezy sztuk stał się **emblem** jako gatunek **z pogranicza literatury i sztuk plastycznych**. Emblem był złożony z trzech ogniw (inskrupcja [tekst] - obraz - subskrupcja [tekst]), a jego odbiór wymagał zarazem lektury obu tekstów i oglądu ilustrującej je ryciny. W literaturze polskiego baroku wybitne zbiory emblematyczne stworzyli poeta-arianin **Zbigniew Morsztyn** (ok. 1625-1689), to *Emblemata* do rycin zakonnika francuskiego, kapucyna, także poeta, prozaik, dramaturg i filozof **Stanisław Herakliusz**

Lubomirski (1642-1702), to łacińskie *Adverbia moralia*, do których ilustracje projektował zaprzyjaźniony z autorem grafik i architekt Tylman z Gameren (1632-1706).

Najpełniej jednak barokowe marzenie o wspólnocie sztuk urzeczywistnia **opera**, gatunek powstały w tej epoce, właśnie **na gruncie poszukiwania syntezy**, tutaj łączącej muzykę (kompozycja, tworząca fundament dźwiękowy), literaturę (wyśpiewywane libretto), teatr (inscenizację) oraz malarstwo (z którego czerpie scenografia). Opera ukształtowała się w kręgu grupy kompozytorów, poetów i teoretyków muzyki nazwanej ***Camerata fiorentina*** [*Camerata florencka*], a sięgającej świadomie do tradycji **antycznego teatru greckiego**. Podłoże teoretyczne nowemu myśleniu estetycznemu dał renesansowy jeszcze **Vincenzo Galilei** (1520-1591) w przełomowym traktacie (pisanym po włosku) *Dialogo della musica antica e moderna*⁶. Idee te rozwinęły się w Wenecji, a pierwsze arcydzieła dał **Claudio Monteverdi** (1567-1643) - premiera w 1607 roku jego *Orfeusza* uchodzi za **początek trwania opery jako gatunku**, zaś późniejsza *Koronacja Poppei* stanowi już dojrzałą, mistrzowską postać barokowej opery jako wspólnoty sztuk.

Opera zrodziła się zatem we wczesnym baroku jako **spełniona synteza sztuk** i długo zachowała ten charakter, dopóki w oświeceniu nie stała się głównie popisem wokalnym śpiewaka lub śpiewaczki przy drugoplanowym potraktowaniu akcji scenicznej, scenografii, a czasem też muzyki.

W Anglii mistrzem opery barokowej był **Henry Purcell** (1659-1695) jako autor wybitnego - jako splot tekstu, bogatej instrumentacji i prawie malarskiej kolorystyki dźwięków - dzieła *Dydona i Eneasz*.

I znów miejsce **na drodze** (zaledwie) **do syntezy** sztuk ma barokowa **muzyka programowa**. Wyobraźnię integralną w muzyce odnalazł **Antonio Vivaldi** (1676-1741) w zbiorze koncertów skrzypcowych o znamienym tytule *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione* [*Spór harmonii i wyobraźni*]⁷, których ogniwo to słynne *Cztery pory roku*, osobliwe „malarstwo dźwiękowe” unaoczniające pejzaż.

⁶ Jego syn to słynny astronom epoki baroku Galileo Galilei (1564-1642).

⁷ Ściśle tłumacząc: 'spór harmonii i inwencji'.

Barokowe wizjonerstwo, łączące rozmaite tworzywa i obszary percepcji, pozwalało praktycznie spełniać koncepcję syntezy sztuk. Tak pisał genialny dramaturg angielski **William Shakespeare** (1564-1616), ujawniając integralność wyobraźni i tworzywa najsilniej w tragediach (*Hamlet*, *Król Lear*, *Makbet*, *Otello*), lecz i w komediach (oniryczny *Sen nocy letniej*, akcentująca kreacyjną moc wyobraźni *Burza*). Tak też tworzył hiszpański dramaturg **Pedro Calderon** (1600-1681) w tragediach (*Życie snem*) i zwłaszcza w utworach reprezentujących gatunek określany jako **auto sacramental**, alegoryczny dramat religijny, wysnuty z widowiskowych, steatralizowanych obrzędów chrześcijańskich (jak *Boże Ciało*), łączący słowo, śpiew i taniec (tu *Wielki teatr świata*). Obaj dramatopisarze ponawiają i rozwijają dawną **topikę**, podejmując takie topoty, jak **theatrum mundi** (łac. 'teatr świata') lub motyw oczyszczającego szaleństwa.

Jednolity świat wyobraźni, która zespala obraz, słowo, dźwięk w złożoną zmysłową wizję, kreował też włoski poeta **Giambattista Marino** (1569-1625) w wirtuozowskim jako pokaz błyskotliwego stylu poemacie *L'Adone [Adonis]*, który szybko uzyskał w XVII wieku świetny przekład polski, zatytułowany *Adon*. W Polsce jedność wyobraźni ujawnił **Samuel Twardowski** (1600-1661) w wizyjnym, onirycznym poemacie inicjacyjnym *Nadobna Paskwalina*, którego bohaterka podejmuje z Lizbony drogę doświadczeń duchowych przez fantazmatyczną dziką naturę do klasztoru bogini Junony. Nadrealny styl malarski, kolorystyka, lśnienia, światło i ton muzyczny tworzą tu hipnotyczną jedność. Wcześniejszy poemat *Dafnis drzewem bobkowym* podejmuje antyczny temat przemiany gwałconej przez boga Apollina nimfy w laur, dając w melodyjnych oktawach jedność słowa, obrazu i muzyczności.

6. Klasycystyczna czystość oświecenia

W okresie oświecenia akcentowano, w duchu nowej fazy **estetyki klasycyzmu**, raczej odrębność poszczególnych sztuk. **Gotthold Ephraim Lessing** (1729-1781) w eseju *Laokoon* nazwał „olśniewającą antytezą” formułę *ut pictura poesis* (którą wskazał odwołując się do Simonidesa),

uznając słowa, że „malarstwo jest niema poezją, a poezja mówiącym malarstwem” za „tylko część prawdy”, a raczej myśl „niedookreśloną i mylną”. Lessing bardziej rozpatrywał różnice - „**granice**”, jak je określił - między malarstwem a literaturą. Daleko było stąd do idei syntezy sztuk. Barokowej tradycji nie poważano. Cechą „wieku światła” był raczej rygorystyczny puryzm.

Świetny wyjątek w oświeceniu to genialny **Wolfgang Amadeus Mozart** (1756-1791) i jego opery, dalekie od częstego w XVIII wieku ubożenia gatunku, który ztracał barokowy rozmach, stając się bardziej zespołem popisów wokalnych. Mozart zachował integralną pełnię dzieła operowego. Najmocniej w późnych arcydziełach operowych, *Don Giovanni* i *Czarodziejski flet*, dał idealnie harmonijne zespolenie muzyki, tekstu, fabuły i gry wyobraźni, wypełniając **ideę syntezy sztuk**.

Raz jeszcze miejsce **na drodze** (zaledwie) **do syntezy** sztuk ma **muzyka programowa**, teraz z kręgu klasycyzmu oświeceniowego, czyli **Joseph Haydn** (1732-1809) i jego oratorium, lub raczej cztery kantaty, *Pory roku*. W kulturze XVIII wieku motyw ten fascynował, jak to opisała Teresa Kostkiewiczowa, jako inspiracja dla gry **wyobraźni**: w muzyce (Vivaldi, Haydn), ale i w poezji przełomu epok - tu **Elżbieta Drużbacka** [1695-1765] i jej **malarski i melodyjny** poemat *Opisanie czterech części roku*.

W obrębie literatury polskiej XVIII stulecia, w jej nurcie ponawiającym **barokową tradycję**, ważna jest **Konstancja Benisławska** (1747-1806), jej tom *Pieśni sobie śpiewane*, w którym utwór 20 z części III to mistrzowski pokaz **wyobraźni integralnej**, kształtującej symfoniczną wprost muzyczność utworu, co opisał Antoni Czyż.

Epoka oświecenia była czasem **rozkwitu salonów literackich**, ważnych już w okresie baroku (we francuskim klasycyzmie XVII wieku). Teraz **Pahin de La Blancherie** (1752-1811), po ukończeniu paryskiej Akademii świętego Łukasza i mając tytuł „generalnego pośrednika w dziedzinie korespondencji nauk i sztuk” (*agent général de la correspondance pour les sciences et les arts*), utworzył w 1779 roku **Salon de la Correspondance**, osobliwe koło towarzyskie (i galerię) dla spotkań uczonych i artystów w celu poznania sztuki najnowszej oraz rozmów

o sztuce, poezji i naukach przyrodniczych. Po raz pierwszy rzeczownik francuski *correspondance* został użyty „w kontekście szeroko pojętych relacji między literaturą, malarstwem oraz nauką”, zapowiadając tak bezwiednie romantyczne pasje i debaty wokół wspólnoty sztuk.

7. Romantyzm - ponowiona jedność

Okresem odnowienia dawnych marzeń i **nowej fascynacji syntezą sztuk** jako integralną ekspresją stał się **romantyzm**, kontynuujący w tej mierze dawne myślenie, a sięgający też do **mistrzów baroku** (jak Shakespeare, Calderon, ale i mistyk niemiecki Jakob Böhme [1575-1624]). Romantyzm na nowo odkrywał - intencjonalnie otwartą na tajemnicę bytu - **wyobraźnię integralną, symboliczną**: jako marzenie i jako poznanie. Zajmowała też romantyków prosta **korespondencja sztuk**, ich podobieństwa i powinowactwa, często kojarzone w duchu **synestezji**.

Inspirację nową dał w swych wykładach z estetyki **Georg Wilhelm Hegel** (1770-1831), który traktował sztukę jako **przejaw absolutu w postaci zmysłowej**, poświęcając obszerne rozważania **formom symbolicznym**, „romantycznej formie sztuki”, także poszczególnym rodzajom działań artystycznych.

Myśl filozoficzna i estetyczna romantyzmu często skupiała się wokół **duchowej jedności** człowieka i natury, także kultury i natury, oraz bliskości osoby ludzkiej i Boga, wysnuwając z tego **projekt sztuki, która na sposób symboliczny te powinowactwa ukaże**.

W myśleniu otwartym na syntezę sztuk krążył znów, jak w baroku, wyzwalający duch **transgresji**.

Spełnienie syntezy sztuk dali genialni autorzy z **pogranicza oświecenia i romantyzmu**.

I tak, **Johann Wolfgang Goethe** (1749-1832) uczynił to w rozległej tragedii inicjacyjnej *Faust*. Ponawiając podstawowy dla swego myślenia motyw *Bildung* (niem. ‘formowanie’), Goethe ukazał **osobę faustyczną**, która zgłębia siebie i byt, a w toku nienasyconych inicjacji egzystencjalnych zyska samowiedzę, właśnie „formując” swą podmiotowość. Psycholog **Carl Gustav Jung** (1875-1961) uznał arcydzieło Goethego za spełnioną **poezję**

głębi, podkreślając siłę **archetypicznego finału** (tj. części II), który jest **splotem wizyjnych obrazów**.

Z pogranicza epok był też **William Blake** (1757-1827), angielski mistyk, poeta, prozaik, malarz i grafik. **Wszechstronny artysta wizjoner** ujawnił **integralną wyobraźnię**, łącząc harmonijnie różne obszary twórczości w **jedną wypowiedź** kształtowaną **nowym językiem symboli** - tak w grafikach polemicznie ilustrujących barokowy poemat Johna Milтона (1608-1674) *Raj utracony*, także w poemacie *Milton* i w wizyjnym *Małżeństwie nieba i piekła*.

Władza marzeń w duchu syntezy sztuk od początku sięgała w romantyzmie daleko. **Jean-Paul Richter** (1763-1825, dla historyków literatury po prostu Jean-Paul), autor wizjonersko bluźnierczej *Mowy martwego Chrystusa*, zainteresowany był **przekraczaniem granic** w toku poznania, także w obrębie różnorodnych obszarów wiedzy. Teolog **Friedrich Schleiermacher** (1768-1834), doniosły dla hermeneutyki jako egzegezy biblijnej i, ogólniej, sztuki rozumienia tekstu, analizował intuicję siebie i świata, łącząc doświadczenie wewnętrzne i myśl dyskursywną, szukając integralnego rozumienia tajemnicy bytu, skrytej - jak to ujmuje Georges Gusdorf (1912-2000) - **poza granicą** poznania (*au-delà de la limite*), dostępnej na sposób apofatyczny.

Filozof i teolog **Karl Trahdorff** (1782-1863) w swej *Estetyce* wprowadził pojęcie **Gesamtkunstwerk** (niem. 'ogólne dzieło sztuki', w sensie: 'uniwersalne') rozumiane jako **zespoleńie różnych sztuk**: poezji, muzyki, malarstwa, tańca, zarazem (jak mówi podtytuł) idei (*Weltanschauung*) i form (*Kunst*). Jest to **pierwsza teoria syntezy sztuk**, postulująca „arcydzieło totalne”, jak je nazwał Georges Gusdorf, które ma osiągnąć pełnię znaczeń (*une affirmation plénière du sens*). Sztuka pojmowana jest tu jako **jednorodny mimo różnaitości tworzywa język odsłaniający byt**.

Z kolei poeta **Novalis** (1772-1801) w swej, jak zespół „fragmentów” ujętej, prozie głosi związki poezji i filozofii, **wspólnotę sztuki i bytu**, ujmuje poetę jako „kapłana”, zarazem twórcę. Błyskotliwy, jednostronicowy szkic *Monolog* pyta o istotę języka, który bywa głupstwem i zwykłą grą słów, a jest w istocie unaocznieniem tajemnicy, jak muzyka. Sztuka ma, w każdym swym rodzaju, angażować wszystkie zmysły i być wspólną

syntezą ludzkiego odczuwania, także jako (jak u Trahndorffa) **Gesamtkunstwerk**. Novalis chce, by odbiór sztuki był **integralny**, kojarząc malarstwo, muzykę i literaturę.

Malarz i grafik **Otto Runge** (1777-1810), entuzjasta barokowego mistyka Jakuba Böhme i czytelnik Williama Blake'a, ukazywał pejzaż jako doświadczenie i poznanie duchowe, które **pokonuje granice** mknąc ku tajemnicy Boga, objawianego przez naturę. Głosząc hasło **Erdlebenkunst** (niem. 'sztuka [ukazująca] życie ziemi') Runge wskazywał Boską moc skrytą w najmniejszym zakątku świata i pojmował sztukę jako **zarazem studium natury i doświadczenia duchowego** - tym jest słynny *Poranek* i skryte w trawie a w blasku słońca tam niemowlę, u dołu obrazu, jakby o brzasku ludzkiego życia. W liście do brata, Daniela, opisał „odczucie związku całego *universum* [i Boga] z nami”, co człowiek wyraża „w słowach, dźwiękach lub obrazach”. Zainteresowany **harmonią barw** napisał rozprawę *Kula kolorów* [*Die Farbenkugel*], wykładając teorię kolorów tworzących **integralną wizję** artysty, którą z aprobatą przyjął Goethe. Zaprzyjaźniony z Rungem był wielki malarz **Caspar David Friedrich** (1774-1840), **symbolicznie** przedstawiający **pejzaż jako naturę przepełnioną duchową mocą**.

W **romantyzmie** liczni artyści głosili **wspólnotę wyobraźni i tworzywa**, żywo dyskutując o niej, traktując jako **postulat i fakt** oraz spełniali ją, otwierając swą twórczość na inspirację innych sztuk. Tak poeci: **Percy Shelley** (1792-1822), który w eseju *Obrona poezji* osobno rozpatrywał powinowactwo poezji, malarstwa, rzeźby i muzyki, tak **Alphonse Lamartine** (1790-1869), który w autorskim wstępie do wznowienia *Medytacji poetyckich* w 1849 roku wspomniał chłopięcy fantazmat „poety w blasku słońca”, piszącego „w języku muzyki, której słowa śpiewały jak struny harfy”, również rosyjski poeta romantyczny **Michaił Lermontow** (1814-1841), w którego liryce badacze ukazali podobieństwa do **metody malarskiej barokowego geniusza kontrastu**, Rembrandta (1606-1669), a także wyrafinowaną muzyczność. Byli też inni, nieustannie otwarci na syntezę sztuk.

Myśl o syntezie sztuk lub ich korespondencjach krążyła pośród wielu romantyków, zgłębiających **harmonię natury** oraz więzi **między**

nią a sztuką, jednorodną duchowo a różnorodną w swych formach. Wybitny przedstawiciel „poezji jezior” w angielskim romantyzmie, **Samuel Coleridge** (1777-1834), w dziele teoretycznym *Biographia literaria* zawarł esej *O poezji czyli sztuce*, w którym nazwał sztukę „pośrednikiem” i „pojednawcą” między człowiekiem a naturą i Bogiem. Traktował **sztukę jako jedność** mimo różnorodnych jej rodzajów, wyróżniając jednak „najbardziej ludzką” i najdalej od natury - muzykę. Inspiracją był **Friedrich Schelling** (1775-1854) i jego mowa *O stosunku sztuk plastycznych do przyrody*, która nazywa te sztuki, „według najstarszego wyrażenia”, „**niemą poezją**”, a Coleridge ponawiał też, jak to ujął, „starą definicję” malarstwa jako „niemej poezji”. W obu wypadkach to echo słów Horacego *ut pictura poesis* i ich renesansowych ponowień.

Malarz francuski **Eugène Delacroix** (1798-1863) w zapiskach w dzienniku zawarł (trochę w duchu dawnej zasady *ut pictura poesis*) pogląd o **związkach między poezją, malarstwem a muzyką**. Pojmował artystę - bezwiednie ponawiając tak myśl baroku - jako twórcę, mędrca i duchowego przewodnika, co wyraził metaforycznie w obrazie *Dante i Wergiliusz* (nawiązującym do średniowiecznej *Boskiej komedii* Dantego [1265-1321]). „Literacki” w ujęciu (inspirowany dramatem George’a Byrona [1788-1824] *Sardanapał*) obraz *Śmierć Sardanapala* tworzy **integralną wizję**, dzięki rozmachowi kompozycji i nowatorskiej ekspresji barw. **Stendhal** (1783-1842) analizował **wzajemne wpływy i imitacje sztuk**. W eseistycznie ujętej *Historii malarstwa we Włoszech* podkreślał rolę **ekspresji**, która spaja dzieło i nadaje mu wielkość („Wyraz - to cała sztuka”), choć jego powieści, dalekie od tych dociekań, reprezentują przenikliwy, analityczny realizm. **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann** (1776-1822), współtwórca „czarnego romantyzmu” i fantastyki grozy, artysta wszechstronny (prozaik bliski wizyjnej groteski, kompozytor, malarz), podejmował często „literacką” lekturę dzieła plastycznego. Błyskotliwie ponawiają ideę **korespondencji sztuk** - muzyki i literatury - opowiadania („obrazki fantastyczne”) *Kreisleriana*.

Rodzajem obfitującym w tej epoce w wielkie wizje w duchu syntezy sztuk był dramat, a ściślej gatunek dla epoki idiomatyczny - **dramat romantyczny**. Wielką rolę w jego ukształtowaniu miała **romantyczna**

recepja baroku (jeszcze nie nazywano go tak jako epoki), w tym Calde-rona, a zwłaszcza Shakespeare'a, czytane jako wizjoner, który uczy wolności artystycznej, a łączy rozmaite style i tworzywa sztuk. Teoretyczne podstawy dramatu romantycznego sformułował **Victor Hugo** (1802-1885), którego poglądy precyzyjnie opisała Stefania Skwarczyńska. Synkretyczną wizję i spełnienie syntezy sztuk dała już wspomniana Goethe-ańska tragedia *Faust*, pełna efektów muzycznych oraz, szczególnie w części II, nieomal „filmowych”. Jeszcze w romantyzmie te jego cechy uwypukliły adaptacje muzyczne dzieła, które dali **Charles Gounod** (1818-1893) w operze *Faust* i **Hector Berlioz** (1803-1869), w ujętej jak kantata i „legenda” (*légende dramatique*, jak to nazwał kompozytor) operze *Potępienie Fausta*.

Także bowiem w muzyce romantyków spełniała się synteza sztuk. Polski genialny kompozytor **Fryderyk Chopin** (1810-1849) dał w swej muzyce harmonię sprzeczności, łącząc emocje i powściągliwość, wirtuozerię instrumentalną i śpiewność, a nade wszystko spajał artystyczną drogę ku doskonałości i indywidualną ekspresję. Takiego artystę, oddanego wyobraźni, ukazał Andrzej Żuławski w filmie *Błękitna nuta*, którego bohaterem jest Chopin. Podobnie podjął próbę syntezy tworzywa **Ferenc Liszt** (1811-1886), np. w *Symfonii dantejskiej*, także w utworach fortepianowych.

Opera romantyczna ponawiała pierwotną, ukształtowaną w epoce baroku, tradycję gatunku jako **formy synkretycznej**. Odmiana gatunku określana we Francji jako *grand opéra* (‘wielka opera’) była znów **syntezą sztuk**, sięgała po rozbudowaną warstwę muzyczną (instrumentarium, orkiestra) i rozmaite formy śpiewu solowego (jak aria, *cavatina*, ballada, *romanza*), teatralny przepych inscenizacji, taniec (sceny baletowe), śpiew chóralny. Tę odmianę gatunku reprezentują **Giacomo Meyerbeer** (1791-1864) z operą *Rober diabeł*, esencją **estetyki romantycznej**, którą zachwycali się Fryderyk Chopin i Juliusz Słowacki, a także **Jacques Halévy** (1799-1862), z operą *Żydówka*. Niezwykle spełnienia miała opera włoska. Inwencją melodyczną wyróżniał się **Vincenzo Bellini** (1801-1835), stosując styl *bel canto* (wł. ‘piękny śpiew’) i ponawiając tak barokową włoską technikę śpiewu, zwłaszcza w arcydziełach *Lunaticzka* i *Norma*, które wysoko cenili zaprzyjaźniony Fryderyk Chopin,

Eugène Delacroix i Richard Wagner. Ponowne **bogactwo warstwy muzycznej**, z wykorzystaniem **motywów przewodnich**, osiągnął też włoski kompozytor **Gaetano Donizetti** (1797-1848), zwłaszcza w opartej na powieści Waltera Scotta (1771-1832) operze *Łucja z Lammermoor*, wirtuozowsko łączącej koloraturę śpiewu ujętego jak *bel canto* i liryczną kantylenę arii z dramatycznie ujętą harmoniką instrumentów. Osobne miejsce zajmuje rosyjski mistrz gatunku **Modest Musorgski** (1839-1881) w arcydziele *Borys Godunow*, oddającym klimat, także **muzyczny**, dawnej Rusi.

Do integralnego charakteru gatunku powracał stopniowo **Giuseppe Verdi** (1813-1901), już we wczesnym *Makbecie* do libretta według Shakespeare'a, w operach *Moc przeznaczenia*, *Aida* i zwłaszcza w późnym arcydziele *Otello*, znów według Shakespeare'a - łącząc wyrafinowaną melodykę, dramatyczną ekspresję tworzywa muzycznego, stosując też **motywy przewodnie**.

Znaczenie szczególne miał ze swą radykalnie nową **reformą** genialny kompozytor późnoromantyczny **Richard Wagner** (1813-1883), autor także pism estetycznych, z których szczególnie ważne są eseje *Opera i dramat* oraz *Muzyka przyszłości*. Jako teoretyk Wagner sformułował koncepcję **dramatu muzycznego**, odmiennego od opery (zwłaszcza włoskiej, będącej, jak sądził, choć cenił Belliniego, jałowym popisem wokalnym, ale i Meyerbeera). Ściśle łącząc symfoniczne bogactwo muzyki jako **ekspresji** i dramaturgię fabuły **działań scenicznych** zmierzał, przy wielorakości tworzywa, do „**jednolitego**”, jak je stale nazywał, dzieła teatralnego. Ponawiał tak formułowaną przez romantyków ideę dzieła totalnego - **Gesamtkunstwerk**. Idealnym jego przejawem był dla Wagnera **antyczny teatr grecki** wiążący słowo, muzykę, taniec i gest w jednorodną całość. Analogia (lub źródło?) to także *Camerata fiorentina*, może barokowy Monteverdi i ekspresyjny styl jego oper.

Wysnute z tych założeń dzieła Wagnera, już nie opery, ale **dramaty muzyczne** o rozrzutnej bujności tworzywa - **motywy przewodnie** [*Leitmotiv*], niekończąca się melodia [*Unendlichemelodie*], potężne instrumentarium - czyli *Tristan i Izolda*, tetralogia *Pierścień Nibelunga* oraz *Parsifal* były spełnieniem barokowo-romantycznej koncepcji spójności

tworzywa różnych sztuk w obrębie jednego kreacyjnego dzieła wizyjnego. Wagner sam pisał poetyckie libretta do swych dzieł⁸.

Także romantyczna **muzyka programowa** wykracza - jak w epokach dawnych - poza tworzywo muzyczne i - jak przedtem - otwiera (po trosze) na **integralną wizję**. To **Modest Musorgski** i jego arcydzieło *Obrazki z wystawy*, miniatury fortepianowe (ich transkrypcję na orkiestrę dał **Maurice Ravel** [1875-1937]), których inspiracją był rosyjski malarz **Wiktor Hartmann** (1834-1873), jego pośmiertna ekspozycja. To **Hector Berlioz**, i *Symfonia fantastyczna* (z podtytułem *Epizod z życia artysty*). To **Camille Saint-Saëns** (1835-1921), jego „fantazja zoologiczna” (jak ją nazwał) *Karnawał zwierząt* na kameralną orkiestrę (tu słynny *Łabędź*, z solową partią wiolonczeli).

Do **wielkiej formy**, *Gesamtkunstwerk*, zbliżał się też **Anton Bruckner** (1824-1896), zauroczony muzyką Wagnera wybitny a niedoceniony kompozytor, którego gigantyczne symfonie, o mistrzowskiej konstrukcji (jak *IV symfonia* - zwana „romantyczną”, *V* - „katolicką”), były po trosze muzyką programową jako **unaocznienie doświadczenia duchowego**.

Także inni, obok Chopina, polscy romantycy kształtują syntezę sztuk. **Adam Mickiewicz** (1798-1855) w dramacie *Dziady*, w części II arcydzieła, dał syntezę słowa, obrazu i, intencjonalnie unaocznianej, muzyki w wizji litewskiego obrzędu, co analizowali Ryszard Przybylski (1928-2016) i Antoni Libera (ur. 1949). Jeszcze za życia poety uwypuklił to **Stanisław Moniuszko** (1819-1872) w operowo ujętej kantacie *Widma* do tekstu II części *Dziadów*.

Jeszcze intensywniej ujawniał **wyobrażnię integralną**, otwartą na syntezę sztuk, **Juliusz Słowacki** (1809-1849), genialny poeta, dramaturg, filozof, mistyk, zwłaszcza w utworach późnych dający **wizyjną jedność poezji oraz malarskich i muzycznych efektów**. Wyrzyskie budują taki język wypowiedzi: mistyczny epos historiozoficzny pisany oktawą

⁸ Jako **nadużycie** traktujmy uporczywy w Polsce obyczaj, aby wzmianki o muzyce Wagnera - od haseł encyklopedycznych po... syntezę historii muzyki - opatrywać uwagą, że lubił jego dzieła dyktator i zbrodniarz Adolf Hitler. Autor *Tristana i Izoldy* nie jest temu winny! Czas się opamiętać i nie ganić Wagnera za totalitaryzm niemiecki.

Król-Duch i ostatni wielki dramat *Samuel Zborowski*. Młodopolski krytyk literacki **Ignacy Matuszewski** (1868-1919) w nowatorskiej monografii *Słowacki i nowa sztuka* dowodził analogii między wizją artystyczną autora *Księdza Marka* a twórczością **Wagnera**, opisując, wysnutą z „wyobraźni”, u obu „**syntezę** barwy i tonu, plastyki i muzyki”. Z kolei później belgijski polonista **Claude Backvis** (1910-1998) opisał analogie między malarzką wyobraźnią Słowackiego a wizyjną poezją, którą w epoce baroku tworzył **Samuel Twardowski**.

Niezwykłym przejawem **wyobraźni integralnej** Słowackiego jest jego, niedoceniana wciąż, **twórczość plastyczna**, często bliska abstrakcji lub ideogramu⁹.

Inny geniusz polskiego romantyzmu **Cyprian Norwid** (1821-1883) współtworzył syntezę sztuk jako **artysta wszechstronny**: poeta, prozaik, dramaturg, ale też malarz (tworzył obrazy olejne i akwarele) i rysownik - „**sztukmistrz**”, jak sam się nazywał. Cała jego twórczość, jak twierdzi Aleksandra Melbechowska-Luty (1930-2015), „splata się w jedność, spójną całość”, jego prace wyrastają „z jednego pnia, miały wspólne źródła, analogie, refleksy - a zatem tworzyły osobliwą symbiozę sztuk”. Fascynowali go też dawni mistrzowie średniowiecza (Dante), renesansu (Michał Anioł Buonarroti [1475-1564]), baroku (Shakespeare) i, także w pracach plastycznych, nawiązywał do ich twórczości.

Także w pracach plastycznych, długo i dotąd cenionych zbyt mało, nie tak, jak na to zasługują¹⁰, Norwid podejmował **dialog z kulturą**, do której świadomie nawiązywał - tak choćby w obrazie olejnym *Zjawa*, który unaocznia (jak to interpretował Juliusz Wiktor Gomulicki) aktorkę Helenę Modrzejewską jako Lady Macbeth, w pełnej napięcia scenie z barokowej tragedii Shakespeare’a.

⁹ Wyobraźnię **plastyczną** poety doceniali Claude Backvis i Juliusz Keiner, a opisała osobno Dorota Kudelska, ostatnio zaś Marek Troszyński - por. **bibliografię**.

¹⁰ Nowatorską monografię o twórczości plastycznej Norwida opublikowała Aleksandra Melbechowska-Luty - zob. **bibliografię**.

8. Od symbolizmu do modernizmu

Osobne miejsce ma tu późny romantyk francuski, poeta i krytyk **Charles Baudelaire** (1821-1867). Ponowił, programowo, słowo *correspondance*, używane już w tym kręgu znaczeń w oświeceniu (Pahin de La Brancherie). Jego słynny sonet **Correspondances** (w polskich przekładach oddawano to słowo jako 'Odpowiedniki' lub 'Oddźwięki', choć tytuł znaczy wprost 'Korespondencje', w sensie 'wzajemne oddziaływania'), stał się wkrótce częścią zwrotu **correspondances des arts** jako terminu z zakresu estetyki. Baudelaire wyklada (ucząc odbiorcę) w tym sonecie **duchowe powinowactwo człowieka i natury**, nazwanej „lasami symboli” (*forêts de symboles*), wskazuje tak związki form i idei. Z tej romantycznej **integralnej wizji przyrody** poeta, dzięki **synestezji**, wysnuł **nową koncepcję symbolu**, jako nie tyle części pewnego rozpoznawalnego leksykonu znaczeń, ile głęboko osobistej i niepojmowalnej wizji. Baudelaire zainspirował tak **symbolizm** jako estetykę i kierunek artystyczny, który otwierał się na **powinowactwa sztuk** i zmierzał w stronę wielkiej synkretycznej wizji. Jego tom wierszy **Kwiaty zła** ujmując w oryginale francuskim melodyjną muzycznością (co zatraćają polskie przekłady), jest nasycony korespondencją barw, dźwięków, zapachów. Pisał o tym w esejach, cytując np. słowa Hoffmanna o odczuwanym związku między barwami, dźwiękami i zapachami. Pod wrażeniem wizji „totalnego” dzieła sztuki Wagnera, uznał muzykę za wzór dla poezji wyrażającej najbardziej osobiste i nieuchwytnie przeżycia oraz wrażenia, uściślając, że dźwięk „sugeruje” kolor, barwa „narzuca” fantazmat melodii, a dźwięki i kolory „przez analogię” unaoczniają idee.

W stronę precyzji, wyrafinowania, ale i **muzyczności** wypowiedzi kierował **Stéphane Mallarmé** (1842-1898) - ujawnia to jego poemat, przez autora nazwany „sielanką” (*églogue*), *Popołudnie fauna*, słynny też za sprawą ilustracji muzycznej Debussy'ego.

Swoją ścieżką w kierunku **wizji totalnej** wędrował **Lautréamont** (1846-1870), tworząc prozę poetycką *Pieśni Maldorora*. Tytułowy bohater snuje nadrealne, oniryczne obrazy, pełne okrucieństwa i brzydoty - konwulsyjny monolog ku Bogu i przeciw Niemu, wysnuty wprost także

z *Wielkiej improwizacji* w części III *Dziadów* Mickiewicza (czytanych po francusku).

Lautréamont połączył muzyczny tok (ekspresyjnej eufonicznie) wypowiedzi i halucynacyjną wyrazistość obrazowania.

Tak też pisał **Arthur Rimbaud** (1854-1891), co wyraża jego nadrealna poezja i proza poetycka (nadrealny, zawierający, jak pisał, „halucynację słów”, *Sezon w piekle*, także *Iluminacje*), a programowo sonet **Samogłoski** [*Voyelles*], który z dźwięków *a, e, i, u, o* wydobywa wizję plastyczną (jakby deszyfrując desygnat: tchnące seksualną mocą nagie ciała), a odsłania powinowactwa między dźwiękiem a obrazem. Rimbaud kojarząc samogłoski z obrazem jest, prawem analogii, jak barokowy **Sarbiewski**, który samogłoskom nadawał walor emocyjny.

Z inspiracji **nowego symbolizmu**, jako indywidualnie i poza rozpoznawalną wspólnotą znaczeń, kształtowanej siatki nieostrych obrazów-symboli, **modernizm** jako epoka w literaturze i sztuce sięgał po syntezę sztuk często.

Rozwijali to twórczo **kompozytorzy**.

Na **wyobraźnię integralną** otwierała się **muzyka programowa**. Do klimatu syntezy, ale bardziej **korespondencji** sztuk zbliżał się **Claude Debussy** (1862-1918), **impresjonista**, w bogatych kolorystycznie utworach, jak: kameralne *Światło księżycy* na fortepian, preludium *Popołudnie fauna*, dla którego inspiracją był Mallarmée i jego poemat, a który jako balet, z własną choreografią, przedstawił w 1912 roku genialny tancerz polsko-rosyjski **Wacław Niżyński** (1889-1950), także w operze *Peleas i Melisanda*.

Swoją ścieżką zmierzał Rosjanin **Nikołaj Rimski-Korsakow** (1844-1908) w arcydziele *Szeherazada* - jest to suita nawiązująca treścią do arabskich baśni z *Księgi 1001 nocy*, ma cechy muzyki programowej i błyskotliwej kolorystyki dźwięku.

Osobne miejsce zajmuje **Richard Strauss** (1864-1949) jako autor opery o charakterze **dramatu muzycznego** *Salome*. Inspirację dał **Oscar Wilde** (1854-1900) i jego dramat sięgający *Nowego Testamentu*: oto pasierbica Heroda, zmysłowa **femme fatale**, żąda głowy Jana Chrzciciela za swój nagi taniec (Mk 6,21-25)... Temat podjął **Aubrey Beardsley** (1872-1898),

ilustrując Wilde'a, a także **Jan Kasprowicz** w hymnie *Salome*. Dzieło Straussa cechuje się mistrzowską instrumentacją olbrzymiej, Wagnerowsko brzmiącej, orkiestry.

Doceniony dopiero po śmierci jako geniusz muzyki **Gustav Mahler** (1860-1911) w swych bogatych w treści filozoficzne symfoniach (instrumentalnych i instrumentalno-wokalnych) poprzez złożoną fakturę tematyczną, barwną instrumentację, motywy przewodnie, staranny dobór śpiewanych tekstów - buduje **wszechstronną wizję**, muzykę metafizyczną, której mistrzostwo ukazał **Bohdan Pocij** (1933-2011).

Stałe idee twórczości Mahlera - moc duchową miłości, śmierć i zmartwychwstanie - wyrażają najpełniej arcydzieła. To *IV symfonia*. Tekst sopranu w jej finale to *Das himmlische Leben* [Życie niebiańskie], z tomu pieśni ludowych, wydane na schyłku XIX wieku, *Des Knaben Wunderhorn* [Cudowny róg chłopca], ton dziecięcy wiary w Boga - **topos Arcadia sacra**. Arcydziełem jest też *VIII symfonia* - o gigantycznej obsadzie orkiestry, z udziałem chóru i solistów (po prawykonaniu w 1910 roku nazwana dlatego „symfonią tysiąca”), stanowiąca zwieńczenie jego drogi ku **dziełu totalnemu**.

Rosyjski kompozytor i pianista **Aleksandr Skriabin** (1872-1915), obdarzony **wyobraźnią integralną**, kojarzył **muzykę i barwy**. Pojmował muzykę jako doświadczenie mistyczne, **misterium**, otwierające na Boga. Tę wrażliwość i koncepcję wyraża poemat symfoniczny *Poemat ekstazy*, ale zwłaszcza *V symfonia*, opatrzona tytułem **Prometeusz: poemat ognia**, bliska już atonalnej ekspresji, na ogromny skład orkiestry, fortepian, chór, także klawiaturę świetlną pozwalającą na konwersję dźwięków na kolory przez naciśnięcie odpowiednich klawiszy i wyświetlanie barw publiczności.

Skriabin łączył dźwięk i kolor w obrębie wykonania - słynna koncepcja, postulowanego wciąż, **„fortepianu świetlnego”** (*clavier à lumières*), nadal trudna dziś do realizacji - projektując tak **„barwne słyszenie”**¹¹.

¹¹ Polskie filharmonie praktycznie dziś nie wykonują utworów Skriabina, brak też nagrań płytowych u nas - warto więc słuchać zarejestrowanych wykonania koncertowych, dostępnych jako **nagrania filmowe w internecie** - to np. *Prometeusz* podczas koncertu (czego nie oznaczono w podpisie, a co udało się ustalić) Filharmoników Berlińskich w Berlinie, w maju 1992, z wykorzystaniem **efektów kolorystycznych uzyskanych laserowo**: dyry-

Przejawy syntezy sztuk dają się też dostrzec w **atonalnej muzyce** wiedeńskiej **szkoły dodekafonii**, zawiązanej w 1905 roku. Utworzył tę grupę artystów kompozytor i malarz **Arnold Schönberg** (1874-1951), który wczesną operę, a raczej dramat muzyczny (do autorskiego libretta), *Szczęśliwa ręka*, symboliczną historię miłosnego trójkąta, ujął **integralnie**: „szczegółowo opracował dekoracje, a nawet efekty światła zmieniającego się w trakcie scen”, jak to ujął Andrzej Pieńkos.

Z tegoż okresu cykl „melodramatów” Schönberga *Pierrot lunaire* [*Księżycowy Piotruś*], oparty na melorecytacji przy wtórze kameralnej orkiestry, do tekstu wierszy, które napisał belgijski poeta **Albert Giraud** (1860-1929) - tworzy pełne teatralnej nieomal ekspresji zespolenie muzyki i słowa. Bohater (głos) to postać z dawnej włoskiej *commedia dell'arte*, ulubionej przez romantyków - nieśmiały, lunatyczny (stąd *lunaire*) młodzieniec zakochany w obojętnej Kolombinie.

Syntezę sztuk w szkole wiedeńskiej budują zwłaszcza **opery**. To Arnold Schönberg, jego *Mojżesz i Aron*, do tematu biblijnego. Najpełniej jedność wielkiej wizji, łączącej muzykę, obraz i dramatyzm akcji scenicznej, osiągnął **Alban Berg** (1885-1935) i jego arcydzieło *Wozzeck*, według romantycznego dramatu, który napisał **Georg Büchner** (1813-1837) - studium alienacji jednostki, szaleństwa i zbrodni. Berg dał tu, za pierwowzorem literackim, żywą, niemal „filmowo” ujętą, narrację, a w muzyce łączą się atonalność i melodyka (w tym klasyczna forma: *passacaglia*). Spójną jednolitą wizję stworzył też w nieukończonej operze *Lulu*, której literacki pierwowzór to **Frank Wedekind** (1864-1918) i jego dramaty, kreujące na nowo postać *femme fatale*, „kobiety przeklętej”. Inscenizacje Berga (który w *Lulu* wykorzystał film jako medium), uwypuklające syntezę sztuk, dał w europejskich teatrach operowych reżyser **Krzysztof Warlikowski** (ur. 1962).

Spośród artystów Młodej Polski najwszechstronniej urzeczywistnia wspólnotę sztuk **Stanisław Wyspiański** (1869-1907), poeta, dramaturg, malarz, rysownik, autor witraży, typograf. Był rozrzutnie twórczy – w sztukach wizualnych szczególnie świetne są jego pastele (portrety,

guje Claudio Abbado, na fortepianie gra Martha Argerich. Adres: <https://www.youtube.com/watch?v=5GEwho6Dbnc>. Dostęp: 25 VII 2018.

w tym własne, słynne *Macierzyństwo*, ale i rysunki kwiatów w *Zielniku*), witraże (np. *Bóg stwarzający świat* w krakowskim kościele franciszkanów), krętą linią wpisane w styl **secesji**. Ważne dla **sztuki książki** były autorsko opracowane typograficznie przez Wyspiańskiego edycje własnych dramatów. W pismach estetycznych rozwijał koncepcję „**teatru ogromnego**”, który sięgałby tradycji antyku. Nawiązywał do **antycznego teatru greckiego**, do **baroku** (fascynował go *Hamlet* Shakespeare’a, któremu poświęcił osobne studium i reżyserował go w krakowskim teatrze), do reformy **Wagnera**. Zwłaszcza w dramatach *Noc listopadowa*, *Wesele*, a najpełniej w wizjonerskim *Akropolis*, którego akcję ulokował w katedrze na Wawelu - snuł wizję synkretyczną, wiązał symbolizm i realizm, poezję z muzyką i malarstwem. Te cechy dramatów Wyspiańskiego ukazał **Andrzej Wajda** (1926-2016) jako reżyser: w **operowo** niemal ujętej inscenizacji *Nocy listopadowej* w Starym Teatrze w Krakowie (do której muzykę skomponował **Zygmunt Konieczny** [ur. 1937]) oraz w barwnym filmie *Wesele*, przesyconym w warstwie plastycznej cytatami z malarstwa epoki.

Syntezę sztuk realizuje też najwybitniejszy bodaj poeta liryczny młodopolski **Tadeusz Miciński** (1873-1918), zarazem dramaturg, prozaik (tu powieść inicjacyjna *Nietota* i fantasmagoryczna wizja Tatr) oraz eseista, w - ujętej z malarskim i niemal „filmowym” rozmachem - tragedii *Bazyliśsa Teofanu*, odślaniającej w duchu także **synkretyzmu kulturowego** świat Bizancjum. Tom wierszy *W mroku gwiazd* to arcydzieło wizjonerskiej, nadrealnej i mistycznej ekspresji, znamienne powiązaniem barokowej bujności obrazowania i wyrazistej muzyczności. Energię twórczą i mistrzostwo artysty opisał jego przyjaciel i uczeń Witkacy w eseju *Formalne wartości dzieł Micińskiego*.

W literaturze Młodej Polski **wyobrażenia integralna** i korespondencje sztuk były powszechne, zwłaszcza w poezji: to **Jan Kasprówicz** (1860-1926) w ekspresyjnie melodyjnym i malarsko ujętym pospółu cyklu *Hymny* (tu zwłaszcza *Dies irae*, *Salome* i *Święty Boże, Święty Mocny*), **Kazimierz Tetmajer** (1865-1940) w impresjonistycznie ujętym wierszu *Melodia mgieł nocnych*. To także **Wincenty Korab-Brzozowski** (1877-1941), piszący po polsku i francusku, który integralną moc wyobraźni ujawnił w plastycznie i muzycznie wizyjnym wierszu francuskim *Affinité*

d'ombres et de fleurs en le soir, którego polską wersję - *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* - dał jego brat, także poeta, Stanisław Korab-Brzozowski (1876-1901).

W europejskim modernizmie **powinowactwa sztuk** były - jak w epokach baroku i romantyzmu - stale upragnione i nieodmiennie fascynowały. Drogi ku nim były **różnorakie a niesprzeczne**, a to ku **syntezie** i wielkiej **wizji totalnej**, a to w stronę **korespondencji rozmaitych rodzajów sztuki**. Urzekał związek dzieł, **tekstów kultury**. Kształtowały się już więzi **mediów** (znamienny pomysł: projekcja filmowa w operze Berga *Lulu*). Kultura wizualna wędrowała już **od jedności sztuk do zbliżenia**: od syntezy - przez intertekstualność i intermedialność - ku **integralnej percepcji**.

W stronę syntezy sztuk kierował się też na przełomie XIX i XX wieku **teatr europejski**, podejmując inspirację **Wagnera**, a kształtując poglądy teoretyczne i działania artystyczne określane ogólnie jako **wielka reforma**. Jej celem był rozwój teatru jako sztuki **niemimetycznej**, która **nie buduje prostej iluzji życia**, a jest odrębna - jako **sztuka autonomiczna**, a często też **synteza sztuk**. Pośród reformatorów **Edward Craig** (1872-1966), reżyser i scenograf, sięgając do Wagnera (ale fascynowała go też sztuka antyczna), uznał teatr nie za syntezę sztuk, ale „**sztukę syntetyczną**” - tę złożoność widowiska udowadniał w dialogu *Sztuka teatru*.

Bardziej w stronę estetyki **realistycznej**, a wprost naturalizmu, kierował się jako teoretyk **Konstantin Stanisławski** (1863-1938), entuzjasta dramatów **Antona Czechowa** (1860-1904), choć jego słynna „**metoda**”, zalecana, jak *Biblia*, miała kształtować pracę aktora w duchu **namysłu i wewnętrznej logiki**, by postać ukazał „**w formie artystycznej**”, w tym także **w stylu nierealistycznym**. Syntezą sztuk zainteresowany, o czym pisał w związku z *Tristanem i Izoldą* Wagnera, był wybitny uczeń Stanisławskiego - nowatorski reżyser **Wsiewołod Meyerhold** (1874-1940). W spektaklach starannie projektował ruch zespołu aktorskiego, jako inspirację wykorzystywał nierealistyczną scenografię, także cyrk i włoską *commedia dell'arte*, efekty świetlne, doceniał muzykę - równocześnie jego teatr był sztuką polityczną, zaangażowaną w komunizm w Rosji sowieckiej.

Po I wojnie światowej poeta francuski **Guillaume Apollinaire** (1880-1918) w zbiorze *Kaligrama* śmiało traktował tekst jak swobodną kompozycję graficzną, nadając całości charakter **poezji wizualnej** (zwłaszcza w utworach *Małe auto*, *Z watą w uszach*, *Mandolina*, *goździk i bambus*). Także **futuryzm** często eksperymentował, próbując syntezy sztuk.

Nową pochwałą **wyobraźni totalnej** dał **surrealizm**, niejako programowo otwarty na **swobodne pole skojarzeń** i **zespolecie tworzywa różnych sztuk**. Jego rozległe i rozrzutnie przywoływane tradycje to zwłaszcza: **barok**, oświeceniowy markiz **Donatien de Sade** (1740-1814) z radykalną koncepcją wolności jednostki spełnianej poprzez przemoc, **romantyzm**, wreszcie **Sigmund Freud** (1856-1939) i jego **psychoanaliza**, akcentująca moc **marzeń sennych** i wyzwalającą siłę **podświadomości** dla jednostki. Nadrealizm odegrał olbrzymią rolę w kulturze XX wieku, tak bezpośrednio i wprost jako kierunek artystyczny między I a II wojną światową, jak i bardziej nawet pośrednio - jako inspiracja w rozmaitych obszarach współczesności: od „**postnadrealnej**” **twórczości artystycznej** po **kulturę i wyobraźnię masową** („popkulturę”, poddaną procesom homogenizacji i konwergencji treści).

Teoretyk kierunku, **André Breton** (1896-1966), dał w *Manifestie surrealizmu* z 1924 roku program sztuki wyzwolonej i **fantasmagorycznej**. To sztuka otwarta na świat marzeń: **wizyjna i oniryczna**. Bardzo skromnie wypadły ówczesne realizacje literackie tych założeń (w tym samego Bretona). Spełnienie wielkiej wizji dało za to **malarstwo**, w tym hiszpański wizjoner **Salvador Dali** (1904-1989), w obrazach snujących halucynacyjne fantasmagorie, a otwartych na wyobraźnię chrześcijańską i twórczość mistyków, jak renesansowy **św. Jan od Krzyża** (1642-1591), autor traktatu *Noc ciemna* - tu arcydzieło *Chrystus świętego Jana od Krzyża*. Wyobraźnię totalną ujawnił też malarz i grafik **Max Ernst** (1891-1976).

Pośród surrealistów **Antonin Artaud** (1896-1948) dał w swych pismach i działaniach artystycznych koncepcję „**teatru okrucieństwa**”, który oddala bezpośrednią i dalszą tradycję arcydzieł (w tym Shakespeare’a), a na nowo odnajduje w widowisku **prawdę egzystencji** jako „**sobowtór**”, zarazem unaocznienie, **teatru-transu**, który jest **przemienia-**

jącym obrzędem. Inspirował tak późniejsze drogi teatru w stronę nową, odnajdywaną, **rytualnej mocy** widowiska, także w kierunku *happeningu*. Dla Artaud, w sumie, już nie widowisko teatralne jest celem, ale ludzkie przeżycie - **oddala to od sztuki** jako takiej, tym bardziej **od syntezy sztuk**.

Spełnienie wizji totalnej dała **sztuka filmowa**. Powstały w okresie modernizmu film jako **technika rejestrowania, unaoczniania ruchu**, ale **i sztuka**, mógł budować **synkretyczną wizję** z chwilą uzyskania technicznej dojrzałości przekazu, zwłaszcza przy uzyskaniu precyzji dźwięku i barwy oraz ekspresji świadomie komponowanego montażu. Już jednak **nieme i czarno-białe kino** budowało **wielkie wizje** plastyczne, **intencjonalnie otwarte** na syntezę sztuk. Ujawniały to w początkach kina dwa kierunki artystyczne: ekspresjonizm i surrealizm.

Filmowy **ekspresjonizm** w modernizmie to **Robert Wiene** (1873-1938), reżyser wizyjnego dzieła *Gabinet doktora Caligari* z 1920 roku. Gotycki ton grozy, nadrealna malarska scenografia i taka charakteryzacja oraz ruchy aktorów, budowane tak studium obłądu oraz zbiorowej nieświadomości - czynią ten, wciąż **niemy i czarno-biały**, film załączkiem syntezy sztuk.

Wkrótce kolejne arcydzieło filmu dał **surrealizm**. Zaprzyjaźniony z Dalim hiszpański reżyser **Luis Buñuel** (1900-1983) i jego **czarno-biały i niemy** film *Pies andaluzyjski* z 1928 roku – halucynacyjny spłot drastycznych obrazów (słynna scena przecinania oka brzytwą) o niejasnym znaczeniu symbolicznym, zwłaszcza erotycznym - był jednak przede wszystkim studium podświadomości, zarazem załączkiem syntezy sztuk. Tę wizję umocniły późne, barwne już (i dźwiękowe), arcydzieła Buñuela (często sięgające w obszar snu, podświadomości i erotycznych obsesji): *Piękność dnia*, *Droga mleczna*, *Dyskretny urok burżuazji*, *Widmo wolności*, stanowiąc doniosłe i ważne ogniwo w historii **sztuki filmu**.

Wielkie jest znaczenie idei surrealizmu jako inspiracji dla sztuki późniejszej – oto przyzwolenie, z ducha baroku i romantyzmu, na **kreatywną swobodę artysty**.

W polskim dwudziestoleciu międzywojennym ku wyobraźni integralnej zbliżył się wcześniej **futuryzm** jako kierunek żywiołowo poszukujący nowego języka artystycznego. **Aleksander Wat** (1900-1967), poeta

i prozaik, na progu drogi artystycznej, w młodzieńczym arcydziele *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka* dał **fantasmagoryczną prozę poetycką**, która plastyczną wyrazistością przypomina Lautréamonta.

Tytus Czyżewski (1880-1945), **futurysta** i uczestnik grupy artystycznej **formistów**, poeta i malarz ujmował swe utwory literackie na sposób bliski **poezji wizualnej** – to wiersze *Poznanie*, *Mechaniczny ogród*, *Hamlet w piwnicy*, miniatura dramatyczna *Wąż*, *Orfeusz i Eurydyka* (z rysunkami tuszem autora), poemat *Elektryczne wizje*. Tom Czyżewskiego *Pastorałki*, wydany w Paryżu w 1925 roku, efekt syntezy sztuk uzyskał, łącząc tekst i stylizowane na dawną grafikę **ilustracje** (drzeworyty), które zaprojektował malarz osiadły we Francji, **Tadeusz Makowski** (1882-1932). Integralną wyobraźnię Czyżewskiego współtworzy jego wybitne **malarstwo** (w tym słynny obraz olejny *Akt z kotem* w Muzeum Narodowym w Warszawie).

Własną drogą do syntezy sztuk dążył genialny **artysta wszechstronny**, filozof, teoretyk sztuki, dramaturg, powieściopisarz, eseista, malarz, rysownik i fotograf: **Stanisław Ignacy Witkiewicz** (1885-1939), inaczej **Witkacy**. Poza edukacją akademicką, samodzielnie, zdobył rozległą, choć wybiórczą, znajomość wielkiej kultury Zachodu. Swą teorię sztuki przedstawił w tomie *Nowe formy w malarstwie [...]*. Jako filozof napisał książki *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* oraz *Zagadnienie psychofizyczne*. Jego teoria Czystej Formy była projektem **sztuki ujętej synkretycznie**, która wyraża (jak pisał) „**uczucia metafizyczne**”, łączy **wymiar estetyczny i egzystencjalny**, stanowiąc **oczyszczającą katharsis**¹². Witkacego ontologia (metafizyka) była teorią złożonego **realnego bytu**. Jego antropologia ujmuje człowieka jako „**zagadnienie psychofizyczne**”, suwerenny i spójny byt, to jest - choć bez użycia tego terminu - osobę ludzką, będąc - nie nazwaną tak - postacią **personalizmu**. Witkiewicz nawiązywał, świadomie, do rozległej tradycji: to **antyczny teatr grecki** (choć nie znał estetyki Arystotelesa), **barokowy Shakespeare** (choć nie używał terminu „barok”), **romantyk Juliusz**

¹² Witkiewicz tak to opisuje, ale tym greckim terminem się nie posługuje.

Słowacki, także, zaprzyjaźniony jako autorytet, **Tadeusz Miciński**. Witkiewicz jako malarz nadawał **wymiar literacko-wizyjny** swym obrazom olejnym z okresu formizmu (*Kuszenie świętego Antoniego*), a w rysunkach pastelami osiągał wyrafinowaną deformację portretu, z kolei był mistrzem portretu fotograficznego ujętego psychologicznie. Jego dramaty kształtowały pełne napięcia obrazy, wyrafinowane kompozycyjnie, **wizję teatralną ujętą malarsko i „filmowo”** (*Pragmatyści, Nadobnisie i koczokodany, Kurka wodna, Matka*). W dramacie *Sonata Belzebuba* Witkacy, sam obdarzony wrażliwym słuchem (i darem *chromestezji* ['barwnego słyszenia']), rozbudował **muzyczność obrazu scenicznego** (sięgając już w tytule po gatunek ze sztuki dźwięku - sonatę). Integralną wyobraźnię ujawnił też w powieści *Pożegnanie jesieni*, co oddał w jej barwnej, malarsko ujętej, **adaptacji filmowej** z 1989 roku, do której muzykę skomponował **Michał Urbaniak** (ur. 1943), reżyser **Mariusz Treliński** (ur. 1962).

Różne dziedziny sztuki łączył mistrz z miasteczka Drohobycz, dziś ukraińskiego, genialny artysta polski i żydowski, **Bruno Schulz** (1892-1942) - tak w zakresie rozległości działań twórczych, jak ukształtowania tworzywa dzieł. Schulz tworzył osnute **wokół erotycznej fabuły** obrazy olejne (niedawno odnalezione *Spotkanie*, teraz w Muzeum Literatury w Warszawie), grafiki (cykl *Xięga bałwochwalcza*), a prozę ujmował jako ekspresjonistycznie budowane, nadrealne i **bogate plastycznie obrazy** (tomy *Sklepy cynamonowe, Sanatorium pod klepsydrą*). Swą **wyobraźnię mityczną** odsłonił w esej *Mityzacja rzeczywistości*. Klimat tej twórczości oddał kongenialnie reżyser **Wojciech Has** (1925-2000) w barwnym filmie *Sanatorium pod klepsydrą* z 1972 roku.

W kręgu muzyki polskiej międzywojennej wyróżnia się, wyrosły duchowo z modernizmu, **Karol Szymanowski** (1882-1937) jako autor **opery** *Król Roger*, do której libretto napisał zaprzyjaźniony z nim poeta Jarosław Iwaszkiewicz, obdarzony wrażliwością muzyczną¹³. Opera Szymanowskiego jest mistrzowskim - w duchu **synkretyzmu stylistycznego** (inspiracje muzyką bizantyjską, kolorystyka, atonalność w finałowej arii tytułowego bohatera) - spełnieniem syntezy sztuk. W całej swej twórczo-

¹³ Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza zostanie omówiona w podrozdziale następnym.

ści, także w pieśniach (do utworów Kazimierzy Iłakowiczówny [1892-1983] - to niezwykle *Rymy dziecięce*, Iwaszkiewicza, Jana Kasprowicza, Jerzego Lieberta [1904-1931], Tadeusza Micińskiego, Kazimierza Tetmajera, Juliana Tuwima [1894-1953] - to osobiwie eksperymentalne *Śtopiewanie*, Stanisława Wyspiańskiego, ale i do sekwencji średniowiecznej *Stabat Mater dolorosa* oraz do ludowych wierszy kurpiowskich), kompozytor wykazywał **rozległą i subtelną wrażliwość na literaturę**.

9. Ponowoczesność

Literatura nowsza nawiązuje do **idei syntezy sztuk** często przy okazji podejmowanego **eksperymentu**.

Jan Lechoń (1899-1956), poeta z grupy Skamander, zawsze był wrażliwy na malarstwo i muzykę, co ujawniły jego wczesne tomy wierszy *Karmazynowy poemat* oraz *Srebrne i czarne*. Już po wojnie wiersz ***Sarabanda dla Wandy Landowskiej*** (ze swego ostatniego tomu *Marmur i róża*, z 1954 roku) ujął jako, wedle tytułu, **niemal muzyczną sarabandę**, której rytm przypomina miniaturę klawesynową. Adresatką utworu była, zaprzyjaźniona z poetą, wielka polska klawesynistka **Wanda Landowska** (1879-1959), która jako wirtuoz upowszechniła klawesyn i wydobyla z niepamięci dawne dzieła, na ten instrument komponowane.

Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980), poeta i prozaik o wrażliwości muzycznej (i znajomości gry na fortepianie), jeszcze w okresie międzywojennym w dedykowanym Witkacemu utworze o charakterze prozy poetyckiej ***Wieczór u Abdona*** (z 1922 roku) budował nastrojową opowieść fabularną jak senną wizję, znamiennej **muzycznym rytmem i malarską wyrazistością nawarstwiających się obrazów**¹⁴. Po latach podobnie – jak **syntezę narracji** psychologicznej, malarsko ujętych obrazów i prowadzonych jak ***leitmotiv*** wątków muzycznych (sięgając stosującego tę technikę kompozycji, a i ważnego tu dla fabuły, Wagnera) – zbudował opowiadanie *Sny* z tomu *Sny. Ogrody. Sérénité* (z 1974 roku).

¹⁴ Jednak **nieporozumieniem** jest debiutancki film Agnieszki Holland *Wieczór u Abdona* z 1975 roku - adaptacja prozy poetyckiej Iwaszkiewicza ujęta w estetyce natrętnego w swej dosłowności **realizmu**, co zagubiło styl oryginału.

W późnym tomie poezji i prozy *Album tatrzańskie* (w roku 1975) zamieścił zaś pisany **zrytmizowaną prozą poetycką** utwór *Niebo*, opatrzony na wstępie autorskim komentarzem, iż jest to „usiłowanie możliwie ściśle oddania w słowie formy sonatowej” – utwór jest więc literacką transpozycją muzycznej formy **sonaty**.

Także z tradycji, sięgającej **baroku**, ale i nieodległej, bo z **surrealizmu** (znał osobiście André Bretona), wyrosła indywidualność szczególna, artysta francuski o polskich korzeniach - wszechstronny **Roland Topor** (1938-1997), rysownik, grafik, dramaturg i autor opowiadań, tworzący w estetyce czarnej groteski. Był otwarty na różne dyscypliny sztuki. Współpracował z filmem. Na prośbę **Federico Felliniego** przygotował nadrealny, wizyjny projekt latarni magicznej – ważne ogniwo scenografii jego filmu *Casanova*. Z kolei powieść Topora *Chimeryczny lokator* wykorzystał **Roman Polański** (ur. 1933) jako podstawę scenariusza jednego z największych swoich filmów - psychodelicznego studium jednostki wyobcowanej i zaszczutej **Lokator** z 1976 roku.

W kulturze współczesnej **syntezę sztuk** ponawia - **wspólnota sztuk**. Ideę ich **jedności** od nowa ujmuje koncepcja ich **korespondencji** - w harmonii, w duchu **ciągłości przemian kultury**, co **Fernand Braudel** (1902-1985) określał jako „długie trwanie” (*longue durée*), a bez kolizji i sprzeczności.

W myśleniu dziś częsty bywa ahistoryzm, określający się raczej jako **posthistoryzm**. W tym duchu podstawą rozpoznania przeszłości bywa mocne i autorytarne stawianie **kategorycznych cezur**, swoiste zatem, zakładane, **nierozumienie dawności**, skoro oznacza ona zamkniętą i **martwą skończoność** w pełni, jakoby, poznanych zjawisk. Żywe i otwarte byłyby, w tym ujęciu, określone zjawiska nowsze, późniejsze od wskazanej autorytatywnym tonem **granicy** między martwością historyczną a... **życiem posthistorycznym**.

Tak mogą być ujmowane prace i poglądy, które przedstawiał **Arthur Danto** (1924-2013) - nakłaniające do **polemiki**.

Wspólnotę **sztuk** podejmują różne **media**. Tak więc osobliwą syntezą sztuk, nie tylko **poromantyczną**, bo i **pobarokową**, stała się **intermedialność**. Wspólny horyzont poznawczy - i, nadal, drogę ku **wizji**

totalnej - wytyczają nowe media. Ujawnia się to w rozmaitych obszarach kultury, **od wyrafinowanej twórczości artystycznej** po - prawem homogenizacji (co opisała Antonina Kłoskowska [1919-2001]) i konwergencji treści (którą przedstawia Henry Jenkins [ur. 1958]) - zjawiska **kultury masowej**. Nowe media mogą **ponowić tradycję**, wzbogacić ją i **przekazać żywe dziedzictwo dalej**, zwłaszcza w „**kulturze usiecionej**”, to jest wpisanej w sieć **internetu**, co analizują Jenkins, Sam Ford (ur. 1983) i Joshua Green (ur. 1972).

W kulturze bowiem **nowe bywa też asymilacją**, nie eliminacją - tego, co dawne¹⁵.

Przekraczał granice **Dick Higgins** (1938-1998), amerykański **artysta intermedialny**, poeta, kompozytor, grafik... W pismach teoretycznych użył terminu **intermedia**, opisując tak działania artystyczne **na pograniczu sztuk**: poezji i rysunku, malarstwa i teatru, czyli - **styku literatury i twórczości plastycznej**. Przywiązując znaczenie do **zabawy** w sferze sztuki (jak **dadaizm** po I wojnie światowej) kładł nacisk mniej na gotowe **dzieło**, a bardziej na **działania, procedury artystyczne**. Zajmował go, także praktycznie, **happening** (ang. ‘wydarzenie’), również **performance** (ang. ‘działanie, widowisko’), jako proces otwartych działań artystycznych **łączyć różne dziedziny sztuki** (doniosły w obrębie sztuk plastycznych) w nową **multimedialną całość**, a nawet skupiony wprost na **artyście i jego ciele** jako procesualnym spełnieniu, rozmaitymi tworzywami kształtowanej, sztuki. W Polsce upowszechniał jego teksty i poglądy Piotr Rypson.

Także w kręgu działań innych artystów **sztuka konceptualna**, jak i, pokrewny jej, **performance** improwizując, ukazując **sztukę jako proces** – wykorzystują najrozmaitsze tworzywo: malarskie, literackie, ale zwłaszcza **technikę multimedialną** (szczególnie wideo). Tak, przy wyko-

¹⁵ Idea „postępu” w kulturze jest **fantazmatem** wysnutym z socjalizmu (renesansowego i z XIX wieku: Campanella, Marx, Lenin, a w wersji doktrynerskiej Stalin), bezużytecznym w nauce. Przemiany **technologiczne** nie są tożsame z procesem **doświadczeń duchowych**. Akcentował to przed laty pisarz, autor powieści historycznych, **Teodor Parnicki** (1908-1988), cytując z **ironią** dotyczące **średniowiecza** obiegowe **banaly** typu: „Każdy szofer dzisiejszy mądrzejszy od Dantego” (cytuję z pamięci - nie mam czasu, by odnajdywać źródło cytatu).

rzystaniu urządzeń elektronicznych oraz techniki **cyfrowej**, urzeczywistnia się **dawna, wielowiekowa, idea syntezy sztuk**.

W tym kręgu myślenia opisywano współczesną **literaturę wizualną, poezję wizualną** (nazywaną też „poezją konkretną”), która miała swe wielowiekowe dawne spełnienia, także w epoce **baroku**.

W Polsce rozwijała się współcześnie **poezja konkretna** (zwana też „poezją wizualną”). Jej przedstawicielem był **Stanisław Dróżdź** (1939-2009), który zrywał z linearnością pisma, skupiając się na znaczeniach budowanych przez jedną literę, a swoje prace oraz **instalacje** (w tym monumentalne *Alea iacta est* na biennale w Wenecji) określając jako „**pojęciokształty**”. Wybitną indywidualnością była poetka **Marianna Bocian** (1942-2003), nazywana „**ikoną Podlasia**” (stamtąd pochodziła), zainteresowana mechanizmami mowy, wskazująca „język korzenny” (jak pisała), „wzrosły z ziemi”, z życia - jako prawdziwa „odsłona człowieka”. Jej poezja konkretna ma wymiar egzystencjalny, jak sugeruje łaciński tytuł jednego z tomu: *Actus hominis*.

W obrębie **malarstwa oraz rzeźby** po II wojnie światowej synteza sztuk ujawniała się, zresztą często, poprzez **synekryzm formy**, a w końcu **odejście od gotowego dzieła**, ukończonego przez artystę, na rzecz ukazywania **procesu twórczego przy wykorzystaniu tworzywa różnych sztuk**. Tak **sztuka konceptualna** jak, pokrewny jej a wspomniany już, **performance** improwizując, ukazując **sztukę jako proces** – wykorzystują najrozmaitsze tworzywo: malarskie, literackie, ale zwłaszcza **technikę multimedialną** (szczególnie wideo, cyfrową). Tak, przy wykorzystaniu urządzeń elektronicznych oraz techniki cyfrowej, urzeczywistnia się **dawna, wielowiekowa, idea syntezy sztuk**.

Idea **syntezy sztuk** nadal trwała w **teatrze**, w kręgu jego **wielkiej reformy**, także **drugiej** już. Jej tradycje, w tym Craiga, ponawiał twórczo polski reżyser **Leon Schiller** (1887-1954), z koncepcją, wypowiedaną też teoretycznie (z politycznym patosem lewicowym), **teatru monumentalnego** jako **spektaklu ujętego integralnie, syntetycznie** (która sięgała myślenia o teatrze **Mickiewicza i Wyspiańskiego**), autor tak ujętych inscenizacji: to Adam Mickiewicz i *Dziady*, Zygmunt Krasiński i *Nie-Boska-komedia*,

Juliusz Słowacki i mistyczny *Samuel Zborowski*, Tadeusz Miciński i *Kniaź Piatomkin*.

Wśród twórców teatru, także jego **drugiej reformy**, idea **przekraczania sztuk**, bo **mniej jednak ich syntezy**, ujawniała się w otwarciu sztuki teatralnej na *happening*, także *performance*, czasem ów, opisany przez **Artaud**, pierwotny **rytuał**, „trans”. Między innymi te idee ujawniał **Tadeusz Kantor**, jego Cricot 2.

Druga wielka tu osobistość to **Tadeusz Kantor** (1915-1990), współtwórca teatru **Cricot 2**, reżyser w nim - dramatów Witkacego jak *Kurka wodna* i *Nadobnisie i koczkodany*, a w końcu własnych autorskich inscenizacji jak słynna *Umarła klasa* i *Wielopole, Wielopole*¹⁶. Nazywana często „**teatrem śmierci**”, wysnuta z wizjonerskiej groteski, wielka i oryginalna, twórczość teatralna Kantora **wchłaniała tworzywo wielu sztuk**, otwierając się zwłaszcza na *happening* jako strategię wypowiedzi. Pozostawił też pisma teoretyczne i autokomentarze.

Znamienne często było **odejście od teatru i spektaklu** jako ośrodka myślenia i celu działań - **w stronę upragnionej teatralizacji życia**, zatem działań najprostszych jako spełniona ekspresja i doświadczenie. **Peter Brook** (ur. 1925) określał to w swych pismach jako „**teatr bezpośredni**”, a czynił kierunkiem podejmowanych prac. W ujęciu tym teatr to sztuka, która **porzuca martwą sztukę** na rzecz, przeciwstawianej kłamstwu sztuki, **prawdy życia**. Te „bezpośrednio” ujmujące prawdę nowe spektakle, często w pustej przestrzeni, ascetyczne, apelujące do **wyobraźni**, unaoczniają **niewidzialne doznania** i jednocześnie **różnorodną zbiorowość widzów**. Syntezą sztuk byłby tu *happening, performance* - powrót do **teatru jako rytuału egzystencji**.

Bliski idei działań typu *performance* był **Jerzy Grotowski** (1933-1999), jego **Teatr Laboratorium**, skupiony jednak, z inspiracji **Stanisławskiego**, na **aktorze** i jego oddaniu dla teatru w formie „**aktu całkowitego**”, w końcu zatem **daleki od spełnionej jedności sztuk**, a postulujący „**teatr**

¹⁶ Piszący te słowa ma w pamięci, z autopsji, zwłaszcza *Nadobnisie i koczkodany* Witkacego, z udziałem w spektaklu **samego Tadeusza Kantora**, które teatr Cricot 2 pokazał w Warszawie w Arkadach Kubickiego na Zamku Królewskim, wówczas w odbudowie z wojennej ruiny. Było to bodaj jesienią 1973.

ubogi", będący, jak słynny spektakl *Apocalypsis cum figuros*, spełnionym rytuałem (dla entuzjastów) lub pozorem rytuału (jak sugerował Ryszard Przybylski¹⁷). W pewnej mierze zaś wędrówka Grotowskiego zmierzała, jak u **Artaud**, do kresu sztuki, a może wprost - do zbędności sztuki. Bliski, odmiennie, **powrotu do słowa**, które, jak komentował to młody **Karol Wojtyła** (1920-2005, późniejszy Jan Paweł II), jest „wizją umysłową” i „niesie problem”, a potem dopiero „dojrzewa w gest” - był **Mieczysław Kotlarczyk** (1908-1978), jego **Teatr Rapsodyczny**, znów jednak daleki od syntezy sztuk.

Zjawisko wybitne, **Leszek Mądzik** (ur. 1945) i **Scena Plastyczna KUL**, wyrasta z inspiracji między innymi spektakli **Grotowskiego** (odbieranych jak *katharsis*), **Kantora** i *Umarłej klasy*, ale i **mystyków** renesansowych, rezygnuje ze słowa na rzecz **znaczącego milczenia**, ale buduje widowisko, zwłaszcza bogate plastycznie, wprost malarsko, a z ważną rolą muzyki (to *Piętno, Całun, Odchodzi...*), jako **odnalezioną syntezę sztuk**. To **teatr metafizyczny**.

Wybitne zjawiska to także **Włodzimierz Staniewski** (ur. 1950) i założony przez niego, na podlubelskiej wsi, **Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”**, którego działalność nawiązuje do **antycznego teatru greckiego**, ale też innych źródeł, jak dawna kultura **ludowa** albo żydowska duchowość **chasydów**, łącząc słowo, gest, ruch, muzykę w nową **syntezę sztuk**. Ukazały to spektakle: *Żywot protopopa Awwakuma* do staroruskiego tekstu z epoki **baroku**, *Carmina burana średniowieczne*, oraz zespół widowisk sięgających **antyku**: *Metamorfozy* według powieści Apulejusza, *Elektra* Eurypidesa, ale ostatnio też - *Wesele Wyspiańskiego*.

W polskim teatrze ważne miejsce zajmują **reżyserzy** kształtujący spektakl jako **autorską inscenizację**, która buduje **integralną wizję artystyczną**, sięgającą po rozmaite tworzywa i stanowiącą nową **syntezę sztuk**. Klasykiem w tej mierze był **Konrad Swinarski** (1929-1975), związany najsilniej ze Starym Teatrem w Krakowie. Pośród jego spektakli doniosłe jako autorska wizja sceniczna były: *Nie-Boska komedia* Zygmunta

¹⁷ Prof. Ryszard Przybylski (1928-2016) sformułował ten pogląd podczas wypowiedzi na Uniwersytecie Warszawskim, po roku 1989. Nie znam wersji drukowanej tekstu.

Kraśińskiego, *Woyzeck* Georga **Büchnera**, słynne *Dziady* Adama **Mickiewicza**, *Wyzwolenie* Stanisława **Wyspiańskiego**.

Przejawy **syntezy i korespondencji sztuk** stały się częste jako narzędzie dla kształtowania **integralnej wizji** scenicznej w teatrze polskim. To jeszcze, wspomniany, **Andrzej Wajda** i „operowo” ujęta *Noc listopadowa* **Wyspiańskiego**. To **Ryszard Peryt** (1947-2019), jego spektakle dramatyczne (*Akropolis* **Wyspiańskiego**) i, zwłaszcza, operowe (*Czarna maska* **Pendereckiego** w Teatrze Wielkim w Poznaniu, bardziej powściągliwe estetycznie inscenizacje **Mozarta**). To – także wspomniany - **Krzysztof Warlikowski** (ur. 1962) i jego inscenizacje dramatyczne (*Hamlet*, *Burza* oraz inne utwory **Shakespeare’a**, ale i amerykańska dramatopisarka **Sarah Kane** [1971-1999]). Też w teatrze operowym (*Woyzeck* i *Lulu* **Berga**, *Ubu rex* **Pendereckiego** do libretta według dramatu **Alfreda Jarry** [1873-1907], *Parsifal* **Wagnera** - z wykorzystaniem w spektaklu filmu *Rzym, miasto otwarte*, który tuż po II wojnie światowej zrealizował **Roberto Rossellini** [1906-1977]). To - wspomniany również - **Mariusz Trelński** (ur. 1962), reżyser filmowy (*Pożegnanie jesieni* według powieści **Witkacego**) i operowy (**Giacomo Puccini** [1858-1924], jego z filmowym rozmachem ujęta *Madame Butterfly*, **Szymanowski** i *Król Roger*).

W **muzyce współczesnej** programowo **syntezę sztuk** kształtował genialny kompozytor francuski **Olivier Messiaen** (1908-1992) - jeden z najoryginalniejszych artystów XX wieku. Obdarzony był **wyobraźnią synkretyczną**, „barwnym słyszeniem” (*chromestezją*), kojarzącym kolory i dźwięk, jak wcześniej Aleksandr Skriabin. Urzeczony głosami dzikich ptaków imitował je, zwłaszcza w *Katalogu ptaków* na fortepian. Arcydzieła to ogromna symfonia *Turangalila*, której temat to metafizyczna moc miłości, podobnie oratorium *Przemienienie Pańskie*, a zwłaszcza **opera** *Święty Franciszek z Asyżu*. Prócz orkiestry wykorzystywał instrument elektroniczny **fale Martenota**. W wykładach i pismach teoretycznych rozwijał ideę syntezy sztuk.

Różne tworzywa łączy też w operach, o charakterze **dramatu muzycznego**, **Krzysztof Penderecki** (ur. 1933). To *Diabły z Loudun*, z akcją ułożoną w epoce baroku w kręgu opętanych urszulanek - pra-

wzorem był **Aldous Huxley** (1894-1963) i jego powieść, a temat wkrótce podjął w filmie Ken Russell w *Diabłach*. To **synkretyczna stylistycznie**, sięgająca tradycji średniowiecza, baroku, ekspresjonizmu i Berga, znamienna przepychem instrumentacji, *Czarna maska* - inspiracją był **Gerhart Hauptmann** (1862-1948), jego dramat z akcją znów w epoce baroku i z ponowionym dawnym motywem fabularnym **tańca śmierci**. To najpełniej **sacra rappresentazione** (odmiana gatunkowa opery) *Raj utracony*, stosujący Wagnerowską technikę motywów przewodnich (*leit-motiv*) - sięgający wprost do **barokowo-romantycznej tradycji stylistycznej** (podstawą libretta był **John Milton** i jego poemat). To, wreszcie, sięgający estetyki **groteski** *Ubu rex*, według **Alfreda Jarry'ego**.

Pośród współczesnych kompozytorów wyróżnia się **Paweł Mykietyn** (ur. 1971), który **przekracza granice** muzyki, tworząc dla **teatru i filmu** (tu: *Tatarak* Andrzeja Wajdy), otwierając się na **intermedialność**, a ujawniając też odczucie nasycenia kultury, znużenia tradycją. Tę otwartość, energię, zmęczenie ujawniają: jego niezwykła instrumentacja, narracja i ekspresja **Pasja według św. Marka**, **opera** *Czarodziejska góra*, do libretta według powieści Thomasa Manna, także ekspresyjna, rytmiczno-liryczna, **III symfonia** na orkiestrę i alt, która traktuje głos, mówiąco-śpiewający, w stylu **rapu**.

Jako **spełniona jedność** przeciw rozdrobnieniu, specjalizacji, a zarazem **sztuka oczywiście złożona** - ujawnił się **film** w dojrzałej fazie swoich przemian.

Powstały w okresie modernizmu film jako **technika rejestrowania, unaoczniania ruchu**, ale **z czasem i sztuka**, mógł budować **synkretyczną wizję** z chwilą uzyskania technicznej dojrzałości przekazu, zwłaszcza przy uzyskaniu precyzji dźwięku i barwy oraz ekspresji świadomie komponowanego montażu. Jak trafnie to ujął **Rudolf Arnheim** (1904-2007), także **Marek Hendrykowski** (ur. 1948), **korespondencja sztuk należy do kluczowych zagadnień kina**, ze względu choćby na polimorficzną strukturę dzieła filmowego i „**jednoczący charakter ruchomych obrazów**”.

Już filmowy **ekspresjonizm i surrealizm** po I wojnie światowej - wspomniane tu - miały wybitne spełnienia **wielkiej wizji** artystycznej.

Już to ujawnił **łączący dawne i nowe dzieje filmu**, omówiony, **wielki nadrealista Luis Buñuel** - żywe i twórcze ogniwo w toku krystalizacji wizjonerskiej i kreacyjnej sztuki filmu, unaoczniającej podświadomość i tropiącej - w *Psie andaluzyjskim* lub *Piękności dnia* - erotyczne **fantazmaty wyobraźni**.

Dalsze spełnienia, innych reżyserów, dokonywały się od lat 50-60. XX wieku aż po dziś, z chwilą uzyskania przez technikę filmową wyrafinowanej już biegłości.

Prócz samych **dzieł filmowych**, upragnioną wspólnotę i korespondencję sztuk unaocniają też często jako indywidualności - **reżyserzy**, biegli twórczo w **rozmaitych dziedzinach sztuki** i je, osobą swą, zespalający, a **w wybranych filmach czasem spełnioną jedność uzyskujący**.

To choćby **Michelangelo Antonioni** (1912-2007), reżyser o wyobraźni **malarza** - jego perfekcyjnie operująca barwą *Czerwona pustynia*, późniejsze barwne dzieła: wysmakowane wizualnie *Powiększenie*, także realistyczne i wizyjne pospołu (w grupowej scenie erotycznej na pustyni), z malarsko ujętą finałową sekwencją wybuchu do muzyki grupy „Pink Floyd”, kontrkulturowe *Zabriskie Point*, wreszcie wyrafinowany, znów, plastycznie, *Zawód: reporter*, z brawurowym ujęciem finałowym, gdy kamera zatacza pełne koło.

To geniusz kina, **Ingmar Bergman** (1918-2007), reżyser związany także z **teatrem**, piszący do swych filmów bogate literacko **scenariusze** (najbardziej wyrafinowany do *Persony*), wrażliwy na **muzykę**, co ujawnił w filmowej adaptacji opery Mozarta.

To **Federico Fellini**, równolegle reżyser i **rysownik** (o zacięciu karykaturzysty) - omawiany dalej.

To **Jean-Luc Godard** (ur. 1930), współtwórca francuskiej **nowej fali** (*nouvelle vague*), reżyser, ale i teoretyk kina, ujawniający wrażliwość **malarską** w barwnych filmach (*Pogarda*, a szczególnie wyrafinowane **kolorystycznie** *Made in USA*).

Także **Pier Paolo Pasolini** (1922-1975), reżyser, pisarz i teoretyk kina, gdy twórczo adaptował **arcydzieła literatury** (tu tragedię grecką), a w filmach barwnych stosował, przy oszczędności scenografii, subtelną **kolorystykę**, czasem nawiązując do dawnego, renesansowego, **malar-**

stwa (*Król Edyp* według Sofoklesa, paraboliczny *Teoremat*, *Medea* według Eurypidesa, ze śpiewaczką Marią Callas [1923-1977] w roli tytułowej).

Podobną syntezę uzyskiwał **Werner Herzog** (ur. 1942), wiążąc „malarsko” filmowany pejzaż (tu często inspiracją był Caspar David Friedrich) oraz **wyrafinowany dźwięk** (*Szklane serce* – z psychodeliczną muzyką rockową, *Nosferatu - nocne widmo*¹⁸, *Fitzcarraldo* – z muzyką operową).

Syntezę sztuk uzyskał w swej oszałamiająco **bujnej plastyczności** twórczości filmowej **Alejandro Jodorovsky** (ur. 1929). Zwłaszcza osiąga to film *Święta góra*, ujęty jak **inicjacyjna wędrówka** do samopoznania, bliska tradycji Jana od Krzyża - jak **barokowa wizja totalna z kręgu kontrkultury**, o malarsko rozrzuconym tworzywie¹⁹.

Pośród polskich twórców kina to wspominany już **Andrzej Wajda** (1926-2016) reżyser, także teatralny, o wrażliwości **malarskiej**, wsłuchany w **arcydzieła literackie** - w jego zróżnicowanej stylowo twórczości **wyobraźnię integralną** odsłaniają w duchu **powinowactwa sztuk** najbardziej barwne filmy: *Wszystko na sprzedaż* (gdzie swoją rolę w wizji plastycznej zyskał malarz Andrzej Wróblewski [1927-1957] i jego obrazy), *Brzezina* (według opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, asymilująca w warstwie plastycznej malarstwo Jacka Malczewskiego [1854-1929]), ekspresjonistyczna w stylu *Ziemia obiecana* (twórcza adaptacja powieści Władysława Reymonta [1867-1925]), *Panny z Wilka* (według prozy Iwaszkiewicza, a ważna dla klimatu obrazu muzyka to Karol Szymanowski, jego *I koncert skrzypcowy*), także *Tatarak* (znów podstawą jest Iwaszkiewicz, muzykę skomponował Paweł Mykietyn, a inspiracja dla scenografii to amerykański malarz Edward Hopper [1882-1967]).

¹⁸ W polskich kinach pod nieautorskim tytułem *Nosferatu-wampir*.

¹⁹ Warto zestawić - w duchu **komparatystyki pozasłownej** - film *Święta góra* i... *Treny* Jana Kochanowskiego, wydane w 1580 roku: jako dwie **ścieżki inicjacyjne**, dwa dzieła **niezwiązane z sobą**, ale bliskie... Jana od Krzyża. U Jodorovsky'ego to **bliskość i więź** z hiszpańskim mistykiem, a u Kochanowskiego - to tylko **analogia** jako **projekt wędrówki duchowej** od nocy ciemnej po wiedzę prawdy. Tę myśl rzucam także w rozdziale tej monografii *Stara kobieta w „Trenach” Jana Kochanowskiego*.

To wielki artysta polskiego kina **Wojciech Has** (1925-2000), obdarzony **malarską wyobraźnią**, dbały w filmach o bogactwo scenografii i kompozycję kadru, zarazem stale otwarty na **wielką literaturę** w jej twórczych adaptacjach, jak: *Pętla* (inspiracja to Marek Hłasko [1934-1969] i jego opowiadanie), mistrzowski, kongenialny *Rękopis znaleziony w Saragossie* (według oświeceniowej powieści Jana Potockiego [1761-1815]), wielkie dzieła barwne - zjawiskowe *Sanatorium pod klepsydrą* (Bruno Schulz, jego proza i wyobraźnia, był tu inspiracją), parabola *Oso-bisty pamiętnik grzesznika* (jej gleba to romantyk szkocki James Hogg [1770-1835] i jego metafizyczna powieść grozy), oniryczna opowieść inicjacyjna *Niezwykła podróż Baltazara Kobera* (podstawę dał Fréderick Tristan [ur. 1931] i jego powieść).

Także **Andrzej Żuławski** (1940-2016), artysta wizjoner o **barokowej wyobraźni ekspresjonisty**, budował w scenach wizyjnych swych filmów (muzykę, zawsze tu ważną, komponował **Andrzej Korzyński** [ur. 1940]) **wizję totalną**: to *Trzecia część nocy* (zwłaszcza halucynacyjna sekwencja finałowa, z motywem sobowtóra), *Diabeł* (sceny początkowe, atak Narzeczonej), *Na srebrnym globie* (sceny orgiastyczne), *Opętanie* (atak szaleństwa w korytarzu metra), *Błękitna nuta* (film o **Chopinie**, z integralną rolą jego muzyki), *Kosmos* (według powieści **Witolda Gombrowicza** [1904-1969] - sekwencja w lesie). Osobne znaczenie ma operowy *Borys Godunow*.

Swoimi ścieżkami do **integralnej wizji filmowej** wędrowali polscy reżyserzy późniejsi: **Andrzej Kondratiuk** (1936-2016), tworząc autorskie **kino intymne**, jako **autotematyczny** splot improwizacji i kreacji, studium rytmu przemian pejzażu, po trosze, osobliwy *happening* (*Wrzecziono czasu*), także **Lech Majewski** (ur. 1953), dając osobliwie „operową” jedność obrazu i muzyki (zachwycający, jak go opisał Antoni Czyż, *Pokój saren*), sięgając po klimat duchowy Grupy Janowskiej okultystycznej, którą założył malarz samouk, wizjoner i okultysta, **Teofil Ociepka** (1891-1978), w filmie *Angelus*, wreszcie budując na tle pejzażu Wenecji historię miłosną, której kontekst to średniowieczny **Hieronim Bosch**, inny malarz wizjoner (film *Ogród rozkoszy ziemskich*).

Wszędzie tu **wyobrażenia twórcy, reżysera** dawała, w wybranych dziełach, ich ogniwach, **spełnioną jedność, korespondencję sztuk**.

Ta jedność określała też często - **cały dorobek wielkich twórców kina autorskiego**.

Najpełniej i z barokowym rozmachem budował wielkie wizje filmowe geniusz kina autorskiego **Federico Fellini (1920-1993) – reżyser o wyobraźni malarza** (i uzdolnieniach plastycznych), wrażliwy też muzycznie. Tworzył **syntezę sztuk w obrębie całego dzieła, z kulminacją w wybranych sekwencjach** – tak w filmach *Giulietta od duchów* (zmysłowe, orgiastyczne epizody w domu Suzy, sąsiadki głównej bohaterki), *Satyricon*, według antycznej powieści Petroniusza (wędrowni homoseksualnych kochanków przez dom publiczny), *Rzym* (pokaz mody kościelnej), *Casanova* (latarnia magiczna projektu Topora, brzmiały chóralnie muzyką Wagnera epizod niemiecki), *Miasto kobiet* (żona bohatera, śpiewająca w domu Snaporaza arię z Verdiowskiej *Traviaty*), *A statek płynie* (aria *Aidy* Verdiego w scenie rozsypania prochów śpiewaczki na morzu i muzyka z jego *Mocy przeznaczenia* w sekwencji tonięcia okrętu)²⁰.

Podobny styl ujawniał **Luchino Visconti (1906-1976)**, który cenił muzykę, w tym operę (i reżyserował spektakle operowe). Wrażliwy na **muzykę** (operę Verdiego, Richard Wagner, Gustav Mahler i jego symfonie) i **arcydzieła literatury** (**Thomas Mann [1875-1955]**, **Giuseppe Tomasi di Lampedusa [1896-1957]**), dbał o przepych scenografii, z **malarskim** wyrafinowaniem - kreował **syntetyczną wizję** artystyczną w filmach *Zmysły*, *Gepard* (według powieści Lampedusy)²¹, *Śmierć w Wenecji* (według opowiadania Manna) oraz barokowo bujny *Zmierzch bogów*, ale zwłaszcza w przesyconym muzyką Wagnera *Ludwigu* (którego bohaterem był obłąkany protektor kompozytora – król Ludwik Bawarski).

Także Rosjanin **Andriej Tarkowski (1932-1986)**, geniusz kina autorskiego, zafascynowany w całej twórczości **arcydziełami kultury** i wchłaniający je, budował **syntezę sztuk, unaoczniając i łącząc dzieła**

²⁰ Film *Giulietta od duchów* (wł. *Giulietta degli spiriti*) w polskich kinach i pracach filmoznawczych określany bywa, niefortunnie, jako *Giulietta i duchy*.

²¹ W polskich kinach i pracach filmoznawczych film określony jako *Lampart*. W polskich przekładach powieść zatytułowana *Lampart*, a w drugiej translacji - *Gepard*.

mistrzów jako **cytaty kulturowe** z malarstwa i muzyki w wielogłosowej **wizji filmowej**. To *Andriej Rublow* (tu ikona **Rublowa Trójca Święta**), *Solaris*, *Stalker*, *Nostalgia* (tu odwołania do malarstwa renesansowego), *Ofiarowanie* (tu barokowa muzyka - **Johann Sebastian Bach** [1685-1750]). Najpełniejsze arcydzieło tu, zwłaszcza w wyrafinowanej sekwencji finałowej, to *Zwierciadło* (cytaty dzieł kultury w tym filmie: **Leonardo da Vinci** i jego malarstwo, **Giovanni Pergolesi** [1710-1736] i *Stabat Mater*, a w finale Bach i *Pasja według św. Jana*).

Syntezę sztuk podejmuje w całej twórczości **Ken Russell** (1927-2011), przesycając swe filmy **muzyką**, portretowanych często kompozytorów, wykorzystywaną też **w ujętych z barokowym i ekspresjonistycznym rozmachem, a wyrafinowanych plastycznie, scenach ściśle wizyjnych**. To wczesne studium erotyzmu *Zakochane kobiety*, to *Kochankowie muzyki* – o Czajkowskim, to *Mahler* - z unaocznianiem wizji muzycznych kompozytora, to także *Gotyk*, ukazujący poetę Byrona w estetyce **gotycyzmu romantycznego**, a dla finałowej sceny inspiracją był malarz Otto Runge i jego *Poranek*. Najpełniej **wizję totalną** uzyskał w *Diabłach* (z akcją w kręgu opętanych urszulanek, jak, w tymże czasie, ukazał to Penderecki w operze *Diabły z Loudun*), dając brutalne i steatralizowane studium **epoki baroku**. Russell zrealizował w 1975 roku film *Tommy*, stanowiący barokowo bujną plastycznie adaptację *musicalu* – synteza sztuk wkroczyła tak w krąg **kultury masowej**. W tej mierze podobny jest, opisany już, Alejandro Jodorovsky.

Miejsce osobne **na drodze do syntezy sztuk** zajmuje **film operowy**, stanowiący adaptację opery - jednak tylko wówczas, kiedy reżyser nie zmierza w stronę realizmu, ale wysnuwa konsekwencje artystyczne ze **spotkania wielu sztuk w obrębie jednego dzieła**. Tak uczynili **Ingmar Bergman** (*Czarodziejski flet* według **Mozarta**) i **Andrzej Żuławski** (*Borys Godunow* według **Musorgskiego**). Bliski jest temu europejski **film muzyczny**, który odchodzi od tradycji realistycznie kształtowanego *musicalu* (dominującej zwłaszcza w kinie amerykańskim), budując autonomiczną **wizję artystyczną** – to **Jacques Demy** (1931-1990), jego *Parasolki z Cherbourg* z Catherine Deneuve w roli głównej, film w całości śpiewany, a pełen wysmakowanych **kolorystycznie** kadrów, *Panienki*

z *Rocheftort*, także z Deneuve oraz jej siostrą Françoise Dorléac (autor muzyki do obu to **Michel Legrand** [1932-2019]). To również **Ken Russell** i *Tommy*, **Lech Majewski** i *Pokój saren*.

Ukształtowana w połowie XX wieku **kontrkultura**, jako **obyczaj i spontaniczny projekt życia** w duchu **romantyczno-surrealnej wolności** - była powiązana z życiem amerykańskich **środków uniwersyteckich**, także subkultury **hipisów**, ale i otwarta na kulturę masową. Zawierała w sobie **bunt wobec jałowej i skostniałej tradycji**, szukała **nowych rozwiązań**, czasem paradoksalnie, **przez twórcze ponowienia tradycji**. W tym kręgu właśnie działał Dick Higgins. W tym kręgu też rozwijała się odmiana muzyki typu **rock** (ang. 'kołysać') - wyrafinowany, wirtuozowski **rock progresywny**, sięgający, w swym nurcie **symfonicznym**, muzyki klasycznej. Najważniejsza bodaj tu grupa to trio „**Emerson, Lake and Palmer**”, której liderem i wirtuozem gry na instrumentach klawiszowych (w tym elektronicznym syntezatorze Mooga) był **Keith Emerson** (1944-2016). Osiągnięciem grupy ELP były brawurowe **fuzje rocka i muzyki klasycznej**. To album *Pictures at an exhibition* [*Obrazki z wystawy*] - transkrypcja cyklu **Musorgskiego**²². To *Romeo i Julia* - transkrypcja tańca z baletu **Prokofiewa** (płyta *Black moon* [*Czarny księżyc*]). To niezwykle album *Trilogy* [*Trylogia*], z kompozycjami Emersona - tu mistrzowska tytułowa, trzyczęściowa **suita** instrumentalno-wokalna, także *Abaddons's bolero* [*Piekielne bolero*], którego inspiracja to **Maurice Ravel** (1875-1937) i jego *Bolero*²³. Oto **spełniona jedność sztuk**.

W kręgu muzyki elektronicznej, wytwarzanej przez instrumenty o charakterze elektrofonów, ale i popularnej, też etnicznej, w tym ludowych instrumentów - wielką osobowością jest islandzka piosenkarka, poetka i kompozytorka **Björk**, czyli Björk Guðmundsdóttir (ur. 1965, jej imię znaczy 'brzoza'). Inspirował ją niemiecki kompozytor **Karl Stockhausen** (1928-2007), bliski muzyce elektronicznej. Jej płyty to głęboko osobiste wyznania, dbałe o narrację piosenki-opowieści, ale i bogactwo

²² Tytuły angielskie **świadomie zapisuję** według polskiej ortografii, tj. wielką literę stosując tylko na początku albo wobec imion własnych.

²³ Znamienne są późniejsze wykonania *Trylogii* przez innych wykonawców: jedno instrumentalne w klimacie muzyki klasycznej (lecz na fortepian i... syntezator), inne instrumentalno-wokalne w estetyce jazzu. Dostępne w internecie.

zmiennej instrumentacji. Oddają to albumy: mistrzowski *Homogenic* (którego muzyka, z udziałem smyczków, maluje, jak to ujęła Brzoza, „górzysty, morski, wulkaniczny i lodowcowy krajobraz Islandii”), wyrafinowana wokalnie *Medulla* lub arcydzieło - *Volta*, z bogactwem instrumentów perkusyjnych i dętych. Integralne ogniwo tej syntezy sztuk stanowią **wideo-klipy**, filmowane z barokową bujnością obrazu, z wykorzystaniem kamery szerokokątnej i montażu elektronicznego - jak do piosenek z albumu *Medulla - Earth intruders [Ziemscy intruzi]* lub zabawny teledysk *Triumph of a heart [Triumf serca]* (narracja o odnalezionej więzi z ukochanym... mężem-kotem).

W obrębie **kultury masowej** zjawiskiem wysnutym z najprostszej syntezy tworzywa w obrębie percepcji jest **komiks**. Załączkową postać estetyki komiksu stanowiły w średniowieczu i renesansie ilustrowane książki drzeworytowe, jak *Biblia pauperum*.

Ciekawy, a często wyrafinowany stylowo i wybitny artystycznie, **praktyczny przejaw syntezy sztuk** to właśnie, wspomniany już przy Björk, **wideoklip**, okreśłany też jako **teledysk** – zjawisko w obrębie **popularnej kultury muzycznej**, film oparty na **kojarzeniu obrazu i dźwięku**. Interpretując, a raczej **unaoczniając**, piosenkę osnuwa on wokół niej zarys fabuły, stawia przed wykonawcą zadania aktorskie, nadaje znaczenie scenografii, kostiumom czy nawet makijażowi postaci. Osobne znaczenie ma tu **montaż** (zwykle szybki jego rytm), także **specjalne efekty plastyczne** uzyskiwane komputerowo. Powstająca z tego **całość to synteza sztuk**. Pionierskie dokonania w tej mierze miał zespół „Queen” - od teledysku do piosenki *Save me*, gdzie wykorzystano po raz pierwszy animację, po wideoklip do *Show must go on*, ostatnie nagranie, które przed swą śmiercią opublikował wokalista grupy i współautor tekstu **Freddie Mercury** (1946-1991), podejmując **topos *Theatrum mundi***. Oryginalne teledyski nagrała **Madonna**, czyli Madonna Louise Ciccone (ur. 1958) - *Music*, także *Hung up* oraz *Sorry* (gdzie w 3. minucie nagrania wypowiada trochę po polsku „Przepraszam”²⁴) – z albumu *Confessions on a dance floor*. Mistrzem tej formy był **Michael Jackson** (1958-2009), którego teledysk,

²⁴ Ściślej, mówi **przepraszum**, z akcentem na ostatnią sylabę.

utrzymany w estetyce **gotycyzmu romantycznego**, do tytułowej piosenki albumu *Thriller* uchodzi za arcydzieło.

Wielkie znaczenie dla teatru dziś miała **Pina Bausch** (1940-2009), choreograf. Stosowała w spektaklach technikę **multimedialną**. Odchodząc od, skostniałej dla niej, formy baletu klasycznego (tej XIX-wiecznej) stworzyła, sięgając po tradycję **ekspresjonizmu** z lat 20. XX stulecia, **teatr tańca** (*Tanztheater*). Dała spójną koncepcję teatru, aktorstwa, języka choreografii. Spektakle budowała jako zespół epizodów, dialogu i działania wokół surrealistycznych sytuacji czy kostiumów, bez ciągłości narracji. Stałe ogniwo stylu Bausch to **powtórzenia**, stały temat - cierpienie i namiętność (tak w arcydziele: spektaklu *Café Müller*). Entuzjasta jej sztuki, Federico Fellini, zaangażował ją do swego filmu *A statek płynie*, powierzając rolę (aktorską, nie taneczną).

W kręgu estetyki *Tanztheater* tworzy **Sasha Waltz** (ur. 1963), która wypracowała, na fundamencie **tańca**, intermedialną **operę choreograficzną** (z wykorzystaniem też techniki filmowej). W spektaklach sięgała do wielkiej tradycji: **barokowej** (Henry Purcell, *Dydona i Eneasz* - Claudio Monteverdi, *Orfeusz*), **Wagnera** (opera *Tannhäuser*), **XX wieku** (Igor **Strawiński** [1882-1971], balet *Ognisty ptak*).

W Polsce ponowieniem żywej tradycji stała się, powstała w roku 1980, „**Correspondances des Arts**” - grupa łódzkich artystów: grafik i malarz Andrzej Graczykowski, grafik Zbigniew Janeczek, poeta Zdzisław Jaskuła i **Janusz Tryzno**, grafik i fotograf, który w 1986 roku wraz z żoną Jadwigą założył pracownię książki artystycznej, a w roku 1993 podjęło pracę w Łodzi **Muzeum Książki Artystycznej** i w jego kręgu toczy się dalsza działalność. Grupa wydała unikatowe bibliofilskie **książki ilustrowane** z oryginalnymi grafikami. To powrót do odległej tradycji książki jako **dzieła sztuki**, które poznaje się poprzez **integralną percepcję**.

W tym kręgu **Ihor Podolczak** (ur. 1962), pochodzący ze Lwowa ukraiński malarz, grafik i reżyser filmowy wydał w nakładzie 100 egzemplarzy tom pism mistyka epoki baroku **Jakoba Boehme**, ilustrując je własnymi akwafortami - książkę wsparł dobozem tekstów, a potem przypomniał proces jej powstawania, Jan Tomkowski. Jako reżyser Podolczak współtworzy **kino autorskie**, w eksperymentalnych, wizjonerskich obrazach: to pełno-

metrażowe, sięgające symboliki lustra, *Panny dworskie* (tytuł oryginalny jest hiszpański *Las meninas*, jako aluzja do obrazu, który w epoce baroku namalował **Diego Velazquez** [1599-1660]), halucynacyjne *Delirium* i krótką (liczy 5 minut), somnambuliczna, *Karuzela* (*Merry-go-round*).

W obrębie życia codziennego synteza, korespondencja sztuk, objęła współcześnie **retorykę obrazu** jako **reklamy**, także zewnętrznej, wielko-formatowej albo dostępnej przez telefon komórkowy. Wszechobecny w **kulturze masowej**, emitowany w **telewizji**, a też w **internecie** krótki film reklamowy (czasem jako wstęp konieczny lub przerywnik w toku emisji innego materiału) stosuje strategię **przekazu integralnego**, by wymusić zakup dowolnego produktu: od proszku do prania (na „koszmarne plamy”) lub margaryny (która sama... mówi, że jest „sprytna”) po prezerwatywy (wspierające męską moc) - w ramach obłędu nieustannej konsumpcji²⁵.

Znacznie bardziej interesująca jest **intermedialność** w obrębie całej **współczesnej kultury cyfrowej**. Ogarnia ten proces wielorakie relacje **rozmaitych form przekazu**, faktyczne i znaczące **spotkania mediów**, z czego wyłania się nowa całość i kolejne znaczenia na gruncie **relacji pisma i obrazu**, w tym obrazu filmowego (w postaci filmu cyfrowego w internecie), co bada Agnieszka Smaga (ur. 1973).

By wyzwolić się tu od reklam... Cenionym przez publiczność przejawem syntezy sztuk w obrębie kultury popularnej są plenerowe widowiska nazywane *son et lumière* (fr. dosł. *dźwięk i światło*), a w Polsce określane jako **„światło i dźwięk”** – nocne spektakle wykorzystujące muzykę i grę barw.

10. I dalej bez końca

Integralna wyobraźnia otacza nas więc i towarzyszy od wieków, zawsze i wszędzie.

Człowiek współczesny jest jak mały bohater opery, a raczej „fantazji lirycznej”, którą **Maurice Ravel** zatytułował *L'enfant et les sortilèges*.

²⁵ Piszący te słowa z reguły wyłącza dźwięk komputera lub telewizora podczas emisji reklam.

W domu wiejskim i w ogrodzie mały bohater atakowany jest przez zjawiska, przedmioty i zwierzęta, a w końcu spokojny i ukojony. Dziecko i czary.

Jesteśmy jak dziecko, kiedy **władza marzeń** otacza je i gnębi, by jednak koić jak **spełniona jednia wspólnoty sztuk** w kulturze. Koi jej urok i czar, *charme* i *sortilège* **fantazmatów**.

Bibliografia:

I. Źródła wybrane:

1. Leone Battista Alberti: *O malarstwie*. Tłum. Lidia Winniczuk. Warszawa 1963. Przedruk fragmentów w antologii: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*. Oprac. Jan Białostocki. Warszawa 1988, s. 359-391.
2. Guillaume Apollinaire: *Kaligrama*. W: *Wybór poezji*. Oprac. Jerzy Kwiatkowski. Wrocław 1976, s. 213-371.
3. Antonin Artaud: *Teatr i okrucieństwo*. W: *Teatr i jego sobowtór*. Tłum. Jan Błoński. Warszawa 1978, s. 102n.
4. Arystoteles: *Poetyka*, rozdział VI. W zbiorze: Arystoteles, Dawid Hume, Max Scheler: *O tragedii i tragiczności*. Oprac. Władysław Tatarkiewicz. Kraków 1976. Edycja kompletna: Arystoteles: *Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski. W: *Dzieła wszystkie*. Tom VI. Warszawa 2001, s. 474-516.
5. Charles Baudelaire: *Correspondances*. *Oddźwięki*. Tłum. Antoni Lange. W: *Kwiaty zła*. Oprac. Jerzy Brzozowski, Maria Leśniewska. Kraków 1990, s. 20-21 - młodopolski przekład Langego **nie oddaje trafnie** tekstu (i tytułu!) sonetu, ale została tam zamieszczona również **oryginalna wersja francuska** utworu.
6. Charles Baudelaire: *Rozmaitości estetyczne*. Tłum. Joanna Guze. Gdańsk 2000.
7. Charles Baudelaire: *Sztuka romantyczna*. Tłumacze różni. Gdańsk 2003.
8. Konstancja Benisławska: *Pieśni sobie śpiewane*. Wyd. Tomasz Chachulski. Warszawa 2000.
9. [Björk]: *Björk spotyka Karlheinz Stockhausena*. [Zapis rozmowy]. Tłum. Łukasz Mikołajewski. „Glissando” (Warszawa) 2004, nr 2.
10. William Blake: *Matężństwo nieba i piekła*. Tłum. Franek Wygoda. Wrocław 2002.
11. André Breton: *Manifest surrealizmu*. W antologii: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka*. Oprac. Adam Ważyk. Warszawa 1973.
12. Peter Brook: *Pusta przestrzeń*. Tłum. Witold Kalinowski. Warszawa 1981.
13. Pedro Calderon: *Autos sacramentales*. Tłum. Leszek Biały. Wrocław 1997.
14. Samuel Coleridge: *O poezji czyli sztuce*. Tłum. Janina Kamionkova. W antologii: *Manifesty romantyzmu. 1790-1830*. Oprac. Alina Kowalczykova. Warszawa 1975, s. 78-88.
15. Edward Craig: *Sztuka teatru - dialog pierwszy*. W: *O sztuce teatru*. Tłum. Maria Skibniewska. Wyd. 2. Warszawa 1985, s. 131n.

16. Tytus Czyżewski: *Poezje i próby dramatyczne*. Oprac. Alicja Baluch. Wrocław 1992.
17. Eugène Delacroix: *Dzienniki*. Tłum. Joanna Guze, Julia Hartwig. Wyd. 2. Gdańsk 2003-2007, tomy I-II.
18. Stanisław Dróżdż: *Alea iacta est. [Katalog biennale w Wenecji]*. Warszawa 2003.
19. Stanisław Dróżdż: *Pojęciokształty. Poezja konkretna 1967-2003*. Red.: Andrzej Przywara. Warszawa 2014.
20. Elżbieta Drużbacka: *Opisanie czterech części roku*. W: *Wiersze wybrane*. Oprac. Krystyna Stasiewicz. Warszawa 2003.
21. Marsilio Ficino: *Teologia platońska*. Tłum. Mieczysław Mejor, Antoni Czyż. „Ogród” (Warszawa) 1991, nr 4 (6), s. 245-249.
22. Georg Friedrich Hegel: *Wykłady o estetyce*. Tłum. Janusz Grabowski i Adam Landman. Warszawa 1964-1967, tomy I-III.
23. Dick Higgins: *„Intermedia” i inne eseje*. Oprac. Piotr Rypson. Warszawa 1985.
24. Dick Higgins: *„Nowoczesność od czasu postmodernizmu” oraz inne eseje*. Oprac. Piotr Rypson. Gdańsk 2000.
25. Hildegarda z Bingen: *Scivias*. Tłum. Justyna Łukaszewska-Haberkowa. Kraków-Tyńiec 2011, tomy I-II.
26. Horacy (Quintus Horatius Flaccus): *Sztuka poetycka*. W: *Dzieła wszystkie*. [Tekst łaciński i polski]. Oprac. Oktawiusz Jurewicz. Warszawa 2000, tom II, s. 454 i 455 - wers 361.
27. Jarosław Iwaszkiewicz: *Album tatrzańskie*. Kraków 1975 - utwór *Niebo*.
28. Jarosław Iwaszkiewicz: *Sny*. W: *Sny. Ogrody. Sérénité*. Warszawa 1974.
29. Jarosław Iwaszkiewicz: *Wieczór u Abdona*. W: *Proza poetycka*. Warszawa 1980.
30. Jean-Paul (Richter): *Mowa wypowiedziana przez umarłego Chrystusa ze szczytu kosmicznego gmachu o tym, że nie ma Boga*. Tłum. Maria Żmigrodzka. „Ogród” (Warszawa) 1991, nr 2 (6), s. 107n.
31. Tadeusz Kantor: *Teatr śmierci. Pisma z lat 1975-1984*. Wrocław 2005.
32. Jan Kasprowicz: *Hymny*. W: *Wybór poezji*. Oprac. Jan Józef Lipski. Wrocław 1973, s. 152-199.
33. Wincenty Korab-Brzozowski: *Utwory zebrane*. Oprac. Marian Stala. Kraków 1980, s. 156-159 - *Affinité d'ombres et de fleurs en le soir. Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu*.
34. Lautréamont: *Pieśni Maldorora*. Poezje. Tłum. Maciej Żurowski. Kraków 2004.
35. Leonardo da Vinci: *Pisma wybrane*. Tłum. [z wersji niemieckiej] Leopold Staff. Warszawa 1913, tom II, s. 201.
36. Leonardo da Vinci: *Traktat o malarstwie*. Tłum. Maria Rzepińska. Gdańsk 2006.
37. Gottold Ephraim Lessing: *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i literatury*. Tłum. Henryk Zymon-Dębicki. Wrocław 1962.
38. Stanisław Herakliusz Lubomirski: *Adverbia moralia*. Oprac. Mieczysław Mejor. W: *Poezje zebrane*. Wyd. Adam Karpiński. Warszawa 1995, tom I.

39. Rajmund Llull: *Wybór pism*. Tłum. Irena Laskowska. W zbiorze: *Antologia mistyków franciszkańskich*. Oprac. Salezy Kafel. Tom II. Warszawa 1986, s. 252-267.
40. Stéphane Mallarmé: *Après-midi d'une faune. Popołudnie fauna*. Tłum. Ryszard Matuszewski. W tomie: Jerzy Lisowski: *Antologia poezji francuskiej*. Tom III. Warszawa 2016, s. 574-581 - przekład nie oddaje **muzyczności** oryginału, ale edycja zawiera też tekst francuski.
41. [Giambattista Marino]: *Adon*. [Polski przekład anonimowy z epoki baroku]. Wyd. Luigi Marinelli, Krzysztof Mrowcewicz. Warszawa 1993, tomy I-II.
42. Wsiewołod Meyerhold: *W związku z inscenizacją „Tristana i Izoldy” w Teatrze Maryjskim*. W: *Przed rewolucją. (1905-1917)*. Tłum. Andrzej Drawicz, Jerzy Koenig. Warszawa 1988, s. 64n.
43. Tadeusz Miciński: *Bazyliśsa Teofanu*. W: *Utwory dramatyczne*. Tom II. Oprac. Teresa Wróblewska. Kraków 1979.
44. Zbigniew Morsztyn: *Emblemata*. Oprac. Paulina i Janusz Pelcowie. Warszawa 2001.
45. Novalis: *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna - studia - fragmenty*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 1984, zwłaszcza tekst *Monolog*.
46. Gianfrancesco Pico della Mirandola: *O wyobraźni*. Tłum. Agnieszka Fulińska. Kraków 1995.
47. Arthur Rimbaud: *Voyelles. Samogłoski*. Tłum. Adam Ważyk. W: *Wiersze. Sezon w piekle. Iluminacje. Listy*. Oprac. Artur Międzyrzeczki. Kraków 1993, s. 92-93 - dobry przekład i **oryginalna wersja francuska** utworu.
48. Cezare Ripa: *Ikonomia*. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków 1998.
49. *Rozmyślenia dominikańskie*. Oprac. Karol Górski, Władysław Kuraszkiewicz. Wrocław 1965.
50. Otto Runge: *Do Daniela*. [List z 9 III 1802]. Tłum. Anna Palińska. W antologii: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*. Oprac. Elżbieta Grabska, Maria Poprzeczka. Wyd. 2. Warszawa 1989, s. 300-307.
51. Maciej Kazimierz Sarbiewski: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Tłum. Krystyna Stawecka. Wrocław 1972.
52. Maciej Kazimierz Sarbiewski: *O poezji doskonałej*. Tłum. Marian Plezia. Wrocław 1954.
53. Maciej Kazimierz Sarbiewski: *Wykłady poetyki*. Tłum. Stanisław Skimina. Wrocław 1958, esej: *O zaletach i wadach elegii*, s. 160n.
54. Friedrich Schelling: *Filozofia sztuki*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1983, mowa *O stosunku sztuk plastycznych do przyrody* - formuła „niema poezja” na s. 474.
55. Leon Schiller: *Teatr ogromny*. W antologii: *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. Red.: Eleonora Udalska. Tom II: *Od Hugo do Witkiewicza*. Warszawa 1993, s. 532-534.
56. Friedrich Schleiermacher: *Mowy o religii [...]*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Kraków 1995.
57. Bruno Schulz: *Mityzacja rzeczywistości*. W: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. Jerzy Jarzębski. Wyd. 2. Wrocław 1998.
58. Bruno Schulz: *Xięga bałwochwalcza*. Oprac. Jerzy Ficowski. Warszawa 1988.

59. William Shakespeare: *Dzieła dramatyczne*. Tłumacze różni. Warszawa 1973, tomy I-VI.
60. Percy Shelley: *Obrona poezji*. Tłum. Jan Świerżowicz. W antologii: *Manifesty romantyzmu. 1790-1830*. Oprac. Alina Kowalczykowa. Warszawa 1975, s. 99n.
61. Stendhal: *Historia malarstwa we Włoszech*. Tłum. Felicja Śniatecka-Wowerowa. W antologii: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce*. Oprac. Elżbieta Grabska, Maria Poprzęcka. Wyd. 2. Warszawa 1989, s. 364-372.
62. Samuel Twardowski: *Nadobna Paskwalina*. Oprac. Jan Okoń. Wrocław 1980.
63. Kazimierz Tetmajer: *Melodia mgieł nocnych*. W antologii: *Poezja Młodej Polski*. Oprac. Mieczysław Jastrun. Kraków 1976.
64. Richard Wagner: *Opera i dramat*. W antologii: *O dramacie. Źródła do dziejów europejskich teorii dramatycznych*. Red.: Eleonora Udalska. Tom II: *Od Hugo do Witkiewicza*. Warszawa 1993, s. 68-72.
65. Stanisław Ignacy Witkiewicz [Witkacy]: *Nowe formy w malarstwie [...]*. W: *Dzieła zebrane*. [Tom VIII:] *Nowe formy w malarstwie [...]*. *Szkice estetyczne*. Oprac. Janusz Degler, Lech Sokół. Warszawa 2002.
66. Stanisław Ignacy Witkiewicz [Witkacy]: *Sonata Belzebuba*. W: *Dzieła zebrane*. [Tom VII:] *Dramaty III*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 2004.
67. Karol Wojtyła [potem: Jan Paweł II]: *O teatrze słowa*. W: *Poezje i dramaty*. Wyd. 2. Kraków 1987, s. 385-392.
68. Stanisław Wyspiański: *I ciągle widzę ich twarze*. W antologii: *Myśl teatralna Młodej Polski*. Red.: Irena Sławińska, Stefan Kruk. Warszawa 1966, s. 192-193 - list poetycki o **teatrze ogromnym**.

II. Opracowania:

1. Rudolf Arnheim: *Film jako sztuka*. Tłum. Wanda Wertenstein. Warszawa 1961.
2. Rudolf Arnheim: *Myślenie wzrokowe*. Tłum. Marek Chojnacki. Wyd. 2. Gdańsk 2013.
3. Claude Backvis: *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Oprac. Andrzej Biernacki. Warszawa 1975.
4. Tomasz Baranowski: *Idea ekspresjonistycznej syntezy sztuk w twórczości Szkoły Wiedeńskiej XX wieku*. „Przegląd Muzykologiczny” (Warszawa) r. II: 2002, s. 99-125.
5. Tomasz Baranowski: *Idea korespondencji sztuk w twórczości Aleksandra Skriabina*. W zbiorze: *Pulchritudo delectans. Korespondencja na styku sztuk*. Red.: Karol Klauza, Joanna Cieślik-Klauza. Lublin 2017, s. 271-284.
6. Alina Biała: *Literatura i taniec. Korespondencje sztuk*. Częstochowa 2013.
7. Alina Biała: *O romantycznej idei korespondencji sztuk na podstawie „Tańca” Fryderyka Schillera*. „Ruch Literacki” (Kraków) r. LVI: 2015, z. 5, s. 461-477 - z możliwą do **polemiki** tezą, że idea ta rozwinęła się dopiero w **romantyzmie**.
8. Jan Białostocki: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982, tomy I-II.
9. Andrzej Borowski: *Pojęcie i problem „renesansu północnego”. Przyczynek do geografii historycznoliterackiej humanizmu renesansowego północnego*. Kraków 1987.

10. Fernand Braudel: *Historia i trwanie*. Tłum. Bronisław Geremek. Wyd. 2. Warszawa 1999.
11. Kazimierz Braun: *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie - idee - zdarzenia*. Wrocław 1984.
12. Alicja Brus: *Poezja Michaiła Lermontowa wobec romantycznej idei syntezy sztuk*. Poznań 2016 - z trafnymi obserwacjami (np. na s. 20), że idea ta miała **rodowód przedromantyczny**.
13. Paulina Buchwald-Pelcowa: *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVI-XVIII wieku*. Wrocław 1981.
14. John Cage: *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*. Tłum. Joanna Holzman, Anna Żakiewicz. Kraków 2010 - uwagi na temat **Williama Blake'a i Ottona Runge**.
15. Benn Cobb: *Anarchy and alchemy. The films of Alejandro Jodorowsky*. London, Creation Books 2007.
16. Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. Andrzej Borowski. Wyd. 2. Kraków 2005.
17. Tomasz Cyz: *Lulu, Lolita, Lilith*. „Dwutygodnik.com” [Czasopismo internetowe] 2012, nr 10 - o brukselskiej inscenizacji opery **Berga**, w reżyserii **Warlikowskiego**. Adres: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4040-lulu-lolita-lilith.html>. Dostęp: 26 VII 2018.
18. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, rozdział: *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej*; także rozdział o **Mocy przeznaczenia Verdiego**, także o **filmie Majewskiego Pokój saren**.
19. Arthur Danto: *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Tłum. Mateusz Salwa. Kraków 2013.
20. Małgorzata Dawidek-Gryglicka: *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Kraków 2012 - omówieni m.in. **Marianna Bocian i Stanisław Dróżdż**.
21. Georges Duby: *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980-1420*. Tłum. Krystyna Dolatowska. Wyd. 2. Warszawa 1997.
22. Grzegorz Działowski: *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*. „Estetyka i Krytyka” (Kraków) 2009-2010, nr 2-1 (17-18), s. 33-46 - tu jednak **teza do polemiki**, że koncepcję i praktykę syntezy sztuk zainicjował romantyzm, także **zbędne przeciwstawienie** idei syntezy i koncepcji korespondencji sztuk.
23. Grzegorz Działowski: *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*. Poznań 2009.
24. Umberto Eco: *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Tłum. Wojciech Soliński. Gdańsk 2002 - uwagi na temat **Rajmunda Llulla**.
25. Barbara Forsyiewicz: *Witkacy i muzyka. Twórca - dzieło - recepcja*. Gdańsk 2014.
26. Agnieszka Fulińska: *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*. Wrocław 2000.
27. Małgorzata Gamrat: *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835-1855 w kontekście idei „correspondance des arts”*. Warszawa 2014.
28. Pierre Gassendi: *Logika*. Tłum. Ludwik Chmaj. Warszawa 1964, s. 243-254 - uwagi na temat Rajmunda Llulla.

29. Etienne Gilson: *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*. Tłum. Sylwester Zalewski. Wyd. 2. Warszawa 1987.
30. Joanna Godlewicz-Adamiec: *Między tradycją a wymową własnej wizji - dotyk w twórczości Hildegardy z Bingen*. W zbiorze: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*. Red.: Patrycja Badysiak, Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski. Kraków 2016, s. 167-177.
31. Georges Gusdorf: *L'homme romantique*. Paris 1984 - uwagi o neoplatonizmie renesansowym włoskim, na temat (s. 69-70) Friedricha Schleiermachera i (na s. 70-75) Karla Trahandorffa.
32. Georges Gusdorf: *Wyobrażenia, magia*. (Z książki: „Człowiek romantyzmu”. Tłum. Anna Żelechowska. Przygotował do druku Antoni Czyż. „Ogród” (Warszawa) 1990, nr 1 (3), s. 126n.
33. Georges Gusdorf: *Śmierć - marzenie senne - przetrwanie*. (Z książki: „Człowiek romantyzmu”). Tłum. Magdalena Mendys-Rychter. „Ogród” (Warszawa) 1992, nr 2 (10), s. 291n.
34. Danuta Gwizdalanka: *Historia muzyki*. Część 4: *Przemiany kultury muzycznej XX wieku*. Wyd. 2. Kraków 2015.
35. Marek Hendrykowski: *Tańczące muzy. Kino i korespondencja sztuk*. „Images” (Poznań) r. VII: 2009-2010, nr 13-14, s. 5-14.
36. Zdzisław Jachimecki: *Ryszard Wagner*. Kraków 1922 - monografia wciąż cenna.
37. Krystyna Janicka: *Surrealizm*. Wyd. 3. Warszawa 1985.
38. Henry Jenkins: *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa 2007 - o zjawisku konwergencji w kulturze.
39. Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green: *Rozprzestrzenialne media*. Tłum. Michał Wróblewski. Łódź 2018.
40. Jacek Jędrzejewicz: *Luis Buñuel. Paradoksy uduchowionego ateisty*. Siedlce 2016.
41. Carl Gustav Jung: *Psychologia i twórczość*, W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Tom II, część 1. Kraków 1974.
42. Tadeusz Kaczyński: *Messiaen*. Kraków 1986 - rekonstrukcja „barwnego słyszenia” kompozytora.
43. Daniel Kalinowski: *Religia sztuki (Philipp Otto Runge)*. „Prace Komisji Filologicznej” (Poznań) r. LI-LV: 2008, s. 253-276.
44. Piotr Kiełbiński: *Dramat muzyczny Ryszarda Wagnera „Pierścień Nibelunga” jako realizacja artystyczna założeń teoretycznych*. Kraków 2015 [książka elektroniczna]. Adres: http://sklep.amuz.krakow.pl/index.php?id_product=127&controller=product; dostęp: 23 VII 2018.
45. Juliusz Kleiner: *Słowacki*. Wrocław 1972 - skrót wielkiej monografii poety; uwagi o dramacie *Samuel Zborowski*.
46. Antonina Kłoskowska: *Kultura masowa*. Wyd. 2. Warszawa 1985 - o homogenizacji kultury.
47. Ryszard Knapieński: *Iluminacje romańskiej „Biblii płockiej”*. Lublin 1993.
48. Bronisław Kocowski: *Drzeworytowe książki średniowiecza*. Wrocław 1974.
49. Małgorzata Komorowska: *Szymanowski w teatrze*. Warszawa 1992.
50. Kamil Kopania: *Słowo - obraz - teatr. Uwagi na temat „Rozmyślań dominikańskich”*. „Biuletyn Historii Sztuki” (Warszawa) r. LXVI: 2004, nr 1-2, s. 7-48.

51. Teresa Kostkiewiczowa: *Cztery pory roku*. W: *Horyzonty wyobraźni. Szkice o literaturze polskiego oświecenia*. Warszawa 1984.
52. Katarzyna Kowalik: „Pieśni Maldorora” - nihilistyczna rewolucja nienawiści. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (Łódź) r. LIX: 2016, z. 2, s. 123-134.
53. Zuzanna Kozłowska: *Zapach idei. Synestezja i ideastezja w „Correspondances” Charlesa Baudelaire’a*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” (Poznań) 2015, nr 25-26 (45-46), s. 299-313 - analiza słusznie oparta na oryginalnym francuskim tekście Baudelaire’a.
54. Ewa Kozubska, Jan Tomkowski: *Mistyczny świat Williama Blake’a*. Milanówek 1993.
55. Arkadiusz Krawczyk: „Śmierć Sardanapala” Eugène Delacroix - orientalizm wobec korespondencji sztuk. W zbiorze: *III Łódzkie Spotkania Studentów Historii Sztuki. W blasku Orientu*. Red.: Alina Barczyk, Krzysztof Stefański. Łódź 2015, s. 271-284.
56. Anna Królika: *Pina Bausch (1940-2009): w cieniu Bausch*. „Dwutygodnik.com” [Czasopismo internetowe] 2009, nr 7. Adres: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/296-pina-bausch-1940-2009-w-cieniu-bausch.html>. dostęp: 29 VII 2018.
57. Dorota Kudelska: *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*. Lublin 1997.
58. Antoni Libera: „Dziady” jako podstawa „Widm” Moniuszki. W programie teatralnym: *Dziady - Widma. Mickiewicz - Moniuszko*. Warszawa, Polska Opera Królewska, 2017.
59. Mariola Marczak: *O badaniach nad transformacjami mediów audiowizualnych w kulturze cyfrowej*. W zbiorze: *Film, telewizja i sztuki wizualne w dobie nowych mediów*. Red.: Mariola Marczak. Olsztyn 2014, s. 7-16.
60. Luigi Marinelli: *Polski „Adon”. O poetyce i retoryce przekładu*. Tłum. autor i Alina Nowicka-Jeżowa. Izabelin 1997 - o polskim barokowym przekładzie Marina.
61. Marcin Maron: *Chopin jak Orfeusz. „Błękitna nuta” Andrzeja Żuławskiego i ideały sztuki romantycznej*. „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” (Warszawa) 2016, nr 3. [Czasopismo elektroniczne]. Adres cyfrowy: <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/andrzej-zulawski/5/kosmos-pozegnanie-przez-proze/565>; dostęp: 23 VII 2018.
62. Błażej Matusiak: *Hildegarda z Bingen – teologia muzyki*. Kraków 2003 (wyd. 2: 2012).
63. Ignacy Matuszewski: *Słowacki i nowa sztuka*. Oprac. Samuel Sandler. Wyd. 4. Warszawa 1965, s. 197n. - księga IV: *Słowacki i Wagner*.
64. Aleksandra Melbechowska-Luty: *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa 2001.
65. *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red.: Edward Balcerzan, Seweryna Wysłouch. Warszawa 1985.
66. Ewa Miodońska-Brookes: *Wawel - „Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1980.
67. *Młodopolska synteza sztuk*. Red.: Hanna Ratuszna, Radosław Sioma. Toruń 2010.
68. Stena Münch: *Opera i polityka. Historyczne i polityczne konteksty grand opéra w czasach monarchii lipcowej*. Lublin 2015.

69. Stefan Münch: *Uśmiech anioła. Pogranicza muzyki, malarstwa i literatury*. Lublin 2012.
70. John Newman: *Idea uniwersytetu*. Tłum. Przemysław Mroczkowski. Warszawa 1990.
71. Ewa Obniska: *Claudio Monteverdi*. Gdańsk 1993.
72. Erwin Panofsky: *Ikonologia i ikonografia*. W: *Studia z historii sztuki*. Oprac. Jan Białostocki. Warszawa 1971.
73. Janusz Pelc: *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków 2002.
74. Andrzej Pieńkos: *Problematyczny splot muzyki, malarstwa i biografii. Eksperyment Arnolda Schönberga. „Quart”* (Wrocław) 2016, nr 4, s. 3-9.
75. Bohdan Pociąg: *Mahler*. Wyd. 2. Kraków 1996.
76. Bohdan Pociąg: *Szkice z późnego romantyzmu*. Kraków 1978 - rozdział na temat **Skriabina**.
77. *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red.: Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński. Wrocław 1980.
78. Edward Potkowski: *Książka i pismo w średniowieczu. Studia z dziejów kultury piśmiennej i komunikacji społecznej*. Pułtusk 2006.
79. Edward Potkowski: *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski średniowiecznej*. Warszawa 1984.
80. Mario Praz: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Tłum. Wojciech Jekiel. Warszawa 1981.
81. Ryszard Przybylski: *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993 - analiza m.in. **muzycznego wymiaru** II części *Dziadów*.
82. Piotr Rypson: *Dick Higgins, artysta pomiędzy mediami*. „Plastyka i Wychowanie” (Warszawa) 1996, nr 5, s. 32-37.
83. Piotr Rypson: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*. Warszawa 1989.
84. Piotr Rypson: *Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*. Warszawa 2002.
85. Stefania Skwarczyńska: *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych*. W: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975, s. 282-294 - o **literaturze wizualnej** jako przykładzie **syntezy sztuk**.
86. Stefania Skwarczyńska: *Victor Hugo jako teoretyk dramatu*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.
87. Agnieszka Smaga: *Formy pismo/obraz na stronach WWW*. W zbiorze: *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*. Red.: Ewa Szczesna. Kraków 2015, s. 82-97.
88. Sławomir Sobieraj: *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*. Siedlce 2009.
89. Agata Soczyńska: *Tytus Czyżewski. Malarz - poeta*. Warszawa 2006.
90. Jacek Sokolski: *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*. Wrocław 1992.
91. Jadwiga Sokołowska: *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa 1971, rozdział na temat **Shakespeare’a**.

92. Juliusz Starzyński: *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*. Warszawa 1965 - tu jednak **archaiczna i błędna teza**, że koncepcję i praktykę syntezy sztuk zainicjował romantyzm.
93. Cezary Świącki: *Kultura literacka Płocka w średniowieczu*. Warszawa 2006 - uwagi o **Biblii płockiej**.
94. Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. Wrocław 1960-1967, tomy I-III (i wyd. nast.).
95. George Thomson: *Ajschylos i Ateny*. Tłum. Antoni Dębnicki. Warszawa 1956.
96. Jan Tomkowski: *Mój pamiętnik literacki (29)*. „Polska Canada. Magazyn twórczy”, [czasopismo internetowe], <http://www.polskacanada.com/jan-tomkowski-moj-pamietnik-literacki-29/>, numer z 12 XI 2016; dostęp: 29 VIII 2018.
97. Marek Troszyński: *Słowacki. Poza kanonem*. Gdańsk 2013, rozdział: *Piramidy, trójkąty i liść paproci. Ideogramy w pismach Słowackiego*, s. 145n.
98. *Ut pictura poesis*. [Antologia tekstów z archiwum „Pamiętnika Literackiego”]. Red.: Marta Skwara, Seweryna Wysłouch. Gdańsk 2006.
99. Kamil Ułasiuk: *Kolaż kompletny: tekst, obraz, muzyka. „Wieczór u Abdona” Jarosława Iwaszkiewicza. „Inskrypcje” (Siedlce) r. I: 2013, z. 1*.
100. Magdalena Wasilewska-Chmura: *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*. Kraków 2011, część I: *Intermedialność i studia intermedialne*, s. 19-76.
101. Maciej Włodarski: *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV-XVI wieku na przykładzie „ars moriendi”*. Kraków 1991.
102. Ilona Woronow: *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*. Kraków 2008 - z możliwą do **polemiki** tezą, że idea ta rozwinęła się dopiero w **romantyzmie**.
103. Wyspiański. *Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*. Red.: Danuta Godyń, Magdalena Laskowska. Kraków 2018.
104. Frances Yates: *Sztuka pamięci*. Tłum. Witold Radwański. Warszawa 1977, rozdział na temat **Rajmunda Llulla**, s. 179-199.
105. Tadeusz Zieliński: *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*. Warszawa 1923, s. 47-50 - uwagi o **trójjedynych chorei**.
106. Tadeusz A. Zieliński: *Szymanowski. Liryka i ekstaza*. Kraków 1997.
107. Olga Ziopaja: *Dzieje tańca, muzyki i poezji w kontekście trójjedni - rola greckiej „chorei” w historii sztuki*. „Studia Filologiczne” (Kielce) r. XXVIII: 2015, cz. 2, s. 163n.
108. Grzegorz Ziółkowski: *Teatr bezpośredni Petera Brooka*. Gdańsk 2000.

II. Analizy, intuicje

Bogu rodzicy aluzje biblijne. **Cudze słowo arcypieśni**

Profesor **Krystyna Wojtczuk**
hoc opusculum
na swój jubileusz
oblatum habet

1. Jaki tytuł? Czy to pieśń maryjna?

Świetność tej arcypieśni na progu poezji polskiej urzeka natychmiast i poraża, jest oczywista. Miał tego świadomość autor klasycznej już (nazbyt rzadko dzisiaj czytanej) syntezy najdawniejszego w Polsce piśmiennictwa:

Twórca pieśni [...] – stwierdził Jan Łoś – musiał być znawcą średniowiecznej poezji i to jej najkunsztowniejszych okazów, musiał władać doskonale językiem [...]

A dalej:

Rozpoczyna się nasza literatura wierszowana utworem [...] zaprawdę niezwykłym¹.

Poza tym jednak **wszystko w najdawniejszym wierszu polskim jest nieoczywiste** i prowokuje do pytań. Zajmie nas najstarsza, samoistna postać pieśni. Nawarstwiających się później strof dalszych nie da się bo-

¹ Jan Łoś: *Początki piśmiennictwa polskiego. (Przegląd zabytków językowych)*. Lwów 1922, s. 372-373.

wiem ująć jako integralnie powiązanych z wcześniejszą warstwą tekstu. To późniejsze **dupiski** tylko do, gotowego już, arcydzieła.

Tytułu tekstu brak.

Bogurodzica nie ma właściwie tytułu, bo w czasach, z których pochodzi (i dłużej jeszcze potem) nie dawano wierszom tytułów

– stwierdziła trafnie Ewa Ostrowska². Utwór **bezwiednie tytułowany** *Bogurodzicą* (bo tym zwrotem się rozpoczyna) uznawany też bywa za pieśń maryjną, wydawany i omawiany w tym kręgu liryki średniowiecznej, lecz – mimo cennych mikroanaliz! – mylnie³. Adresatów jest tu bowiem dwoje! Do Matki Boskiej zwraca się jedynie strofa pierwsza, bo druga – do Chrystusa, przez wzgląd na Jana Chrzyciela. Natchnione arcydzieło na progu poezji polskiej **nie może być nazywane pieśnią maryjną** i nie współtworzy jedynie kultu Matki Bożej.

2. Postać tekstu: strofika i nowa transkrypcja

Spośród dochowanych przekazów *Bogurodzicy* **najstarszy jest rękopis Biblioteki Jagiellońskiej, opatrzony sygnaturą 1619**. Oprawna księga zawiera kazania łacińskie, spisane ręką Macieja z Grochowa, wikariusza z Kcyni, w roku 1407. Najpewniej oprawiono ją rok później. Na tylnej wyklejce oprawy inną ręką wpisano *Bogurodzicę*, najwcześniej więc w roku 1408⁴. Ten przekaz opisuje też wydanie krytyczne pod redakcją Jerzego Woronczaka, które zawiera nadto podobiznę fototypiczną wyklejki z tekstem pieśni. W toku analizy utworu tylko ten przekaz nas zajmuje!

² Ewa Ostrowska: „*Bogurodzica*” – najstarszy wiersz polski. W: *Z dziejów języka polskiego i jego piękna*. Kraków 1978, s. 5.

³ Zob.: *Korona Dziewicy Maryi. Antologia polskich średniowiecznych pieśni maryjnych*. Wybór, opracowanie i tłumaczenie: Roman Mazurkiewicz, Michael Mikoś. Kraków 2002 (wydanie dwujęzyczne: polsko-angielskie); Roman Mazurkiewicz: *Polskie średniowieczne pieśni maryjne. Studia filologiczne*. Kraków 2002, zwłaszcza s. 35-45 - podkreślamy jednak, że *Bogurodzicy* (a raczej: *Bogu rodzicy*) **nie można określać jako pieśni maryjnej...**

⁴ Zob. **edycję krytyczną**: *Bogurodzica*. Oprac. Jerzy Woronczak. Wstęp językoznawczy: Ewa Ostrowska. Opracowanie muzykologiczne: Hieronim Feicht. Wrocław 1962, seria „Biblioteka Pisarzy Polskich”. Edycja ta jednak już dzisiaj nie wystarcza, zwłaszcza w perspektywie konieczności innej, niż podana tam, transkrypcji tekstu!

Kodeks wikarego z Kcyni ma format 29,5 x 21 cm. Taki też jest format wyklejki. Karta zawiera **zapis nutowy pieśni**, pod którym rozciąga się tekst. Jest siedem wierszy (linijek) zapisu melodii i – zatem – siedem wierszy (wersów) tekstu. Układ całości widomie uwarunkowany jest **powierzchnią karty jako miejscem do zapisu**. Układ ten nie może oddawać jasno wyglądu tekstu utworu. Postać pieśni, jej układ wersyfikacyjny nie wyłania się stąd jasno.

W obrębie masy tekstu sięgającej pierwszego użycia zwrotu „Kyrie eleison” Ewa Ostrowska dostrzegła „znaną strofę saficką”⁵, stosując zapis powszechnie przyjęty i aprobowany, podany w edycji krytycznej, a wszakże nieoczywisty.

Józef Birkenmajer w monografii utworu wspomniał krótko, że najstarszy rękopis zawiera wiersze, które „tradycja historyków literatury dzieli na **dwie nierówne zwrotki**”⁶. Czy trafnie dzieli? Tak, jeśli rozważyć wymiar meliczny pieśni i strukturę melodii. Przyjmujemy zatem roboczo ów układ stroficzny. Jednak dalsza dyskusja jest niezbędna.

Stanisław Urbańczyk zapisał tekst interpretując majuskuły w najstarszym zapisie jako sygnały inicjalne: początku wersu⁷. Mimo trafnego zamysłu uczynił to jednak niekonsekwentnie, dopatrując się wielkich liter tam, gdzie rękopis ich nie zawiera.

Niełatwa jest już **transliteracja** tekstu, a równie trudna – **transkrypcja**, zarówno w zakresie kształtu i brzmienia poszczególnych wyrazów, jak i układu stroficznego. Warto rozważyć to.

Choć ją podaje dawna edycja krytyczna (tu: Jerzy Woronczak), a za nią antologia *Chrestomatia staropolska* (tu: Wiesław Wydra i Wojciech Rzepka), także inne antologie – warto na nowo rozpoznać rękopis, zatem też... **powszechnie przyjętą** (i przedrukowywaną) **transkrypcję zakwestionować**⁸.

⁵ Ostrowska, *op. cit.*, s. 7.

⁶ Józef Birkenmajer: *Bogarodzica dziewica. Analiza tekstu, treści i formy*. Lwów [1937], s. 35. To monografia wciąż **inspirująca** i cenna dla dalszych badań.

⁷ Stanisław Urbańczyk: „*Bogurodzica*”. *Problemy czasu powstania i tła kulturalnego*. W: *Prace z dziejów języka polskiego*. Wrocław 1979, s. 129.

⁸ Por. wyżej. Zob. też: Wiesław Wydra, Wojciech Rzepka: *Chrestomatia staropolska*. Wyd. 3. Wrocław 2004, s. 235; *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Wyd. 2. Oprac. Mirosław

Ponawiana w wielu edycjach dziś transkrypcja nie jest, jako postać tekstu, ostateczna i nie warto zbyt mocno jej się trzymać. Z największą uwagą staramy się zatem na nowo **unaocznć tekst najstarszego przekazu**, podając go ortografią dzisiejszą, czytelną, ale tak, by ocalić i oddać pierwotną, najdawniejszą dostępną postać tekstu.

Wykonujemy transkrypcję, jak poniżej. Najpierw odtworzony został hipotetycznie układ stroficzny, z pamięcią, jaki był zamysł Urbańczyka.

Respektuje się wielkie litery w rękopisie jako sygnały nowego wersu. W przekazie jednak ostatnia majuskuła inicjuje zwrot „A dać raczy, jegoż prosimy”, po czym cała – do końca – masa tekstu nie zawiera już wielkich liter. Trudne, gdyż nieco nieostre, kryterium rytmu tekstu nakazuje rozciąć tę dalszą część tekstu jeszcze na dwa wersy. Jako wers osobny potraktowano refren „Kyrie eleison”.

Zapisując już rekonstruowane tak strofy, poczyniono – dla jasności tekstu – pewne retusze. Świadomie jednak rezygnuje się teraz z wielkiej litery na początku wersu, aby **uwyraźnić kontur długich okresów zdaniowych**, ogarniających całą strofę. Wprowadza się za to, oszczędnie, majuskuły przy słowie „Bogiem” (w rękopisie „półwielka”, odrobinę powiększona litera), imieniu Maryi, przy zwrocie „Syna Gospodzina”, bardziej tu respektując późniejszy obyczaj ortograficzny.

Zastosowana też została **interpunkcja syntaktyczna** (obca dawnym tekstom, częściej odsłaniającym w zapisie kontur intonacyjny, retoryczny wypowiedzi) – teraz po to, by ukazać kontur składniowy i znaczenia tekstu⁹.

A oto uzyskana TRANSKRYPCJA tekstu:

Bogu rodzica dziewica, Bogiem sławiena Maryja,
u twego Syna Gospodzina matko zwolena, Maryja
ziści nam, spu<ś>ci nam.

Kyrie eleison.

Korolko. Wrocław 1980, „Biblioteka Narodowa”, s. 3; *Korona Dziewicy Maryi*, op. cit. (por. przyp. 3), s. 13.

⁹ Por. rozprawę: Antoni Czyż: *Retoryczno-intonacyjny system interpunkcji jako problem edytorski* - rozdział w tej monografii.

Twego dzieła krzyciela Bożycze
usłysz głosy, napełń myśli człowiecze,
słysz modlitwę, jaż nosimy,
a dać raczy, jegoż prosimy:
a na świecie zbożny pobyt,
po żywocie ra<j>ski przebyt.

Kyrie eleison

Układ stroficzny pieśni można rozpoznać inaczej, jeśli przyjąć liczne rymy nie jako współbrzmienia wewnątrz wersu, lecz jako sygnały klauzuli. Zapis tekstu pod nutami – powtórzmy – nie sygnalizuje kształtu strof. Zapisujemy tekst traktując rymy jako zapowiedź końca wersu:

Bogu rodzica
dziewica,
Bogiem sławiona
Maryja,
u twego Syna
Gospodzina
matko zwolena,
Maryja
ziści nam,
spu<ś>ci nam.

Kyrie eleison.

Twego dzieła
krzyciela,
Bożycze
usłysz głosy,
napełń myśli
człowiecze,
słysz modlitwę,
jaż nosimy,
a dać raczy,
jegoż prosimy:
a na świecie
zbożny pobyt,
po żywocie
ra<j>ski przebyt.

Kyrie eleison

3. Ogniwa, wyrazy. Lektura nowej transkrypcji

Pierwsza częśćka pieśni w najstarszym przekazie obejmuje **rozłącznie zapisane dwa wyrazy**: „Bogu rodzica”. Nie ma podstaw, aby je łączyć!

„Formę »Bogurodzica« [...] trzeba rozpatrywać w związku z »Bogiem sławiena«” stwierdził słusznie Łoś, pisząc to jednak - wbrew rękopisowi oraz wbrew sobie - jako jeden wyraz¹⁰. Ponawiane, a oddzielnie pisane, zwroty „Bogu rodzica” i „Bogiem sławiena” stanowią ogniwa **procesu myślenia o Maryi** i budowanego Jej opisu wedle pojęć teologicznych. Pierwszy zwrot stanowi ponowienie greckiego terminu teologicznego *theotokos*. Był to podstawowy termin odniesiony do Maryi, zarazem interpretacja Jej roli w porządku Odkupienia, w dokumentach Soboru w Efezie w roku 431. Stwierdzano tam:

[...] Emmanuel jest prawdziwym Bogiem i dlatego święta Dziewica jest Bogarodzicą (zrodziła bowiem cielesnie Słowo będące z Boga, które stało się ciałem)¹¹.

W greckim oryginale czytamy odnoszące się do Maryi terminy „Theotokos” i „Parthenos”¹². Upowszechniona w kulturze Zachodu wersja łacińska dokumentów efeskich stosuje odpowiednio zwroty „Dei genetrix” i „Virgo”¹³. Zapis rozłączny „Bogu rodzica”, **oczywisty w najstarszym przekazie tekstu**, jest - jak w końcu (interpretując poglądy Brücknera) stwierdza Łoś - „wręcz tłumaczeniem »Dei genitrix«” (dodajmy: ...genetrix)¹⁴.

Ten zapis rozłączny i dzisiaj bywa postrzegany jako **możliwy**, ale w toku odczytania tekstu traktowany jako swoiście... chwilowy, bo znowu

¹⁰ Łoś, *op. cit.*, s. 373.

¹¹ *Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński i polski*. Tom I: *Nicea, Konstantynopol, Efez [...] Oprac. Arkadiusz Baron i Henryk Pietras. Kraków 2001, s. 153.*

¹² Tamże, s. 152, u góry. Stosujemy, oczywiście, zapis terminów greckich alfabetem łacińskim.

¹³ Tamże, s. 152, u dołu.

¹⁴ Łoś, *op. cit.*, s. 373, przypis.

potem powraca się - arbitralnie a bez podstawy w zapisie najstarszego przekazu! - do zapisu łącznego: do zrostu „Bogurodzica”¹⁵.

Oczywisty jest w rękopisie Biblioteki Jagiellońskiej zwrot „u twego Syna Gospodzina matko zwolena [...]”, gdzie przyimek „u” (zapisany ozdobną majuskułą) nie budzi najmniejszych wątpliwości. Wyrażenie przyimkowe „u twego” ma jednak sens przenośny ‘przez twego’, więc szerzej – ‘matko wybrana przez twego Syna’, co dalej skomentujemy.

Pierwszy wyraz trzeciego wersu przyjętego układu tekstu transkrybujemy jako „ziści”, wbrew powszechnie przyjętej lekcji „zyszczy”. Jedną z przesłanek dla takiego odczytania było brzmienie, a ściślej obfitość w utworze **współbrzmień dokładnych, w tym rymów wewnętrznych** („rodzica – dziewica”, sławiena – zwolena”, „Syna – Gospodzina”, „dziela – krziciela”), z czym kłóci się układ wewnątrzwersowy „zyszczy – spuści”, a co współtworzy transkrypcja „ziści – spuści”. Równie doniosłe, w końcu decydujące, było kryterium semantyczne. Wbrew kategorycznemu stanowisku Ewy Ostrowskiej¹⁶ przyjmujemy, iż chodzi tu – w toku prośby do Maryi – o to, by najpierw „ziściła”, unaoczniała Chrystusa wiernym, więc dalej; aby Go „spuściła”, co jeszcze skomentujemy.

Wers 3 wymaga jednak dopełnienia. Maryja ma „ziścić” i „spuścić” Chrystusa, już – w wersie 1 (jako „Bóg”) i 2 (jako „Syn Gospodzin”) – wspomnianego, więc dopowiemy: Jego. Trafna jest sugestia Reginy Pawłowskiej, by rozpoznać tu obecne w **artystycznej formie aluzyjnej, eliptycznej**, jako znaczące przemilczenie zaimki „ji”¹⁷ (archaiczny, ówczesny biernik od „on” - dzisiaj byłoby „go”). W tej postaci uwyrażnionej i pełnej wers brzmiałby: ‘ziści <ji> nam, spu<ś>ci <ji> nam’ - czyli: ‘pozyskaj [go] nam, spuść [go] nam’, gdzie zaimek w pozycji biernika dotyczy Chrystusa.

Pozostaje w pierwszym wersie strofy drugiej przyimek „dziela” w rozumieniu ‘dla’. Niedawna propozycja Stanisława Borawskiego, aby czytać to „cieła” w sensie ‘ciała’ (we frazie „cieła krziciela”, gdzie zresztą

¹⁵ Por.: Urbańczyk, *op. cit.*; Aleksander Wilkoń: *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Średniowiecze*. Katowice 2004, s. 34-39.

¹⁶ Por. jej komentarz językoznawczy w edycji krytycznej, *op. cit.*, s. 33-34.

¹⁷ Regina Pawłowska: „Bogurodzica” – *język poetycki w epoce św. Wojciecha*. W zbiorze: *Tysiąc lat polskiego słownictwa religijnego*. Red.: Bogusław Kreja. Gdańsk 1999. Trafna, mało pamiętana, rozprawa o utworze.

znika wtedy rym wewnętrzny) nie wydaje się dostatecznie uargumentowana także ze względu na – podstawowe dla utworu – konsekwencje w zakresie interpretacji teologicznej, chrzest bowiem nie jest jedynie polaniem ciała wodą, ale zainicjowaniem procesu odrodzenia (*metanoia*) i przemiany całej cielesno-duchowej natury ludzkiej¹⁸. Chrzest w Jordanie, o który prosił sam Jezus, ogarnął całą ludzką naturę Odkupiciela i nie był jedynie obmyciem ciała. Wątpliwe, by autor pieśni miał tak zawężyć jeden z podstawowych wątków myślowych utworu.

Przejrzysta inwersja zwrotu „twego dzieła krzciela” i znaczenie szyku prostego „dzieła twego” jako ‘dla twego’ wskazują, że po raz drugi w utworze (gdyż tak było już w wersji 2) przyimek został użyty w znaczeniu przenośnym. Cały zwrot znaczy więc: ‘przez wzgląd na twego chrzciela’.

4. Znaczenia ogni w tekstu. Aluzje biblijne

Niezwykłą architekturę ma najstarsza polska pieśń.

Pierwsza strofa skierowana jest do Maryi. Znamienne, że Jej imię zostanie wymienione u schyłku pierwszego i na końcu drugiego wersu. Adresatkę przywołuje się określając Jej tożsamość w perspektywie teologicznej i **miejsca w Boskim porządku Odkupienia.**

Maryja najpierw to „Bogu rodzica”, więc Ta, która porodziła Chrystusa jako Boga wcielonego. Od razu kult maryjny nakierowany jest chrystocentrycznie, a osoba Marii wskazuje tajemnicę Wcielenia¹⁹. Pierwszy epitet jest mocny i, wprost, skrajny: Maria to Matka Boga, a ściślej (tekst pieśni jest tu precyzyjny, jak i dawne terminy teologiczne) ta, która Boga urodziła, Jego więc „rodzicielka”, zatem kobieta obdarowana łaską nadprzyrodzonego macierzyństwa.

¹⁸ Stanisław Borawski: *Glosa do transkrypcji „Bogurodzicy”*. W: *Wprowadzenie do historii języka polskiego*. Warszawa 2000, s. 263-266. Por. też: *Słownik teologii biblijnej*. Red.: Xavier Leo-Dufour. Tłum. Kazimierz Romaniuk. Poznań 1990, hasło *Chrzest Jana*, s. 131.

¹⁹ Zob.: Wincenty Granat: *Boskie Macierzyństwo*. W zbiorze: *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. Red.: Bernard Przybylski. Poznań 1965, s. 163. Por. też celne analizy w rozprawie: Romulad Kostecki: *Pełnia łaski Maryi*. W tymże zbiorze: *Gratia plena, op. cit.*, zwłaszcza s. 233-240.

Zaraz, niemal na jednym oddechu, dopowiada to epitet drugi, okrzyk „dziewica”. Odwołuje się **nie do Biblii, lecz do tradycji** (wczesno-chrześcijańskiej) o zachowanym, a nawet (czego bronił energicznie Orygenes) wiekuistym dziewictwie Matki Chrystusa²⁰.

Przez uwyrażnienie etymologii zwrotu, niejako narracyjnie, zostaje wprowadzony trzeci epitet: „Bogiem sławiona Maryja”, który znaczy ‘Maryjo, sławiona przez Boga’ i stanowi **pierwszą aluzję biblijną** w tekście.

Dotyczy ona – **sceny Zwiastowania** (Łk 1,26-28):

W szóstym miesiącu posłał Bóg anioła Gabriela do miasta w Galilei, zwanego Nazaret do Dziewicy poślubionej mężowi imieniem Józef; a Dziewicy było na imię Maryja. Anioł wszedł do Niej i rzekł: „Bądź pozdrowiona, pełna łaski [...]”²¹.

Pozdrowienie anielskie – w *Wulgacie* i tradycji Zachodu oddane wymownym „gratia plena”²² – jest niezwykle jako rozpoznanie, kwalifikacja antropologiczna Miriam. Ten **biblijny fundament** postrzegania Maryi wskazuje, w znakomitym omówieniu tematu, o. Augustyn Jankowski²³. Anioł nie mówi od siebie; zawsze w *Biblii* zwiastuje mądrość i wolę Boga. Anioł mówi od Boga, unaocznia Jego, Boże rozpoznanie słuchającej jako wypełnionej łaską. Łaska w *Biblii* oznacza tchnienie mocy Boskiej, ożywcze i miłosne, skoro Bóg jest miłością. Pełnia to... *zupełność*²⁴. Z kolei „niezupełność” łaski w naturze ludzkiej, ogniwa tej natury, których blask

²⁰ Zob.: *Mały słownik maryjny*. Niepokalanów 1987, hasło *dziewictwo wiekuiste*. Jest to przekład **bardzo instruktywnego słownika francuskiego**.

²¹ Tu i dalej korzystam ze współczesnego przekładu: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 2. Poznań 1980.

²² Zwrot „Have [Ave] gratia plena” otwiera w *Wulgacie* słowa Gabriela do Marii. Por. edycję krytyczną: *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*. Ed. Bonifatius Fischer i in. Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983, tom II, s. 1606 (*Secundum Lucam* 1,28).

²³ Augustyn Jankowski: *Blżej Bogarodzicy. Studia z mariologii biblijnej*. Kraków 2004, rozdział: *Niepokalana*, s. 46n.

²⁴ Por.: *Słownik teologii biblijnej*, op. cit. (zob. przypis 17), hasło *łaska*, s. 437-441; Karl Rahner, Herbert Vorgrimber: *Mały słownik teologiczny*. Tłum. Tadeusz Mieszkowski, Paweł Pachciarek. Warszawa 1987, hasło *łaska*, s. 211-215; *Słownik teologiczny*. Red. ks. Andrzej Zuberbier. Katowice 1985, tom I, hasło *łaska*, s. 279-284; *Powszechna encyklopedia filozofii*. Red. Mieczysław Krąpiec i in. Lublin 2000-2007, tom VI, hasło *łaska*, s. 609-610 (autor hasła: Mieczysław Krąpiec); *Encyklopedia katolicka*. Lublin 1973- , tom XI (wyd. 2006), hasło *łaska*, s. 382-407.

łaski Bożej nie rozjaśnia - to istota grzechu, który wówczas dotyka osoby ludzkiej²⁵.

Maryja wypełniona łaską ma całą naturę przepojoną uobecnionym tchnieniem Bożym. W Maryi pełnej łaski nie ujawnia się nic poza łaską, żadna częśćka Jej natury nie odsłania nieobecności – nie odsłania więc grzechu. Człowiek pełny łaski jest bezgrzeszny, został poczęty bez grzechu pierwotnego.

W teologii wczesnochrześcijańskiej scena Zwiastowania stanowiła impuls do tezy (pozabiblijnej już, bo formułowanej w obrębie tradycji) o bezgrzeszności, czyli **Niepokalanym Poczęciu** Maryi²⁶. Tak Ją, za taką tradycją, określa teraz autor *Bogu rodzicy*.

Czwarty epitet wypełnia 2 cały wers i stanowi **drugą aluzję biblijną** w pieśni: „U twego Syna Gospodzina matko zwolena”. Jest to wyraźne nawiązanie do – **sceny Ukrzyżowania** (J 19,25-27):

[...] Kiedy więc Jezus ujrzał Matkę i stojącego obok Niej ucznia, którego miłował, rzekł do Matki: „Niewiasto, oto syn Twój”. Następnie rzekł do ucznia: „Oto Matka twoja”. I od tej godziny uczeń wziął ją do siebie.

Maria nie jest fizyczną matką Jana Apostoła, lecz teraz stanie się nią - w porządku łaski²⁷. Jan nie jest po prostu dzieckiem Miriam, lecz staje się nim - w wymiarze łaski. Scena pod Krzyżem odsłania koncepcję macierzyństwa jako opieki duchowej i zapowiada rolę (kult) Maryi jako opiekunki, orędowniczki wiernych, jako Matki Kościoła.

W obrębie dwóch wersów z niezwykle logiką i przejrzystą precyzją autor pieśni zawarł **całą mariologię**, mówiąc wszystko to, co kształtuje wyobrażenia wiernych o roli Maryi w Bożym odkupieniu. Mówi się to jako apel, zwrot do Słuchającej (wyrazy pełnią funkcję wołaczy), którego

²⁵ Zob.: Jan Paweł II: *Reconciliatio et paenitentia. Adhortacja [...] o pojednaniu i pokucie*. Watykan 1984 - tu cenne rozważania o relacji „łaski” i „grzechu” wobec natury ludzkiej.

²⁶ Zob.: Jerzy Domański: *Niepokalane Poczęcie Najśw. Maryi Panny* (s. 189n.); Romuald Kostecki: *Pełnia łaski Maryi* (s. 231n.). Obie rozprawy w zbiorze: *Gratia plena, op. cit.* (por. przypis 17).

²⁷ Por.: Jan Paweł II: *Redemptoris Mater. Encyklika*. Watykan 1987 (uwagi o macierzyństwie w porządku łaski). Zob. też: Dominik Bialic: *Duchowe macierzyństwo Matki Zbawiciela*. W zbiorze: *Gratia plena, op. cit.* (zob. przypis 17), s. 247n.

gramatycznym orzeczeniem, a myślowym spełnieniem jest prośba „ziści <ji> nam, spu<ś>ci <ji> nam”. Dziewicza Matka Boga, Niepokalanie Poczęta i Matka Kościoła może **prawie urzeczywistnić od nowa na ziemi i spuścić Chrystusa**, jest „nieomal zdolna sprawić” (- sugeruje tekst pieśni) paruzję. Wacław Hryniewicz komentował to ogniwo tekstu na tle teologii prawosławnej i jej wyostrego, podkreślanego uwielbienia dla Maryi. Jednak i na tle zachodniej myśli maryjnej pozostaje to w pełni czytelne. Maryja nie jest wprawdzie – jako człowiek, byt stworzony – wszechmocna, jednak tak bardzo Bóg Ją, jako Matkę Bożą, wyróżnił, że można Ją błagać, by oto stawiała Chrystusa wprost przed stęsknioną wspólnotą wiernych.

Strofę drugą otwiera, w wersie 1, **trzecia aluzja biblijna**: „Twego dzieła krziciela Bożycze”. Jest to nawiązanie do – **sceny chrztu w Jordanie** (Łk 3,21-22):

Kiedy cały lud przystępował do chrztu, Jezus także przyjął chrzest. A gdy się modlił, otworzyło się niebo. Duch Święty zstąpił na Niego w postaci cielesnej niby gołębica, a z nieba odezwał się głos: „Tyś jest mój Syn umiłowany, w Tobie mam upodobanie”.

Kluczowy pozostaje tu w tekście *Bogu rodzicy* zaimek „twego”, który buduje aluzję, odsyła do tej oto niezwykłej sceny. Chrystus nie potrzebował chrztu jako Syn Boży, o doskonałej naturze. Chciał go jednak jako Bóg w ciele, o naturze ludzkiej. Chwila chrztu stała się sceną niezwykłą. Ewangelisci przedstawili ją zgodnie jako **epifanię trynitarną**, kiedy Bóg jeden uobecnia się, przejawia jako trzy osoby²⁸.

Prośba dalsza w pieśni do Chrystusa o życie tu „zbożne”, a po śmierci „rajskie” jest naturalna. Niezwykłe bowiem brzmi samo przywołanie Jego osoby: poprzez osobę Jana Chrzciciela i poprzez epifanię.

Jan, wzmiankowany tu, rozumiany jest także jako orędownik. Współtworzy motyw plastyczny *Deesis*, ukazujący Chrystusa jako władcę,

²⁸ Pojęcie epifanii upowszechnił Mircea Eliade: *Traktat o historii religii*. Tłum. Jan Wierusz-Kowalski. Łódź 1993, np. s. 30 (tu o epifanii jahwistycznej).

wokół Niego zaś Matkę Bożą i Jana Chrzciciela jako pograżonych w modlitwie orędowników spraw ludzkich - przejęty ze schematu ikonograficznego (znanego w prawosławiu i w zachodniej sztuce romańskiej). Równolegle Jan staje się tym, kto był świadkiem objawienia Trójcy²⁹.

5. Znaczenia dalsze. Duchowość pieśni

Pieśń od Maryi kieruje w stronę Chrystusa, a od Chrystusa – ku Bogu jako Trójcy. Biorąc pod uwagę osobę Jana Chrzciciela wspomnianą w tekście powiemy zaś: *Bogu rodzica* od orędowników, Maryi i Jana, prowadzi do Chrystusa, a od Zbawiciela – do Boga w Jego spójnym a troistym życiu wewnętrznym, które jest doskonałym byciem Miłości³⁰.

Bogu rodzica powstała jako poezja meliczna, pieśń liturgiczna, śpiew wspólnotowy (wobec wyrafinowanie trudnej wykonawczo pięknej melodii - tu bardziej prawdopodobna podczas mszy świętej śpiewająca, szkolona przecież, *schola cantorum*, a nie cała zgromadzona wspólnota wiernych)³¹. Jej duchowość sięga korzeni chrześcijaństwa jako, **jeszcze, jedności**, unaoczniając tajemnicę uobecnionego w liturgii, a jednak skrytego w swej istocie, Boga, także tajemnicę człowieka jako bytu osobowego intencjonalnie otwartego na zakorzenienie metafizyczne w więzi z Boskim Stwórcą i Odkupicielem³².

Jest tak *Bogu rodzica* **znakiem wspólnoty chrześcijańskiego Zachodu i Wschodu**. Z tezą moją zgadza się historyk prof. Andrzej Nowak³³.

²⁹ Obszerniej o tym: Paul Evdokimov: *Kobieta i zbawienie świata*. Tłum. Elżbieta Wolicka. Poznań 1991 (tu **interpretacja archetypiczna** postaci Maryi i Jana Chrzciciela); Roman Mazurkiewicz: *Deesis. Idea wstawienia Bogarodzicy i św. Jana Chrzciciela w kulturze średniowiecznej*. Kraków 1994.

³⁰ Por.: Jan Paweł II: *Dominum et Vivificantem. Encyklika [...] o Duchu Świętym [...]*. Watykan 1986 - tu inspirująca hipoteza „życia wewnętrznego” Boga jako Miłości.

³¹ Zob.: Antoni Czyż: „*Bogurodzica*” - między Wschodem a Zachodem. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995. W tej rozprawie przyjąłem jeszcze dotychczasową transkrypcję pieśni i łączny zapis *Bogurodzica*. Charakter utworu jako **pieśni bitewnej**, o której wspominał Jan Długosz, jest **wtórny i późniejszy**.

³² Terminu „zakorzenienie” używam w rozumieniu *l'enracinement* w pismach Simone Weil. Por. jej polską edycję: *Dzieła*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz i in. Poznań 2004.

³³ Andrzej Nowak: *Dzieje Polski*. Tom II: 1202-1340. *Od rozbicia do nowej Polski*. Kraków 2015, s. 364-365.

Błędem bodaj byłaby jednoznaczna afiliacja pieśni, na wybiórczym materiale badawczym, tylko w kręgu kontekstów wschodnich, ruskich³⁴.

Jako modlitwa *Bogu rodzica* zakłada więź, projektuje obecność. Jako modlitwa osnuta wokół *Kyrie eleison*, dopowiedziana, a raczej wspólnotowo dośpiewana (przez wspólnotę) do liturgii eucharystycznej – projektuje obecność Bożą rzeczywistą, doświadczaną w Eucharystii najgłębiej, a w końcu mistycznie.

Pieśń jest **projektem obcowania mistycznego, na które otwiera liturgia**³⁵. Ma zarazem strukturę inicjacyjną, najpierw i wprost mówiąc do Maryi, do Chrystusa jako Boga w ciele (znamienne, że nie został nazwany z imienia, lecz jako „Bożyc”) i o Janie Chrzcicielu, a wreszcie – poprzez subtelny proces poznania ujawniony w tekście – mówiąc i nie mówiąc, aluzją i przemilczeniem o Trójcy Świętej, wskazując Ją i... o Niej milcząc.

Byłaby więc *Bogu rodzica* epifanią negatywną, śladem apofatyizmu, śpiewem, który otwiera **blask Bożej ciemności**³⁶.

W obrębie roku liturgicznego - na Wielkanoc? Boże Narodzenie? - jest *bogu rodzica* mową wiernych w języku dla nich zrozumiałym: jako ich ekspresja. W toku mszy następuje w liturgii słowa, a przed liturgią eucharystyczną³⁷. Otwiera i przygotowuje na faktyczną obecność Chrystusa w Eucharystii. Inicjuje Boże uobecnienie.

³⁴ Por.: Andrzej Romanowski: *Wschodnim pograniczem literatury polskiej. Od średniowiecza*. Kraków 2018, s. 36. Autor wspomina tu kilka tylko prac o utworze, omijając systematyczny ogłód literatury przedmiotu, w tym ignorując moje studium „*Bogurodzica*” - między *Wschodem a Zachodem*, z tomu autorskiego *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych* (Warszawa 1995).

³⁵ O doświadczeniu mistycznym zob. m.in.: Walerian Słomka: *Mistyczne doświadczenie religijne*. W zbiorze: *Bóg i człowiek w doświadczeniu religijnym*. Red.: Walerian Słomka. Lublin 1986; Jerzy Kłoczowski: *Drogi człowieka mistycznego*. Kraków 2001 (zwłaszcza rozdział: *Antropologia - „homo mysticus”*, s. 54n.); Federico Ruiz Salvador: *Święty Jan od Krzyża. Pisarz - pisma - nauka*. Tłum. Jan Efreim Bielecki. Kraków 1998 (zwłaszcza dział: *Zjednoczenie człowieka z Bogiem*, s. 503n.); Józef Piórczyński: *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*. Wrocław 1997 (zwłaszcza rozdział: *Koncepcja człowieka*, s. 133n.).

³⁶ Zob.: Pierre Hadot: *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*. Tłum. Piotr Domański. Warszawa 1992 (rozdział: *Teologia negatywna*, s. 183n.); Jan Sochoń: *Bóg i język*. Warszawa 2000 (rozdział: *Mistyczna narracja wobec Niewyraźnego*, s. 277n.).

³⁷ Zob.: Paweł Sczaniecki: *Służba Boża w dawnej Polsce. Studia o mszy świętej*. Poznań 1962.

Bogu rodzica to poetycka fenomenologia obrzędu. A gatunkowo... Trop? Kantyk? Pieśń? A bardziej poezja mistyczna, która modlitewnym śpiewem wzywa Boga, by się potem dało z Nim - tu objawionym liturgicznie w Eucharystii - w najgłębszej więzi trwać.

Cudze słowo arcydzieła spotka się w niej z mową własną wspólnoty³⁸. *Biblia* ujawni swe egzystencjalne znaczenie³⁹. Aluzje biblijne przemieniają modlitwę mszalną w traktat o więzi człowieka i Boga. Ten traktat, maleńki a gęsty myślowo, to głos **mistycznej nadziei obcowania**, wyśpiewany na progu poezji polskiej.

Bibliografia:

I. Źródła:

1. Rękopis Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 1619. Omówiony bezpośrednio w tekście.
2. *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*. Ed. Bonifatius Fischer i in. Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983, tom II.
3. *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 2. Poznań 1980.
4. *Dokumenty soborów powszechnych. Tekst grecki, łaciński i polski*. Tom I: Nicea, Konstantynopol, Efez [...]. Oprac. Arkadiusz Baron i Henryk Pietras. Kraków 2001.

II. Opracowania główne:

1. Józef Birkenmajer: *Bogarodzica dziewica. Analiza tekstu, treści i formy*. Lwów [1937].
2. Michał Czajkowski: *Egzystencjalna lektura Biblii*. Lublin 1993.
3. Antoni Czyż: „*Bogurodzica*” - między Wschodem a Zachodem. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.
4. Paul Evdokimov: *Kobieta i zbawienie świata*. Tłum. Elżbieta Wolicka. Poznań 1991.
5. Wincenty Granat: *Boskie Macierzyństwo*. W zbiorze: *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. Red.: Bernard Przybylski. Poznań 1965.
6. Jan Paweł II: *Dominum et Vivificantem. Encyklika [...] o Duchu Świętym [...]*. Watykan 1986.
7. Jan Paweł II: *Reconciliatio et paenitentia. Adhortacja [...] o pojednaniu i pokucie*. Watykan 1984.

³⁸ Por. uwagi na temat cudzego słowa, które poczynił Michał Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. Wincenty Grajewski. Warszawa 1982.

³⁹ Zob.: Michał Czajkowski: *Egzystencjalna lektura Biblii*. Lublin 1993.

8. Jan Paweł II: *Redemptoris Mater. Encyklika [...]*. Watykan 1987 (uwagi o macierzyństwie w porządku łaski).
9. Augustyn Jankowski: *Blżej Bogarodzicy. Studia z mariologii biblijnej*. Kraków 2004.
10. Jerzy Kłoczowski: *Drogi człowieka mistycznego*. Kraków 2001 (zwłaszcza rozdział: *Antropologia - „homo mysticus”*, s. 54n.).
11. Romuła Kostecki: *Pełnia łaski Maryi*. W zbiorze: *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. Red.: Bernard Przybylski. Poznań 1965, zwłaszcza s. 233-240.
12. Jan Łoś: *Początki piśmiennictwa polskiego. (Przegląd zabytków językowych)*. Lwów 1922.
13. *Mały słownik maryjny*. Tłum. [z franc.] Konstanty Brodzik. Niepokalanów 1987, hasło *dziewictwo wiekuiste*.
14. Roman Mazurkiewicz: *Polskie średniowieczne pieśni maryjne. Studia filologiczne*. Kraków 2002.
15. Andrzej Nowak: *Dzieje Polski*. Tom II: 1202-1340. *Od rozbicia do nowej Polski*. Kraków 2015, s. 364-365.
16. Ewa Ostrowska: *„Bogurodzica” – najstarszy wiersz polski*. W: *Z dziejów języka polskiego i jego piękna*. Kraków 1978.
17. Regina Pawłowska: *„Bogurodzica” – język poetycki w epoce św. Wojciecha*. W zbiorze: *Tysiąc lat polskiego słownictwa religijnego*. Red.: Bogusław Kreja. Gdańsk 1999.
18. Andrzej Romanowski: *Wschodnim pograniczem literatury polskiej. Od średniowiecza*. Kraków 2018, s. 36. Autor wspomina tu kilka tylko prac o utworze, omijając systematyczny ogląd literatury przedmiotu, w tym ignorując moje studium *„Bogurodzica” - między Wschodem a Zachodem*, z tomu autorskiego *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych* (Warszawa 1995).
19. Paweł Szczaniecki: *Służba Boża w dawnej Polsce. Studia o mszy świętej*. Poznań 1962.
20. Walerian Słomka: *Mistyczne doświadczenie religijne*. W zbiorze: *Bóg i człowiek w doświadczeniu religijnym*. Red.: Walerian Słomka. Lublin 1986.
21. Jan Sochoń: *Bóg i język*. Warszawa 2000 (rozdział: *Mistyczna narracja wobec Niewyrażalnego*, s. 277n.).
22. Stanisław Urbańczyk: *„Bogurodzica”. Problemy czasu powstania i tła kulturalnego*. W: *Prace z dziejów języka polskiego*. Wrocław 1979.
23. Aleksander Wilkoń: *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Średniowiecze*. Katowice 2004, s. 34-39.

Jeszcze o *Bogu rodzicy*.

W związku z monografią Romana Mazurkiewicza

(Tom odczytany: **Roman Mazurkiewicz: Polskie średniowieczne pieśni maryjne. *Studia filologiczne***. Kraków, Wyd. Naukowe AP, 2002, 412 s., ISBN 8372711690)

1. Czy pieśń maryjna?

Ważna książka **Profesora Romana Mazurkiewicza** otrzymuje już w „Ogrodzie” recenzję Małgorzaty Elżanowskiej. Moja teraz *dopowiedź* dotyczy jednego tylko zagadnienia, natrętnie i, może nawet, pedantycznie, wszakże z poczuciem, że **porządkowanie pojęć** – które ongi Władysław Tatarkiewicz uznał za rdzeń własnej pracy¹ – to byłby dobry... imperatyw kategoriyczny. Chodzi o pierwsze arcydzieło poezji polskiej, o najdawniejsze *spełnienie absolutne* naszej liryki: o *Bogu rodzicę*².

Po raz pierwszy niepokój mój ujawnił się w toku lektury antologii *Korona Dziewicy Maryi*, którą Roman Mazurkiewicz wraz z amerykańskim slawistą poświęcił „średniowiecznym pieśniom maryjnym”³. Ten cenny tom otwiera zwięzły wstęp, zaraz po nim następuje... *Bogu rodzica*. We wstępie Autorzy antologii określają utwór jako „klejnot średniowiecznej poezji polskiej” oraz „ikonę wiary i kultury pierwszych stuleci naszego chrześcijań-

¹ Głos w ankiecie *Czym jest filozofia, którą uprawiam?* „Znak” (Kraków) 1977 nr 11-12.

² Tu i dalej odwołuję się do **mojej transkrypcji** utworu (zatem przetwarzam przyjętą przez Mazurkiewicza transkrypcję: *Bogurodzica* [w zapisie łącznym]). Rzecz została przedstawiona w rozdziale „*Bogu rodzicy*” *aluzje biblijne* - w tej monografii. Pamiętamy, że utwór nie ma osobnego tytułu, a nazywamy go od początkowej części tekstu (bo nie od całego incipitu).

³ *Korona Dziewicy Maryi. Antologia polskich średniowiecznych pieśni maryjnych. [Tekst polski i przekład angielski]*. Wybór, opracowanie i tłumaczenie: Roman Mazurkiewicz i Michael Mikoś. Kraków 2002. Tom zawiera dedykację dla Ojca Świętego Jana Pawła II w związku z Jego pielgrzymką do Polski w sierpniu 2002.

stwa” (s. 8-9), tyleż pięknie (i, co do najgłębszej myśli, trafnie), ile nieprecyzyjnie od strony **genologicznej**. Ani słowa o tym, że – co do gatunku – byłby to **trop** (lub kontakion, jak dowodziła Maria Dłuska)⁴, zatem nie bardzo typowa pieśń maryjna. Zaraz dalej czytamy też, że bezimienny poeta „zawarł w tej dwuzwrotkowej [...] pieśni cały »katechizm maryjny«...” (s. 9). Staje się to już nadmiernym skrótem myślowym i brzmi niecelnie, skoro adresatem drugiej strofy utworu jest Chrystus, wspomniany przez wzgląd na Jego - Jezusa - Chrzciela, więc poprzez aluzję biblijną do sceny chrztu w Jordanie (Mt 3,13-17), kiedy dokonała się **epifania trynitarna**. Strofa druga ani razu nie wymienia Maryi! Cały utwór unaocznia motyw („bizantyński”, jak piszą Autorzy antologii [s. 9], ale także znany z zachodniej sztuki romańskiej, choćby z polichromii w kolegiacie w Tumie pod Łęczycą, konsekrowanej w 1161 roku) **Deesis** [*Deisis*], zaś poprzez finalną, w strofie drugiej, aluzję biblijną – *Bogu rodzica* podejmuje temat **Trójcy Świętej**.

Pytanie: czy *Bogu rodzica* to jest „pieśń maryjna”?

2. Osobność *Bogu rodzicy*

Niepokój w tym względzie budzi też najnowsza – cenna – książka monograficzna Romana Mazurkiewicza. We wstępie (por. s. 11-13) Badacz wskazuje na całą złożoność wytyczania pola semantycznego terminu „pieśń maryjna”, a przedstawia dwa – logicznie sformułowane – kryteria: a. „dominantę treściową” (utworu), oraz (lub) b. jego „przeznaczenie liturgiczne”. W tym świetle nie tłumaczy się dalej (s. 29) określenie *Bogu rodzicy* „arcydziełem poezji maryjnej”, choć Badacz dostrzega jednak (s. 35), że to, jak pisze, „»osobne« dzieło”. Niefortunnie wszakże *Bogu rodzica* została potem wymieniona i opisana (s. 57-58) w *Inwentarzu polskich pieśni maryjnych do połowy szesnastego wieku*, tutaj już bez jednego słowa o owej „**osobności**” **utworu**, który w ramy pieśni maryjnej zawrzeć się nie daje (pomijamy kwestię arbitralnie okrojonej bibliografii przedmiotowej)!

⁴ Zob.: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Wyd. II. Siedlce-Warszawa 2003, rozdział o *Bogu rodzicy*; tamże literatura przedmiotu. Moja nowa rozprawa o utworze – to rozdział „*Bogu rodzicy*” aluzje biblijne w tej monografii.

Na całe szczęście w części drugiej znakomitej książki Profesora Mazurkiewicza – *Studia i analizy* – nie znajdujemy w toku interpretacji rozdziału o *Bogu rodzicy*. Oddycham z ulgą, lecz niedługo. Bo oto w związku z kwestią „staroczeskich wzorców i analogii polskich średniowiecznych pieśni maryjnych” (s. 323n.) zostaje rozpoznana *Bogu rodzica* (s. 354-355). Ta część książki wywołuje dwojaką potrzebę polemiki.

Raz: *Bogu rodzica to nie jest pieśń maryjna...* Z uporem może, a w poczuciu oczywistej doniosłości tego - fundamentalnego dla **interpretacji** - zagadnienia powtórzmy: cały, mistrzowski i z genialną precyzją konstruowany tekst, nie stanowi pieśni maryjnej, nie skupia się wokół Matki Boskiej i Chrystusa tylko, bo wskazuje i Jana Chrzciela, dosięga, aluzyjnie, Boga Stwórcy, dotyka tajemnicy **Trójcy Świętej**, ledwie częściowo unaocznianej w *Biblii*, trudnej, skrytej, a w toku pieśni **pamiętanej i, aluzyjnie, unaocznianej**.

Lepiej też nie nazywać pieśni, jak to uczynił Aleksander Wilkoń, „sentencją maryjno-chrystologiczną”, bo to pomija istotne jej znaczenia⁵.

Po wtóre: nie zostały dorzucone nowe argumenty do koncepcji Władysława Nehriga (z roku 1876⁶) i Aleksandra Brücknera (z 1936 roku⁷) o prostych związkach polskiego arcydzieła z czeską pieśnią *Hospodine, pomiluj ny*, koncepcji – dodajmy przecież – nieoczywistej i bodaj, co do argumentacji, wątpliej. Nie oddała to, słusznie przywołanych, ciekawych argumentów Stanisława Urbańczyka co do znaczenia kontekstu czeskiego dla *Bogu rodzicy*⁸, lecz już sprawa oddziaływania kontekstu, natury tej relacji, jest odrębna, przy czym odpowiedź jest możliwa jedynie w toku **integralnej, intersemiotycznej analizy polskiego arcydzieła**. Dla takiej pracy niezbędna będzie

⁵ Aleksander Wilkoń: *Dzieje polskiego języka artystycznego. Średniowiecze*. Katowice 2004, s. 53.

⁶ Władysław Nehring: *Über den Einfluss der alttschechischen Literatur auf die altpolnische*. „Archiv für Slavische Philologie” (Berlin) r. I: 1876.

⁷ Aleksander Brückner: *Prawda o „Bogurodzicy”*. „Ruch Literacki” (Warszawa) 1936. Tytuł tego szkicu – jak też innych tekstów genialnego uczonego o *Bogu rodzicy* – jest jednak, przynajmniej, mocno na wyrost.

⁸ Stanisław Urbańczyk: *Prace z dziejów języka polskiego*. Wrocław 1979, rozdział o *Bogu rodzicy*; tenże: *Prace...*, op. cit., rozdział: *Rola Wielkich Moraw i Czech w kulturze Polski średniowiecznej*.

mało czytana i nazbyt pośpiesznie odrzucana – monografia **Józefa Birkenmajera**⁹.

Wykraczamy jednak poza temat główny. Jak na *dopowiedź*, wystarczy.

Bibliografia - opracowania główne:

1. Józef Birkenmajer: „Bogarodzica dziewica”. Analiza tekstu, treści i formy. Lwów [1937].
2. Antoni Czyż: Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych. Warszawa 1995, rozdział o Bogu rodzicy.
3. Stanisław Urbańczyk: *Prace z dziejów języka polskiego*. Wrocław 1979, rozdział o Bogu rodzicy.
4. Aleksander Wilkoń: *Dzieje polskiego języka artystycznego. Średniowiecze*. Katowice 2004, s. 35-53, zwłaszcza s. 53.

⁹ Józef Birkenmajer: „Bogarodzica dziewica”. Analiza tekstu, treści i formy. Lwów [1937]. Szkoda, że książka ta nie doczekała się wznowienia!

Świat liryki wczesnego średniowiecza: pierwsza pieśń pasyjna

pamięci Profesora
Tadeusza Witczaka,
recenzenta mej habilitacji,
zmarłego w 2018 roku

1. „Patrz ninie”: fenomenologia spojrzenia

Pierwszą polską pieśń pasyjną zapisał **Szczepan z Krajkowa** w roku 1407. Zachowała się w jedynym, tym oto, przekazie, w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu: w rękopisie 812.I, na karcie 118 na końcu foliału¹. Pieśń widnieje tam sporządzona *per manus Stephani* - jak tam czytamy². Ręką Stefana, to jest Szczepana. Manuskrypt łaciński, zatytułowany jest *Liber qui remediarius conversorum dicitur...*³. Tłumaczymy to najswobodniej 'lekarstwo nawróconych'⁴. Zawiera wybór spośród obszernego dzieła *Moralia...*, których autor to mnich (benedyktyn) i papież, Grzegorz I, zwany Wielkim (ok. 540-604), kanonizowany⁵. Dzieło stanowi komentarz do starotestamentalnej *Księgi Hioba*, „podręcznik moralności i mistyki”.

¹ Rps 812. Korzystam z **mikrofilmu** w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie.

² Cytuje te słowa: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. Tom I: *Piśmiennictwo staropolskie*. Red.: Roman Pollak. Warszawa 1963, s. 293. Tu jednak wersja tekstu, transkrypcja incipitu, dziś już do polemiki.

³ Zob. **zwięzły** (bez proveniencji) opis w **katalogu cyfrowym** rękopisów Ossolineum: <http://bazy.oss.wroc.pl/rkp/pubi/szukaj.php?sygnatura=812&autor=&pelne1=1&haslo=&pelne2=1&tematyka=0&rodzaj=0>. Dostęp: 1 IX 2018. W antologii Korolki pierwsze ogniwa tytułu rękopisu zostały podane (przez nieuwagę?) błędnie.

⁴ Por.: Marian Plezia: *Słownik łacińsko-polski*. Wyd. nowe. Warszawa 1999, tom V: hasło: *remedio* [czasownik], s. 506; Alojzy Jougan: *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Wyd. nowe. Warszawa 1992, hasło: *conversor* [rzeczownik], s. 156.

⁵ Por. biogram: *Grzegorz I Wielki, św.* Autorzy hasła: Beata Falczyk, Jerzy Misiurek, Seweryn Rosik, Marian Rusecki. W tomie: *Encyklopedia katolicka*. Tom VI. Red.: Jan Walkusz i in. Lublin 1993, kol. 324-333.

Tam Szczepan z Krajkowa zapisał tę pieśń.

Tekst wydał Aleksander Brückner dając jego transliterację⁶. Transkrypcję podały w ostatnich latach także dwie edycje naukowe: *Polskie pieśni pasyjne* i *Chrestomatia staropolska*⁷. Za jedną z nich, znowuż, zapisał tekst Mirosław Korolko⁸. Inny zapis tekstu przedstawił Aleksander Wilkoń⁹. Porównane z autografem oraz skolacjonowane z transliteracją Brücknera - odczytania te budzą jednak niedosyt. Pozwala to podjąć dalszą próbę lektury i zapisu.

Szczepan Tomkowic z Krajkowa, jak go określa Tadeusz Witczak (Tomkowic, bo syn Tomka, to jest Tomasza), to **kopista**. Czy także **autor**? Trafna intuicja Witczaka pozwala na zwięzły sąd, że skryba „ułożył lub tylko zanotował” tę pieśń¹⁰. Jak było, skrupulatnie ustalić się nie da. Tekst jednak ten, który znamy, spisany został ręką Szczepana, który jest tu **jak autor**. I może być nim nazwany, już choćby jako **scriptor-autor**, sprawca tekstu w rozumieniu - **autorstwa funkcjonalnego**. Tak bywało w średniowieczu: to **Andrzej ze Słupi**, sprawca-autor (zwięzłe mówiąc) arcydzieła z XV wieku, sekwencji *Posłuchajcie, bracia miła*. Tak było w baroku: to benedyktynka **Magdalena Mortęska**, dwa wybitne dzieła prozy medytacyjnej, mistycznej, które muszą z nią być jako autorką wiązane¹¹.

Autorów średniowiecznych znanych z imienia już pośród poezji polskiej coraz więcej. Tu - jako **pierwszy pisarz polski** - **Gertruda Mieszkówna**, jej modlitwy, łacińską prozą poetycką zapisane¹². To benedyktyn Andrzej

⁶ Aleksander Brückner: *Ueber die älteren Texte des Polnischen*. „Archiv für Slavische Philologie” (Berlin) r. X: 1887.

⁷ *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*. Red.: Juliusz Nowak-Dłużewski. Warszawa 1977, t. I-II; Wiesław Wydra, Wojciech Rzepka: *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wyd. 3. Wrocław 2004, s. 239.

⁸ *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Oprac. Mirosław Korolko. Wrocław 1980, seria „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 65, s. 8-9.

⁹ Aleksander Wilkoń: *Dzieje polskiego języka artystycznego. Średniowiecze*. Katowice 2004, s. 57-58.

¹⁰ Tadeusz Witczak: *Literatura średniowiecza*. Warszawa 1990, s. 131.

¹¹ Por. tekst o *Mortęska oswojona* - w tej książce. O **autorstwie funkcjonalnym** w zakonnym obiegu literatury, na przykładzie epoki baroku, zob.: Antoni Czyż: [Komentarz]. W: Ludwika Szklińska: *Duchowna melodia. Pieśni nabożne*. Podał do druku Antoni Czyż. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1-4 (31-34), s. 15-39.

¹² O znaczeniu Gertrudy jako **najdawniejszego pisarza polskiego** por.: Antoni Czyż: *Radość i żal: słownik pisarek średniowiecznych*. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1-4 (31-34), s. 69-81.

ze Słupi, jego *Pieśni łysogórskie*, to bernardyn **Władysław z Gielniowa** i *Żołtarz Jezusow*. Jest też - Szczepan z Krajkowa...

Podaję niżej **moją transkrypcję tekstu**, z dodaniem – najoszczędniejszym – interpunkcji. Będzie ona podstawą dalszych dociekań.

O, wszego świata wsz<y>tek lud,
pa<t>rz ninie na Jezu Kryst<o>w trud.
Jest li tak wielka żałość,
jąż widziała wszego świata włość,
jiż ji z prawem miłować
ji mieli i wszegdy jego nogi całować,
ninie ji śmieli ukr<z>yżować?¹³

Tę maleńką pieśń określają dwie odmienne części. Pierwsza jest **wezwaniami**, druga – **pytaniem**.

Kto mówi tu, kto pyta i wzywa, nie wiemy. Pieśń tego nie dookreśla. Ktoś mówi do ludu spoza gromady, **od zewnątrz**, ale też może to być **głos z wnętrza**. Tekst bowiem został **oddany myśleniu**, otwarty na refleksję. Ma kształtować świadomość lub może samoświadomość wspólnoty: jest **lekcją myślenia**, **projektem namysłu poprzez unaocznienie** świętej historii. Struktura wywodu, **technika obrazowania**, otwierają tu **ku interpretacji**.

Wezwanie skierowane zostało do wszystkich: słucha go „wszytek lud” ze „wszego świata”, zatem lud w każdym kraju i w każdym zakątku, **cała ludzkość**. Ta oczywista i wyrazista hiperbola odsłania **uniwersalność wezwania**, które nikogo nie pomija. Adresat pozostaje tak wyznaczony a niedookreślony. Oto **każdy i wszyscy**, gromada, wspólnota, ludzkość, widziana jednak jakby poprzez osoby, które ją współtworzą, **poprzez każdego patrzącego** (z osobna), **personalistycznie**.

Wołanie dotrze do wszystkich i zatem **każdy zostaje wezwany**: aby patrzeć. Każdy **może widzieć**. To, co ma być oglądane, jest więc widoczne, dostępne spojrzeniu.

Kogo się widzi? Lub co?

¹³ Tadeusz Witczak w wersji 1 zapisuje trafnie wprost: „wszytek” (*op. cit.*).

Już drugi wers, w finale owego zdania-wezwania wyjaśniłby, że chodzi o Chrystusa. A jednak mówi się o tym precyzyjnie: „Jezu Krystow trud”. Nie tyle więc sam Chrystus jako Osoba, ile szczególna chwila – Jego Męka. Należy więc patrzeć na Mękę Pańską. Od takiego wezwania wszystko się tu rozpoczyna: **spójrz na Umęczonego, spoglądaj na Jego Cierpienie, gdyż możesz to widzieć**.

Skoro można widzieć, to, zatem, Umęczony staje – widoczny w swej udręce – przed wszystkimi, więc przed każdym. Ten najprostszy (jak rozkaz) apel najwyraźniej tu pełni rolę metafory. Ukrzyżowanie Chrystusa jest, niejako, **widoczne**, dla każdego, bo do każdego zostaje **skierowane**, gdyż każdą osobę ogarnia **Ofiara Odkupienia**. Lud patrzy znacząco. **Spojrzenie sięga „w głąb” i odsłania istotę Męki i Krzyża**. Zostaje to powiedziane nie wprost, bardziej **aluzyjnie**. Z samej struktury wezwania, z owej – oczekiwanej przez mówiącego – mnogości spojrzeń wyłania się **struktura patrzenia**. Tak więc ów człowiek, zdolny widzieć i spoglądający, przenika spojrzeniem jak najdalej, **umie odczytać znaczenie Krzyża**, odsłonić je.

Okrzyk, apel „patrz ninie” wyznacza **fenomenologię spojrzenia**. Z wytyczonej obfitości adresatów i projektowanej tu mnogości spojrzeń wynika **teologia Męki i Krzyża, teologia Odkupienia pojętego personalistycznie**, jako skierowane do każdego, „stające” przed każdym, jako ofiara Chrystusa dotycząca **każdej osoby ludzkiej**, a dopiero tak – poprzez osoby, podmioty – ogarniająca całą ludzkość. Struktura widzenia i patrzenia unaocznia tu określoną interpretację teologii Krzyża. Chrystus tak postrzegany to nie jest **Redemptor mundi**, Odkupiciel świata, „od razu” całego, ujętego jako mnogość, masa, całość, ale – **Redemptor hominis**, Odkupiciel - człowieka jako osoby¹⁴. Podejmuje Krzyż nie wobec gromady, dla masy, ludzkości, ale – wobec każdego z osobna, **dla osoby**.

W lapidarnym i pięknym języku poezji zostaje tak wypowiedziana **chrystologia ujęta antropologicznie**, z jej wizją Umęczonego Chrystusa, który zjednoczony zostaje z każdą osobą ludzką¹⁵. Tak postrzegany –

¹⁴ Taką interpretację teologii Krzyża, ujętą **personalistycznie**, dała w wieku XX pierwsza encyklika Jana Pawła II *Redemptor hominis* [Odkupiciel człowieka] (1979).

¹⁵ Por. o tym: Alfons Nossol: *Elementy chrystologiczne encykliki „Redemptor hominis”*. W: Jan Paweł II: *Redemptor hominis. Tekst i komentarze*. Red.: Zofia J. Zdybicka. Lublin 1982, s. 129n. W tymże tomie na początku - **edycja** encykliki.

Jezus odsłoni tajemnicę struktury bytu osoby, wnuknie w jej egzystencję. Będzie to jednak możliwe, jeżeli – symetrycznie – człowiek także spróbuje przeniknąć Jego, Boga-człowieka, tajemnicę, Jego bycie. Tak pojmowana teologia Odkupienia wyraża doświadczanie Chrystusa, odczuwanie i przeżycie Boga jako wcielonej Miłości. To **chrześcijaństwo rozumiane egzystencjalnie**, wysnute z **doświadczenia wewnętrznego**, a zakorzenione w ludzkim bycie¹⁶.

Wyraża je także pierwsza polska pieśń pasyjna. Staje się to konsekwencją wyznaczanego tu **aktu percepcji**.

Chodzi bowiem o **widzenie rozumiejące** i przenikające w głąb. Zostaje tu ono dookreślone: patrzymy „teraz” („ninie”). Takie widzenie „chwytające Tajemnicę” dokona się w czasie Męki, ale także w czasie świętym, który Mękę przypomina: w Wielkim Poście, w Wielki Piątek. Liturgia sprzyja otwarciu na tajemnicę Krzyża, jeśli oglądam Krzyż w dniu, kiedy Ukrzyżowanie zostaje przypomniane, więc raz jeszcze unaocznione.

2. „Trud”: Chrystus miłujący

Rozumieniu sprzyja dookreślenie tematu. Zawiera je druga częśćka pierwszej pieśni pasyjnej: owo pytanie, ciąg pytań retorycznych, których spoistość zacierała była dotąd w transkrypcjach. Te pytania **wywołują obrazy**. Są to obrazy jeszcze dokładniejsze niż ów praobraz Męki z pierwszego zdania wiersza. Dzieje się tak, bo oprócz **prostego unaocznienia** zawierają one **odautorską wstępną próbę interpretacji** poprzez dookreślanie sytuacji.

Uszczegółowienia obrazów zakończone zostały mocno, puentą: to Ukrzyżowanie. Bodaj tak, **od końca**, pytania retoryczne ujawniają zna-

¹⁶ Takie **egzystencjalne rozumienie chrześcijaństwa** – przeciwstawione pojmowaniu wiary jako (tylko) przyswojonych intelektualnie poglądów albo (także tylko) obyczaju – analizuje Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdziały: *Szkoła wolności (Proza Magdaleny Mortęskiej)*, *Mowa-żywa. (O „Naukach duchownych” Mortęskiej)*, *„Namilszy ognisty” (Drużbicki i rozmyślania ocalające)*, s. 125-192. Zob. też: Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, rozdział: *Mortęska, Drużbicki i lilie mistyczne. Symbolika roślin w prozie polskiej wczesnego baroku*, s. 175-200. Było to bowiem znamienne dla **epoki baroku**, zwłaszcza dla wątków mistycznych w duchowości potrydenckiej.

czenie. Chrystusa przybito do Krzyża. Dlaczego? Jak to się stało? Teraz uwaga kieruje się na oprawców lub raczej ogólniej: na ów lud, który Go najpierw witał radośnie podczas wjazdu do Jerozolimy, a potem wył do Piłata: „Ukrzyżuj”.

Mówi się o nich najlapiidarniej „ji”, więc jakby nie wprost. Tekst nie określa ich „substancjalnie” i nie opisuje jako grupy etnicznej. Hasło „Żydzi” nie byłoby poprawną wykładnią tego zwrotu. Zaraz potem bowiem zostaną oni opisani **funkcjonalnie**: są to ci, którzy **naruszyli Boży porządek**, a ów **skandal wykroczenia** staje się tu najważniejszy. Działanie ludzkie, zły czyn, nie zaś te czy inne cechy pierwotne działającej gromady.

Analizę owego skandalu daje wiersz - precyzyjną. Chodzi o sprzeniewierzenie się **moralnej i metafizycznej powinności**: człowiek bowiem **winien kochać Chrystusa**. Jednak Go krzyżuje.

Człowiek miał to ujawniać, zawsze i nieodmiennie („wszędzy”) całując Jego stopy. Byłby to znak oddania Bogu wcielonemu. Tego poniechano. Skazanie Chrystusa na Krzyż, Jego Męka stają się tak – w obrębie związanej i celnej narracji wiersza – skutkiem braku miłości ze strony człowieka.

Ujawnia się **nadzwyczaj dojrzała interpretacja teologii Krzyża**, powstaje dalsze ogniwo myślenia o tym. Do tej pory pieśń rozpoznała dramat Krzyża jako sprawę między Chrystusem a każdym, poszczególnym człowiekiem – **między Osobą a osobą**. Teraz to się dalej odsłania jako **uniwersalny dramat miłości czy „bezmiłości”**. Jeden z tych dwóch nie dosyć kocha, czy wprost: nie kocha. Jest obojętny. To człowiek.

Znamienne są słowa o owym zaniechaniu: o niecałowaniu nóg Jezusa. Brzmią aluzyjnie. W Nowym Testamencie dwukrotnie napotykamy scenę **ukorzenia wobec stóp**. Najpierw uczyni to **prostytutka** wobec Chrystusa:

Pewien faryzeusz prosił Go do siebie
Na posiłek.

I wstąpił do domu faryzeusza,
I spoczął przy stole.

I – spójrz! – pewna kobieta pochodząca z miasta,
Grzesznica,

Dowiedziawszy się, że spoczywa przy stole
W domu faryzeusza,
Przyniosła alabastrowe naczynie
Pełne pachnącego olejku
I zawodząc, podeszła za Jego plecami
Do Jego stóp,
I poczęła łzami oblewać Jego nogi,

I wycierała je swoimi włosami,
I całowała nogi Jego,
I nacierała pachnącym olejkiem
(Łk 7,36-38)¹⁷.

Pamiętamy, co dzieje się dalej. Gospodarz mniema, że Jezus nie wie, kim ona jest. Ten jednak opowiada mu przypowieść o dwóch dłużnikach, którym dług – także ten wielki („pięćset denarów”) – darowano. Potem mówi o jej miłości:

Moc grzechów jej wybaczone,
Bo mocna była jej miłość.
(Łk 7,47),

wreszcie zwraca się do niej samej. Przebacza jej.

Analogiczny charakter ma słynna scena, kiedy „uczeni w Piśmie i faryzeusze” przyprowadzają Mu kobietę „schwytaną na **cudzołóstwie**”, przywołując prawo Mojżesza: „kamienować takie kobiety” (J 8,3 i 5). Chrystus odpowiada:

„Kto z was jest bez grzechu,
Niechaj pierwszy rzuci w nią kamieniem”
(J 8,7)¹⁸.

Nikt nie rzuca, wszyscy odchodzą.

¹⁷ *Ewangelia według świętego Łukasza*. Tłum. Roman Brandstaetter. Warszawa 1982, s. 58.

¹⁸ *Pisma świętego Jana Ewangelisty*. Tłum. Roman Brandstaetter. Warszawa 1978, s. 56.

Obie opowieści ewangeliczne pokazują człowieka słabego i zbłąkanego: prostytutkę, wiarołomną żonę. Jest on jednak **świadom** swej nędzy, poddaje się Bogu, nawet wprost okazuje Mu – kobieta w pierwszym epizodzie – swą miłość. Mycie nóg Chrystusowi jest takim znakiem, **przejawem miłości**. Oba kobietom Chrystus przebacza.

Drugą sceną nowotestamentalną, która tak właśnie unaocznia miłość, jest fragment Ostatniej Wieczerzy w opisie Jana Ewangelisty. Jezus...

...zdjąwszy wierzchnią szatę,
Sięgnął po prześcieradło i przepasał się.
Potem miednicę napełnił wodą
I począł uczniom obmywać nogi,
I wycierał je prześcieradłem,
Którym był przepasany.
(J 13,4-5)¹⁹.

Kiedy Piotr się wzbrania, aby Mistrz mył mu stopy, Jezus tłumaczy:

„Jeżeli nie umyję,
Nie będziesz należał do mojej Wspólnoty”.
(J 13,8).

Obmycie stóp apostołom jest **świadome**: Chrystus czyni to celowo, gdyż **zawiazuje z nimi wspólnotę**. Potem ofiaruje swe Ciało i Krew, odda się na Mękę, wreszcie umrze na Krzyżu. Teraz umywa uczniom nogi. Jest to **ukorzenie**, jak poprzednio, ale jak i wtedy jest to **przejaw miłości**. Chrystus kocha ucznia, więc myje mu nogi. Jeśli tego nie uczyni, **nie ujawni miłości**. Kiedy skryje uczucie, zniweczy wspólnotę. Wiąż między nimi jest **więzią miłosną**.

W ten wyrazisty sposób Nowy Testament ponawia i umacnia starą myśl biblijną o **miłosnej strukturze relacji Boga i człowieka**, unaocznianą w idei **miłości oblubieńczej**, z pełnym wzajemnym oddaniem

¹⁹ Tamże, s. 87.

osób, a najpełniej wypowiedzianą w *Pieśni nad pieśniami*²⁰. Tutaj, w scenach ewangelicznych, w tym i w opisie Ostatniej Wieczerzy, który antycypuje obrazy Męki i Śmierci Chrystusa – dawna myśl biblijna pogłębia się i oczyszcza. Miłość prostytutki do Boga Wcielonego (kontrast pozorów wobec istoty sprawy jest niezwykły!) oraz Jego miłość do uczniów zatracają wymiar zmysłowego pożądania, są współ-czuciem, tkliwą czułością, przeżywaniem radości z Innego obok.

Są więzią miłosną najszybciej, **czystą ocalającą duchowością**. Tak to pojmując, rosyjski reżyser **Andriej Tarkowski** unaoczniał scenę, kiedy kobieta w oddaniu całuje stopy Chrystusa, w wizyjnej sekwencji swego arcydzieła - filmu *Andriej Rublow*.

W polskiej pieśni pasyjnej wszystkiego tego – miłości czulej i ujawnianej – oczekiwałoby się po człowieku. On jednak zawiódł: nie kocha, nie unaocznia miłości. Nie ucałuje nóg Chrystusowych. Tekst pieśni jest **aluzyjny pośrednio**, znaczy pełniej dopiero poprzez analogie biblijne²¹.

Ale też ów zasłonięty-odsłaniany kontekst, „gleba” innych tekstów (ewangelicznych!) znacząco dopełnia charakterystykę człowieka jako *tego, który nie kocha Boga*. Jest to obraz wstrząsający.

Tym dobitniej mówi pieśń o zimnie **ludzkiej nieczułości**, im mocniej milczy o czułym **Bogu miłującym**. „Trud” Chrystusa, bolesny a zwieńczony Jego śmiercią na Krzyżu, jest **epifanią miłości**. Tym bardziej ona poraża, im wyraziściej - wyzuty z miłości ku miłującemu Bogu jest człowiek.

3. „Jest li...?": przemilczenie

Finałem ciągu pytań w drugiej części pieśni jest obraz Ukrzyżowania. Dookreślają go wcześniejsze obrazy-cząstki, rysując antynomię ludzkiej nieczułości i Bożej miłości. Jednak powściągliwość, szkicowość, kru-

²⁰ O **miłości oblubieńczej** zob.: Jan Paweł II (Karol Wojtyła): *Miłość i odpowiedzialność*. Wyd. 3. Lublin 1982, rozdział: *Miłość oblubieńcza*, s. 87-92; Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988, rozdział: *Mistyka i pieśń. O Konstancji Benisławskiej*, s. 117-129.

²¹ Por.: Konrad Górski: *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*. W: *Rozważania teoretyczne. Literatura, muzyka, teatr*. Lublin 1984, s. 175n. (zwłaszcza uwagi o „aluzji pośredniej”: s. 193-199).

chość tych *quasi*-obrazów są uderzające. Pieśń po części mówi wprost, lecz też nie wprost. Mówi **aluzyjnie** (obraz całowania stóp), stosuje **przemilczenia**.

Co najbardziej doniosłe, jest tu szkicowe i częściowe, niejasne, niewysłowione. W obrębie struktury tekstu przemilczenie staje się ważną cechą kształtowania świata przedstawionego: wezwanie, by oglądać Mękę Pańską, oraz pytania, które ją rozważają, pozostają tak **zasadniczo niedopowiedziane**, są szkicem tematu, rysem obrazu, najwyraźniej celowo tak oto ukształtowanym²².

Wezwanie-apel, by „patrzeć”, odsłoniło Chrystusa wobec osoby i dla niej na Krzyżu ofiarowanego. Ale tę chrystologię podało nie wprost.

Pytania o Krzyż dotknęły ludzkiej nieczułości i Bożej miłości jako daru. Jednak to ledwie szkicowały. Dookreślenia były skąpe, pozostał szkic.

Pieśń mówi oszczędnie i krótko, jest aluzyjna, często – milczy. Pieśń **staje wobec Tajemnicy** i ujawnia to sam już jej ton, styl, owa mnogość niedopowiedzeń. Widzenie rozumiejące staje tak **wobec ciemności**: niepojętej a skrytej zagadki Boga. Dlaczego Bóg zesłał Syna, przyjął ciało, wyniszczył się poprzez Mękę (temat *kenosis*), czemu kocha? Nie wiadomo, nie wiemy, więc nie mówi się, nie tłumaczy. A jak kocha i cierpi? Pieśń nie powie wprost, mówi milczeniem.

Pytanie retoryczne określające drugą część tekstu zawiera **skryte porównanie**. Czy jest **coś takiego jak Męka Chrystusa**? Zatem: czy da się to napotkać w świecie, dokąd sięga „wszego świata włość”, więc **gdziekolwiek, sięgając wszędzie** – coś takiego jak Jego Męka? Ściślej: czy da się spotkać „tak wielką żałość”?

„Jest li tak wielka żałość”?

Jest to pytanie o cierpienie, wyniszczenie. Jest to **zamaskowany temat *kenosis* Boga**. Ten lapidarny zwrot otwiera cykl pytań częściowych. Kończy je owa puenta: wizja Ukrzyżowania. Tak więc ta „**wielka żałość**” **wypełnia się w Ukrzyżowaniu**. To straszliwe cierpienie i wy-

²² Dla tego wątku rozważań instruktywne są **dawne a nadal inspirujące** uwagi Skwarczyńskiej. Zob.: Stefania Skwarczyńska: *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*. W: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź 1947, s. 7-45 (zwłaszcza s. 12-16 oraz 40-41).

niszczenie dopełni się na Krzyżu, w śmierci miłującego wobec nieczułych. Czy to ma analogie? Pieśń stawia pytanie i jakby rysuje porównanie do...? Do czegoś w świecie **takiego jak** ta śmierć męczeńska kochającego i samotnego Boga w ciele człowieka.

Na to pytanie brakuje tu odpowiedzi: **tekst milczy**. A chodzi o wielką sprawę. Chrystus odnajdywany w doświadczeniu wewnętrznym, Bóg pojęty egzystencjalnie, Jego Tajemnica zgłębiana rozumiejąco – **znajduje analogię pośród istnienia**, czy też **pozostaje całkiem Inny, radykalnie odmienny, Bóg „jedyne”, Chrystus „niepowtarzalny”**? Jego Męka miałaby jakiś ekwiwalent w świecie, czy – ta straszna *kenosis*, ból Boga, który może trwać ponad bólem, lecz to chciał przyjąć z miłości – czy to pozostaje **Męką samotną**, bez towarzystwa, bez pociechy? Tekst dociera tak do najgłębszych, a podstawowych, pytań teologii chrześcijańskiej.

Dotykamy pytań o **samotność cierpiącego Boga** i do intuicji tej rozpaczliwej samotności, która staje się błyskiem bólu samotności człowieka.

Odpowiedź nie jest gotowa. Lub nie ma jej w tekście. Trzeba ją wypowiedzieć, **wysnuć spod tekstu**, z wysiłkiem ją konstruować.

To byłoby możliwe. Mówi się przecież pytaniem retorycznym i mówi do każdego, do wszystkich. Z namysłu nad strukturą i sytuacją mówienia wyłoni się **odpowiedź** jedynie logiczna: **ta Męka nie ma pełnej analogii**. Pozostaje Męką samotną.

Ale samotny i cierpiący człowiek może prędzej wejść na ścieżkę pokornego pojmowania, co i jak czuje samotny Bóg...

A czyja to odpowiedź? Tekst milczy, zarazem... wyznacza mówiącego:

Tekst:

Wezwanie: patrz na Chrystusa i Jego Krzyż!

Pytanie: czy ktoś tak cierpiał w świecie jak On?

Przemilczenie:

Odpowiedź: nikt tak nie cierpiał jak Bóg wyniszczony.

Odpowie ten, do kogo pieśń mówi. Pytanie **unaoczni mu rzeczywistość Męki i Krzyża** oraz naszkicuje obrazy: tych nieczułych, Tego Miłującego i Udręczonego. Pytanie nabierze waloru stwierdzenia. Skandal Krzyża, **dramat Miłości strapionej i opuszczonej** – ujawni się w końcu właśnie tak: jako **jedyny taki dramat podjęty do końca**.

Dramaty ludzkie są bowiem, w sensie ontycznym, lewie częściowe. Ale dochodzi się do tego nie od razu i z wysiłkiem. Pieśń **projektuje, zakłada trud myślenia**.

4. „Wszystek”, „wszego”: samoświadomość

„Wszego” świata „wszytek” lud. Wszyscy, każdy... Do nich mówi pieśń, do każdego. A kto mówi tu, kto pyta i wzywa? Więc jednak: **spośród nich**, to jest bowiem **głos z wnętrza**. I kiedy mówi? „Ninie”, **teraz**, kiedy ów „trud” Chrystusa znowuż widać: w Wielkim Poście, **w Wielki Piątek**.

Sytuacja liryczna, nie od razu przejrzysta, staje się w końcu klarowna. **Nie wynika z prostego wyznania**; tekst brzmi oszczędnie i nie jest **emotywny**, lecz **zretoryzowany**, apeluje już raczej do uczuć **słuchacza**²³.

Pierwsza pieśń pasyjna ma formę gatunkową **tropu**, wiązała się z liturgią i była, najpewniej, **śpiewem podczas procesji wielkopiątkowej**!²⁴ Tropu bowiem współtworzyły lirykę meliczną.

Kopista Szczepan z Krajkowa zapisał tak **mowę wspólnoty, razem głos osoby**. Skoro to pieśń pasyjna, trop związany, za sprawą istoty gatunku, z liturgią, to właściwą formą jego „bycia”, percepcji będzie śpiew wspólnoty podczas obrzędu, więc głos gromady.

²³ Zob.: Teresa Kostkiewiczowa: *Sytuacja liryczna*. Hasło w tomie: *Słownik terminów literackich*. Red.: Janusz Sławiński. Wyd. 2. Wrocław 1988, s. 509-510; Antoni Czyż: *Władza marzeń*, op. cit. (por. przypis 6), rozdział: *Obraz ciała i mowa uczuć w literaturze naszego średniowiecza i renesansu*, s. 37-58.

²⁴ Bo trudno jednak przyjąć, że to był śpiew w procesji... wielkanocnej, jak to formuluje Teresa Michałowska (*Średniowiecze*. Warszawa 1995, s. 341); uczona zaznacza zresztą, że „taka kwalifikacja utworu” może być „problematyczna”. Tekst ani razu **nie mówi wprost o Zmartwychwstaniu**.

Pieśń jednak równolegle właśnie apeluje do każdego, by Mękę oglądał, odczuwał i przemyślał, zatem – jakby – mówi głosem jednej tylko osoby.

Jest to subtelne, zarazem już wyraziste. **Gromada mówi do siebie, wspólnota do wszystkich, każdego z osobna.** Najdosłowniej: to jest – wyśpiewany wspólnie „ninie” – głos z wnętrza. Pieśń nie ma już cech prostego wezwania czy pouczenia. Jest **przejawem samoświadomości**, brzmi jak autorefleksja. Jest **refleksyjna**.

I wprost: oto **poezja intelektualna**.

5. Zdumienia

Wszystko to może zdumiewać. Kształtowana z wolna jak namysł nad Krzyżem – pierwsza pieśń pasyjna stanowi **dojrzałą i gruntowną wypowiedź teologiczną**, która lapidarnie i z maestrią rozważa Krzyż Chrystusowy w duchu antropologii ujętej personalistycznie, jako **tajemnicę Miłości**. Nie jest okruczem, „strzępem” poezji, to nie są pierwociny.

Nie stanowi też prostego zaśpiewu pełnego uczuć. Przeciwnie, przy całym swym nakierowaniu na **współodczuwające rozumienie** jest jednak nieco **chłodna**. Bo też istotą utworu wydaje się **kształtowanie myślenia**, wiary wysnutej z doświadczenia, **wiary rozumnej i rozumiejącej**. Byłaby ona – w świetle pieśni – daleko bardziej niezbędna i cenna niż rzewne i czułe okrzyki.

Dokładnie takie same cechy ma pierwsza **kolęda** polska, *Zdrow bądź, Krolu anielski*²⁵. A przecież wspinała i niezwykła **precyzja myślowa** określała już arcydzieło otwierające lirykę polską – *Bogu rodzicę*²⁶.

Lirykę polską wczesnego średniowiecza cechuje więc, w tych choćby utworach, dojrzały **intelektualizm**. Został tu on harmonijnie połączony z pracą **wyobraźni**: obrazy mnożą się, szkicowe a gęste znaczeniowo,

²⁵ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Władza marzeń*, op. cit. (por. przypis 6), rozdział: „Zdrow bądź, Krolu anielski” – najdawniejsza kolęda polska, s. 17-36.

²⁶ Zob.: Antoni Czyż: *Światło i słowo*, op. cit. (por. przypis 6), rozdział: „Bogurodzica” – między Wschodem a Zachodem, s. 3-30. Por. także oba teksty o *Bogu rodzicy* w tej książce.

rysują przemilczenia i konteksty. Wiersz **od obrazu** kieruje **do myślenia**: od szkicu do Tajemnicy.

Szczepan z Krajkowa pozostawił potomnym poetyckie **arcydzieło**.

W kulturze symbolicznej wczesnego średniowiecza w Polsce **wyobraźnia-obcuja**, otwarta na skryte znaczenia i na Boga, Jego trudny byt – ma wspaniałe, jak potem w epoce baroku, spełnienia²⁷.

Bibliografia:

I. Źródła:

1. Rękopis Biblioteki Ossolineum we Wrocławiu: w rękopisie 812.I, tekst na karcie 118. Korzystam z mikrofilmu w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie.
2. [Edycja tekstu w formie transliteracji:] Aleksander Brückner: *Ueber die älteren Texte des Polnischen*. „Archiv für Slavische Philologie” (Berlin) r. X: 1887, z. 3-4, s. 389.
3. *Polskie pieśni pasyjne. Średniowiecze i wiek XVI*. Red.: Juliusz Nowak-Dłużewski. Warszawa 1977, t. I-II.
4. Wiesław Wydra, Wojciech Rzepka: *Chrestomatia staropolska. Teksty do roku 1543*. Wyd. 2. Wrocław 1995.
5. *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Oprac. Mirosław Korolko. Wrocław 1980, seria „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 65, s. 8-9.
6. *Ewangelia według świętego Łukasza*. Tłum. Roman Brandstaetter. Warszawa 1982.
7. *Pisma świętego Jana Ewangelisty*. Tłum. Roman Brandstaetter. Warszawa 1978.

II. Opracowania:

1. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. Tom I: *Piśmiennictwo staropolskie*. Red.: Roman Pollak. Warszawa 1963, s. 293. Tu jednak wersja tekstu, transkrypcja incipitu, dziś już do **polemiki**.
2. Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988, rozdział: *Mystyk i pieśń. O Konstancji Benisławskiej*, s. 117-129 - zob. również rozprawę o Benisławskiej w tej książce.
3. Antoni Czyż: [Komentarz]. W: Ludwika Szklińska: *Duchowna melodia. Pieśni nabożne*. Podał do druku Antoni Czyż. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1-4 (31-34), s. 15-39.

²⁷ Por.: Antoni Czyż: *Światło i słowo*, op. cit. (przypis 6), rozdział: *Kultura symboliczna wczesnego średniowiecza w Polsce*, s. 31-54. O **barokowej wyobraźni-obcuja** zob. rozprawę w tej książce.

4. Antoni Czyż: *Radość i żal: słownik pisarek średniowiecznych*. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1-4 (31-34), s. 69-81.
5. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdziały: „Bogurodzica” – między Wschodem a Zachodem, s. 3-30; *Kultura symboliczna wczesnego średniowiecza w Polsce*, s. 31-54; *Szkoła wolności (Proza Magdaleny Mortęskiej)*, *Mowa-żywa. (O „Naukach duchownych” Mortęskiej)*, „*Namilszy ognisty*” (Drużbicki i rozmyślania ocalające), s. 125-192.
6. Zob. też: Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, rozdziały: „Zdrow bądź, Krolu anielski” – najdawniejsza kolęda polska, s. 17-36; *Obraz ciała i mowa uczuć w literaturze naszego średniowiecza i renesansu*, s. 37-58.; *Mortęska, Drużbicki i lilie mistyczne. Symbolika roślin w prozie polskiej wczesnego baroku*, s. 175-200.
7. Konrad Górski: *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*. W: *Rozważania teoretyczne. Literatura, muzyka, teatr*. Lublin 1984, s. 175n. (tu uwagi o „aluzji pośredniej”: s. 193-199).
8. *Grzegorz I Wielki, św.* Autorzy hasła: Beata Falczyk, Jerzy Misiurek, Seweryn Rosik, Marian Rusecki. W tomie: *Encyklopedia katolicka*. Tom VI. Red.: Jan Walkusz i in. Lublin 1993, kol. 324-333.
9. Jan Paweł II (Karol Wojtyła): *Miłość i odpowiedzialność*. Wyd. 3. Lublin 1982, rozdział: *Miłość oblubieńca*, s. 87-92.
10. Alojzy Jougan: *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Wyd. nowe. Warszawa 1992, hasło: *conversor* [rzeczownik], s. 156.
11. Teresa Kostkiewiczowa: *Sytuacja liryczna*. Hasło w tomie: *Słownik terminów literackich*. Red.: Janusz Sławiński. Wyd. 2. Wrocław 1988, s. 509-510.
12. Teresa Michałowska: *Średniowiecze*. Warszawa 1995, s. 341-349.
13. Alfons Nossol: *Elementy chrystologiczne encykliki „Redemptor hominis”*. W: Jan Paweł II: *Redemptor hominis. Tekst i komentarze*. Red.: Zofia J. Zdybicka. Lublin 1982, s. 129n. Na początku tomu - **edycja encykliki**.
14. Marian Plezia: *Słownik łacińsko-polski*. Wyd. nowe. Warszawa 1999, tom V: hasło: *remedio* [czasownik], s. 506.
15. Stefania Skwarczyńska: *Przemilczenie jako element strukturalny dzieła literackiego*. W: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź 1947, s. 7-45 (zwłaszcza s. 12-16 oraz 40-41).
16. Aleksander Wilkoń: *Dzieje polskiego języka artystycznego. Średniowiecze*. Katowice 2004, s. 57-75. Tamże, na początku rozdziału, **tekst** pieśni.
17. Tadeusz Witczak: *Literatura średniowiecza*. Warszawa 1990, s. 131.

Kojące odosobnienie. Petrarca i inni

dla Profesor **Renardy Ocieczek**
w jubileuszowym darze

Zajmą nas dzieje **motywu**. Był on żywy tak pośród literatury pięknej, jak i literatury filozoficznej. Ta ostatnia będzie tu najmocniej obecna¹. Temat samotności nie oznaczał jedynie wyrazu pewnego stanu wewnętrznego i nie był tylko unaocznieniem przeżycia opuszczenia. Samotność oznaczała więcej: wyzwanie dla egzystencji. Był to **temat egzystencjalny**.

Samotność bywała **bólem**. Nie jest bowiem dobrze, by człowiek trwał sam i cierpiał².

Choć może dobrze? W kulturze Zachodu można znaleźć znamienne przeciwstawne temu myśleniu pochwały trwania w samotnictwie. Różne bywają argumenty za tym przemawiające, lecz podobna jest problematyzacja

¹ W tekście przyjmuję koncepcję dzieła literackiego sformułowaną przez Stefanię Skwarczyńską: **opisową** i **aposterioryczną**, właściwą dla bogactwa twórczości słownej człowieka. Czynię tak od lat we wcześniejszych moich studiach, począwszy od monografii *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku* (Wrocław 1988). Stefania Skwarczyńska określa dzieło literackie jako **każdy sensowny twór słowny** (por.: *Wstęp do nauki o literaturze*. Tom I. Warszawa 1954, s. 68 i 72). W ujęciu tym, trafnym i logicznym, dzieło filozoficzne wpisuje się, naturalnie, do literatury. Olbrzymi, wytyczony tak obszar utworów literackich został wcześniej jeszcze zróżnicowany. Skwarczyńska wyróżniła bowiem **literaturę piękną**, tę tradycyjnie pojętą i oddaną celom estetycznym, a także **literaturę stosowaną**, obejmującą teksty użytkowe (por. jej autorstwa *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932, rozdział: *O pojęcie literatury stosowanej*). W obu obszarach znajdują się arcydzieła. Uczona opisała ich część, badając ważny gatunek literatury stosowanej – list, w nowatorskiej monografii *Teoria listu*. Lwów 1937. Por. o tym więcej – w obu rozprawach o Skwarczyńskiej: w tej monografii.

² Samotności jako **strapienia** dotyczy projektowany mój tom monograficzny, a ten esej stanowi jego zapowiedź.

cja tematu: chodzi o dobrą samotność, o **kojące odosobnienie** – jako stan łagodnego i cichego **spełnienia**.

1. *De vita solitaria* Petrarki: konsolacja samotnika

Francesco Petrarca lubił ciszę i zapach książek (dzisiaj takie upodobania bywają egzotyczne, mam zwłaszcza na myśli inwazję zgiełku). W roku 1366 sędziwy poeta ukończył pisany po łacinie traktat *De vita solitaria* (*O życiu samotnym*). Dedykował go przyjacielowi; był nim Philippe de Cabasole, biskup Cavaillon w pobliżu Awinionu. On także lubił ciszę i książki.

Sądzę, że szlachetny umysł nigdzie nie znajduje odpoczynku, chyba że w Bogu, który jest naszym kresem, lub w sobie samym i w swoich tajemniczych myślach, albo też w umyśle podobnym sobie.

– wyznaje Petrarca na progu renesansu³. Mówi to w duchu św. Augustyna, którego *Wyznania* uwielbiał.

Jak głęboko autor sonetów zaprzyjaźniony był z pismami największego Ojca Kościoła, dowodzi znaczący i piękny epizod z jego życia⁴. Działo się to **wiosną 1336 roku**, kiedy trzydziestodwuletni Petrarca bawił w Awinionie. Odbył wtedy od 24 do 26 kwietnia wycieczkę górską na Mont Ventoux albo Mons Ventosus, czyli Wietrzną Górę, wysoką na 1900 metrów i najbardziej wyniosłą w okolicy. Petrarca wspinał się na nią wraz z młodszym bratem Gerardem, w niezwykłym skupieniu i uniesieniu tak wielkim, jakby krok po kroku poskramiając zmęczenie - wędrował sam...

³ Polski przekład traktatu podają według dostępnych wydań: Francesco Petrarca: *O życiu samotnym*. Tłum. Inga Grześczak. „Ogród” (Warszawa) 1990, nr 2 (4), s. 83-94. Podkreślam wartość tej **udanej stylistycznie transakcji** arcydzieła Petrarki; tenże: *Wybór pism*. Wybór, wstęp i komentarze: Kalikst Morawski. Tłum.: Felicjan Faleński, Jalu Kurek, Kalikst Morawski. Wrocław 1983.

⁴ Relacjonuję go za wspinałym – jako portret poety i humanisty – **esejem** Jana Parandowskiego: *Petrarka*. Wyd. 3. Warszawa 1975, rozdział: *Wietrzna Góra [Mont Ventoux]*, s. 37-45. Podkreślenia w cytowanych słowach Petrarki – A.Cz.

Nie była to przygoda ciała, ale ducha: **droga ku samopoznaniu**. Petrarca przemierzał ją z pamięcią tekstów: Liwiusza, Owidiusza... Wędrował wpatrzonego w pejzaż: pierwszy Europejczyk, który go dostrzegł, zachwycony. No, może pierwszy po Horacym i jego lirycznych wyznaniach i skupieniach⁵.

Szedł, myśląc o sobie: z **pamięcią siebie**. Stale też kontemplerował Boga. Znamy te stany wewnętrzne z **listu** poety do przyjaciela – Dionizego da Borgo San Sepolcro, zakonnika augustianina.

Już na szczycie góry wiatrów rozejrzał się wokół (stwierdzając: „słońce się zniżało i w górach cień narastał”), po czym „przyszło mu na myśl zajrzeć do *Wyznań* św. Augustyna”, które – naturalnie – zabrał na tę wyprawę z sobą. Miał zamiar odczytać „to, co się samo nastreczy” i... trafił na księgę dziesiątą. Czytał bratu na głos: o samopoznaniu. „Wtedy – relacjonuje – nasycony widokiem gór, **w głębi samego siebie skierowałem wzrok wewnętrzny** i od tej chwili do nikogo się już nie odezwałem, póki nie zesłiśmy na dół”.

Trzydzieści lat później napisze traktat *O życiu samotnym*. Trwamy tu, w zapiskach Petrarki, między **ja średniowiecznym a renesansowym**, w nieodmiennej fazie jednostkowego skupienia, indywidualnego namysłu podmiotu nad sobą, znamienego tak w kręgu monastycyzmu i mistyków epoki poprzedniej, jak i u humanistów wczesnego odrodzenia⁶. Trwamy też w toku skupienia, które jest **formowaniem i pojmowaniem siebie** pośród kultury, a z wolą prawdy⁷.

Petrarca pojmuje **samotność jako ukojenie**. Pierwszym ukojeniem jest Bóg. Innym może być drugi człowiek, jeśli to się spełni... Myślenie to dalekie byłoby od prostego, naiwnego egotyzmu. Chodzi raczej o samotność jako jedną z możliwości **duchowego spełnienia**. Ukojenie

⁵ Por.: Tadeusz Zieliński: *Horacy i natura*. Z francuskiego tłum. Magdalena Rychter. Słowo wstępne i przypisy: Antoni Czyż. „Ogród” (Warszawa) 1994, nr 1 (17), s. 49-74. Peregrynację Petrarki opisał też Marcin Pliszka: *Podróże z Petrarką. Notatki z marginesów*. „Do źródła” (Siedlce) 2016, z. 12-14, s. 197-207.

⁶ Zob.: *Petrarca i jedność kultury europejskiej*. Red.: Monika Febro, Piotr Salwa. Warszawa 2005 - rozprawy: Roberto Gigliucci: *Petrarchismo metafisico*, s. 331-336, Kwiryna Ziemia: *Petrarca e la tradizione monastica*, s. 93-108.

⁷ Zob.: Michel Foucault: *Hermeneutyka podmiotu*. Tłum. Michał Herer. Warszawa 2012, s. 219-220.

wewnętrzne i duchową moc uzyska się łatwo i łagodnie, dopełniając **harmonijnie** doznania codzienne - o ową radość wewnętrzną wynikłą z dobrowolnego osamotnienia.

Bo dałoby się tę moc wewnętrzną osiągać **poza harmonią** i w bólu. Tak bywa u **mystyków**, z ich drogą samotną przez **noc ciemną** w оголо-
cieniu druzgocącym i straszliwym⁸. Tak oto było i, z tym przejmującym
obrazem mroku, w renesansie - choć później - u Jana od Krzyża⁹. Jednak
teraz włoski poeta jest od takich cierpień daleki.

Petrarca **nie pragnie doświadczeń granicznych**: ukojenie samot-
nika nie przekreśla zwykłych doznań, nie unicestwia obrazu świata,
nie powstaje przeciw kulturze. Światło spełnienia duchowego rozbłyska
po prostu nieco dalej, **poza wspólnotowym przeżyciem**. Jednak światło
to nie oślepia. Odnajduje się je nie w sposób radykalny i skrajny.
Petrarca pisze:

Wydaje mi się, że łatwo zdołam wykazać korzyść pozostawania w samot-
ności, jeśli tylko przedstawię nieszczęścia i troski życia w tłumie, ukazując
poczynania ludzi, których życie samotne czyni spokojnymi i zrównoważo-
nymi i los tych, którzy żyjąc w zgiefku stają się wzburzeni, zagonieni i roz-
drażnieni.

Przed wszystkim jednak ukazuje samego siebie jako arcysamotnika:

Mnie, który, jak mi wiadomo, nie mam nic wspólnego z tłumem, przypadła
w udziale odrobina wykształcenia, która nie czyni człowieka zarozumia-
łym, lecz napawa go radością i czyni przyjacielem samotności.

⁸ Zob.: Viara Maldijeva: *Samotność mistyka [...]*. W zbiorze: *Samotność - aspekty, konteksty, wymiary*. Red.: Katarzyna Arciszewska, Liliana Kalita, Urszula Patocka-Sigłowy. Tom I. Gdańsk 2016, s. 23n. I w tejże monografii zbiorowej por. świetną rozprawę: Magdalena Ryba: „*Ostatnia praca samotnego*” Karola Ludwika Konińskiego. *Postawy wobec samotności, jej rodzaje oraz powinności człowieka samotnego* - o pisarzu i myślicielu znakomitym, przyjacielu Witkacego, wciąż zbyt mało rozpoznanym i docenionym, 43n.

⁹ Por.: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdział: *Krawiec-mystyk i co z tego wynikło. Wojtyła i Jan od Krzyża*.

I dalej:

Gdy konieczność zmusza mnie przebywać w mieście, umiem sobie stworzyć samotność wśród tłumu [...], pozostając w miarę możliwości na uboczu, pogrążony w moich myślach.

Dodaje wreszcie:

Samotność jest święta, prosta, nie zepsuta i najbardziej czysta ze wszystkich rzeczy ludzkich. [...] Jest prawdziwą twierdzą górską i portem, dokąd chronimy się przed burzami. Kto ucieka z tego portu, będzie cierpiał na brak wszystkiego.

Ostatecznie zatem samotność taka, jaką opiewa traktat *De vita solitaria*, **nie jest cierpieniem**, a przeciwnie: **chroni przed bólem bycia**. Petrarca daje pochwałę odosobnienia, **utopię mentalną**. „Cały rok upływa miło” – pisze pogodnie. Samotnik chwali Boga, stąpa w ciszy po łące, otwiera książkę i czyta niespiesznie, jest szczęśliwy. Cyccero i Augustyn patronują temu obrazowi.

To istne „**nabożeństwo do samotności**”¹⁰. W znakomitej eksplikacji eseju Petrarki, którą zawarł w swej monografii Piotr Domeracki, opisana została **kontemplatywna więź z samym sobą** u autora *De vita solitaria*, jako znak jego sprzeciwu wobec „płytkiej [...] codzienności”¹¹.

Tym jest tu odosobnienie i osamotnienie.

W **blaskach kultury** i pod **słońcem Boga** odprawiane. To pierwszy renesansowy błysk samotności pośród wielu potem **samotniczych rozpo-**

¹⁰ Tak to celnie ujął Piotr Domeracki: *Związki samotności z kontemplacją w perspektywie filozoficznej*. „Kultura i Edukacja” (Toruń) 2008, nr 1, s. 12.

¹¹ Cyt. za **cenną monografią**: Piotr Domeracki: *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*. Toruń 2016, s. 141-142. Por. także monografię zbiorową: *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*. Red.: Piotr Domeracki, Włodzimierz Tyburski. Toruń 2006 - tu zwłaszcza rozprawy: Dorota Dywańska: *Samotny bo jedyny - „Wozzeck” Albana Berga jako współczesny Orfeusz*, Stefan Konstańczak: *Osamotnienie artysty - wybór czy konieczność?*, Przemysław Parszutowicz: *O pojęciu samotności i uczuciu osamotnienia*, Jan Wadowski: *Samotność jako szansa - droga do doskonałości i spełnienia*.

znań epoki odrodzenia tak mocno skupionej wokół samoświadomej jednostki, że otwartej na wszelkie jej doznania, w tym owe **samotnicze**¹².

2. Rousseau: iluminacja egotyczna

Jean-Jacques Rousseau ukończył *Marzenia samotnego wędrowca* (*Les rêveries du promeneur solitaire*) w Paryżu w roku 1778¹³. Są ostatnim z jego wielkich dzieł autobiograficznych. Są też **apologią samotności**:

Wszystko poza mną jest mi odtąd obce. Nie mam na tym świecie ani bliźniego, ani istot mi podobnych, ani braci. Jestem na ziemi jak na obcej planecie [...]. Samotny na resztę mych dni, bo tylko w sobie samym znajduję pociechę, nadzieję i ukojenie, nie mam obowiązku ani zamiaru zajmować się niczym poza sobą. W takim stanie ducha podejmuję dalszy ciąg surowego i szczerego rachunku sumienia, który nazwałem kiedyś moimi *Wyznaniami*

(s. 9¹⁴)

– wyznaje już w pierwszej „przechadzce” oświeceniowy egotyk. Bronisław Baczko w głośnej książce o autorze *Wyznań* przedstawił go jako człowieka dążącego do samoświadomości poskramiającej alienację¹⁵. Poczucia obcości doświadczą się – przyjąwszy tę perspektywę – poprzez **każdą relację społeczną i wszelką próbę więzi**. Posmak alienującego

¹² Por.: *Motywy samotności i wspólnoty w dawnych literaturach romańskich*. Red.: Dorota Szeliga, Ewa Żółkiewska. Warszawa 2010 - zwłaszcza rozprawy: Krystyna Antkowiak: *Pochwała samotności w „De transitu hellenismi ad christianismum” Wilhelma Budé*, s. 27n., Dorota Szeliga: *Montaigne o sztuce życia w społeczeństwie przy zachowaniu autonomii*, s. 33n.

¹³ Spośród licznych prac o Rousseau podaję wybrane, ważne dla **tematu samotności**: Pierre Burgelin: *La philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*. Paris 1952; Jean Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau. Przyjemność i przeszkoda*. Tłum. Janusz Wojcieszak. Warszawa 2000; Bronisław Baczko: *Rousseau: samotność i wspólnota*. Warszawa 1964; Zofia Szmydtowa: *Rousseau – Mickiewicz*. W: *W kręgu renesansu i romantyzmu*. Warszawa 1979; „Ogród” 1993, nr 1-4 (13-16) – materiały o Rousseau (m.in. autorstwa: Marii Janion: *Królestwo i wygnanie*, s. 29-59; Ewy Rzadkowskiej: *Skąd ta stała fascynacja Janem Jakubem?*, s. 76-83).

¹⁴ Z dwóch polskich translacji wybieram przekład **kongenialny**: Jean-Jacques Rousseau: *Marzenia samotnego wędrowca*. W: *Marzenia samotnego wędrowca [...]*. Tłum. Ewa Rzadkowska. Oprac. Ewa Rzadkowska. Wrocław 1983, seria „Biblioteka Narodowa” s. II, nr 206.

¹⁵ Zob. Bronisław Baczko: *Rousseau: samotność i wspólnota...*, *passim*.

jadu wspólnoty ludzkiej towarzyszy myśli o innym, innych, o społeczności. Piekło innego poskramia. Rousseau jest jak komentarz do Sartre'a. Jacek Trznadel we wstępie do przekładu jego wczesnej powieści *La Nausée* opisał podobną strukturę samoświadomości ludzkiej jako spełnienia **wolności „od”**¹⁶.

Mniejsza o linie zależności: Sartre, choć mówił częściej „wobec” Pascala czy Husserla, bywa też echem Rousseau, zresztą okrutnym, skoro **obce wobec świata ja** zdaje się młodemu egzystencjaliście wprost puste... Lęk przed **obcością świata i ludzi**, namiętne osadzenie w sobie czynią postawę Rousseau – zauważył Baczko – analogiczną do szaleństwa. Skrywa się w tej obsesji wyobcowania **neurotyczny egocentryzm**, kiedy – jak opisał to zjawisko Antoni Kępiński – „kontakt ze światem” staje się „zawsze bolesny”¹⁷.

Ciekawe, że Rousseau taki, jakim opisał go Baczko – **hermeneutycznie otwarty na swój świat wewnętrzny** – stał się „jednym ze wzorów osobowości myślącej dla szeregu następnych pokoleń”¹⁸. Zajmuje nas przecież tekst – to, co mówią *Marzenia*... Maria Janion trafnie zaznacza, że stanowią one spójny, świetny przecież, tekst, ów **projekt „bycia sobą”**¹⁹.

Marzenia... są tyleż utopią, ile spełnieniem **odosobnienia, które koi i potwierdza wartość samotnika**. Znowu Augustyn patronuje owe-
mu wsłuchaniu w siebie (Rousseau napisze stronę dalej o „rozkoszy, jaką niesie rozmowa z własną duszą”), ale bardziej Descartes, „**wielki egotyk**” **XVII wieku**, racjonalista epoki baroku i twórca filozofii podmiotu. Rousseau – jak zauważyła trafnie Renata Lis – to **pisarz pokartezjański**. *Marzenia*... byłyby augustyńskie **poprzez Rozprawę o metodzie**. Tekst karte-
zjański tu jest jak medium: daje model wsłuchania się w siebie, namysłu nad własnym poznaniem²⁰.

¹⁶ Jean-Paul Sartre: *Mdłości*. Przekł. i wstęp: Jacek Trznadel. Warszawa 1974, zwłaszcza s. 9-15.

¹⁷ Antoni Kępiński: *Psychopatologia nerwic*. Warszawa 1973, rozdział: *Egocentryzm*, s. 164.

¹⁸ Zbigniew Jaroński: [Głos w dyskusji]. W: Maria Janion: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1970, część: *Światopoglądy*, s. 234.

¹⁹ Maria Janion: *Królestwo i wygnanie...*, *op. cit.*

²⁰ Renata Lis: *Jana Jakuba technika transcendowania rzeczywistości*. „Ogród” 1993, nr 1-4 (13-16), s. 64-71.

Kartezjańska metodologia wątpienia miała odślonić samoświadomość egzystencjalną jako ograniczoną pewność ontyczną. Potem zbada tę strukturę poznania – jednak z efektem negatywnym – Immanuel Kant, który z owego namysłu nad poznaniem wysnuje wniosek, że nic się gruntownie już poznać nie da. Znika pewność, choćby i ograniczona...

Pojmował to młody Heidegger, kiedy w rozprawie *Kant i problem metafizyki* postawił zagadnienie: „Kant czyni problem ontologii problemem centralnym”²¹. Tak oto **kartezjańskie cogito, barokowe ego, myślące o myśleniu ja** – zyskało pewność siebie jako myślącego i trwającego podmiotu, zagubiło zaś obraz bytu wokół. Tę niemoc poznawczą wykazał Etienne Gilson²². Badała ją Hannah Arendt w znakomitym studium *Myślenie* – uznając problematyzację myślącego ego za wyróżnik takiej postawy teoriopoznawczej²³.

Rousseau jest pokartezjański, **nie zmierza jednak do pewności metafizycznej** (i jej nie pragnie). Szuka siebie. Augustyn pogrążony w sobie odnalazł światło Boże. Oto **iluminacja mistyczna**. Kartezjusz z siebie wysnuł pewność istnienia. Oto **blask bycia**. Rousseau w sobie odnajduje siebie, jak Narcyz błogo pochylony nad taflą wody. Oto **iluminacja egotyczna**. Jacques Maritain w słynnej książce *Trzej reformatorzy* pisał bezlitośnie o narcystycznym wpatrzeniu we własne lustrzane odbicie, kiedy obrazy świata wokół nieuchronnie giną we mgle nieświadomości²⁴. Pisał o Kartezjuszu i Rousseau²⁵. Współczesny krytyk formacji kartezjańskiej odnajduje w niej

²¹ Martin Heidegger: *Kant a problem metafizyki*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa 1989, s. 23-24, por. też s. 104 i 142-151. Zob. także: Roman Rożdżeński: *Problem metafizyki w filozofii Kanta oraz Heideggera*. Kraków 2006.

²² Etienne Gilson: *Jedność doświadczenia filozoficznego*. Tłum. Zofia Wrzeszcz. Warszawa 1968, zwłaszcza cz. 2: *Doświadczenie kartezjańskie*, s. 90-155.

²³ Zob. Hannah Arendt: *Myślenie*. Tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1991, zwłaszcza rozdziały: *Myślące „ego” i jaźń*; *Kant* (s. 77-84) oraz *Rzeczywistość i myślące „ego”; wątpienie kartezjańskie i „sensus communis”* (s. 84-93).

²⁴ Jacques Maritain: *Trzej reformatorzy*. [Tłum. anonim.]. Warszawa 1939. Zob. też przedruk fragmentów rozdziału *Kartezjusz czyli wcielenie anioła w: Tenże: Trzej reformatorzy*. Wybór i wstęp Antoni Czyż. „Ogród” 1989, z. 2, s. 48-53; jest to numer pisma poświęcony nauczaniu Jana Pawła II, wydany z okazji dziesięciolecia jego pontyfikatu.

²⁵ Zawarta w pracy Maritaina analiza poglądów najwcześniejszego z opisanej tam trójki – Marcina Lutra – utrzymana w podobnym duchu, zasługuje natomiast na **polemikę**.

[...] wszystkie klasyczne objawy myślenia introwertycznego: odwrócenie się od świata [...], upodobanie w samotności pojmowanej nie jako asceza, ale jako uprzywilejowana sytuacja, w której własne ego triumfuje nad światem i samo dokonuje przewrotu wszelkich otrzymanych z zewnątrz poglądów, dążenie do poznania siebie w przyglądaniu się nie tyle własnemu postępowaniu, ile własnym intymnym wyobrażeniom i doznaniom²⁶.

Ostre słowa, może i bezlitosne... Jednak został uwypuklony (choć nazbyt surowo, natychmiast, oceniony) zasadniczy dla formacji kartezjańskiej egotyzm poznawczy. Samotność Rousseau to szkoła miłości własnej.

3. „Wdzięk” i „wygnaniec”: Norwid – Mickiewicz

Może i nieodległy jest od niej Cyprian Norwid. Jego sonet *Samotność*, najstarszy z ocalałych wierszy poety, powstał – jak komentuje Juliusz Wiktor Gomulicki – w 1839 roku w Warszawie. Pisany w mrocznych czasach nasilenia rosyjskiej represji (po powstaniu listopadowym) jest pochwałą samotności wyzwalającej:

Cisza – niekiedy tylko pajak siatką wzruszy,
Lub przed oknem topolę wietrzyk pomuskuje;
Och! jak lekko oddychać, słodko marzyć duszy –
Tu mi gwar, tu mi uśmiech myśli nie krępuje²⁷.

Samotność **czyni więc niewolnika wolnym**. Wobec niemocy, niemożności więzi, wobec rozpadu wspólnoty – „słodkie marzenie” jest pożądane i nieuniknione jako fantazmat egzystencji otwartej.

²⁶ Alfred Gawroński: *Współczesny spór o Kartezjusza*. W: *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa*. Przedmowa: Zygmunt Kubiak. Warszawa 1985, s. 271. Podkreślenia w cytacie – A.Cz.

²⁷ Tekst cytuję według wydania: Cyprian Kamil Norwid: *Pisma wszystkie*. Tom I. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1971, s. 3. Porównałem go z edycją w pierwszym tomie *Pism wybranych*, także w opracowaniu Juliusza Wiktora Gomulickiego (Warszawa 1980), korzystając z obu komentarzy. Zob. też: Włodzimierz Toruń: „*Samotność moja wielka jest zaprawdę*”. Cyprian Norwid i samotność. W zbiorze: *Samotność - aspekty, konteksty, wymiary*. Red.: Katarzyna Arciszewska, Liliana Kalita, Urszula Patocka-Sigłowy. Tom II. Gdańsk 2016, s. 11 n. (badacz aprobuje sugestie JWG o „zaszyfrowanych kryptopolitycznych sensach” utworu [s. 14]).

Milczenie i marzenie są „słodkie”. Są piękne; „Wdzięk i urok milczenia czuję i pojmuję” wyznaje Norwid. Dają życie: „U mnie rozkosz i życie, gdy moja myśl wolna” – wyznaje Norwid w finale sonetu. Jego młodzieńcze arcydzieło może najpełniej i najdobitniej wypełnia temat **kojącego odosobnienia**. Samotność oznacza tu powrót do **pierwotnego źródła egzystencji** (ściśle historyczny komentarz Gomulickiego, skądinąd ważny i potrzebny, zubaża jednak tekst, nie zawsze znajdując w nim potwierdzenie oraz utrudniając interpretację!).

Samotność Norwida opisuje dwoistą kondycję człowieka: stan osadzenia w sobie, w życiu przenikniętym świadomością i – równolegle – proces wyzwalającej transgresji. Stan samotności daje tak duchowe spełnienie i radość. Finał przypomina inne, powstałe w XVII stuleciu arcydzieło – wiersz Zbigniewa Morsztyna *Myśl ludzka*, tę iście **barokową pochwałę swobody i mocy myśli**. Norwid nie mógł jednak znać tego tekstu²⁸. Tam był tematem proces myślenia – przejaw godności i mocy człowieka. Tu jest tematem stan egzystencji: samotność, która godność i moc osoby potwierdza, albowiem wyzwala...

Trudno to uznać za możliwość jedyną. Samotność bywa jednak bólem, **raną duchową i strapieniem**. Także romantyzm to postrzegał. Kwiryna Ziemia w eseju o „Mickiewiczowskich tematach samotności”, ogłoszonym w „Ogrodzie”, odczytała wiersz poety *Do samotności*, z 1832 roku²⁹. Otwierają go słowa:

Samotności! do ciebie biegnę jak do wody
Z codziennych życia upałów;
Z jakąż rozkoszą padam w jasne, czyste chłody
Twych niezgłębionych kryształów [...],

²⁸ Zob. Janusz Pelc: *Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XVII w.* Warszawa 1973, rozdział: *Apoteoza myśli i poezja losu ludzkiego*, s. 237 i nast.

²⁹ Kwiryna Ziemia: *Skażony i natchniony. W kręgu Mickiewiczowskich tematów samotności*. „Ogród” 1991, nr 3 (7), s. 135-145. Zob. też: Agata Radzewicz-Bork: *Miłosz - Mickiewicz. Samotność wobec zjawiska transgresji*. W zbiorze: *Samotność - aspekty, konteksty, wymiary*. Red.: Katarzyna Arciszewska, Liliana Kalita, Urszula Patocka-Sigłowy. Tom II. Gdańsk 2016, s. 22n. (tu przywołany esej Ziemy).

rozwija skarga w trzeciej strofie:

Tyś mój żywioł: ach, cóż te jasnych wód szyby
Studzą mi serce, zmysły zaciemniają mrokiem [...],

a cicho kończy głos –

I bez oddechu w górze, bez ciepła na dole,
Równie jestem wygnańcem w oboim żywiole³⁰.

Całe wyznanie ma ton przejmujący.

„Żywioł samotności wyobrażony jest w wierszu pod postacią żywiołu wody, a metafora wód samotności organizuje cały utwór” – dowodzi Ziemia. Czy jednak, jak chce badaczka: „Zanurzenie się w samotności ma wszelkie cechy zanurzenia się w transie twórczym”?

Mickiewicz opisał „zatonienie w [...] ekstatycznych, chłodnych, mentalnych wodach osobności”, przy czym „zatonienie” niekoniecznie przedstawione tu zostało „także jako coś pożądanego”³¹. Natchniony, osamotniony – pozostałby wygnańcem, nie dosyć żywym i zakorzenionym w istnieniu³².

Obraz jest nieostry, wieloznaczny. **Wody samotności porażają**, jest ukryty w nich mrok i śmierć. Tam skrywa się ból.

Bibliografia:

Źródła:

1. Francesco Petrarca: *O życiu samotnym*. Tłum. Inga Grześczak. „Ogród” (Warszawa) 1990, nr 2 (4), s. 83-94. Podkreślam wartość tej **udanej stylistycznie transakcji** arcydzieła Petrarki.

³⁰ Adam Mickiewicz: *Dzieła*. T. I: *Wiersze*. Warszawa 1955, s. 352, por. przypis 3. Tekst porównałem z edycją nowszą: *Dzieła*. Red.: Zbigniew Jerzy Nowak i in. [Wydanie Rocznikowe 1798-1998]. Tom I: *Wiersze*. Oprac. Czesław Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 341 – w wydaniu tym przyjęło lekcję tytułu: *Do samotności*.

³¹ Kwiryna Ziemia: *Skażony i natchniony...*, s. 141.

³² Ważne uwagi o znaczeniu wspólnoty, przyjaciół, obecności bliskich dla poety poczyniła Alina Witkowska w monografii *Mickiewicz, Słowo i czyn* (Warszawa 1975 i wyd. nast.).

2. Francesco Petrarca: *Wybór pism*. Wybór, wstęp i komentarze: Kalikst Morawski. Tłum. Felician Faleński, Jalu Kurek, Kalikst Morawski. Wrocław 1983, seria „Biblioteka Narodowa” s. II, nr 206.
3. Jean-Jacques Rousseau: *Marzenia samotnego wędrowca*. Tłum. i oprac. Ewa Rządowska. Wrocław 1983. seria „Biblioteka Narodowa” s. II, nr 206.
4. Adam Mickiewicz: *Dzieła*. Tom I: *Wiersze*. Warszawa 1955, s. 352. Tekst porównałem z edycją nowszą: *Dzieła*. Red.: Zbigniew Jerzy Nowak i in. [Wydanie Rocznicowe 1798-1998]. Tom I: *Wiersze*. Oprac. Czesław Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 341 – w wydaniu tym przyjęło lekcję tytułu: *Do samotności*.
5. Cyprian Kamil Norwid: *Pisma wszystkie*. Tom I. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1971, s. 3. Tekst porównałem z edycją w pierwszym tomie *Pism wybranych*, także w opracowaniu JWG (Warszawa 1980), korzystając z obu komentarzy.
6. Martin Heidegger: *Kant a problem metafizyki*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa 1989, s. 23-24, por. też s. 104 i 142-151.
7. Jean-Paul Sartre: *Młodości*. Przekł. i wstęp: Jacek Trznadel. Warszawa 1974, zwłaszcza s. 9-15.

Opracowania:

1. Hannah Arendt: *Myślenie*. Tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1991, zwłaszcza rozdziały: *Myślące „ego” i jaźń*; *Kant* (s. 77-84) oraz *Rzeczywistość i myślące „ego”*; *wątpienie kartezjańskie i „sensus communis”* (s. 84-93).
2. Bronisław Baczko: *Rousseau: samotność i wspólnota*. Warszawa 1964.
3. Pierre Burgelin: *La philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*. Paris 1952. Korzystałem z egzemplarza Biblioteki Narodowej w Warszawie.
4. Piotr Domeracki: *Związki samotności z kontemplacją w perspektywie filozoficznej*. „Kultura i Edukacja” (Toruń) 2008, nr 1.
5. Piotr Domeracki: *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*. Toruń 2016.
6. Michel Foucault: *Hermeneutyka podmiotu*. Tłum. Michał Herer. Warszawa 2012.
7. Alfred Gawroński: *Współczesny spór o Kartezjusza*. W: *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa*. Przedmowa: Zygmunt Kubiak. Warszawa 1985, s. 27.
8. Etienne Gilson: *Jedność doświadczenia filozoficznego*. Tłum. Zofia Wrzeszcz. Warszawa 1968, zwłaszcza cz. 2: *Doświadczenie kartezjańskie*, s. 90-155.
9. Zbigniew Jarosiński: [Głos w dyskusji]. W: Maria Janion: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1970, część: *Światopoglądy*. s. 234.
10. Antoni Kępiński: *Psychopatologia nerwic*. Warszawa 1973, rozdział: *Egocentryzm*, s. 164.
11. Renata Lis: *Jana Jakuba technika transcendowania rzeczywistości*. „Ogród” (Warszawa) 1993, nr 1-4 (13-16), s. 64-71.
12. Jacques Maritain: *Trzej reformatorzy*. [Tłum. anonim.]. Warszawa 1939.
13. Jacques Maritain: *Trzej reformatorzy*. Wybór i wstęp: Antoni Czyż. „Ogród” (Warszawa) 1989, z. 2, s. 48-53 - jest to numer pisma poświęcony nauczaniu papieża Jana Pawła II, wydany z okazji dziesięciolecia jego pontyfikatu.

14. *Motywy samotności i wspólnoty w dawnych literaturach romańskich*. Red.: Dorota Szeliga, Ewa Żółkiewska. Warszawa 2010 - rozprawy:
 - Krystyna Antkowiak: *Pochwała samotności w „De transitu hellenismi ad christianismum” Wilhelma Budé*, s. 27n.,
 - Dorota Szeliga: *Montaigne o sztuce życia w społeczeństwie przy zachowaniu autonomii*, s. 33n.
15. „Ogród” 1993, nr 1-4 (13-16) – materiały o Rousseau - autorzy m.in.:
 - Maria Janion: *Królestwo i wygnanie*, s. 29-59,
 - Ewa Rządowska: *Skąd ta stała fascynacja Janem Jakubem?*, s. 76-83.
16. Jan Parandowski: *Petrarka*. Wyd. 3. Warszawa 1975, rozdział: *Wietrzna Góra [Mont Ventoux]*. s. 37-45.
17. Janusz Pelc: *Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XVII w.* Warszawa 1973, rozdział: *Apoteoza myśli i poezja losu ludzkiego*. s. 237 i nast.
18. *Petrarca i jedność kultury europejskiej*. Red.: Monika Febro, Piotr Salwa. Warszawa 2005 - rozprawy:
 - Roberto Gigliucci: *Petrarvhismo metafisico*, s. 331-338,
 - Kwiryna Ziemia: *Petrarca e la tradizione monastica*, s. 93-108.
19. Marcin Pliszka: *Podróże z Petrarką. Notatki z marginesów. „Do źródła”* (Siedlce) r. XIV: 2016, z. 12-14, s. 197-207.
20. Roman Rożdżeński: *Problem metafizyki w filozofii Kanta oraz Heideggera*. Kraków 2006.
21. *Samotność - aspekty, konteksty, wymiary*. Red.: Katarzyna Arciszewska, Lilianna Kalita, Urszula Patocka-Sigłowy. Tom I. Gdańsk 2016 - rozprawy:
 - Viara Maldijeva: *Samotność mistyka [...]*, s. 23n.,
 - Magdalena Ryba: *„Ostatnia praca samotnego” Karola Ludwika Konińskiego. Postawy wobec samotności, jej rodzaje oraz powinności człowieka samotnego*, s. 43n.
22. *Samotność - aspekty, konteksty, wymiary*. Red.: Katarzyna Arciszewska, Lilianna Kalita, Urszula Patocka-Sigłowy. Tom II. Gdańsk 2016 - rozprawy:
 - Włodzimierz Toruń: *„Samotność moja wielka jest zaprawdę”*. Cyprian Norwid i samotność, s. 11n.,
 - Agata Radzewicz-Bork: *Miłosz - Mickiewicz. Samotność wobec zjawiska transgresji*, s. 22n.
23. Stefania Skwarczyńska: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932, rozdział: *O pojęciu literatury stosowanej*.
24. Jean Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau - przejrzystość i przeszkoda*. Tłum. Janusz Wojcieszak. Warszawa 2000.
25. Zofia Szmydtowa: *Rousseau – Mickiewicz*. W: *W kręgu renesansu i romantyzmu*. Warszawa 1979.
26. Alina Witkowska: *Mickiewicz, Słowo i czyn*. Warszawa 1975 i wyd. nast.
27. Tadeusz Zieliński: *Horacy i natura*. Z francuskiego tłum. Magdalena Rychter. Słowo wstępne i przypisy: Antoni Czyż. „Ogród” (Warszawa) 1994, nr 1 (17), s. 49-74.
28. Kwiryna Ziemia: *Skażony i natchniony. W kręgu Mickiewiczowskich tematów samotności*. „Ogród” (Warszawa) 1991, nr 3 (7), s. 135-145.

29. *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*. Red.: Piotr Domeracki, Włodzimierz Tyburski. Toruń 2006 - tu zwłaszcza:
- Dorota Dywańska: *Samotny bo jedyny - „Wozzeck” Albana Berga jako współczesny Orfeusz*,
 - Stefan Konstańczak: *Osamotnienie artysty - wybór czy konieczność?*,
 - Przemysław Parszutowicz: *O pojęciu samotności i uczuciu osamotnienia*,
 - Jan Wadowski: *Samotność jako szansa - droga do doskonałości i spełnienia*.

Janicki i koło Fortuny

Profesorowi **Zbigniewowi Lisowskiemu**
w jubileuszowym darze

1. Chrząst kości, filiacje, obecność

Pośród drobnych wierszy zmarłego tak wcześnie poety znajduje się iście niezwykły drobiazg: *Ad pueros trocho ludentes*. **Chłopięce igraszki** skupiają tu chłodną uwagę obserwatora. Scena przykuwa wzrok jak cierpki obraz bycia. Unaocznia chwilę zabawy i sięga dalej. Jest wielką metaforą. Jej tematy: życie (*vita*) i czas (*tempus*). I tak to warto czytać.

A czy da się czytać poezję dawną, tę renesansową łacińską i rekonstruować z empatią autorską **wizję jako doniosłą dla nas i żywą**? Oto pytania metodologiczne z kręgu badań porównawczych, skoro - wobec poety łacińskiego i jego antycznej tradycji stawiane. Wcale nieoczywiste byłoby prawo do lektury... I choć dociekań wokół tekstu, pochylonych z uwagą nad nim, uniknąć się nie da, co przecież cieszy, to ważne, by ta lektura **nie skupiała się tylko wokół rejestru filiacji i zapożyczeń**, jak widział istotę jej Waław Borowy¹. Współczesny badacz ostro wyrzeka na filologię jako „chrząst suchych kości”, doskonale martwych, pisząc mocno, ale może trafnie?² Filologia bowiem winna otwierać dalej: ku interpreta-

¹ Oto jego **klasyczna, lecz i archaiczna** już, wykładnia komparatystyki: Waław Borowy: *O wpływach i zależnościach w literaturze*. W: *Studia i szkice literackie*. Oprac. Zofia Stefanowska, Andrzej Paluchowski. Warszawa 1983, tom II - jest to zarazem fascynująca i rzetelna, bo wyborną polszczyzną snuta, opowieść o takim modelu badań porównawczych.

² Zbigniew Kadłubek: *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*. Katowice 2011, s. 35. Książka odsłania **celowo antyfilologiczną** podstawę badacza. Jedną z inspiracji stał się tu Nietzsche jako krytyczny czytelnik *Retoryki* Arystotelesa.

cji³. Łacińską lirykę polskiego renesansu nie zawsze jednak tak się postrzega, jakby sens jej czytania wyczerpywał się w dokonywaniu spisu ponowień, a **każda próba hermeneutyczna miała być naganna i zakazana**, co filolog i dzisiaj niekiedy zdaje się sugerować⁴.

Juliusz Domański błyskotliwie odtworzył **renesansową lekturę antycznych mistrzów** pojmowaną w XVI wieku jako prawdziwy i pełen pasji dialog z **uobecnionym poprzez arcydzieło** swe - naprawdę nadal trwającym w tekście - **żywym poetą antycznym**⁵. Janicki tak właśnie pojmował Wergilego i Owidiusza, jako nieśmiertelnie żywych w poezji. Tak do nich przemawiał. Sam też, jak to czuje, trwa żywy w tekście. Wolno więc tę poezję pojmować poza głuchym chrzęstem kości - jako żywą obecność, Heideggerowski **ślad egzystencji**⁶. Taka bywała - jako **aktualizacja tradycji** - także lektura przeszłości u romantyków⁷.

Klemens Janicki - albo Ianitius, jak sam się podpisywał, publikując przecież zawsze po łacinie - zmarł, mówiąc wprost, przedwcześnie. To jeden z wielu na ścieżce mrocznych spotkań **młodego poety i śmierci**. Później będą w baroku wczesnym Mikołaj Sęp-Szarzyński i Szymon Zimorowic, w oświeceniu Tomasz Kajetan Węgierski (choć to nie młodzik zupełny, zmarł jednak wcześniej i w gorzkim poczuciu niespełnienia⁸), na progu romantyzmu Antoni Malczewski, w wieku XX już inni: Jerzy Lie-

³ W tym duchu czytam rozważania: Alina Nowicka-Jeżowa: *Uwagi o studiach porównawczych literatury epok dawnych*. W zbiorze: *Polonistyka w przebudowie*. Red.: Małgorzata Czermińska. Kraków 2005, tom II.

⁴ Por.: Grażyna Urban-Godziek: *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i Europie*. Kraków 2005. Szkoda wielka, że uwagi o Janickim (s. 243-264) przesycone są w przypisach **całkowicie zbędną polemiką** z ujęciami badawczymi, które wykraczają poza komparatystykę rozumianą jako **rejestracja zapożyczeń**, a pytają **dalej** - o **tematy i wymiar egzystencjalny** tej liryki. Chyba jednak zbędny byłby taki puryzm metodologiczny, oddalający nas dzisiaj od prawdziwego obcowania z żywą literaturą.

⁵ Juliusz Domański: *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Warszawa 1992 (wznowienie: Kęty 2002).

⁶ O tym - egzystencjalnym - czytaniu literatury zob.: Adrian Gleń: *Bycie - słowo - człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*. Opole 2007; Antoni Czyż: *Skwarczyńska - Heidegger. Literatura a bycie* - w tej monografii.

⁷ Por. **ciekawe uwagi** w: Sławomir Rzepczyński: *O Norwidzie. Syntezy i zbliżenia*. Słupsk 2017, rozdział: *Aktualizacja tradycji jako formuła komparatystyki? Przypadek Norwida*, s. 123n.

⁸ Zob.: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdział: *Ten, który płynie „na łasce fal”*. Droga duchowa Węgierskiego.

bert, Krzysztof Kamil Baczyński, Tadeusz Gajcy, Rafał Wojaczek... Niemal zawsze myśli się o nich pytając, co jeszcze mogliby stworzyć i rozpatrując ich pisarstwo, przez chwilę choćby, w kategoriach niespełnienia, mimo wszelkich świetnych tekstów, które pozostawili.

Janicki we wczesnym odrodzeniu inicjuje w poezji polskiej tę serię wczesnego, jak kosą z nagłą podciętego, **umierania młodzianków**. Zmarł przecież spełniony. Zdołał się wypowiedzieć zwięźle a w pełni. Najmocniej to odsłania tom przedśmiertny niemal: *Tristia*. Żale. Gromadzi elegie.

Tytuł jest znaczący i brzmi jak *Tristia* antycznego Owidiusza, który zbiór własny elegii - smutków (to bowiem znaczy po łacinie *tristium*) - układał na dożgonnym już wygnaniu w Tomi nad Morzem Czarnym, blisko dzisiejszej Konstancy rumuńskiej⁹. Rzymski antyczny i polski renesansowy mistrz piszą **elegie**, kształtując odmianę gatunku: smutek właśnie, **tristium**, ujętą jako prywatna wypowiedź refleksyjna przesycona szczególnie mocno melancholią¹⁰.

Owidiusz wygnany z Rzymu dosłownie przez Oktawiana Augusta, Iasnitius „wygnany” z Włoch przez chorobę - piszą elegie ujęte jak smutek.

2. Autoportret wizyjny

Oto **liryka melancholii**. „Smutkiem” jako **forma gatunkowa** monologu lirycznego, a i smutna w **tonacji**, jest *Elegia VII* polskiego poety, symetryczna wobec analogicznej autora *Metamorfoz* - w jego zbiorze *Tristia* autobiograficzna jest elegia IV, 10: dziesiąta z książki czwartej zbioru, zestawiana z *Obroną Sokratesa*, którą Platon odtworzył za osądzonym swym ukochanym i mistrzem, tak bardzo intensywna w iście obrończym unaocznianiu siebie jako osoby¹¹. Janicki ponawiał Owidiusza po swojemu, tak jak pojmował **ponawianie antyku** klasycysta Osip Mandelsz-

⁹ **Portret wewnętrzny** Owidiusza dał Jacek Bocheński w niedocenionej powieści *Nazo poeta* (1969).

¹⁰ Por.: Grażyna Urban-Godziec: *Elegia renesansowa*, *op. cit.*

¹¹ Zob.: Plato: *Obrona Sokratesa*. W: *Dialogi*. Tłum Władysław Witwicki. Warszawa - Madrid 2000 (por. też przedmowę tłumacza); Andrzej Wójcik: *Owidiusz. Poezje znad Morza Czarnego*. Poznań 2003, s. 47. Zob. też: Janet Fairweather: *Ovid's autobiographical poem, „Tristia” IV, 10 [4.10]*. „The Classical Quarterly” (Cambridge) r. XXXVII: 1987, z. 1, s. 181-196.

tam¹². Elegię swą Janicjusz opatrzył osobnym tytułem: *De se ipso ad posteritatem [O sobie samym do potomności]*.

Janicki ucieka przed śmiercią, unaocznia proces twórczy jako dyktowanie pospieszne w agonii, opisuje swe opuchłe chore ciało - kreśląc tak jednak z istną harmonią klasycyzmu autoportret duchowy, stanowiący tu szczególną postać gatunkową elegii¹³. To nie jest summa zapożyczeń¹⁴. To nie byłby prosty i „szczer” dokument biograficzny, z życia (własnego) wzięty¹⁵. Ani, znów, tylko sumienne ponowienia toposu¹⁶.

Znamienna dla Janickiego duchowa więź z Owidiuszem, misterny dialog tekstów, gdy *Tristia* antyczne i *Tristia* renesansowe spotkają się jak lustrzane wzajem odbicia, mówienie-ponowieniem, cudze słowa jak mowa własna - służą **ekspresji**, a w cudzym słowie poeta polski wypowie **własne ja**¹⁷.

¹² Zob. Osip Mandelsztam: *Pamięć i kultura. Szkice literackie*. Tłum. Ryszard Przybylski. Warszawa 1972 - szkic tytułowy. Elegie Owidiusza i Janickiego odczytał porównawczo Ryszard Turzyński, rejestrując filiacje między tekstami: *Z problematyki polsko-łacińskiej autobiografii humanistycznej*. „Meander” (Warszawa) r. XXIX: 1974, z. 3.

¹³ Inspirację dla myślenia o gatunkach literackich w tym eseju dała Stefania Skwarczyńska, zwłaszcza w rozprawie: *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego [...] W: W kręgu wielkich romantyków polskich*. Warszawa 1966. Zob. też: Antoni Czyż: *Dwa systemy gatunków w polskim baroku. Żywioł i norma* - w tej monografii. Na temat pojęcia klasycyzmu por.: Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. Andrzej Borowski. Kraków 1997; Jarosław Marek Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm*. Warszawa 1967; Ryszard Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1979.

¹⁴ Do tego sprowadza ten **genialny tekst** Grażyna Urban-Godziek, *op. cit.*, s. 259-264. Odnajdywanie w tekście „retorycznego schematu biografii pochwalnej” czy „biografii enkomiaistycznej” **nie prowadzi do niczego**, jeżeli jest celem samym w sobie, bez pytania o **suwerenny świat wewnętrzny utworu poetyckiego** - jego strukturę oraz znaczenia. Doprawdy, takie „analizy” zniechęcają tylko do obcowania z poezją dawną...

¹⁵ Taką **naiwną** (przepraszam) lekturę, odślaniającą „**szczerłość**” poety, przedstawia Ignacy Lewandowski: *Klemens Janicki - polski Owidiusz (1516-1543)*. W zbiorze: *Elegia poprzez wieki*. Red.: Ignacy Lewandowski. Poznań 1995.

¹⁶ Zob.: Roman Krzywy: *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej*. Warszawa 2014, rozdział: *Renesansowe poematy autobiograficzne (casus Klemensa Janicjusza i Macieja Strykowski)*, s. 59-65 - skupiając się tylko na **filiacjach** oddaliśmy możliwość **interpretacji**.

¹⁷ Zob. **trafne** uwagi w rozprawie: Kwiryna Ziemia: *Klemens Janicjusz - Jan Kochanowski. Dwie koncepcje elegii neołacińskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 4, s. 125n.

Biografia odsłania egzystencję. *Elegia VII* Klemensa Janicjusza to bowiem z tradycji i, owszem, z życia własnego wysnuta, **renesansowa autobiografia kreowana**, odsłaniająca *ja* i jego doznania wewnętrzne: jako unaocznienie egzystencji¹⁸.

Powstało **preromantyczne studium siebie**. Szkicują je ponawiane tematy¹⁹. Płynny rytm obrazów, ponawiane obsesyjnie motywy (śmierć, woda, poezja, choroba), ich warianty sprawiają, że **całość brzmi osobliwie muzycznie: jak suita**. Poprzez strukturę obrazów i rytm całej kompozycji uzyskuje poeta wyrazistą muzyczność frazy, którą pogłębia tylko wersyfikacja, kształtowana przez iloczas. **Wagnerowsko brzmiący leitmotiv** określa rytm tej opowieści i wyznania pospołu²⁰.

Nie biografia, lecz **egzystencja** odsłania się tu w wizyjnym splocie obrazów²¹. Oto bóg Apollo napotkany w poznańskim Kolegium Lubrańskiego, własny talent jako znamię wieczności, opuchłe ciało, **Chrystus jako Boski lekarz**²². Ton, osobliwie preromantycznej, hagiografii skrywałby się w tym autoportrecie²³... To istna hermeneutyka uobecnienia,

¹⁸ Zob. **cenny wciąż esej**: Renata Lis: *Klemens Janicki: z tradycją wobec rozpaczy*. „Ogród” (Warszawa) 1990, nr 2 (4). Por. też rozprawę: Janusz K. Goliński: „*De se ipso ad posteritatem*”. *Kallimacha, Dantyszka i Janickiego autobiografie kreowane*. „Pamiętnik Literacki” (Wrocław) 1995, z. 1. Oba te studia Grażyna Urban-Godziek określa **lekko (i nietrafnie)** jako „niefrasobliwe” (*op. cit.*, s. 246, przypis). I po cóż ta kąśliwość?

¹⁹ Zob.: Zofia Kupińska: *Motywy tematyczne w „Tristiach” Klemensa Janickiego*. „Roczniki Humanistyczne KUL” (Lublin r. XXXIV: 1986, z. 3).

²⁰ *Leitmotiv* jako pojęcie komentuje Zdzisław Jachimecki w cennej wciąż monografii: *Ryszard Wagner*. Warszawa 1925. Moja lektura *Elegii VII* Janickiego w perspektywie muzyczności tekstu zawdzięcza wiele następującym rozprawom: Konrad Górski: *Muzyka w opisie literackim*. W: *Rozważania teoretyczne*. Lublin 1984; Michał Bristiger: *Związki muzyki ze słowem*. Kraków 1986; Andrzej Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2002.

²¹ Rozróżnienie **biografii i egzystencji** stosuję za Marią Janion i cyklem tomów serii „Transgresje” pod jej współredakcją. Zob. zwłaszcza: *Osoby*. Red.: Maria Janion, Stanisław Rosiek. Gdańsk 1984 (i dyskusję tu o Stanisławie Przybyszewskiej). Ostatnio ciekawie ponawia takie myślenie Marek Troszyński w **nowatorskiej** monografii *Słowacki. Poza kanonem* (Gdańsk 2013).

²² Zob. o tym ostatnim toposie: Jerzy Pałucki: *Chrystus jako Boski lekarz w pismach Klemensa Aleksandryjskiego*. W zbiorze: *Wczesnochrześcijańska asceza*. Red.: Franciszek Drączkowski, Jerzy Pałucki. Lublin 1993; Andrzej Borkowski: *Imaginarium symboliczne Wacława Potockiego*. Siedlce 2011. Na temat topiki kultury Zachodu zob. podstawowe kompendium: Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, *op. cit.*

²³ W związku z tym zagadnieniem zob.: Sławomir Rzepecki: *O Norwidzie*, *op. cit.*, rozdział: *Autobiografia Norwida jako hagiografia [...]*, s. 33n.

kiedy pierwowzory i obraz nawzajem się przenikają, malując zwierciadlany rytm powtórzeń, muzyczny tok nawiązań i snując piękną a mocną nić, która zespoli dawne i dzisiejsze chwile, dawność i życie, trwanie i śmierć²⁴. To poetycki zapis skupienia jako **iluminacji egotycznej ku sobie a z wolą prawdy**²⁵. Janicki uwieczniałby swą poezję i siebie.

Uwieczniając się w poezji, uleczony przez Chrystusa - Ianitius odślania **istotę humanizmu chrześcijańskiego** czasów renesansu. Jest tu klasycyzm jako **ontologia poezji żywej**. I jest, w toposie Chrystusa medyka, chrześcijańska nadzieja na **życie wieczne w Bogu**.

Janicki godzi sprzeczności i rozprasza złudzenia, jak je godził i rozpraszał renesans jako formacja kulturowa. Jest sobą i przestaje nim być. Trwa, lecz umiera. **Umarł, ale trwa**. Między **ciągłością a epizodycznością**, więc życiem a śmiercią - pozostaje sobą, żyje, umiera, umarł, trwa, jako *ja* ze swą historią, ale i ***ja* świadome siebie**, swej kruchości i ulotności, wpisane w paradoksy, trwałe i nietrwałe, gasnące a żywe wciąż. Jest sobą świadomym siebie, **suwerennym a wrzuconym w tok trwania** i splecionym z ożywczą tradycją kultury. Jest jakby pre-kartezjańsko (lub po-augustyńsko) suwerenny jako podmiot, a po-kartezjańsko rozproszony pośród uwikłań i relacji. Egotycznie uwikłany w egzystencję²⁶. Odnajduje tak **harmonię między sobą a bytem**, jak ją odnajdują **antyk i chrześcijaństwo**.

Teraz, u kresu, umie już to pojmować. **Jako *ja*: osoba**²⁷.

²⁴ Zob.: Michał Paweł Markowski: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, rozdział: *Hermeneutyka uobecnienia*, s. 25n., zwłaszcza s. 29 - inspiracją był tu Hans-Georg Gadamer.

²⁵ Zob.: Michel Foucault: *Hermeneutyka podmiotu*. Tłum. Michał Herer. Warszawa 2012, s. 219-220.

²⁶ Czytam w związku z tym, a **polemicznie**, tom: Agata Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000, s. 36n.

²⁷ Sięgam tu w toku, także, **polemicznej** lektury do tomu: Roma Sendyka: *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków 2015, w tym s. 14-23 (zwłaszcza s. 16) i 387-388.

3. Zabawy chłopięce

Janicki pisze też jednak drobiazgi. Łaciński epigram antyczny odnawia się w epigramatach renesansowych, wciela we fraszki, jest modelem tak obserwacji o świecie, jak i skupionej nad - filozoficznej, prywatnej - refleksji, jak dowiódł, analizując dzieje form gatunkowych, Janusz Pelc²⁸. Okruchy poetyckie Janicjusza bywają esencjonalne jako diagnoza spraw ludzkich. Tak jest i w epigramie o chłopcach bawiących się obręczą.

Krażymy **pośród dzieci renesansowych**, które - to nowe w odrodzeniu - skupiały uwagę artystów. Teraz je ogląda Janicki i z obserwacji wysnuwa epigram: diagnozę życia.

Na słynnym obrazie **Zabawy dziecięce** z 1560 roku **Pieter Bruegel** przedstawia scenerię miasta XVI-wiecznego²⁹. Na pierwszym planie pojemny plac, przy nim ceglane domy, jeden z gotyckim łukiem arkad, w perspektywie na wprost ulica, nieopodal po lewej widnieje kręta rzeka i wyniosłe drzewa nad nią. Wszędzie tu roją się oddane zabawom i figlom postacie. Mnóstwo tu dzieci, lecz są i dorośli. Arcydzieło Bruegla łączy dokładność realizmu i polot wielkiej metafory. Jest najpierw katalogiem 84 zabaw: zachowań ludycznych. Odsłania tak społeczność, której źródłem i spełnieniem jest - tu i teraz - zabawa³⁰. Obraz bowiem odsłania i drugi wymiar: jest metaforą całej społeczności, wspólnoty ludzkiej, uwikłanej w żywioł tej radosnej chwili, ale oddanej przemijaniu. **Energie**

²⁸ Janusz Pelc: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984 - studium o fraszkach w poezji polskiej.

²⁹ Obraz olejny na desce. Zob. barwny album będący małą monografią obrazu: *Zabawy dziecięce według Pietera Bruegla Starszego*. Oprac. Janos Kass. Tłum. (za wersją niemiecką) Urszula Krzemień. Warszawa - Budapeszt 1985. Obraz znajduje się w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu. Słabością dobrego graficznie albumu jest **wstępik, nieznosnie schematycznie różnicujący średniowiecze** (jakoby nie znało dorobku antyku, nie miało antropologii, zapatrzone było tylko w Boga) i **renesans** (ponoć dosłownie odkrył antyk i człowieka); są to **anachroniczne stereotypy**.

³⁰ Takie myślenie o kulturze przedstawia Johan Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Warszawa 1985.

doczesności ledwie muśnięciem przytłumia tu *vanitas*³¹. Oto „kadr” z tego obrazu³²:



Czy skrywa się tu idea przemijalności zjawisk, śmiertelnej kruchości materialnego bytu? Bodajże nie albo nie wprost. A jednak na pierwszym planie dwaj chłopcy toczą metalowe obręcze. Te, zdjęte z beczki, na razie toczą się żwawo. Za chwilę pewno upadną. To „pradawna zabawa”³³.

U Janickiego podobnie - metaforycznie:

Ut trochus hic rapidos torquet velociter orbes,
Sic tempus, pueri, vitaeque vestra ruit.
Sed trochus ut cecidit, repetito turbine surgit;
Tempora non surgunt, ut cedere semel³⁴.

Edwin Jędrkiewicz, którego warto jako tłumacza Janicjusza docenić, tłumaczy to następująco:

Jak ta obręcz chyżo zatacza kręgi, tak pędzi, o dzieci,
I czas, i wasze życie.
Tylko obręcz, gdy upadnie, znowu się podrywa: czas, gdy raz minie,
już nie wraca³⁵.

³¹ O pojęciu *vanitas* zob.: Jan Białostocki: *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei marności i przemijania w poezji i sztuce*. W: *Teoria i twórczość*. Poznań 1961; Janusz K. Goliński: *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa 1996.

³² Reprodukacja części obrazu z albumu *Zabawy dziecięce...*, patrz: Wykaz ilustracji.

³³ Zob. album z przypisu 23, komentarz 5: *Jazda na beczce i toczenie obręczy*. Tom nie ma paginacji.

³⁴ *Epigr. IV*. Oryginalny tekst łaciński cytuję za edycją krytyczną: Klemens Janicki: *Carmina. Dzieła wszystkie*. Oprac. Jerzy Krókowski i Jadwiga Mosdorf. Wrocław 1966, s. 138.

³⁵ Tamże, s. 139.

Zygmunt Kubiak przekłada nieco odmiennie:

Jak szybko toczy się ta obręcz, dzieci!
Tak samo pędzi czas i wasze życie.
Upadła obręcz! I znów się podrywa!
A pory, kiedy miną, już nie wrócą³⁶.

Obaj tłumacze nieściśle oddają tytuł jako *Do dzieci bawiących się obręczą*, choć apelatywny zwrot Janickiego „*ad pueros*” jest precyzyjny i znaczy ‘do chłopców’, a nie ogólnie - ‘do dzieci’. Jędrkiewicz graficznie, ale już nie rytmicznie, oddaje układ oryginalnego tekstu. Kubiak z tego rezygnuje, zachowując zwięzły i zwarty charakter całości.

Obie translacje nie oddają **eufonicznej instrumentacji wiersza**. Rezygnują też z iloczasu, który trudno oddać w języku polskim, nie znającym zróżnicowania długości samogłosek³⁷. Powstały wersje pisane wierszem białym.

Janicki przedstawia ulubioną zabawę chłopięcą. Jest jak **obserwator** - uważny, skupiony, współ z chłopcami pochłonięty igraszką. Śledzi ich gesty. Podąża wzrokiem za ruchliwą zabawką. Oto *trochus*, rzeczownik łaciński pochodzenia greckiego.

Obręcz³⁸. Na obrazie Bruegla jest to zapewne taka sama obręcz, jak na beczce, tu zdjęta już z beczki i popędzana krótkim kijkiem. A tuż obok

³⁶ Klemens Janicjusz: *Poezje wybrane*. Tłum. i oprac. Zygmunt Kubiak. Warszawa 1975, s. 69. Zob. też nowszą edycję przekładu: Zygmunt Kubiak: *Medytacje Janicjusza*. Warszawa 1994 (wbrew takiemu oznakowaniu książki na karcie tytułowej to nie jest autorski tom Kubiaka, ale zbiór tłumaczonych przez niego utworów Klemensa Janickiego).

³⁷ W polszczyźnie można jedynie **imitować iloczas**, „podstawiając” na miejsce długiej łacińskiej samogłoski - sylabę z akcentem intonacyjnym. Da się to utrzymać na niewielkim obszarze tekstu. Trzy takie **najsłynniejsze eksperymenty** to: Jan Kochanowski i pieśń chóru z *Odprawy posłów greckich* („O białoskrzydła morska pławaczko [...]”. Jan Kochanowski: *Odprawa posłów greckich*. Oprac. Tadeusz Ulewicz. Wrocław 1969, s. 43), Adam Mickiewicz i *Powieść Wajdeloty z Konrada Wallenroda* („Skąd Litwini wracali? Z nocnej wracali wycieczki [...]”. Adam Mickiewicz: *Dzieła*. [Nowe wydanie jubileuszowe]. Red.: Zbigniew Jerzy Nowak, Zofia Stefanowska, Czesław Zgorzelski. Warszawa 1994-1998, tom II, s. 103), Cyprian Norwid i *Bema pamięci żałobny-rapsod* („Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancerz [...]”. Cyprian Norwid: *Pisma wybrane*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1980, tom I: *Wiersze*, s. 475).

³⁸ Zob.: *Słownik łacińsko-polski*. [tzw. *Wielki...*]. Red.: Marian Plezia. Warszawa 1999, tom V, hasło: *trochus*, s. 447.

para chłopaczków, wybrawszy inną zabawę, kołysze się na beczce. W wierszu Janickiego **obraz jest wyrazisty jak zbliżenie filmowe**. Ujawnia tylko chłopców toczących obręcz. Malców jest przynajmniej dwóch, obręcz - jedna. Tą jedną, nie dwiema, kilkoma (*trocho*, nie *trochibus*) się bawią, najpewniej trącając ją kijaszkami, jak to czyniła już grecka i rzymska dzieciarnia w czasach antycznych - tak, by się obręcz toczyła jak najdłużej, nim upadnie. Skryło się tu napięcie: czy już opadnie i nie potoczy dalej? a może chwilę jeszcze, kilka chwil? lub całkiem długi czas? Ta zabawa wciągała. Horacy ukazał w *Pieśniach*, jak to chłopiec-podrostek miast uczyć się jazdy konnej, woli igraszkę, w tym „Graeco trocho” - obręczą grecką:

A tymczasem, zamiast w szrankach
ujeżdżać konie [...]
harcuje panicz z obręczą
grecką [...] ³⁹.

Gra była pradowna, renesans ją ponawiał.

Janicki widzi uporczywość chłopięcych wysiłków. Liryczny obserwator je komentuje. Rekonstruujemy. Obręcz mknie chyżo (*velociter*). Lecz (*sed*) upadła (*cecidit*) - czasownik *caedo*, *caedere*, użyty w czasie przeszłym (*perfectum*) oznacza tu upadek obręczy, a jego pole semantyczne i brzmienie sugerują wprost głuchy stukot obręczy uderzającej o ziemię⁴⁰. Ale... unosi się (*surgit*) - czas teraźniejszy (*praesens*) sugeruje tu nagłość zjawiska i zaskoczenie obserwatora⁴¹. Obręcz nowym pędem (*repetito turbine*) jak wiatr podąża dalej⁴².

Janicjusz mistrzowsko stosuje tu **strategię przemilczeń**. Maleńki wiersz ukrywa miejsca niedookreślenia, a obraz jest eliptyczny. Obręcz

³⁹ *Carmen III, 24*. Cytat według: Quintus Horatius Flaccus (Horacy): *Pieśni*. Tłum. Stefan Gołębiowski. Warszawa 1972, s. 321. Tamże oryginał łaciński. Przekład ten, niedoceniany dziś, ceniła i powstawanie jego wspierała **znakomita poetka Anna Kamińska**, o czym we wstępie wspomina tłumacz (s. 26).

⁴⁰ *Słownik łacińsko-polski, op. cit.*, tom I, hasło: *caedo*, s. 394-395.

⁴¹ Tamże, tom V, hasło: *surgo*, s. 313-314.

⁴² Tamże, tom IV, hasło: *repeto*, s. 519; tom V, hasło: *turbo*, s. 463. Cały tekst oryginalny utworu studiuję wedle tego słownika.

jednak nie zdążyła znieruchomieć na ziemi, jeszcze odbija się od niej. Już jednak chłopcy uderzają od spodu kijkami i obręcz unosi się, od nowa szybko mknie. Wszystko to w miniaturowym arcydziele renesansowego poety pozostaje domyślne, migawkowe, niedopowiedziane.

Mniej ruchy chłopców są opisane, gdyż bardziej obręcz - jej kres, gaśnięcie. I nowy rozbłysk jej witalności.

4. Kolisty rytm losu

Obserwator widzi i myśli. Śledzi scenę i snuje refleksję o niej. To dlatego równolegle da analizę. Dwa ogniwa zabawy. I dwukrotna jej egzegeza. Najpierw ten żwawy i pewny tor ruchu obręczy. Ona zatacza (*torquet*) gwałtowne kręgi (*rapidos [...] orbes*). Tekst urzeka precyzją. Wprawiona w ruch obręcz chyba okrąża plan koła.

Kolisty ruch samej obręczy nakładałby się na koło wyznaczone torem jej pospiesznego biegu. Ruch wirujący podwójny i wzmożony skrywa coś więcej. Unaocznia **pęd życia**. Jest analogiczny. Jest metaforą.

Zapatrzony w to poeta natychmiast rysuje porównanie. Tak samo (*sic*) czas (*tempus*) i życie (*vita*) ludzkie - pędzi (*ruit*). Czasownik *ruo, rue-re* w orzeczeniu oznacza ruch pospieszny i na oślep, jakby ku upadkowi. Analogia zdaje się oczywista. I nie o refleksję ogólną tu chodzi, bo o tę, którą obraz chłopców bawiących się obręczą wywołuje najkonkretniej. To oni współtworzą tę wizję czasu. I oni, chociaż tak młodzi, zostali uwięzieni przez ruch, zatem przez czas. Obserwator poskramia ich prostą radość. Zawoła: chłopcy *pueri*! Tak mknie życie - wasze (*vita vestra*). Oraz wasz czas. Chwilę potem rozpędzona obręcz zniża się i prawie upada. Chłopięce kijki żwawo ją chwytają i unoszą, wprawiając w ruch. W tym ocaleniu ruchu krągłej metalowej zabawki brak już prostego podobieństwa do ludzkich spraw. Te ludzkie chwile, czas ludzki (*tempora*) - głosi poeta - już są odmienne. Życie ludzkie nie może od nowa się wznieść jak zabawka chłopięcia, nie poskromi czasu. Nie da się pokonać przemijania. Tutaj brak analogii. Porównanie wskazuje odmienny, gdyż nieubłagalny, tok upływu ludzkiego czasu. Nasze chwile nie „wznoszą się” (*non surgunt*) - nie powracają. Nie wrócą. Co minęło, nie powróci. Ten ostatni wers brzmi

jak aforyzm. Skupia w sobie stoicką, ale i biblijną a wysnutą z greckiej tradycji, myśl o **nieuchronności przemijania**⁴³. Z tego **splotu antycznej - greckiej, rzymskiej i biblijnej - tradycji**, głęboko oswojonej i rozumianej, Janicjusz przecież wyrasta.

Ta finalna myśl epigramu brzmi surowo i tragicznie. W tym epigramie **brak horyzontu nadziei**. Nie widać wybawienia. Chrystus jako **Boski lekarz** nie uleczy chłopców. Nie ma ucieczki od życia jako **choroby na śmierć**. Renesans bywał tragiczny, ocierał się o wizję nieuchronnego rozdarcia bytu, tej rany śmiertelnej, to wchłaniał tę wizję, to się z niej wyzwalał⁴⁴. Znamienna dla myśli renesansowej jest problematyzacja obrazu człowieka i świata. *Ja* wobec świata odnajduję się w całej nieoczywistości mej wiedzy o sobie i istnieniu, świadom też kruchości intelektu⁴⁵. To renesans w wieku XVI ujawnia wprost, to wchłonie epoka baroku, tę nieoczywistość, rozpatrując myśl z przeszłości, wskażą później Kierkegaard i Heidegger, także inni⁴⁶. Janicki odsłoni w *Elegii VII* **horyzont nadziei w budowanym sobie projekcie egzystencji**. Teraz, w tym epigramie, pozostaje bezradny.

Kto mówi tu? Nie ujawnia się bardzo. Jest starszy, dorosły, dojrzały. W migawce gry chłopięcej ma przebłysk dzikiego pędu życia. Nic tej gonitwie nie umknie, a wszystko przemija ku śmierci. Dziecięcą radość za chwilę niemal zaćmi **smutek kresu**. Zdyszani zabawą chłopcy jeszcze o tym nie wiedzą. Od nowa gonią obręcz. Ta gna w szaleńczym rytmie. Ta obręcz to **koło Fortuny**.

⁴³ Analogie odsłaniają tu zwłaszcza *Księga Koheleta* i *Księga Przysłów*. Wertując *Wulgatę* znajdziemy takie właśnie, jako obraz nieuchronności ujęte, aforystyczne sentencje - tam, gdzie myśl grecka wpłynęła na *Stary Testament*. Zob.: *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*. Ed. Bonifatius Fishcer. Stuttgart 1983, t. II. Por. też: Jan Flis: *Konkordancja do Biblii Tysiąclecia*. Warszawa 1991.

⁴⁴ Tragizm bytu pojmuję tak, jak rekonstruuje myśl grecką objaśnił to Max Scheler: *O zjawisku tragiczności*. Tłum. Roman Ingarden. W: Arystoteles, David Hume, Max Scheler: *O tragedii i tragiczności*. Oprac. Władysław Tatarkiewicz. Kraków 1976.

⁴⁵ Odwołuję się do moich badań nad historią idei okresu odrodzenia, częściowo ukazanych w książkach *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych* (Warszawa 1995) i *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach* (Bydgoszcz 1998).

⁴⁶ Autorka monografii o elegii renesansowej (Grażyna Urban-Godziek, *op. cit.*) dziwi się „przykładaniu” do poezji XVI-wiecznej pojęcia egzystencji i czytaniu jej w tym kontekście (s. 246). Nie wspomina jednak, że **renesans inicjuje te wątki myśli antropologicznej**, które zostaną dalej podjęte w XIX i XX stuleciu. **Kontekst historii idei jest tu niezbędny**.

Pewno dzieci oglądane przez Janickiego są jak młodzi bohaterowie późniejszego obrazu Bruegla - pochłonięte grą. Są jak chłopaczek na sarkofagu rzymskim w Muzeum Watykańskim: drepczący radośnie za trącaną kijkiem obręczą⁴⁷... **Nieświadome kresu.** Tekst odsłania subtelna wrażliwość poety. Janicki wrażliwy był na **rytm**: obrazu, tekstu, egzystencji. Umiał budować wiersz o **płynnym, muzycznym toku obrazów**. Taka była *Elegia VII* ze zbioru *Tristia*, ta autobiograficzna. Małeńki epigramat ułożył jak **etiudę muzyczną**, dał temat i repрызę, skomponował mnożąc mocne a spieszne w rytmie obrazy. Symetryczna konstrukcja tekstu, ponowiona analogia, zwięzły tok wypowiedzi, gdzie każde słowo jest niezbędne i na logicznym miejscu, a całość budowana z precyzją i szlachetną powściągliwością - czynią z epigramu Janickiego miniaturowy **traktat egzystencyjny klasycysty**. Chłopięca wrzawa, gonitwy, odgłosy kijeków uderzających w metal, głuchy głos padającej obręczy unaczyniają tu ruch i zmianę. Jako fenomen zmiany, figura przemijania zanurzone są w czasie.

Jak pisze dzisiaj, tworząc *tristium*, współczesna poetka, zarazem filozof, Gabriela Kurylewicz:

Przyjaźń, miłość, sztuka -
to staranie pewne, niepewne,
Życie moje mam jedno tylko,
krótkie, długie -
nie wiem, nie wiem⁴⁸

Tak więc skrytym bohaterem smutnej refleksji Janicjusza jest **bezlitosny czas**.

⁴⁷ Por. reprodukcję w zbiorze: *Historia życia prywatnego*. Red.: Philippe Ariès, Georges Duby. Tom I: *Od Cesarstwa Rzymskiego do roku tysięcznego*. Wrocław 1998, ilustracja na s. 28.

⁴⁸ Gabriela Kurylewicz: *Tristia*. Warszawa 2003, wiersz: *Życie*, s. 8.

Bibliografia:

I. Źródła - główne i dalsze:

1. Klemens Janicki: *Carmina. Dzieła wszystkie*. Oprac. Jerzy Krókowski i Jadwiga Mosdorf. Wrocław 1966.
2. Zygmunt Kubiak: *Medytacje Janicjusza*. Warszawa 1994 - wbrew takiemu oznakowaniu książki na karcie tytułowej to nie jest autorski tom Kubiaka, ale zbiór tłumaczonych przez niego utworów **Klemensa Janickiego**.
3. Quintus Horatius Flaccus (Horacy): *Pieśni*. Tłum. Stefan Gołębiowski. Warszawa 1972, s. 321.
4. [Pieter Bruegel]: *Zabawy dziecięce według Pietera Bruegla Starszego [Album]*. Oprac. Janos Kass. Tłum. (za wersją niemiecką) Urszula Krzemień. Warszawa - Budapest 1985.
5. *Historia życia prywatnego*. Red.: Philippe Ariès, Georges Duby. Tom I: *Od Cesarstwa Rzymskiego do roku tysięcznego*. Wrocław 1998, **ilustracja** na s. 28.
6. Plato: *Obrona Sokratesa*. W: *Dialogi*. Tłum. Władysław Witwicki. Warszawa - Madrid 2000.
7. Osip Mandelsztam: *Pamięć i kultura. Szkice literackie*. Tłum. Ryszard Przybylski. Warszawa 1972 - szkic tytułowy.
8. Max Scheler: *O zjawisku tragiczności*. Tłum. Roman Ingarden. W: Arystoteles, David Hume, Max Scheler: *O tragedii i tragiczności*. Oprac. Władysław Tatar-kiewicz. Kraków 1976.
9. Jacek Bocheński: *Nazo poeta*. Warszawa 1969 - powieść o **Owidiuszu**.
10. Gabriela Kurylewicz: *Tristia*. Warszawa 2003, wiersz: *Życie*, s. 8.

II. Opracowania:

1. Jan Białostocki: *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei marności i przemijania w poezji i sztuce*. W: *Teoria i twórczość*. Poznań 1961.
2. Agata Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
3. Michał Bristiger: *Związki muzyki ze słowem*. Kraków 1986.
4. Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. Andrzej Borowski. Kraków 1997 - rozdziały o pojęciu **klasycyzmu**.
5. Juliusz Domański: *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Warszawa 1992 (wznowienie: Kęty 2002).
6. Janet Fairweather: *Ovid's autobiographical poem, „Tristia” IV, 10 [4.10]*. „The Classical Quaterly” (Cambridge) r. XXXVII: 1987, z. 1, s. 181-196.
7. Michel Foucault: *Hermeneutyka podmiotu*. Tłum. Michał Herer. Warszawa 2012.
8. Adrian Gleń: *Bycie - słowo - człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*. Opole 2007.
9. Janusz K. Goliński: *„De se ipso ad posteritatem”. Kallimacha, Dantyszka i Janickiego autobiografie kreowane*. „Pamiętnik Literacki” (Wrocław) 1995, z. 1.
10. Janusz K. Goliński: *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa 1996.
11. Konrad Górski: *Muzyka w opisie literackim*. W: *Rozważania teoretyczne*. Lublin 1984.

12. Andrzej Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2002.
13. *Historia życia prywatnego*. Red.: Philippe Ariès, Georges Duby. Tom I: *Od Cesarstwa Rzymskiego do roku tysięcznego*. Wrocław 1998, ilustracja na s. 28.
14. Zdzisław Jachimecki: *Ryszard Wagner*. Warszawa 1925 - **cenna** wciąż monografia.
15. Zbigniew Kadłubek: *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*. Katowice 2011.
16. Roman Krzywy: *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej*. Warszawa 2014, rozdział: *Renesansowe poematy autobiograficzne (casus Klemensa Janicjusza i Macieja Strykowskiego)*, s. 59-65.
17. Zofia Kupińska: *Motywy tematyczne w „Tristiach” Klemensa Janickiego*. „Roczniki Humanistyczne KUL” (Lublin) r. XXXIV: 1986, z. 3).
18. Ignacy Lewandowski: *Klemens Janicki - polski Owidiusz (1516-1543)*. W zbiorze: *Elegia poprzez wieki*. Red.: Ignacy Lewandowski. Poznań 1995.
19. Renata Lis: *Klemens Janicki: z tradycją wobec rozpacz*. „Ogród” (Warszawa) 1990, nr 2 (4).
20. Michał Paweł Markowski: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, rozdział: *Hermeneutyka uobecnienia*, s. 25n., zwłaszcza s. 29 - inspiracją był tu Hans-Georg Gadamer.
21. *Osoby*. Red.: Maria Janion, Stanisław Rosiek. Gdańsk 1984 - dyskusja o Stanisławie Przybyszewskiej.
22. Jerzy Pałucki: *Chrystus jako Boski lekarz w pismach Klemensa Aleksandryjskiego*. W zbiorze: *Wczesnochrześcijańska asceza*. Red.: Franciszek Drączkowski, Jerzy Pałucki. Lublin 1993.
23. Janusz Pelc: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984 - studium o fraszce w poezji polskiej.
24. Ryszard Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1979.
25. Jarosław Marek Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm*. Warszawa 1967.
26. Sławomir Rzepczyński: *O Norwidzie. Syntezy i zbliżenia*. Słupsk 2017, rozdziały: *Autobiografia Norwida jako hagiografia [...]*, s. 33n.; *Aktualizacja tradycji jako formuła komparatystyki? Przypadek Norwida*, s. 123n.
27. Stefana Skwarczyńska: *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego [...]*. W: *W kręgu wielkich romantyków polskich*. Warszawa 1966.
28. Grażyna Urban-Godziek: *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i Europie*. Kraków 2005.
29. Alina Nowicka-Jeżowa: *Uwagi o studiach porównawczych literatury epok dawnych*. W zbiorze: *Polonistyka w przebudowie*. Red.: Małgorzata Czermińska. Kraków 2005, tom II.
30. *Słownik łacińsko-polski. [tzw. Wielki...]*. Red.: Marian Plezia. Warszawa 1999, tomy I-V.
31. Ryszard Turzyński: *Z problematyki polsko-łacińskiej autobiografii humanistycznej „Meander”* (Warszawa) r. XXIX: 1974, z. 3.
32. Andrzej Wójcik: *Owidiusz. Poezje znad Morza Czarne*. Poznań 2003.
33. Kwiryna Ziembka: *Klemens Janicjusz - Jan Kochanowski. Dwie koncepcje elegii neołacińskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 4, s. 125n.

Stara kobieta w *Trenach* Jana Kochanowskiego

1. Wizja w ciemności

W mroku snu Jan widzi światło. Stara kobieta z dzieckiem w ramionach trwa w jego śnie, zastygła przed nim, patrzy z blaskiem. Ojciec ogląda starą matkę i maleńką córkę. Obie nie żyją, a teraz zjawiły się mu i nie są tu martwe. Babka mówi z powagą, niespiesznie, wiele. Urszulka milczy. Potem znikną, a świt rozproszy nocne ciemności. Jan oddycha niepewny, czy je w marzeniu widział, czy na jawie, lecz wie, że spotkał i pamięta, co matka mu oznajmiła.

Hipnotyczna moc obrazu rozświetla ostatni tren w tomie. Czuć to i widać, choć ta wizja byłaby lapidarna, mało plastyczna i, wprost, nie dosyć naoczna. Moc obrazu tu poraża, choć Kochanowski poetą obrazu, piewcą kształtu, kolorystą nie był bodaj w ogóle. Wiktor Weintraub w klasycznej już monografii o stylu autora *Trenów* określa jego wyobraźnię plastyczną krótko i ostro:

Wszystko [...] prowadzi do wniosku, że jego wyobraźnia plastyczna była słaba, nikła.

To mocne słowa o poecie, który „prawie zupełnie rezygnuje z efektów kolorystycznych”, chociaż jest wrażliwy „na blask”, także symboliczny walor obrazu¹. Nie był kolorystą i realistą, nie malował żywiołu życia, co tak soczyście, jak Brueghel, umiał daleki od klasycyzmu Rej². Badania

¹ Te obserwacje badacz zawarł w monografii *Styl Jana Kochanowskiego* z 1932 roku. Cytaty wedle przedruku: Wiktor Weintraub: *Rzecz czarnolesska*. Kraków 1977, s. 150-164.

² O stylu plastycznym Mikołaja Reja zob.: Antoni Czyż: *Świat: znak i dom. O „Żywocie człowieka poczciwego” Reja*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*.

międzywojenne odkryły od nowa obrazy kolorystów baroku (to Samuel Twardowski) i wizjonerów romantyzmu (to Słowacki w pierwszej książce Skwarczyńskiej), ale wobec renesansowego klasycysty wskazano jednak niemożność obrazu³. Ale niesłusznie.

Trafny sąd wypowiedział Mieczysław Hartleb obserwując wpływ istniejących wizerunków plastycznych na obraz poetycki u Kochanowskiego⁴. Ta hipoteza inspiruje.

Określa bowiem *Tren XIX* jako obraz duchowy o hipnotycznej mocy. Cały tom tchnie „poezją wnętrza” taką, jak liryka Sępa⁵. To krajobraz mentalny, którego naoczność odsłania duchowość.

Muzyczny i plastyczny ton finalny *Trenów* jest wizją oniryczną i ontyczną, ze snu wysnutą, a Boski ład bycia wypowiadającą. Stara kobieta z dzieckiem w ramionach ma blask archetypu. Lśni w mroku jak światło prawdy. Staje nad cierpiącym, którego ukoi. Babka tuląca wnuczkę ponawia moc wizerunków wiary. Odsłania dojrzałość i dzieciństwo, kobiecą moc duchową i niewinną kondycję dziecka. Jest jak Matka Boża z Dzieciątkiem, jak matka dobra, czuła, miłosierna, wspomagająca, wsłuchana w odwieczną prawdę Boga.

Jest jak ikona⁶.

2. Noc ciemna i osoby dramatu

Czy ostatni tren w tomie jest niezbędny? Mieczysław Hartleb w toku, wnikliwej zresztą, lektury całego cyklu sporo energii poświęcił, by wykazać pewną nieoczywistość i, wprost, zbędność *Trenu XIX*, który oddala

Warszawa 1995; Ewa Ostrowska: *Brueghel polskiej literatury*. W: *Z dziejów języka polskiego i jego piękna*. Kraków 1978.

³ Por.: Róża Fischerówna: *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Lwów 1931; Stefania Skwarczyńska: *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925.

⁴ Mieczysław Hartleb: *Estetyka Jana Kochanowskiego*. Część I: *Stosunek poety do sztuki plastycznej*. Lwów 1923, s. 95.

⁵ Zob.: Jan Błoński: *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967, rozdział: *Poezja wnętrza*, zwłaszcza s. 56-70.

⁶ Zob.: Jan Paweł II: *Redemptoris Mater*. Encyklika o błogosławionej Maryi dziewicy [...]. Watykan 1987, s. 64-65 - tu o rozmaitych typach plastycznych przedstawiania Matki Boskiej na ikonach.

się od niepokoju wcześniejszych ogniw cyklu, bez potrzeby koi, niemal zniewala odbudowanym ładem istnienia. Pulsujące ekspresją tworzywo. Prebarokowy ton faktury. I naganny, a nawet „pretensjonalny”, ton słów matki w trenie finalnym. Zbędna klasyczna konsolacja⁷. Świetność mikro-obszerności współgra tu z pewną demagogią w toku lektury *Trenu XIX*.

Treny mają dwoje bohaterów, jak wynika z ich struktury. Mówi liryczne *ja*, poeta, w *Trenie XIX* nazwany przez matkę wprost Janem:

„Śpisz, Janie, czy cię żalować twoja zwykła piecze?”
(w. 15)⁸

Mówi o dziecku i o własnym bólu. Urszulka i Jan, córka i ojciec, maleńkie zmarłe dziecko i poeta-myśliciel wypełniają jedenaście monologów tomu. Ona martwa, on zdruzgotany. Ona wspominana i unaoczniana, on teraz odsłaniający swój stan wewnętrzny.

Może jednak trzy, a nie dwie, osoby to bohaterowie renesansowego arcydzieła? Matka poety a babka Urszulki to trzecia osoba dramatu. Pojawi się późno, w ostatnim ogniwie *Trenów*. Wypełni obraz mentalny niezwyklej mocy. Wypowie słowa prawdy bycia. Ukoji dotkliwą rozpacz syna. Ma moc pocieszenia.

Matka poety wypełnia logicznie tok nocy ciemnej, w którą *Treny* się zanurzają. Najpierw skandal śmierci dziecka i gniewny wprost ból samotnionego ojca. Potem rozpacz po dziecku i bolesne unaocznianie córki. Potem rozpad świata poety i myśliciela, kres pojęć, koniec ładu świata, kryzys złudzeń aż po cień nicości, wobec, może, nicości, w której czeluść trafiło dziecko:

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest [...]

[*Tren X*, w. 15]

⁷ Por.: Mieczysław Hartleb: *Nagrobek Urszulki. Studium o genezie i budowie „Trenów” Jana Kochanowskiego*. Kraków 1927.

⁸ Jan Kochanowski: *Dzieła wszystkie*. Tom II: *Treny*. Oprac. Maria Renata Mayenowa i in. Wrocław 1983, s. 85. Z tego wydania dalsze cytaty.

Wtedy nie mówi już *ja*, bo mówi wspólnota, *my*, a nie o sobie, lecz do Boga, nie jak ojciec, ale jak dzieci. Od ojca dziecka do dziecka wobec Boga trwała ta wędrówka:

My nieposłuszne, Panie, dzieci Twoje [...]

[*Tren XVIII*, w. 1]

Treny odsłaniają metodyczną redukcję świadomości, procedurę mistycznego niemal ogołocenia. Są jak pisma Jana od Krzyża⁹. Przemierzyło się drogę doświadczeń granicznych. A teraz można dziecięco szukać Boga jak Ojca, na nowo, niewinnie, oglądać i słuchać.

U kresu nocy ciemnej nowa noc, a przed świtem wizja duchowa. To sen jak epifania¹⁰. W nim stara kobieta oznajmia święty porządek trwania, w którym darem Boga jest ból, jak jest Jego darem wiekuiste bycie. Matka odsłania też ludzki i zwykły porządek trwania, oswaja na nowo ze wspólnotą, społecznością¹¹. Oznajmia Boga wszechmocnego i ludzi o kruchej mocy.

Tren XIX to integralna część zbioru. Wielki finał, który odsłania horyzont spraw ostatecznych. Nie ironia tu brzmi, ale majestat powagi, bo tak się, w pokorze zdziwień, odkrywa Boży ład świata. Jacques Langlade czytał go jak epilog, który wchłania w siebie dotychczasowy rój wątków cyklicznego poematu¹².

Podjmując, zawsze nieostateczną, próbę hermeneutyczną szukamy polifonicznego bogactwa znaczeń poematu, którego finalne ogniwo odsłania starą kobietę niosącą prawdę, matkę oznajmującą porządek bycia¹³.

⁹ O tym renesansowym mistyku zob.: Antoni Czyż: *Krawiec-mistyk i co z tego wynikło*. W: *Światło i słowo*, op. cit.

¹⁰ *Tren XIX* ma podtytuł *albo sen* i opisuje wizję senną o świecie, mającą charakter wróżebny. Zob.: Marcin Pliszka: *Sen literacki - między doświadczeniem a konwencją*. „*Tren XIX*” Jana Kochanowskiego. W zbiorze: *Prywatne i publiczne w tekstach kultury*. Studia. Red.: Antoni Czyż, Andrzej Borkowski. Siedlce 2016.

¹¹ Trafnie o tym pisała Agnieszka Czechowicz: *Prawo powszechne, tor pospolity*. Kilka uwag do interpretacji „*Trenu XIX*” Jana Kochanowskiego. „*Colloquia Litteraria*” (Warszawa) r. IV: 2009, nr 1 (6).

¹² Jacques Langlade: *Jean Kochanowski. L'Homme - le penseur - le poète lyrique*. Paris 1932, s. 177.

¹³ Stefania Skwarczyńska: „*Treny*” Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda „*Sur la mort de Marie*”. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970 - tu słuszny sąd, że napięcie, zarazem kondensacja, wizji poetyckiej czynią w istocie z *Trenów* poemat cykliczny.

3. Autorski tom egotyczny i mistyczny

Jan Kochanowski wydał *Treny* w roku 1580. W Krakowie opublikowała je Drukarnia Łazarzowa, należąca najpierw do Hieronima Wietora, potem do Łazarza Andrysowicza (i od jego imienia nazwana), po którego śmierci jej właścicielem był od roku 1577, więc i w czasie wydania *Trenów*, Jan Januszowski. Pierwodruk arcydzieła miał dramatyczne losy. Wolno sądzić, że książka została „zacytana”, tak intensywnie obcowali z nią czytelnicy¹⁴. Dwa ocalałe egzemplarze pierwszego wydania dotrwały do XIX wieku i były jeszcze znane w dwudziestoleciu międzywojennym, ale zawieruszyły się bezpowrotnie podczas II wojny światowej. Sensacja wybuchła w roku 2002, kiedy u prywatnego bibliofila znalazł pierwsze wydanie *Trenów* i zakupił je pisarz Waldemar Łysiak, a następnie ofiarował do zbiorów Biblioteki Narodowej. To dziś unikatowy egzemplarz pierwodruku.

Jako poemat, a nie zbiór kilkunastu autonomicznych utworów, odczytała tom Kochanowskiego przed laty Stefania Skwarczyńska w toku swej trafnej, a dziś mało pamiętanej, lektury genologicznej. Właśnie bowiem spójność kolejnych segmentów książeczki, nieodzowność każdego tekstu w strukturze tomu - sprawiają, że pozorny zbiór dziewiętnastu odrębnych utworów, z których każdy określony został w tytule jako „tren”, okazałby się nie zbiorem, ale jedną, ustrukturowaną wewnętrznie, całością. Ta całość to byłby poemat cykliczny.

Ogarnia on całą szczupłą książeczkę. Można tu mówić o autorskim tomie poetyckim, który sam poeta pieczołowicie i dbając o każde ogniwo całości przygotował, skrupulatnie mnożąc znaczenia... Takie tomy autorskie napotykaamy często w wieku XX. To choćby *W mroku gwiazd* Tadeusza Micińskiego, tom *Łąka* Bolesława Leśmiana, późny tom Kazimierzy Iłakowiczówny *Szeptem*, późny, mistrzowski, tom Jarosława Iwaszkiewicza *Mapa pogody*, także *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* Czesława Miłosza, a i tom Jana Pawła II, papieża-poety, *Tryptyk rzymski*. Wszystko to edycje (celowo używamy terminologii edytorskiej), w których wola ostateczna poety jest jasna i czytelna, bo całość to podjęty i wydawniczo urzeczywist-

¹⁴ Zob.: Paulina Buchwald-Pelcowa: *Dawne wydania dzieł Jana Kochanowskiego*. Warszawa 1993, s. 105-108.

niony zamysł autorski, określający kształt całości. W polskiej poezji dawnej takich tomów jest niewiele, wskutek rozmaitych okoliczności albo cech ówczesnej kultury literackiej. To częste pośród autorów barokowych. Tak choćby *Rytmy albo wiersze polskie* Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego to pierwodruk wiele lat po śmierci poety i raczej prosty zbiór jego tekstów (prawda, że genialnych), a nie ich autorska konstrukcja edytorska. Z kolei *Kanikuła* Jana Andrzeja Morsztyna nie doczekała się druku za życia poety, a XIX- i zwłaszcza XX-wieczne edycje próbują wprowadzić odtworzyć intencję autorską, niemniej ten tom pierwotny w XVII stuleciu nie powstał.

Tym bardziej fascynuje „piętno osobowe” (by znów użyć języka Skwarczyńskiej) *Trenów*, które Jan Kochanowski przygotował z błyskotliwą samoświadomością jak tom autorski, książkę-poemat. Paulina Buchwald-Pelcowa prześledziła odmiany tekstu między pierwodrukiem a drugą edycją z 1583 roku, wciąż za życia autora. Ciekawe, że tych zmian jest bardzo mało i „nie są to w istocie różne lekcje tekstu”, który od początku „realizuje plan własny poety”, jak stwierdza uczona. Pierwsza edycja dała więc odbiorcy najściślej autorską i gruntownie przemyślaną postać książki. Czytelnik ma skryte znaczenia tomu rozpoznać w toku interpretacji. Jest dla niej ważna tak genologiczna, jak i bibliologiczna, dalej wprost semiotyczna strategia odbioru.

Tę zwartą całość określają mnogie od znaczeń ogniwa. Oto one:

a. Ogniwo pierwsze. **Karta tytułowa**. Tekst na niej został obramowany z każdej strony drzeworytem o motywach roślinnych. Pośród obramowania znajduje się tekst. Tworzą go trzy pola, oddzielone od siebie małym ornamentem. Górne pole, drukowane antykwą (czcionką upowszechnioną przez renesansowe drukarnie włoskie w Wenecji, a wzorowaną na literactwie rzymskich napisów nakamiennych, dlatego nazwaną, z łaciny, „starożytną”), zawiera tytuł tomu i podaje autora. Tytuł, jak to u Kochanowskiego, jest lapidarny i ogranicza się do nazwy genologicznej - zapowiada gatunek, tren.

Środkowe i centralne w porządku optycznej percepcji książki pole na karcie tytułowej to **motto**: dwuwiersz z *Odysei* Homera, zapisany po łacinie. Wirtualny adresat, a jest nim erudyta renesansowy, rozpozna to. Oto fragment XVIII księgi *Odysei*, a w niej słowa Odysa, który po latach tułaczki

wrócił już do Itaki, ale teraz błąka się po dziedzińcu swej żony Penelopy, jeszcze nierozpoznany, a, mocą woli bogów, w łachmanach i z wyglądem starca. Oto zaczepiają go pyszałkowato zalotnicy Penelopy, urągając. Ten w spokoju odpowiada, że takie są umysły ludzi, jakim światłem ojciec bogów Zeus ogarnia ziemię. W świecie pojęć Homera najwyższą mocą jest *mojra*, nieosobowa i nieprzewidywalna siła losu - jak błyskotliwie rekonstruował to w swej monografii Adam Krokiewicz¹⁵. Rzymianie oddadzą to po łacinie jako *fatum*. Sens głębinowy słów Odysa do zalotników żony brzmi więc: wszystko nieprzewidywalnie zależy od losu. To sens fatalistyczny.

Motto dał jednak Kochanowski po łacinie, a nie w oryginale greckim. Wykorzystał przekład poematu na łacinę, którego dokonał Cyncero. Ale ten przekład zaginął. Pewno więc Kochanowski sięgnął po eseje Cyncerona *De fato* [*O losie*], ujęty w duchu fatalizmu. W tym esej autor cytuje to właśnie ogniwo swego przekładu *Odysei*. Ale ów esej zaginął. Kochanowski musiał więc sięgnąć do św. Augustyna. Ten w swoim dziele *O państwie Bożym* polemicznie przytacza Cyncerona cytującego Homera... To polemika na gruncie chrześcijańskim, w duchu ufności, że światem włada miłosierny Bóg jako Opatrzność, *Providentia*. Tak, pośrednio poprzez Augustyna, cytowany Homer w obrębie motta *Trenów* oznajmia, kontekstualnie, spór fatalizmu i providencjalizmu. Lub prościej: kolizję tragizmu (antycznego) i chrześcijaństwa jako dwóch wizji ontycznych nie do uzgodnienia. To motto rozpięte między rozpaczą a nadzieją.

Dolne pole tekstu na karcie tytułowej to adres drukarski, wydawniczy.

Już się ujawnia gra znaczeń. Pole górne strony tytułowej odwołuje się do normatywnej poetyki klasycyzmu i zapowiada gatunek, tren, o którym odbiorca ma prostą wiedzę genologiczną. Ma to być okazjonalny utwór w związku ze śmiercią wybitnej osoby dorosłej... Pole środkowe jednak wskazuje, zapowiada podstawowe koncepcje metafizyczne europejskiego Zachodu jako dwie wizje egzystencji ludzkiej, nie do uzgodnienia.

¹⁵ Por. klasyczną już monografię: Adam Krokiewicz: *Moralność Homera i etyka Hezjoda*. Warszawa 1959.

Na razie karta tytułowa *Trenów* zapowiada poezję okazjonalną. Albo najgłębiej filozoficzną.

b. Drugie ogniwo tomu. Jesteśmy **na odwrocie strony tytułowej**. Tu się znajduje **dedykacja** autorska książki. Została wydrukowana antykwą i wersalikami. Ma postać zwartego prostokąta. Adresowana jest do zmarłego dziecka, nazwanego z powagą, bez zdrobnień, Orszulą Kochanowską. Mowa o jej zaletach, „cnotach” i „dzielności”, oraz o nagłej śmierci. A mówi ojciec, Jan Kochanowski, wciąż „niepocieszony”. Kilka też słów na końcu o tym, że to „łzami napisał”.

Ujawnia się na nowo okazjonalny wymiar tomu, ale ujawnia zaskakująco, wobec śmierci dziecka. Został też ukazany proces twórczy, który do książki tej doprowadził - oto „łzy”. W polszczyźnie XVI wieku rzeczownik „łza” znaczy tyle, co dzisiejsze „łza”. Śladem tej dawnej polszczyzny jest dziś analogiczny rzeczownik w języku rosyjskim. Pisane, u Kochanowskiego, „łzami”, znaczy dosłownie ‘pisane łzami’ (jakby łzami, a nie atramentem, inkaustem). To znak, że zrodziła tę poezję skrajna emocja. To nie pisanie powściągliwe „ze łzami” w oczach, ale dzikie i skrajne pisanie potokiem łez jako narzędziem zapisu uczuć. Ten, metaforyczny przecież, zwrot sygnalizuje tu estetykę najdalszą od klasycyzmu, chciałoby się ją może anachronicznie (ale z pamięcią o uwagach Władysława Tatarkiewicza wobec Shakespeare’a i estetyki schyłku XVI wieku) nazwać **epizodem romantycznym** w obrębie renesansowego arcydzieła¹⁶.

Dedykacja *Trenów* buduje napięcie wobec znaczeń strony tytułowej... Zatem poezja okazjonalna jednak, ale po śmierci dziecka, nie dorosłego. Zatem też nie klasycyzm, ale dykcja barokowo-romantyczna wypełni tom. Zatem wreszcie liryka filozoficzna o fundamentalnym sporze wokół natury bytu, ale wysnuta ze skandalu śmierci jako wstrząsu egzystencjalnego.

Wystarczy tych napięć wstępnych.

c. Może teraz nastąpić ogniwo trzecie tomu. To **zasadnicze ogniwa cyklu, od *Trenu I* po *Tren XVIII***. Mają dwoje bohaterów, to **Urszulka i ja**. Urszulkę rozpamiętuje się i unaocznia. Liryczne *ja* to ojciec, poeta i myśliciel, tak trojako portretowany. On oddany jest skupieniu nad sobą, pytając

¹⁶ Zob.: Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. Tom III: *Estetyka nowożytna*. Wrocław 1967 (i wyd. nast.).

o sens egzystencji i, w toku budowanej samowiedzy, docierając do rozpoznania, co to - powiemy celowo językiem Martina Heideggera - bycie. Rysuje się kapryśnie, w pozornym zamęcie odczuć i doznań, ale z żelazną logiką ujęty tok eseistyczny, dynamiczny proces poznawczy. Cała wiedza o świecie, człowieku, wartościach, kulturze zostaje zawieszona. Dokonuje się, powiemy językiem Husserla, redukcja eidetyczna. Ma ona cechy ogołocenia wewnętrznego, uzyskania stanu oschłości i, odczuwanej tak ciemności, którą w XVI wieku analogicznie, choć dyskursywnie, opisuje hiszpański mistyk św. Jan od Krzyża, zwłaszcza w traktacie *Noc ciemna*. Tę ścieżkę przemierza liryczne *ja* w *Trenach*: od wiedzy po niewiedzę i świadomość niewiedzy, więc intuicję poznawczą wiedzy nowej, radykalnie wobec dotychczasowego obrazu świata odmiennej. Przypomina to procedurę analityczną, którą Michel Montaigne opisuje, w duchu metodologicznym sceptycyzmu, w tymże czasie w *Próbach*, w ogromnym rozdziale *Apologia Rajmunda Sebond*. To także, inaczej to ujmując, ścieżka doświadczeń od śmierci jako skandalu po śmierć jako klucz rozumienia bytu. To wreszcie, wędrówka mentalna od bólu ojca wobec zmarłego dziecka po ufność człowieka jako dziecka Bożego wobec Boga jako miłosiernego Ojca.

Taki jest **mistyczny wymiar** podstawowego ogniwa *Trenów*. Ścieżka **ciemnych wtajemniczeń**, która... bezwiednie zapowiada wysnuty z kontrkultury XX-wiecznej barokowy jako wizja plastyczna film **inicjacyjny** Alejandro Jodorovsky'ego *Święta góra* z 1973 roku¹⁷. To wędrówka **od dziecka do Ojca**. I **od ojca do dziecka**. Od unaoczniania zmarłej córki po **ogląd Boga jako Ojca**. I od rozpaczliwego bólu ojca, który wspomina zmarłe dziecko, po nową i trudną **świadomość dziecka Bożego**, którym od nowa, z trudem, czuje się liryczne *ja*.

¹⁷ Warto zestawić - w duchu **komparatystyki zewnątrzliterackiej, pozasłownej** - film *Święta góra* Jodorovsky'ego i... *Treny*, wydane w 1580 roku: jako dwie **ścieżki inicjacyjne**, dwa dzieła **niezwiązane z sobą**, ale bliskie... Jana od Krzyża. U Jodorovsky'ego to **bliskość i więź** z hiszpańskim mistykiem renesansowym, a u Kochanowskiego - to tylko **analogia** w zakresie **projektu wędrówki duchowej od nocy ciemnej po wiedzę prawdy**. Tę myśl rzucam też w rozdziale *Synteza sztuk*. *Spełniona jedność* tej monografii.

4. Stara kobieta spotkana we śnie

W tym zawieszeniu poznawczym następuje czwarte ogniwo tomu. Jest nim **obszerny *Tren XIX*, nazwany też *Snem***. Świetność i złożoność konstrukcji tego trenu ukazał ostatnio Marcin Pliszka. Jest to relacja z wizji sennej, zapis marzenia nocnego o świetle. Takie sny miały dla ludzi renesansu charakter wróżebny, oznaczały prawdę. Liryczny bohater *Trenów*, zboleły ojciec, ogołocony z całej wiedzy poeta i myśliciel, odnajdujący w sobie dziecięstwo duchowe wobec Boga - teraz staje wobec finalnego oznajmienia prawdy metafizycznej. Taką epifanią ontyczną był bowiem tutaj relacjonowany sen. A we śnie dorosłe a dziecięce, na nowo poddane Bogu *ja* ujrzy swą matkę fizyczną i usłyszy od niej słowa ostatecznych tłumaczeń, oznajmujące tajemnicę istnienia.

Tutaj pojawia się stara kobieta - matka mówiącego. Jest ona babką Urszulki, którą trzyma teraz na ręku. Zmarła ongi ze zmarłą teraz, obie przybyłe ze świata umarłych, od Boga, przeszłość i doraźność doznania śmierci, wieczna Boska terażniejszość - splatają się w tym mocnym obrazie, który wizyjnie ogarnia *Tren XIX*. Milczy Jan, milczy Urszula. Tylko matka przemawia, niespiesznie, długo, drobiazgowo, narracyjnie, a w końcu z lapidarnym, jak aforyzm brzmiącym, słowem końcowym. Ten głos matki to konsolacja. Daje wreszcie ukojenie.

Teraz dopiero może nastąpić finalna częśćka tomu. Jest maleńka. To *Epitafium Hannie Kochanowskiej*, które Jan Kochanowski z precyzją, a i premedytacją, zamieścił jako zamknięcie *Trenów*. Kolejne dziecko zmarło, następna córka. Ojciec cierpi, ale poświęci jej ledwie... czterowersowe wspomnienie. Już pojmuje śmierć, już jest, od nowa, przemienionym dzieckiem Bożym. Na drodze doświadczeń duchowych, mistycznej wprost, doznał łaski rozumienia.

Taka jest, żelazna w swej logice, konstrukcja autorskiej książki Kochanowskiego.

5. Matka jak anioł i tłumacz Słowa

Treny to **poezja filozoficzna i mistyczna, ale i rodzinna**. Tak czytał je Stanisław Windakiewicz¹⁸. Bo też w wizji *Trenu XIX* staje przed Janem jego własna matka, Anna Kochanowska z Białaczowskich. Urodzona w 1507 roku miałaby, gdyby żyła, 73 lata w czasie wydania *Trenów*. Miała „nieprzeciętne walory umysłu i serca”¹⁹. Zmarła w 1557 roku²⁰.

Opisał ją Łukasz Górnicki w *Dworzaninie polskim*, w księdze „wtórej”, jako osobę godną i mądrą: „stateczna pani i barzo trefna”²¹.

To jest: poważna i ‘trafna’ towarzysko, w rozumieniu - ‘błyskotliwa’. Takie prymarne znaczenie słowa ukaże potem *Słownik* Lindego²². Jak to ujął Górnicki, mimo powagi pani Anna Kochanowska celnie, a z cienką ironią, opisała obecnych w towarzystwie braci: Stanisław i Mikołaj Tarłowie byli „od jednej matki”, a ogromnie „różni”, bo jeden, pijany teraz, „głowy nie ma”, a drugi, niegodny jakoś małżeństwa, nie ma... „wszak wiecie czego”.

Obraz matki ma w *Trenach* moc finalnego argumentu, który daje pewność i uczy dalej trwać.

Znamienny jest obraz inicjalny całej tej sennej wizji. *Treny* w ogóle są, jak i cała poezja Kochanowskiego, mało obrazowe w rozumieniu dosłownym. Ich obrazy mało byłyby plastyczne. To bowiem **obrazy ujęte jak impuls mentalny**, który tylko unaocznia zjawisko, ledwie je szkicując i tylko lapidarnie wpisując w naoczność. A jednak może dlatego ten obraz-impuls w *Trenie XIX* przykuwa uwagę swą mocą. Jest wiarygodny psychologicznie. Ponawia antyczne i średniowieczne zapisy poetyckie snu, który oznajmia prawdę²³.

¹⁸ Por.: Stanisław Windakiewicz: *Jan Kochanowski*. Warszawa 1947 - rozdział o *Trenach* przedstawia je, oryginalnie, jako „poezję życia rodzinnego”.

¹⁹ Mirosław Korolko: *Jana Kochanowskiego żywot i sprawy*. Warszawa 1985, s. 22.

²⁰ Tamże, s. 61.

²¹ Łukasz Górnicki: *Dworzanin polski*. W: *Pisma*. Oprac. Roman Pollak. Warszawa 1961, tom I, s. 231; dalej cytaty z tejże strony.

²² Samuel Bogumił Linde: *Słownik języka polskiego*. Warszawa 1995, tom V: *R-T*, s. 701. Jest to reprint edycji: Lwów 1859.

²³ Trafnie o tym: Jerzy Pietrkiewicz: *Średniowieczna formuła snu w „Trenach” Kochanowskiego*. W: *Literatura polska w perspektywie europejskiej*. Warszawa 1986.

To obraz statyczny. Niemo słucha Jan, ojciec, wpatrzony w matkę, jest pewno bez ruchu. Niemo trwa Urszulka, bezpieczna w ramionach babki. Chyba też zastygła w kojącym spokoju, nawet rączek nie wyciąga ku ojcu, ani słowa o tym. Matka mówi wpatrzona w syna, skupiona wokół słów, pełna majestatu. Obraz nabiera siły jako wizja plastyczna właśnie, ale znamienne hieratyczna, wpisana w wiekuisty spokój, w Boże trwanie.

Zmarła matka i zmarła córka. Babka i wnuczka. Szczególna jednak tu rola matki poety. Unaocznia ona Boski porządek trwania i wiekuisty ład świata. Śmierć tutaj to nie skandal, choć powoduje boleść u osamotnionych żywych, ale ogniwo jasnego i dobrego, danego od Boga rytmu egzystencji, która wypełnia się i nasycy światłem Boskiej wieczności. Jacques Langlade postrzegał w kojącym, choć i surowym, monologu matki argumenty **arcy-znane** (*archiconnus*), także z antyku, a budujące spójny głos chrześcijański²⁴.

Ta chwila to **epifania**. A stara kobieta jest jak **dar i znak od Boga**. Wypowiada Bożą mądrość, unaocznia esencjalny porządek przemijania i wiecznego trwania w Bogu. Głosi Bożą Opatrzność, ale i Boga „skrytego”, tajemnego, niepojętego i niepochwytanego w ludzkim poznaniu. To ślad teologii negatywnej i apofatyczna droga do Boga, jak pisze Alina Nowicka-Jeżowa²⁵. Matka mówi łagodnie i z dobrocią, nawet czule, jednak nade wszystko **oznajmia prawdę ostateczną** o porządku życia i śmierci. Tę prawdę wpaja mu, wpisuje do świadomości.

W całym tym epizodzie brak jest jakiejś odrębnej (prócz wstępnej wiarygodności) psychologii postaci, prostych emocji. Uderza powaga sceny, **esencjalna moc sytuacji i monologu**. Obraz wyłania się z mroku, ma blask, jest jak wizerunek maryjny albo, może wprost, **ikona**, a w końcu ujawnia się i uściśla, to babka z wnuczką, obie zmarłe, obie wiekuiście już trwające, babka mówi do Jana, dziecko milczy.

Matka bowiem jest tu - jak anioł. To **posłanniczka Boża**, a tym są w *Biblii* i wyobraźni chrześcijańskiej aniołowie. Matka jest też jak *medium* między tym, co jawne, a tym, co skryte. Mówi jak **hermeneuta**, tłumacz

²⁴ Langlade, *op. cit.*, s. 178.

²⁵ Por. ważną rozprawę: Alina Nowicka-Jeżowa: *Sen życia w „Trenie XIX” Jana Kochanowskiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” (Warszawa) r. XXXII: 1997.

Boskiego trwania. W romantyzmie w późnych utworach Juliusza Słowackiego pojawia się często - nazwany tak - Tłumacz Słowa, którego rolą jest interpretować Boże zamysły. Tę misję wypełnia w *Trenie XIX* matka poety, zmarła i wpisana już w wieczne trwanie w Bogu, teraz jak anioł, który koi ludzki ból i niespiesznie uczy, jak rozumieć trudne wyroki Boże.

Po długim unaocznianiu **męki bycia** matka powie prawie nagle...: - zwięźle i wprost jakby aforyzmami domykając swą we śnie orację - „ludzkie przygody / Ludzkie noś” (w. 155-156). Bo też tekst ponawia mowę aforystyczną, sięga aluzyjnie, jako wariant, do przysłowia, które zapisał w słowniku Jan Mączyński²⁶. Zwrot „przygody” znaczyłby tu, jak zaznacza *Słownik polszczyzny* poety, „zdarzenia niekorzystne”, a wprost „nieszczęścia”²⁷. Zaskakujący i paradoksalny charakter egzystencji oddaje Kochanowski (ustami matki) błyskotliwie, dając, opartą na **homonimii, paronomazje**: „ludzkie” jako przymiotnik - „ludzkie” jako przysłówek (w sensie: ‘po ludzku’). Powstaje gorzka **gra słów**.

A znosić „po ludzku”, na ludzką miarę znaczy tu - na schyłku nocy ciemnej bólu, u kresu podjętej długiej wędrówki duchowej: znieść z najwyższym trudem i móżolem, bo **człowiek jest nieuleczalnie kruchy**. I teraz sam z sobą, zdaje się zaraz mówić matka, nie odzyska mocy²⁸.

Potem, jakby **na jednym oddechu**, bo w środku wersu, matka dopełni to dalszą myślą, że... „jeden jest Pan smutku i nagrody”. I znowu mówi znacząco, słowami wysnutymi, jak wariant, z przysłów. Język poety-matki-aniola brzmi tu jak echo cudzego słowa, to jest **mądrości powszechnej**, zastygłej w **mowie przysłów**, owym, jak je zwięźle nazwał Krzyżanowski, „bogatym rodzeństwie” pośród aforystyki²⁹.

Tą **mową mądrości powszechnej** matka oznajmia **cel i zasadę trwania**: w rozważnej, więc pokornej, zatem i cichej... zgodzie na **trudną wolę Boga** - której przewidzieć się nie da i można woli Bożej tylko zaufać.

²⁶ Zob. komentarz do *Trenów* w edycji *Dzieł wszystkich*, op. cit., tom II, s. 172.

²⁷ *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*. Red.: Marian Kucała. Tom IV. Kraków 2008, hasło: *przygoda*, s. 264-265.

²⁸ Ten fragment *Trenów* jest jak **rewers-antycypacja Medalionów Zofii Nałkowskiej** i gorzkich słów tam, wobec wojny (cytuje z pamięci): „Człowiek jest mocny”.

²⁹ Julian Krzyżanowski: *Mądrej głowie dość dwie słowie. Pięć centurij przysłów polskich i diabelski tuzin*. Wyd. 3. Warszawa 1975, tom I, hasło: *Dziwne sprawy Boskie*, s. 107.

Kochanowski wpisuje się w znamienne dla średniowiecza i renesansu, potem baroku, fascynację **kobietą jako uosobieniem duchowości** i pośredniczką między człowiekiem a Bożą Mądrością. Mówi się nawet, że epoki te ujawniają tak **feminizm chrześcijański**. Beatrycze w *Komedii* Dantego, przewodniczka poety po zaświatach - to średniowieczny obraz kobiecości pośredniczącej w poznaniu i rozumieniu porządku świata. Laura w *Sonetach* Petrarcki - to wczesnorenesansowa, nazwana, istota „anielska”, kierująca ku pięknu pozazmysłowemu.

To ogniwo motywu szerszego. Ten obraz odsłania kobietę jako **medium metafizyczne**, które unaocznia byt jako byt, ujawnia jego istotę, odkrywa **tajemnicę istnienia**³⁰.

Stara kobieta w *Trenach* Jana Kochanowskiego to prawie anielski hermeneuta Bożego słowa. Stojącemu wobec „gołego, niczym nie usprawiedliwionego, nieszczęścia” synowi oznajmia i przybliża wieczną prawdę Boga³¹. Rysuje - dowodzi Kwiryna Ziemba - „poruszającą wizję autonomicznego, pogodnego trwania w głębi bycia”³². Jednak ma też w sobie prostą ludzką **mądrość starej kobiety**, która poznała i zrozumiała tok życia i śmierci, a teraz może cierpliwie o tym powiedzieć.

Bibliografia:

I. Źródła:

1. Jan Kochanowski: *Dzieła wszystkie*. Red.: Maria Renata Mayenowa i in. Tom II: *Treny*. Oprac. Maria Renata Mayenowa i in. Wrocław, Ossolineum, 1983.
2. Łukasz Górnicki: *Dworzanin polski*. W: *Pisma*. Oprac. Roman Pollak. Warszawa 1961, tom I, s. 231 - portret **Anny Kochanowskiej**, matki poety.

³⁰ Zob.: Małgorzata Rowicka: *Stara kobieta jako medium metafizyczne w dramacie. Witkacy, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Zofia Nałkowska*; 2010. [Praca magisterska, której promotorem był prof. Antoni Czyż. Maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach].

³¹ Zob.: Zygmunt Kubiak: *Wędrowki po stuleciach*. Kraków, 1989, rozdział: *Co zawdzięczamy Janowi Kochanowskiemu?*, s. 129.

³² Kwiryna Ziemba: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994, s. 226.

II. Studia o Kochanowskim:

1. Paulina Buchwald-Pelcowa: *Dawne wydania dzieł Jana Kochanowskiego*. Warszawa 1993.
2. Agnieszka Czechowicz: *Prawo powszechne, tor pospolity. Kilka uwag do interpretacji „Trenu XIX” Jana Kochanowskiego*. „Colloquia Litteraria” (Warszawa) r. IV: 2009, nr 1 (6).
3. Mieczysław Hartleb: *Estetyka Jana Kochanowskiego*. Część I: *Stosunek poety do sztuki plastycznej*. Lwów, Towarzystwo Naukowe, 1923.
4. Mieczysław Hartleb: *Nagrobek Urszulki. Studium o genezie i budowie „Trenów” Jana Kochanowskiego*. Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1927.
5. *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red.: Jan Błoński. Kraków 1989.
6. *Kochanowski. Z dziejów badań i recepcji twórczości*. Oprac. Mirosław Korolko. Warszawa 1980.
7. Mirosław Korolko: *Jana Kochanowskiego żywot i sprawy*. Warszawa 1985.
8. Julian Krzyżanowski: *Mądrzej głowie dość dwie słowie. Pięć centurij przysłów polskich i diabelski tuzin*. Wyd. 3. Warszawa 1975, tom I, hasło: *Dziwne sprawy Boskie*, s. 107.
9. Zygmunt Kubiak: *Wędrowki po stuleciach*. Kraków 1989, rozdział: *Co zawdzięczamy Janowi Kochanowskiemu?*
10. Jacques Langlade: *Jean Kochanowski. L'Homme - le penseur - le poète lyrique*. Paris, Société d'Éditions „Les Belles Lettres”, 1932.
11. Samuel Bogumił Linde: *Słownik języka polskiego*. Warszawa 1995, tom V: *R-T*, s. 701. Jest to reprint edycji: Lwów 1859.
12. Alina Nowicka-Jeżowa: *Sen życia w „Trenie XIX” Jana Kochanowskiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” (Warszawa) r. XXXII: 1997.
13. Jerzy Pietrkiewicz: *Średniowieczna formuła snu w „Trenach” Kochanowskiego*. W: *Literatura polska w perspektywie europejskiej*. Warszawa 1986.
14. Marcin Pliszka: *Sen literacki - między doświadczeniem a konwencją. „Tren XIX” Jana Kochanowskiego*. W zbiorze: *Prywatne i publiczne w tekstach kultury. Studia*. Red.: Antoni Czyż, Andrzej Borkowski. Siedlce 2016.
15. Małgorzata Rowicka: *Stara kobieta jako medium metafizyczne w dramacie. Witkacy, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Zofia Nałkowska*; 2010. [Praca magisterska, której promotorem był prof. Antoni Czyż. Maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach].
16. *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*. Red.: Marian Kucała. Tom IV. Kraków 2008, hasło: *przygoda*, s. 264-265.
17. Stanisław Windakiewicz: *Jan Kochanowski*. Warszawa 1947 - rozdział o *Trenach* przedstawia je, oryginalnie, jako „poezję życia rodzinnego”.
18. Kwiryna Ziemia: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994.

Wyobraźnia-obcująca w literaturze polskiego baroku

1. Barok: temat bytu i bycia

Barok wzrastał w czasach odrodzenia, ale dojrzałość osiągnął w XVII wieku. Stał się potężną epoką między renesansem a oświeceniem. Był wielogłosowy. Polifonię wielkich formacji opisał przed laty Zygmunt Łempicki¹. Jest zarazem barok **jednym z fundamentów kultury nowożytnej, XX-wiecznej**: jako doniosła dla niej tradycja. **Duchowość ignacjańska** miała dla epoki znaczenie podstawowe.

Barok to epoka **niepokoju metafizycznego i wyobraźni kreacyjnej**². Równie w nim wyraźnie dociekania ontyczne, zgłębianie bytu, próby pewności, woła prawdy, jak i – niesprzeczna z tym – moc marzeń. **Prąd barokowy** jest podstawowy dla całej epoki, współistnieje w niej – zwłaszcza we Francji – obok drugiego prądu: **klasycyzmu XVII wieku**. Taki przejrzysty obraz okresu przedstawia znakomita i do dziś instruktywna, klasyczna już, książka Jadwigi Sokołowskiej *Spory o barok*³. To prąd barokowy jest podłożem tej świetnej, wielorakiej całości⁴.

Do inspiracji baroku należy sobór trydencki. Ukształtowana potem **kultura potrydencka**, w tym i **reforma katolicka** (jednoznacznie odrzu-

¹ Zygmunt Łempicki: *Kultura, epoka, styl* [1938]. W: *Wybór pism*. Oprac. Henryk Markiewicz. Warszawa 1966, tom II: *Studia z teorii literatury*. Przedmowa: Roman Ingarden, zwłaszcza s. 318.

² Por.: Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, rozdział: *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej*.

³ Jadwiga Sokołowska: *Spory o barok. W poszukiwaniu modeli epoki*. Warszawa 1971. Zob. późniejszą pracę tejże autorki: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.

⁴ Na ową „wielorakość” baroku trafnie wskazują historyk sztuki Władysław Tomkiewicz (*Piękno wielorakie. Sztuka baroku*. Warszawa 1972) i historyk literatury Janusz Pelc (*Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993).

camy nietrafny termin „kontrereformacja”!), pojęta jako **wysiłek poszukiwania wiary ewangelicznej i żywej**, określa epokę bardzo wyraźnie. Podłożem baroku byłby **trud budowania chrześcijaństwa pojętego egzystencjalnie, wpisanego w doświadczenie wewnętrzne osoby**.

Posłuży temu – wyobraźnia. Dla całej epoki znamieny jest **idiom wyobraźni**, który określa poetykę immanentną literatury, styl malarstwa, tworzywo innych sztuk, sięgając zachłannie aż po sferę zachowań społecznych. Cały ów **świat fantazmatyczny** nie oznacza ucieczki przed bytem, a odwrotnie: jest prawdopodobny jako próba jego zgłębiania.

Różne są obrazy człowieka i świata, formy literatury i sztuki barokowej. **Zostaje na nowo opisany i, wprost, odnaleziony świat realny: jego kształty, przedmioty**. Barok odnajduje to z mocą. Kasper Miaskowski w mistrzowskim wierszu *Na sklenicę malowaną* dał miniaturowe studium przedmiotu, historię naturalną i historię ostateczną⁵. Hieronim Morsztyn mnoży to wszystko, odsłaniając **zachłanną radość ze zmysłowej pewności istnienia**, postrzeganego i przeżywanego przez rojowisko zjawisk⁶. Takie też jest i to właśnie oznacza mnogość wydarzeń, postaci i spraw, wypełniająca epicką tkankę *Ogródu fraszek* Wacława Potockiego: to **znak pewności trwania**⁷. Malarski przepych opisów, wizjonerska pasja pisarzy, moc marzeń – nie oznaczają tu ucieczki przed realnością, ale wyrazistą wolę, by świat poznać jak najgłębiej i wyrazić najdokładniej.

Portret zjawisk mógł bowiem mocno odsłaniać to, co poza nimi. Zmierza ku temu angielska poezja metafizyczna wczesnego baroku, przenikliwa poznawczo i gęsta stylistycznie. Zmierzają polscy autorzy wierszy metafizycznych. Jest to **poezja ontologiczna**: prawdopodobna, skupiona wokół mocy i niemocy ludzkiego poznania⁸. Barok nieustannie ponawia **temat bytu**, pytania ontologiczne. Znowu bowiem wizjonerstwo, „szaleń-

⁵ Dokładniej o tym: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdział *Ton dziecięcy Miaskowskiego. Boże światło dla zbożnej czeladki*.

⁶ Zob.: Aleksander Nawarecki: *Hieronima Morsztyna zmysłowa miłość porządku*. „Ogród” 1992, nr 1 (9); przedruk w tomie autora *Pokrzywa. Eseje* (Chorzów 1996).

⁷ Zob.: Stanisław Szczęsny: „Ogród” Wacława Potockiego: *epicka całość, malowidło świata*. „Ogród” 1992, nr 1 (9).

⁸ O takim rodzaju poezji zob.: Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.

stwo”, konceptualizm tej literatury – to nie jest naiwne i pyszne błąkanie się wśród złudzeń, ale wyraz woli poznania, dotknięcia istoty bytu.

Takie światy wypełniają literaturę barokową, wysnute z wyobraźni stwarzającej, wywiedzione z misternej znajomości reguł, dziwne, straszne, barwne, lecz także chłodne i lodowate. Barok jest kreacyjny z ducha, jak potem romantyzm. Zna zachwyt dla świata, lecz także pragnie – fikcją artystyczną! – budować świat nowy. Lubi **sztukę sztuczną**, fantazmatyczną, utkaną z rojeń, ale i z mitów (greckich, rzymskich, wyobrażeń chrześcijańskich). Sięga przesyty i niemal niemocy, jakby wszystko zostało wypowiedziane, rozpoznane, przeżyte, wyczerpane. Ten **przesyt kreacji**, to **zmęczenie formą** odsłania *Adon* Marina lub polskie arcydzieło – *Nadobna Paskwalina* Samuela Twardowskiego.

Barok jest „niezniszczalny” i trwały, określa wiele zjawisk kultury nowszej, która byłaby, zatem, najdosłowniej pobarokowa, wysnuta z tamtej tradycji: zwłaszcza romantyzm⁹. Ostatecznie taka bowiem – ukształtowana przez barok – jest podstawowa tradycja nowożytnej Europy. **Romantyczne olśnienie mocą wyobraźni i kreacji to odbłask iluminacji barokowej.**

2. Osoba: egzystencja

Mając za sobą tradycję **średniowiecznego humanizmu chrześcijańskiego** (to personalizm Tomasza z Akwinu), **wczesnorenesansowego humanizmu neoplatonńskiego** (z jego tematem godności i duchowej siły osoby, co najmocniej, w mowie *O godności człowieka*, wypowiedział Giovanni Pico della Mirandola) i **XVI-wiecznych problematykacji podmiotu**¹⁰ – barok na nowo człowieka przemyślał, ale zwłaszcza odczuł. Dla

⁹ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Władza marzeń...*, op. cit., rozdział *Barok niezniszczalny*.

¹⁰ Obszerniej o tym: Antoni Czyż, *Światło i słowo...*, op. cit., zwłaszcza rozdział *Świat: znak i dom. O „Żywocie człowieka poczciwego” Reja*. Por. też klasyczne prace Etienne Gilsona o św. Tomaszu; u nas m.in.: Mieczysław Krąpiec: *Ja – człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*. Lublin 1974 (i wyd. nast.); Stefan Świeżawski: *Święty Tomasz na nowo odczytany*. Warszawa 1983; Paweł Milcarek: *Teoria ciała ludzkiego w pismach św. Tomasza z Akwinu*. Warszawa 1994. O antropologii renesansowych neoplatoników zob.: Stefan Świeżawski: *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*. T. VI: *Człowiek*. Warszawa 1983.

reformy potrydenckiej „narzędziem” kształtowania odnowionego chrześcijaństwa była duchowość ignacjańska: **skupiona wokół osoby**.

Także jednak samorodnie i spontanicznie pojawiło się w epoce baroku nowe, ostre widzenie człowieka, zawsze już postrzeganego jako **osoba, która ogarnia swój byt precyzyjną, chłodną refleksją**. Bywał zakorzeniony pośród bytu i w więzi z Bogiem, ale rozpoznawał się też jako rozdarty. Mroczny i straszny obraz natury ludzkiej, oddanej błędnym sądom i złym namiętnościom, kreśli w tragediach – tu zwłaszcza *Król Lear* – William Shakespeare. Kruchość myśli, ułudność poznania odsłania Pedro Calderon i jego *Życie snem*. Ohydę wnętrza jednostki, zarazem pragnienie czystości i ból – ujawnia Jean Racine i *Fedra*.

Tak się objawia w baroku tragizm. **Barok oznacza narodziny nowożytnej świadomości tragicznej**. Wiary w Boży ład bytu, ufności dla Opatrzności i tragizmu pogodzić się nie da. Toteż określają tę epokę **niezwykle napięcia** chrześcijańskiej, przecież, literatury, uwikłanej w wolę ładu i... wizję chaosu. „Dla Racine’a widzenie jest nawiedzone przez tragizm” – stwierdził wymownie Jean Starobinski, badając tę, wysnutą z jansenizmu, genialną twórczość¹¹.

Barok bowiem odsłania nie **tragizm bytu** (immanentnie rozdarte-go), ale – odnajdywany, wyrażany właśnie teraz – **tragizm świadomości, w napięciu między myśleniem a działaniem, wolą a czynem**. Pojmuje się zatem tragiczność jako kategorię pozaestetyczną, wykraczając poza **styl myślenia antyku**, zarazem jednak odniesioną już nie tylko do **struktury bytu, właściwości świata**, gdyż bardziej – i to się staje odkryciem baroku – do **stanu woli jednostki, samoświadomości podmiotu**¹². Barok przez **namysł wokół woli** odkrywa niezwykle intensywnie (ważna tu jest inspi-

¹¹ Jean Starobinski: *Racine i poetyka spojrzenia*. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. Wojciech Karpiński. Warszawa 1974.

¹² Zob.: Romana Kolarzowa: *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*. Kraków 2000, zwłaszcza s. 39n. Postrzegając tragizm jako kategorię nie estetyczną, ale związaną z „kondycją ludzką” i „właściwościami bytu” (przez odwołanie do klasycznej już rozprawy Maxa Schelera *O zjawisku tragiczności*), badaczka nie wyróżnia jednak klarownie **tragizmu świadomości**.

racja augustyńska) **człowieka wewnętrznego**¹³. Zgłębi jego świat wewnętrzny. Pojmie jego tragiczną świadomość.

Pozwoli go przezwyciężyć *wyobraźnia*. Nauczy skutecznego użytku z niej – duchowość ignacjańska.

Medytacja ignacjańska i świadomość tragiczna ujawniają to, co jest u podstaw myślenia w tamtym czasie: skupienie wokół osoby, namysł nad *ja*. Barok byłby też bowiem pierwszym w kulturze nowożytnej tak intensywnym i konsekwentnym *odkryciem rzeczywistości wewnętrznej człowieka – jest introwertyczny i egotyczny*.

Descartes ujął *Rozprawę o metodzie* jako tekst autobiograficzny, egotyczny, inicjacyjny. Bierze w nawias to, co już wie, i redukuje swój obraz świata (nie przypadkiem Husserl wyda w XX w. *Medytacje kartezjańskie*), mówi o sobie i o mroku niewiedzy. Jest świadom siebie, z wolą bytu i prawdy: egotyczny, prawdodążny. Myśl kartezjańska odsłoniła świadome siebie *ja*. Wprawdzie oddaliła *ja* od bytu, „zamknęła” w sobie (jak to trafnie stwierdzali po latach Gilson i Maritain), stając u podstaw *filozofii podmiotu*, a wobec, wyczuwalnej już, *niemocy dociekań ontologicznych*, niemniej wszystko to prowadzi do *świadomości egzystencjalnej, która niestrudzenie (heroicznie?) ogarnia refleksją myślący o swym myśleniu podmiot*¹⁴.

Świadomość siebie nie musiała być egotyczna i mogła odsłaniać Innego. Tak było u Pascala, mimo jego napięcia i tonu tragicznego. W *Myślach*, pokartezjańskich, samoświadomość i wolność wewnętrzna otwiera – wiarą i miłością (mniej myślą) – na pochwyczonego Boga, na świat¹⁵.

¹³ Zob.: Hannah Arendt: *Wola*. Tłum. Robert Piłat. Warszawa 1996, cz. II: *Odkrycie wewnętrznego człowieka*. Autorka rozpatruje tu zjawiska wcześniejsze, głównie św. Augustyna. Zob. też **cenną monografię**: Ireneusz Szczukowski: *Inspiracje augustyńskie w poezji polskiego baroku*. Bydgoszcz 2007.

¹⁴ Por.: Jacques Maritain: *Trzej reformatorzy*. Przekład anonimowy. Warszawa 1939; Etienne Gilson: *Jedność doświadczenia filozoficznego*. Tłum. Zofia Wrzeszcz. Warszawa 1968 (i wyd. nast.). Kartezjanizm i jego, krytycznie analizowana, recepcja rozpatrywane są też w książce: Jan Sochoń: *Spór o rozumienie świata. Monizujące ujęcia rzeczywistości w filozofii europejskiej*. Warszawa 1998.

¹⁵ Ślusznie to podkreśla Stefania Skwarczyńska w klasycznych już esejach *Pascal i dzieło jego życia* oraz *U podstaw filozoficznych estetyki Pascala*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953. Zob. też: Andrzej Siemianowski: *Wielkość i nędza człowieka. Rozważania o Pascalu*. Wrocław 1993.

Barok zatem odsłonił **świadome siebie ja i jego doświadczenie wewnętrzne**, ujawnił **świadomość tragiczną**, ukazał **rzeczywistość głębinową człowieka**. Pragnął Boga i szukał Go. Pragnął bytu i ontologii¹⁶. Oto podłoże nowożytności.

Barokową **pasję metafizyczną, by pośród zjawisk dostrzec istnienie, byt jako byt** – odsłania najmocniej nurt kreacyjny epoki. Rozważano teoretycznie ludzką moc twórczą – na nowo ją odnajdując. U nas jezuita Maciej Kazimierz Sarbiewski w traktacie *De perfecta poesi* omówił epos jako gatunek, który odsłania świat fikcji (zatem inny świat), i rozpoznał **poetę jako tego człowieka, który – na obraz Boży stworzony – ujawnia swą siłę sprawczą**: jakby tworzy, prawie tworzy, buduje własny świat.

Barokowa **fascynacja kreacją i fikcją** nie oznacza ugrzęźnięcia w jałowym marzycielstwie... Powtarzamy to do upadłego, wobec uporczywie ponawianych tych samych zarzutów przeciw epoce: że wikła się w złudzenia, zaprzepaszcza rozum. Jest odwrotnie: **wyobrażenia wówczas służy rozumieniu i wspomaga intelekt**. Barok nie kreował żałosnych fantastów. Wypracował **dojrzałą myśl egzystencjalną**. Zostanie to ponowione w wieku XIX.

Barok ma kontynuację: romantyzm. Nie zapowiada wprost epoki późniejszej. Pozostaje odrębny. Nie stanowiłby „preromantyzmu”. Jednak byłby podobny; ma ton romantyczny. Na podobieństwo epok, bo nie tylko proste więzi zależności między romantyzmem a okresem wcześniejszym, wskazywano od dawna. Czynił to Eugenio d’Ors, hiszpański entuzjasta baroku, zarazem uczony, który rozpoznawał barok zwłaszcza w wymiarze estetycznym jako określoną strukturę wyobraźni i styl artystyczny. Dobitnie mówił o nim jako o „zjawisku powtarzającym się cyklicznie od wieków” i w dziejach kultury europejskiej „dostrzegał wiele prądów barokowych”, wyróżniając pośród nich „barok hellenistyczny, barok wieków średnich,

¹⁶ Nie sposób zredukować baroku i – bardzo wąsko pojętego – barokowego konceptyzmu jedynie do jakiejś gry słów, pustych paradoksów, nie odniesionej do fundamentalnych pytań ontologicznych, jak się wciąż jeszcze zdarza. Por. sądy wypowiedziane w: Ziemowit Skibiński: *Zwierciadło śródziemnomorza. Rozmowy z Zygmuntem Kubiakiem*. Warszawa 2001, s. 56-58.

barok XVII wieku” i wreszcie „barok romantyczny”¹⁷. Chodziło o powtarzalność nie tylko wyobraźni i stylu, bo także – **paradygmat myślenia**. Alejo Carpentier, kubański prozaik (autor tomu *Koncert barokowy*) i znawca baroku, napisał w eseju *Wieczny powrót barokowości*, że poglądy Eugenio d’Orsa dotyczyły stałych cech tego, co ludzkie, odnajdywanych właśnie w wyobraźni barokowej, co i rusz żywej na powrót w kulturze Zachodu. Poglądy te miały swoją głębę: trzeba tu wskazać zarówno wczesnooświeceniową (a przemilczaną wówczas) *Naukę nową* Giambattisty Vica z jej tezą o historycznej, cyklicznie rozpoznanej, zmienności człowieka i o wyobraźni poetyckiej jako obrazowo wypowiadającej to, co duchowe, a przynależnej mądrości poetów (natychmiast podkreślamy: Vico nie lekceważy intelektu!), jak i o stulecie późniejszą *Estetykę* Hegla, rozpatrującą „pierwiaszek romantyczny w sztuce” jako najpełniej, we wzniesieniu się „do absolutu”, wyrażony „moment człowieczy”. Mniej tu jednak chodzi o metodologię d’Orsa, bardziej o zarysowany przez niego projekt baroku XVII stulecia (epoki baroku więc), czytanego jako swoiście „romantyczny”. Owe analogie są bowiem kluczowe i znaczące. Toteż najwybitniejszy dziś we Francji znawca baroku, Claude-Gilbert Dubois, mówi wprost:

Barokizacja dzieł oznacza w wyobraźni francuskiej „uromantycznienie” dzieł długo nazywanych klasycznymi, co podkreślali Eugenio d’Ors i Marcel Raymond¹⁸.

Ma na myśli podejmowaną w badaniach francuskich lekturę, kształtowaną interpretację utworów XVII-wiecznych, rozpatrywanych już mniej na tle klasycyzmu stulecia, gdyż bardziej jako barokowe. Wówczas jednak okazały się również „romantyczne”...

„Określenia przybliżone typu barokowy, romantyczny, dekadenski [...] wywodzą się wszystkie z pewnych przemian wrażliwości” – zauważył Mario Praz w książce *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*

¹⁷ Por. o tym: Antoni Czyż: *Władza marzeń...*, op. cit., rozdział: *Romantyczny barok, barokowy romantyzm*.

¹⁸ Claude-Gilbert Dubois: *Wyobrażenia barokowa*. Tłum. Stanisława Andrysewicz. „Ogród” 1994, nr 1 (17), s. 280.

(s. 26)¹⁹. Badacz dba w niej o wierność „historycznym podstawom” opisywanych zjawisk i daleki się wydaje od pokusy ujęć ponadhistorycznych. Tym bardziej jednak wymowny w tomie Praza jest zarówno **obraz romantyzmu, z mnogością jego antecedencji**, jak i zawarte w tej pracy przenikliwe obserwacje o literaturze i sztuce barokowej. Nie prowadzi więc „problematycznych [...] badań nad prekursorami”, ale ostrożnie i bez pochopnych uogólnień – szkicuje podobieństwa. Tym są, w istocie, uwagi o *Jerozolimie wyzwolonej* Tassa, dramatach Shakespeare’a i Marlowe’a, poezji Marina, *Raju utraconym* Milтона. Oto bowiem arcydzieła odmienne, idiomatycznie barokowe, lecz jednak wobec romantyzmu bliskie: taż sama **wyobraźnia fantastyczna i – ujawniania – moc kreacyjna osoby**.

W *Sporach o barok* Sokołowskiej podobny charakter mają rozdziały o dramatach i o koncepcji sztuki Shakespeare’a (s. 177-204), w tym świetne uwagi na temat *Króla Leara* i *Burzy*. Nie zostaje to może dopowiedziane do końca, niemniej taki Shakespeare, jakiego ujawnia ta lektura – pełen swobody twórczej wizjoner otwarty na tragizm egzystencji – to jest ów barokowy mistrz romantyków. (Dodajmy dla porządku, że Sokołowska ujawnia też jego inspiracje: średniowieczne misteria i moralitety oraz, przede wszystkim, antyczne – pełne patosu i... okrucieństwa – tragedie Seneki). *Burza*, jedno z najważniejszych dzieł Shakespeare’a, prowokuje do podobnych ujęć, które – choć niekiedy wzajem sprzeczne – mogą odślaniać podobne cechy tej twórczości. Peter Greenaway, reżyser filmu *Księgi Prospera*, osnutego wokół dramatu, rozpoznał tam koncepcję artysty-sztukmistrza, cudownie panującego nad tworzywem²⁰. Gabriela Kurylewicz ujrzała *Burzę* w kręgu zagadnień „sztuki kontemplatywnej”, która odślania „dzieje umysłu” oraz sztukę otwartą na kontemplację prawdy²¹.

O barokowym pojmowaniu sztuki jako romantycznym z ducha pisał z genialną intuicją Władysław Tatarkiewicz. W trzecim tomie swej monumentalnej *Historii estetyki* rozważył traktat Sarbiewskiego i zawarł tam koncepcję poety osobiwie twórczego. Ten kreacjonizm polskiego myślicie-

¹⁹ Tłum. Krzysztof Żaboklicki. Warszawa 1974.

²⁰ Zob.: Peter Greenaway: *Obrazy z „paintboxu”*. (Komentarz do scenariusza „*Ksiąg Prospera*”). Tłum. Grzegorz Janikowski. „Ogród” 1994, nr 2 (18), s. 124-132.

²¹ Gabriela Kurylewicz: *Pornografia i zło. Projekt sztuki kontemplatywnej*. „Ogród” 1994, nr 2 (18), s. 104-123.

la Tatarkiewicz zaliczył do „epizodu romantycznego” w dziejach myśli estetycznej około roku 1600 (jakkolwiek tekst Sarbiewskiego jest późniejszy)²². Potem w *Dziejach sześciu pojęć* Tatarkiewicz opisał „piękno romantyczne” jako „całkowicie różne od piękna klasycznego”, zarazem indywidualne, subiektywne, uduchowione, uznające wielorakość rzeczy i form²³. W istocie ukazał tak również barokowe pojmowanie i uprawianie sztuki...

3. Wyobrażenia: poznanie

W romantyzmie **odśłania się barokowe pojmowanie i przeżywanie wyobraźni, życie nią** – czasem wyraziściej, mocniej aniżeli w XVII wieku. Wyrasta z wielowiekowych dziejów idei: od Arystotelesa po Gian Francesco Pica della Mirandolę i jego traktat *O wyobraźni*. Nie rekonstruujemy ich tu²⁴. Zajmie nas co innego – ewolucja pojęć. W baroku bowiem **wyobrażenia jako rojenie obrazów** zaczyna też oznaczać **moc kreacyjną osoby, wreszcie poznanie bytu, obcowanie z nim**. Bywa mylna, tłumiąca, gdy gubi osobę, dławi myśl i wzrok. I bywa zwycięska, kiedy otwiera na świat, byt, na światło Boga.

Zygmunt Łempicki opisując (w tomie *Renesans, oświecenie, romantyzm* [1923] oraz w osobnej rozprawie *Świat książek i świat rzeczywisty*) istotę romantyzmu jako wysnutą z fikcji, z literatury, z lektury – przywołuje motyw (jak wprost pisze) „klasycznie uchwycony już przez Cervantesa” w *Don Kichocie*, owego „stylizowania życia wedle literatury”²⁵. Potem znów Maria Janion opisała romantycznego marzyciela, Emmę Bovary, nieszczęsną „ofiara książek”, a równolegle pokazano ten sam proces udręki marzy-

²² Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. Tom III: *Estetyka nowożytna*. Wrocław 1967. Obszerniej o tym: Antoni Czyż: „*Instar Dei*” – Sarbiewski o człowieku tworzącym. W: *Władza marzeń...*, op. cit.

²³ Władysław Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Wyd. 2. Warszawa 1976, s. 217-227.

²⁴ Zob.: Jean Starobinski: *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. Tłum. Władysław Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4; Antoni Czyż: *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej*. W: *Władza marzeń*, op. cit.; Agnieszka Fulińska: *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*. Wrocław 2000. Por. też bliską temu **cenną monografię**: Dorota Gostyńska: *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991.

²⁵ Zygmunt Łempicki: *Wybór pism*. Warszawa 1966, tom I: *Renesans, oświecenie, romantyzm*, s. 169, 329-368.

ciela „na granicy dwóch światów”, Don Kichota z barokowej powieści Cervantesa – analogia pozostała jednak niedopowiedziana²⁶. Jest to **powinowactwo marzeń: dobrych lub wyniszczających**.

4. Loyola: władza marzeń

Tym królestwem włada Loyola. Tę wyobraźnię określa **duchowość ignacjańska**. To ona kształtuje **nowego człowieka i chrześcijaństwo odmienione**. Barokowa kultura potrydencka to próba humanizmu chrześcijańskiego. Podstawową w niej rolę gra Ignacy.

Ignacy Loyola, późniejszy święty, żył w latach 1491-1556²⁷. Ignacy dojrzewa i kształtuje swą doktrynę **pośród kultury renesansu**. Jest to już dojrzałe odrodzenie, odmienne od wczesnej, w XV stuleciu, pokusy systemu, czego spełnieniem stał się neoplatonizm włoski Marsilia Ficina i Pica della Mirandoli. Wiek XVI przynosi kres tym pragnieniom i skupia się **wokół myśli krytycznej, namysłu wokół „ja”, myślenia o myśleniu, wokół – problematykacji podmiotu**. Podjęta w renesansie, a dopełniana w baroku ujawnia się w pismach Erazma z Rotterdamu (tu choćby *Pochwała głupoty*) czy Montaigne’a (tu *Apologia Rajmunda Sebond*, w obrębie jego *Prób*).

Myślenie takie ujawni też Loyola. W jego pismach **ożywa tradycja**, także **benedyktyńska**: widzenie człowieka jako całości, osoby, **antropologia integralna**, wypowiedziana w *Regule*²⁸. Tę personalistyczną wizję człowieka dopełnia w duchowości benedyktyńskiej obraz działań osoby: raz pogrążonej w modlitwie, to znów oddanej działaniu. **Kontemplacja i działanie** jako odmienne, lecz i wzajem dopełniające się harmonijnie, dyspozycje i postawy człowieka ujawniają w duchowości Benedykta czło-

²⁶ Zob.: Maria Janion: *Marzący: jestem tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*. W: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991; Marzena Zasada: *Oblęd Don Kichota*. „Ogród” 1992, nr 3-4 (11-12).

²⁷ Por. znakomite komentarze do edycji: św. Ignacy Loyola: *Pisma wybrane*. Oprac. Mieczysław Bednarz i in. Kraków 1969, tomy I-II. Zob. też: Karl Rahner, Paul Imhof: *Ignacy Loyola*. Tłum. Bernard Białecki. Kraków 1989. I nowy przekład *Ćwiczeń duchownych*. Tłum. Jan Ożóg. Kraków 1996.

²⁸ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Światło i słowo...*, *op. cit.*, rozdział *Szkola wolności. Proza Magdaleny Mortęskiej*. Zob. też: Bernard Turowicz: *Duchowość benedyktyńska*. W zbiorze: *Chrześcijańska duchowość*. Red.: Bp Bohdan Bejze. Warszawa 1981.

wieka-osobę, podmiot-całość. Tradycja benedyktyńska odśłania **harmonię skupienia i czynu**. Będzie to ważny temat Loyoli.

Tradycja nowsza sięga schyłku średniowiecza: to *devotio moderna*, doniosła (i radykalna) próba **chrześcijaństwa pojmowanego egzystencjalnie**. Niechęć tego ruchu wobec kultury umysłowej, także akademickiej, dojrzałego średniowiecza, **antyintelektualizm** „nowej pobożności” – kulminują się w podstawowym dziele tego kręgu, Tomasza a Kempisa *O naśladowaniu Chrystusa*, powstałym przed 1427 rokiem²⁹. Celem ma się stać **doświadczenie wiary żywej**, a podstawą, by ją odnaleźć, winna być *imitatio* – naśladowanie. Wzorem dla życia będzie Chrystus, Jego życie, **odzworowanie w każdej jednostce na właściwą jej miarę**.

Tak pojmowana i kształtowana osoba ludzka zostaje w duchowości ignacjańskiej określona przez nowszą jeszcze tradycję: **erazmianizm**. Właściwe dla Erazma z Rotterdamu pojmowanie **dramatyzmu wiary, postrzeganie chrześcijaństwa wobec antyku, czy wprost w kolizji z nim** – ujawniają się już we wczesnym jego arcydziele, traktacie *Enchiridion militis Christiani*³⁰. Zgodnie z Erazmową koncepcją myślenia praktycznego, które ma najdosłowniej przemieniać człowieka, jest to **podręcznik życia chrześcijańskiego**, doradzający, jak żyć. Wychowany w klimacie *devotio moderna* Erazm radzi dobitnie: trzeba żyć, naśladować Chrystusa. Polega to zaś na **życiu uwewnętrznionym**. Erazm uczy **chrześcijaństwa pojętego jako wiara żywa, wysnutego z doświadczeń wewnętrznych**, zarazem łączy, znów, **kontemplację i działanie**, skoro właściwym wymiarem kondycji chrześcijanina ma być walka ze złem, rycerstwo duchowe, czyn.

²⁹Zob.: Tomasz a Kempis: *O naśladowaniu Chrystusa*. Tłum. Anna Kamieńska, przedmowa: Jan Twardowski. Warszawa 1984. Por.: Jordan Aumann. *Zarys historii duchowości*. Tłum. Jan Machniak. Kielce 1993, rozdział *Devotio moderna*, s. 193n. Stosowany w piśmiennictwie polskim absurdalny zapis Tomasz à Kempis, nie ma podstaw logicznych. Wyraz „à” to przyimek francuski, zabłąkany w tej dziwnej ortografii.

³⁰O związku Erazma z ruchem *devotio moderna* pisał Johan Huizinga (*Erazm*. Tłum. Maria Kurecka. Warszawa 1964). O erazmiańskiej wizji tradycji i koncepcji filozofii praktycznej zob.: Juliusz Domański: *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*. Wrocław 1973; *idem: Późny erazmianizm jako przezwyciężenie ograniczeń literackiego humanizmu*. W zbiorze: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – twórczość – recepcja*. Red. Janusz Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa, Barbara Otwinowska. Lublin 1989, tom I. Por. też: Erazm z Rotterdamu: *Podręcznik żołnierza Chrystusowego*. Tłum. Juliusz Domański. Warszawa 1965.

Ignacy jasno określa się tak wobec obsesji i lęków myśli XVI-wiecznej: odrzuca **luteriańską teologię łaski**. Odrzuca cechujący Lutra **poaugustyński pesymizm antropologiczny**, jego wizję natury ludzkiej, zdruzgotanej przez grzech pierworodny, zatem ułomnej i słabej, jego negatywną koncepcję wolności, w tym wolnej woli. Erazm – Luter – Loyola wytyczają podstawowe napięcia **antropologii chrześcijańskiej dojrzałego renesansu**³¹. Ignacy dowodzi: **człowiek jest mocny**. Może taki być...

Podstawą duchowości ignacjańskiej jest bowiem integralne myślenie o człowieku jako **osobie zdolnej podjąć trud przeobrażeń wewnętrznych**. To jest podstawa personalizmu Ignacego. To odsłaniają *Ćwiczenia duchowne*. Odnajdują **moc ludzką**: przez świadomość grzechu – wolę przemiany – modlitwę myślną – trud medytacji – pracę przemieniającą – skuteczny czyn duchowy – współpracę z Bogiem – ocalającą łaskę Bożą. Oto **duchowość kontemplacji i czynu**.

„Widzenie” człowieka przez Ignacego ujawnia zmienność osoby: jestem rozbity i grzeszny, mogę być silny i w stanie łaski. Fenomen *Ćwiczeń duchownych* polega na tym, iż jest to **projekt transformacji wewnętrznej**: oto **proza przemieniająca, książeczka dla wolności**. Od pierwodruku w 1548 r. były równocześnie **podręcznikiem medytacji i małym traktatem antropologicznym**, zawsze odsłaniając myślenie Ignacego jako praktyczne. Myślenie renesansu było określane przez *praxis*. Erazmiańska koncepcja *bonae litterae*, ignacjański projekt medytacji – przewidują **edukacyjną moc tradycji klasycznej lub techniki medytacyjnej**. Antyczna *paideia* i *humanitas* albo (też: równocześnie) chrześcijańska *virtus* mają moc pedagogiczną i praktyczną, zmieniają świadomość, dyspozycje poznawcze, wreszcie postępowanie osoby ludzkiej³². W renesansie nie o to chodzi, by człowieka *opisać*, lecz – by go **zmienić**³³.

³¹O tym: Krzysztof Mrowcewicz: *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego*. Wrocław 1987, cz. I: *Koncepcje wolności w myśli renesansu*.

³²O pojęciu *paideia* zob. **fundamentalną monografię**: Werner Jaeger: *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*. Tłum. Marian Plezia i Henryk Bednarek. Warszawa 2001. Zob. też **znakomitą rozprawę**: Lidia Winniczuk: *„Humanitas” Horacego*. W: *Od starożytności do współczesności*. Warszawa 1981.

³³Do renesansowej – jednak odpodobnionej i wyzutej z kontekstu duchowego – koncepcji **filozofii praktycznej** nawiązują słynne słowa Marxa, zapisane w *Tezach o Feuerbachu*:

Książeczka Ignacego ma **trzy wymiary**. Po pierwsze: **psychologiczny**. To jest projekt medytacji, który ma zapewniać **moc wewnętrzną**. Człowiek słaby i skłonny do upadku winien się tak przeobrazić psychicznie. Loyola rozpoznaje zatem – nie dookreślając tego, naturalnie, wprost, daleki od podobnego języka dyskursywnego – **osobowość dynamiczną**, kiedy początkowe **uwikłanie neurotyczne** jednostki zostaje przez nią samą pokonane w toku **autoterapii**³⁴. Ten psychologiczny, terapeutyczny wymiar *Ćwiczeń duchownych* otwiera na dalsze znaczenia. Po wtóre bowiem: książka Ignacego ma wymiar **antropologiczny**. To medytacje, które odsłonią **człowieka jako osobę**, ujmującą siebie przedmiotowo, zyskującą **gruntowną wiedzę o sobie, samowiedzę o sobie jako indywidualnym bycie**. Człowiek zyskuje tak świadomość egzystencjalną. „Ćwiczenie się” ma walor egzystencjalny³⁵. Loyola pokazuje **egzystencję otwartą** i niejako projektuje metody **wyzwolenia się z poczucia uwięzienia się w bycie ku dojrzałej wolności** świadomego siebie podmiotu. jest to rozległy projekt rozumienia siebie i świata, tekst **hermeneutyczny**³⁶. Ta warstwa znaczeń odsłania trzeci i najgłębszy wymiar *Ćwiczeń duchownych*: **teologiczny**. Ignacy odsłania medytację jako **drogę do Boga**. Praktyka **ascetyczna** umożliwi **doświadczenie wewnętrzne**, a właściwie – **mistyczne**: obcowanie z Bogiem. Odmieniony i świadom swej podmiotowości człowiek otwiera się na Boga. Sam się przemienia i ćwiczy. W końcu ogarnia go Boża łaska. Ignacy przedstawia to jako **spotkanie** dwóch szukających siebie

„Filozofowie rozmaicie interpretowali świat, idzie jednak o to, aby go zmienić” (Karl Marx: *Pisma wybrane. Człowiek i socjalizm*. Oprac. Jerzy Ładyka. Warszawa 1979, s. 228). Interpretowane w XX wieku jako nowe i przełomowe, nie były takie. O kategorii *praxis* zob.: Tomas Špidlik: *Theoria i praxis*. W zbiorze: *Kontemplacja i działanie*. Red. Walerian Słomka. Lublin 1984.

³⁴ O podobnym pojmowaniu osobowości i podobnej terapii zob.: Kazimierz Dąbrowski: *Trud istnienia*. Warszawa 1975; tenże: *Psychoterapia przez rozwój*. Warszawa 1979; Antoni Kępiński: *Psychopatologia nerwic*. Warszawa 1973.

³⁵ Pierre Hadot: *Filozofia jako Ćwiczenie duchowne*. Tłum. Piotr Domański. Warszawa 1992, rozdział: *Antyczne ćwiczenia duchowne a „filozofia chrześcijańska”*, s. 57.

³⁶ O hermeneutyce zob.: podstawowe ujęcia po polsku: Hans-Georg Gadamer: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Bogdan Baran. Kraków 1993; Paul Ricoeur: *Wyjaśnianie i rozumienie*. W: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Tłum. Piotr Graff i Katarzyna Rosner. Warszawa 1989. Por. też Antoni Czyż: *Bycie w tekstach dawnych*. W: *Światło i słowo...* Zob. też: Jan Szlaga: *Hermeneutyka biblijna*. W zbiorze: *Wstęp ogólny do Pisma Świętego*. Red.: Jan Szlaga. Poznań 1986.

podmiotów: osoby ludzkiej i Boga osobowego, jednostki i Chrystusa³⁷. Ignacy przecież zaprasza, aby przeżyć to, co może być dane: doświadczenie Boga³⁸.

Wszystko to umożliwia medytacja, modlitwa zmetodyzowana. Ignacy pojmuje ją na kartach *Ćwiczeń duchownych* jako **proces unaoczniania**. Medytacja ignacjańska rozpoczyna się, po wstępnym wezwaniu do Boga, **ustaleniem miejsca**. Potem osoba, odprawiająca rekolekcje, „wchodzi w samą medytację”: **poprzez pamięć, rozum i wolę**. Kontempluje się **obrazy, osoby**³⁹. Ignacy odsłania **pożytek ze zmysłów**: zmysły pomogą unaocznić sobie i widzieć przedmiot medytacji. Ignacy przedstawia **pożytki z rozumu**: myśl dopomoże analizować, dociekać to, co się wstępnie postrzega. Wreszcie – i byłoby to najmocniej doniosłe – odsłania Loyola **korzyści z wyobraźni**: to wyobraźnia pozwala tworzyć obrazy, aby **obcować**.

Ignacjańskie **odkrycie wyobraźni jako mocy poznawczej, jako figury obcowania osoby z Bogiem** stanowi najniezwyklejszą warstwę *Ćwiczeń duchownych*. Bez tak pojętej wyobraźni cała ta praca wewnętrzna okazałaby się daremna! Jedynie wyobraźnia łączy i ocala, otwiera na więź. To jest **wyobraźnia-obcująca**: nie tyle **prywatne rojenie, budowanie fantazmatów**, ile **moc metafizyczna**, pogłębiająca poznanie i ustanawiająca więź z bytem, a wreszcie z Bogiem. Nie unicestwia intelektu. Wspomaga go.

Oto **pasja i moc rojenia obrazów**, przemożna **siła unaocnień**: obrazy mnożą się, kształtują, wyraźne i plastyczne. Medytacja je **wytwarza**, wyobraźnia je **buduje**. Pogrążona w wewnętrznym ćwiczeniu jednostka **imaginacyjnie obcuje z Chrystusem**, jakby z Nim była naprawdę: **wyobraźnia wytwarza fantazmat więzi, odsłania więź analogiczną**.

³⁷ Zob.: Stanisław Urbański: *Teologia życia mistycznego*. Wyd. 2. Warszawa 1999, rozdziały *Doświadczenie mistyczne* i *Cechy doświadczenia mistycznego*, zwłaszcza s. 247. O kategorii „spotkania” zob.: Luigi Giussani: *Śladami chrześcijańskiego doświadczenia*. Tłum. Karol Kluza. Warszawa 1988, rozdziały *Spotkanie jako łaska* (s. 70n) i *Spotkanie jako doświadczenie* (s. 74n).

³⁸ Stefan Moysa: *Znaczenie duchowości ignacjańskiej dla współczesnego chrześcijanina*. W zbiorze: *Kultura życia wewnętrznego*. Red. Jan Krucina. Wrocław 1983, s. 184. Zob. też: Józef Majkowski: *Aktualność szkoły „Ćwiczeń duchownych” św. Ignacego Loyoli*. W zbiorze: *Chrześcijańska duchowość*.

³⁹ Por.: Louis Bouyer: *Wprowadzenie do życia duchowego. Zarys teologii ascetycznej i mistycznej*. Tłum. Lucyna Rutowska. Warszawa 1982, rozdział: *Medytacja ignacjańska*, s. 61-63.

Dzięki wyobraźni uczyć się **rozumieć obcowanie z Bogiem**. Oto treść mistyczna lekcji Loyoli⁴⁰.

Wejść w siebie, by w sobie odnaleźć Boga... Cały tekst *Ćwiczeń duchownych* opisuje ową pracę medytacyjną jako **doświadczenie swego wnętrza i poznanie siebie samego**⁴¹. Wyobraźnia i medytacja spełnią się **poprzez doświadczenie wewnętrzne**, dzięki niemu. Loyola odsłania **istotę medytacji jako „wewnętrznego poznania”, które dokonuje się „w najgłębszej strukturze” psychiki**⁴². Poznanie i działanie duchowe ogarnia najgłębszą treść egzystencji, **człowieka wewnętrznego**, tego, o którym pisał Erazm w *Podręczniku żołnierza Chrystusowego* (w rozdziale IV). Wcześniej niż Erazm opisała to późnośredniowieczna mistyka nadreńska⁴³. Zwłaszcza Eckhart analizował przenikliwie **najgłębsze jądro duszy**, „głębie” (*Grund*), między innymi w traktacie *O człowieku szlachetnym*⁴⁴. Później, w XVI wieku, pisał o tym św. Jan od Krzyża⁴⁵. Owo wypełnienie

⁴⁰ Błyskotliwą analizę ignacjańskiego projektu **użytku z wyobraźni** dał Roland Barthes w głośnej i klasycznej już książce *Sade, Fourier, Loyola* (Tłum. Renata Lis. Warszawa 1996; pierwodruk francuski: 1971). Efektowne i użyteczne obserwacje Barthesa pomijają programowo **nakierowanie, przedmiot, temat** medytacji ignacjańskiej. Pozwala mu to omawiać **gramatykę** tej wyobraźni, lecz już nie – **semantykę**. Jako **autorytatywna sugestia możliwej interpretacji** studium Barthesa byłoby więc – gruntownie mylne.

⁴¹ Obszerniej o takim poznaniu wewnętrznym: Dietrich von Hildebrand: *Przemienienie w Chrystusie*. Tłum. Juliusz Zychowicz. Kraków 1982, rozdział *Poznanie siebie samego*, zwłaszcza s. 42.

⁴² Obszerniej o tym: Paweł Siwek: *Śladami Chrystusa. „Ćwiczenia duchowne” św. Ignacego Loyoli*. Poznań 1970, s. 8-20; Parmananda Divarkar: *Droga wewnętrznego poznania. O „Ćwiczeniach duchownych” św. Ignacego Loyoli*. Kraków 1986 (i wyd. nast.), s. 22-23; Józef Majkowski: *Medytacja według „Ćwiczeń duchownych” św. Ignacego Loyoli*. W zbiorze: *Medytacja*. Red.: Walerian Słomka. Lublin 1984, s. 118-125. Por. też: Jacek Woroniecki: *Pełnia modlitwy*. Poznań 1984, rozdziały *Modlitwa myślna* (s. 128n.) i *Kontemplacja* (s. 140n.).

⁴³ Zob.: Guy Bedouelle: *Mistycy nadreńscy*. Tłum. Teresa Hauke-Pacewiczowa. W zbiorze: *Dominikanie. Szkice z dziejów zakonu*. Red. Marcin Babraj. Poznań 1986; Jerzy Misiurek: *„Złoty okres” niemieckiej mistyki*. Lublin 1992.

⁴⁴ Eckhart: *Traktaty*. Tłum. i oprac. Wiesław Szymona. Poznań 1987, s. 132n. Zob. też: Józef Piórczyński: *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*. Wrocław 1997; Jean-François Malherbe: *Bóg niełatwy. Nauczanie mistrza Eckharta*. Tłum. Maria Żerańska. Poznań 1999.

⁴⁵ Dokładniej o tym: Federico Ruiz Salvador: *Święty Jan od Krzyża. Pisarz, pisma, nauka*. Tłum. Jan Efreim Bielecki. Kraków 1998, rozdział *„W najgłębszym wnętrzu”*, s. 827n. Zob. też: Karol Wojtyła (potem: Jan Paweł II): *Zagadnienie wiary w dziełach św. Jana od Krzyża*. Tłum. Leonard od Męki Pańskiej [Kowalówka]. Kraków 1990; Antoni Czyż: *Krawiec-mistyk i co z tego wynikło. Wojtyła i Jan od Krzyża*. W: *Światło i słowo..., op. cit.* Por. też: Paweł Ogórek: *Mistrz Eckhart a święty Jan od Krzyża*. Warszawa 1999; Jan Sochoń: *Bóg i język*. Warszawa 2000, s. 135n.

medytacji, **widzenie Boga** dokonuje się według projektu Loyoli właśnie **najgłębiej**: Bóg jest transcendentny (jako Stwórca) i immanentny pospół (gdyż odnajdywany we mnie). Analogia między duchowością a Eckhartem i mistyką nadreńską jest znacząca⁴⁶. Ignacjańska introspekcja buduje więź ontyczną, kształtuje „obcowanie”.

Dzieje się to dzięki **wyobraźni i zmysłom „użyтым” dla doświadczenia wewnętrznego**. Widzialne odsłoni skryte. Zmysłowe posłuży duchowemu. Wyobrażenia zbuduje więź... Wszystko to jest możliwe dzięki zasadzie *applicatio sensuum*, która kształtuje **metodologię medytacji ignacjańskiej**. Każdy podejmuje medytację **na własną miarę** i odnajduje – może odnaleźć – drogę do Boga **sobie właściwą**. Każdy **stosuje zmysły i wyobraźnię** wedle własnego „widzenia”, odmiennie i po swojemu⁴⁷. Każdy może się spełnić w Bogu.

„Egotyzm mistyczny” Ignacego jest więc pochwałą godności i wolności, **projektem humanizmu chrześcijańskiego**. Projekt ten miał się stać podstawą kultury baroku, określając i umacniając paradygmat epoki.

Duchowość ignacjańska określiła **wizję kultury kształtowaną przez jezuitów**. Działalność i program edukacyjny Towarzystwa Jezusowego wymagały takiej wizji. Spójny projekt **wychowania osoby przemienionej** określa pracę jezuitów w zakresie szkolnictwa oraz oddziaływanie ich na literaturę i sztukę epoki baroku. Nie chodzi jedynie o **technikę medytacyjną**, bo także o coś więcej: o **ocalenie chrześcijańskiej wizji człowieka**. Tak dałoby się odtworzyć – w wymiarze intencjonalnym – podstawowe działania Societatis Iesu. Jezuitska *paideia* to nowa chrześcijańska *humanitas*⁴⁸.

Applicatio nie dotyczy już tylko osoby, odprawiającej ćwiczenia. *Adaptacja, akomodacja, aplikacja* tyczą się zbiorowości, całej formacji,

⁴⁶ Przedstawienie jej wykracza poza temat tej rozprawy.

⁴⁷ O tym m.in.: Mirosława Hanusiewicz: *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. Lublin 1998, s. 26-27, 110; Krzysztof Mrowcewicz: *Wstęp*. W: „Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany”. *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*. Oprac. Krzysztof Mrowcewicz. Warszawa 1993. W interesującej rozprawie Mrowcewicza skłania jednak do polemiki utożsamienie całej barokowej *poezji metafizycznej* z medytacją ignacjańską. To nietrafne, przesada!

⁴⁸ Obszerniej o tym: Andrzej Borowski: *Renesans a humanizm jezuitski*. W zbiorze: *Jezuici a kultura polska*. Red. Ludwik Grzebień i Stanisław Obirek. Kraków 1993, s. 27-39.

kultury: oto przetwarzanie i **nowa aktualizacja tradycji**. Na nowo odnajduje się antyczne dziedzictwo jako tworzywo kultury chrześcijańskiej: po wczesnorenesansowej próbie, podjętej przez neoplatonizm. Tamtą, XV-wieczną próbę, zgasił jednak renesans dojrzały: z jego niemocą syntezy, z poczuciem **kolizji między antykiem a światem pojęć chrześcijańskich**. Ujawniał to Erazm, ponawiając stary okrzyk św. Hieronima: *ciceronianus aus christianus*? Ponawiał Luter.

Ignacjańska releksja antyku, wielki i spełniony w działalności jezuitów **projekt syntezy kulturowej**, ogarniający bodaj całą żywą tradycję, „zastosowaną” jako **tworzywo** czy choćby **przykład** dla humanizmu chrześcijańskiego – to ponowny wysiłek, aby korzenie nowożytnej kultury Zachodu, aby tradycję śródziemnomorską odnaleźć raz jeszcze **jako nie-sprzeczną jedność**. **Jezuicki synkretyzm kulturowy** stanowi głębię kultury barokowej. Duchowość ignacjańska i ponowiony przez Ignacego humanizm chrześcijański budują w kulturze baroku **nowy paradygmat śródziemnomorski**. Są lekcją „całości”.

Zaiste, *Ćwiczenia duchowne* „w krytycznych dniach chrześcijaństwa, Kościoła i Europy [...] uczyły ludzi poprawnie myśleć, wybierać i działać po chrześcijańsku”⁴⁹.

5. Polskie lekcje Ignacego

Znakiem tego **myślenia** jest wspomniany wcześniej Maciej Kazimierz Sarbiewski. Jezuita, myśliciel i poeta, „pierwszy Polak w historii estetyki” (wedle trafnych słów Władysława Tatarkiewicza) – pośród ignacjańskiej tradycji odnalazł **całą europejską tradycję**. Traktat *De perfecta poesi*, z pozoru poetyka normatywna, studium cech strukturalnych eposu, stał się zatem czymś więcej: Sarbiewski nakreślił tam pasjonujący obraz aktu twórczego poety, a pytając (jak dowodziłby podtytuł) o „Homera i Wergiliusza” odwołał się do biblijnej *Księgi Rodzaju* i zawartej tam wizji Boga-Stwórcy. Wszystko to zaprowadziło jezuickiego autora do subtelnej koncepcji godności i mocy osoby ludzkiej, której przymiotem byłoby też swoi-

⁴⁹ Jerzy Mirewicz: *Na większą chwałę Boga. Ignacy Loyola*. W: *Obrońcy i słudzy Europy*. Kraków 1986, s. 36.

ście twórcze działanie...⁵⁰ Traktat *Dii gentium* [Bogowie pogan] jest zaś rekonstrukcją **wyobraźni mitycznej**, antycznej, ale interpretowanej różnorako, także w duchu chrześcijańskim. Sarbiewski buduje **syntezę wyobraźni religijnej, swoisty słownik metaforycznych znaczeń**, odtwarza „całość”⁵¹. Jako poeta liryczny jest Sarbiewski **horacjanistą**. Nawiązuje do Horacego twórczo. Pośród swoich „pieśni horacjańskich” podejmuje też temat religijny. Taka jest znakomita pieśń II, 18: modlitwa do Matki Boskiej, nazwana w podtytule (w duchu horacjańskim) *Carmen saeculare* i określona *Parodia* [tj. naśladowanie twórcze] *ex Horatio*, ale ujęta jak żarliwa pochwała, w stylu... psalmu 150⁵². Sarbiewskiego czytano wówczas w Europie powszechnie. Znany i ceniony, zaprzyjaźniony był z elitą intelektualną Zachodu, jak to ujawnia z niewymuszonym wdziękiem w eseju *De acuto et arguto*⁵³. Namysł nad kulturą, literaturą i językiem wiązał go ze współczesnym życiem umysłowym chrześcijańskiego Zachodu. Pisma o poezji i wyobraźni mitycznej stawiają autora *Dii gentium* w kręgu nowatorów epoki.

Takie jest myślenie i pisarstwo Sarbiewskiego: wysnute z całości tradycji, wpisane w wizję kultury Zachodu jako na nowo odnajdywanej. Ignacjański fundament ujawnia się tu najdosłowniej: poprzez **wizję, tradycję i model kultury**.

Barokową pasję **opisu i kreacji, zgłębiania zjawisk i mnożenia fantazmatów** – duchowość ignacjańska umacnia. **Medytacja w życiu** koi osobę, **w poezji** – buduje wiersz... Medytuje osoba, gdy „ćwiczy się”, i poeta, gdy pisze, oraz odbiorca, gdy czyta. Wiersz **służy skupieniu i kształtuje medytację**. Ona określa tworzywo. W niej się rozrasta wyobraźnia.

⁵⁰ Maciej Kazimierz Sarbiewski: *De perfecta poesi. O poezji doskonałej*. Tłum. Marian Plezia, Wrocław 1954.

⁵¹ Maciej Kazimierz Sarbiewski: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Tłum. Krystyna Stawecka. Wrocław 1972. Zob. też: Elżbieta Sarnowska-Temeriusz: *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności*. Wrocław 1969; Maria Renata Mayenowa: *Poetyka teoretyczna*. Wyd. 2, Wrocław 1979, s. 211.

⁵² Por.: Maciej Kazimierz Sarbiewski: *Lyrice. Liryki*. Tłum. Tadeusz Karyłowski. Oprac. Mirosław Korolko. Warszawa 1980, s. 154-155.

⁵³ Maciej Kazimierz Sarbiewski: *De acuto et arguto. O poincie i dowcipie*. W: *Wykłady poetyki*. Tłum. Stanisław Skimina. Wrocław 1958. Zob. też **klasyczną, świetną rozprawę**: Barbara Otwinowska: „*Concors discordia*” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.

Powstaje w tym kręgu poezja metafizyczna wczesnego baroku. Jest to poezja **pytań ontologicznych**, o osobę i świat, o moc Boga i ból bycia, przemożnych w baroku. A bywa to **poezja medytacyjna**. Wtedy zagęszcza wizję, prowadzi temat dzięki medytacji⁵⁴.

Ujawniali to autorzy angielscy: John Donne, George Herbert, Richard Crashaw, inni⁵⁵. Podobni są polscy mistrzowie: Mikołaj Sęp-Szarzyński, Sebastian Grabowiecki, obaj oddani pasjom metafizycznym⁵⁶. W sonetach z tomu *Rytmy abo wiersze polskie* Sępa (wydanego pośmiertnie: 1601), w *Rymach duchownych* Grabowieckiego (1590) pytania filozoficzne są nieodłączne od wizji, pojmowanej w toku skupionej lektury. Namysł nad tekstem to już **wewnętrzne doświadczenie** – metafizyczne i estetyczne. Doznanie, widzenie wizji pozwoli ją pojąć. Oto dramat dobra i zła, rozdarcie bytu, lecz i ludzka wola światła Bożego: w sonetach Sępowych. Albo tajemnica Krzyża i Odkupienia, śmierci i życia, życia i Życia (unaoczniamy tym zapisem błyskotliwe paradoksy mowy poetyckiej): w wierszu CXLIV, arcydziele Grabowieckiego⁵⁷.

W baroku dojrzałym *Emblemata* Zbigniewa Morsztyna, osnute wokół alegorezy *Pieśni nad pieśniami* – stają się, także, medytacją miłości Boga i osoby ludzkiej⁵⁸. Wcześniejszym ujęciem tematu były *Pia desideria* belgij-

⁵⁴ Na związki tej poezji z techniką medytacyjną wskazuje – nazbyt je może absolutyzując – Krzysztof Mrowcewicz. Nawiązuje tak m.in. do monografii: Louis Martz: *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven 1962.

⁵⁵ Por.: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku*. Tłum. i oprac. Stanisław Barańczak. Wyd. 2. Warszawa 1991. Zob. też przekłady w antologii: Jerzy Sito: *Poeci metafizyczni*. Warszawa 1981.

⁵⁶ O związkach Sępa z duchowością ignacjańską: Jan Błoński: *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967 (i wyd. nast.).

⁵⁷ Por.: Mirosława Hanusiewicz: *Świat podzielony. O poezji Sebastiana Grabowieckiego*. Lublin 1994, rozdział *Oratio et meditatio. W poszukiwaniu nowej formuły modlitwy poetyckiej*, s. 93n. Badaczka **niesłusznie** (czy niefortunnie) jednak stwierdza, że poezja ta „karmi się dogmatami” (s. 95; jest to – czytelne w swoim kontekście – zdanie Pawła Szanieckiego z jego książki *Służba Boża w dawnej Polsce*, t. II, Poznań 1966, s. 203-204).

⁵⁸ Obszerniej o tym: Krzysztof Mrowcewicz: „Miłości Bożej rozmyślanie”. O „*Emblematach*” Zbigniewa Morsztyna. W zbiorze: *Literatura i kultura polska po „potopie”*. Red. Barbara Otwinowska i Janusz Pelc. Wrocław 1992. Zob. też podstawowe monografie gatunku: Janusz Pelc: *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematach w literaturze staropolskiej*. Wrocław 1973; tenże: *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków 2002. I tegoż autora: *Zbigniew Morsztyn, arianin, poeta*. Wrocław 1966 (tamże reproduktowane ryciny do cyklu *Emblematów*). Edycję krytyczną arcydzieła Zbigniewa

skiego jezuitę Hermana Hugona. W Polsce okresu baroku doczekały się one przekładów: Aleksandra Lackiego i Mikołaja Mieleszki z kręgu klasztoru benedyktynek w Sandomierzu (choć to, ściśle mówiąc, parafraza) oraz innych wersji⁵⁹. Olśniewający jako *wizja* cykl Morsztyna skupia się na temacie miłości zmysłowej jako figury więzi mistycznej, co zostaje opisane przez odwołania do księgi biblijnej. *Pieśń nad pieśniami* jest tu czytana alegorycznie, lecz też integralnie: jako opowieść o **miłości oblubieńczej**, ogarniającej **całą osobę**, zarówno w więzi erotycznej, jak i ponadseksualnej⁶⁰.

Tak docieramy do **prozy mistycznej**, wybitnego i badanego już, lecz mało jeszcze znanego zjawiska polskiego baroku.

Świetnie ponawia duchowość ignacjańską XVII-wieczny jezuita Kasper Drużbicki. Asceta i mistyk, teolog, prozaik – jest autorem płodnym a wybitnym, znanym ledwie częściowo, skoro wiele rozproszonych jego utworów spoczywa w rękopisach⁶¹. Ignacjańskie rozpoznanie człowieka jako samoświadomej osoby, oddanej medytacji, wsłuchanej w siebie i odnajdującej tak Boga łączy się Drużbickiego z przywołaną tradycją wcześniejszą, mistyki nadreńskiej – jest nią Henryk Suzo jako autor *Horologium devotionis*.

Teologia Drużbickiego jest chrystocentryczna. Jej tematem staje się **Miłosierdzie Boże, unaocznione w Sercu Jezusa**. Teologiczne podłoże **kultu Serca Jezusowego** wyklada łaciński traktat *Meta cordium cor Iesu*, wydany pośmiertnie w 1656 r., a powstały na długo przed objawieniami św. Małgorzaty Alacoque w Paray-le-Monial. To jest podstawa dla innych

Morsztyna wraz z całością rycin dali Janusz i Paulina Pelcowie (*Emblemata*. Warszawa 2001).

⁵⁹ Zob.: Aleksander Teodor Lacki: *Pobożne pragnienia* [poprawny zapis: Herman Hugo, *Pobożne pragnienia (Pia desideria)*. Tłum. Aleksander Teodor Lacki]. Wyd. Krzysztof Mrowcewicz. Warszawa 1997; Mikołaj Mieleszko: *Emblematy*. Wyd. Radosław Grześko-wiak i Jakub Niedźwiedź. Warszawa 2010; Herman Hugo / Anonim Sandomierski: *Pia desideria [...] / Nabożne westchnienia [...]*. Oprac. Stanisław Szczęśny. „Ogród” 2003, nr 3/4 (23-24), s. 3n. O polskich translacjach *Pia desideria* por.: Joanna Hałoń: *Wobec obrazu. „Zeszyty Naukowe KUL”* 2003, nr 1-2, s. 33n.

⁶⁰ O interpretacjach *Pieśni nad pieśniami* zob.: Jan Paweł II: *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*. Watykan 1986, rozdział o Pnp. O pojęciu „miłości oblubieńczej” por.: Karol Wojtyła (potem: Jan Paweł II): *Miłość i odpowiedzialność*. Wyd. 3. Lublin 1982.

⁶¹ Obszerniej o tym Antoni Czyż: „*Namilszy ognisty*”. *Drużbicki i rozmyślania ocalające*. W: *Światło i słowo...* Tamże podana literatura przedmiotu.

pism poznańskiego jezuitę, gdyż tematem całej swej twórczości uczynił on **rozpoznanie Boga jako Miłości, która ogarnia człowieka, a jego życie rozświetla sensem**⁶².

Odsłaniają to polskie pisma Drużbickiego. *Droga doskonałości chrześcijańskiej* podejmuje ignacjańską technikę medytacyjną jako **projekt doświadczeń wewnętrznych wysnutych z wyobraźni-obcującej**, a staje się traktatem o wolności osoby, odnajdującej swą godność i, najdosłowniej, pojmującej siebie przez więź z Chrystusem – *w głębi*, w sobie.

Wcześniejsze, związane z klasztorem benedyktynek w Sandomierzu, **arcydzieło, Rozmyślenia sandomierskie**, to **studium-medytacyjne Chrystusa jako Oblubieńca**: Jego urody i wdzięku cielesnego, Jego mocy duchowej i, wreszcie, miłości „ognistej” ku człowiekowi⁶³. Pisarz ponawia alegoryczną, ale też integralną, interpretację *Pieśni nad pieśniami* w niezwykłym i brawurowym dziele prozy mistycznej, które unaocznia **ontologię miłości Bożo-ludzkiej**.

Drużbicki to pisarz wybitny. Pośród rozproszonych okruchów jego prozy polskiej powraca temat dalszy: **Ducha Świętego, którego tchnienie przenika i ożywia człowieka, i stworzenia**.

Magdalena Mortęska, inicjatorka podjętej w Chełmnie nad Wisłą **reformy benedyktynek w duchu potrydenckim**, zarazem **mistyczka i autorka dzieł prozą (spisanych przez słuchające jej wykładów zakonnice)**, zawdzięcza duchowości ignacjańskiej wszystko, także powrót do źródeł: do Biblii oraz *Reguły* św. Benedykta. **Podłożem** duchowości odnowionych benedyktynek była przemyślana od podstaw **reguła benedyktyńska**, a dla samej Mortęskiej także *Biblia* jako przedmiot namysłu i *lectio divina*. **Przejawem** tej duchowości stała się jednak **ignacjańska medytacja**⁶⁴.

⁶² O tym m.in.: Jarosław Popławski: *Kaspra Drużbickiego teologia Krzyża*. Lublin 1997, jednak słabą stroną tej książki jest **lekceważący** raczej stosunek do pism Drużbickiego, co nie sprzyja ich interpretacji!

⁶³ Por. edycję: Kasper Drużbicki: *Rozmyślenia sandomierskie*. Podał do druku Antoni Czyż. „Ogród” 1992, nr 3-4 (11-12), s. 7-25.

⁶⁴ Obszerniej o tym Antoni Czyż: *Światło i słowo...*, rozdziały *Szkoła wolności*, *Proza przemieniająca* i *Mowa-żywa. O „Naukach duchownych” Mortęskiej*. Tamże literatura przedmiotu. Por. też rozdział *Mortęska oswojona* - w tej monografii.

Mortęska to autorka wybitna, choć nie **pisarka** w dosłownym, etymologicznym rozumieniu tego słowa. Oba jej arcydzieła – *Rozmyślenia o Męce Pańskiej* i *Nauki duchowne* – powstały jako *zapis nauk* ksieni chełmińskiej, dokonany przez słuchające mniszki. Mortęską olśniewa moc ludzka, a poraża miłość Boża. **Chrześcijaństwo okazuje się tak unaocznieniem potęgi duchowej i więzi miłosnej**. Mortęska je pojmuje w duchu ignacjańskim jako rozpoznanie ukrytej w człowieku siły. Wszystko to ujawnia medytacja, a utrwała wyobraźnia. Równocześnie prozę Mortęskiej cechuje subtelny **intelektualizm**: precyzyjny i wnikliwy **namysł nad egzystencją**.

Mniszki medytowały. Miały zaś nakaz zapisywania swoich doświadczeń. W kręgu klasztorów chełmińskich powstawała **proza egzystencjalna**, wysnuta z medytacji. Dochowane zasoby rękopiśmienne bibliotek klasztorów w Sandomierzu i we Lwowie świadczą, jak wiele takich – częściowo przecież dochowanych – pism zakonnych powstało. Pozostają one w kręgu matki Mortęskiej: tematycznie, stylistyczne, także przez postawę duchową. Ukształtowała się **szkoła pisarska Magdaleny Mortęskiej**, obejmująca autorki anonimowe, ale i znane z imienia, jak Katarzyna Skorupska.

Przecież dalej to owocowało. W klasztorach wiele czytano, kopowano pisma św. Jana od Krzyża, Drużbickiego. Dla mniszek najpewniej wykonano przekład sandomierski *Pia desideria* Hugona i – to już osobny temat – pierwszy polski (dochowany w rękopisie) przekład *Myśli* Pascala⁶⁵. Powstał **wybitny krąg życia duchowego i literackiego**.

Podstawą są *Rozmyślenia o Męce Pańskiej* i *Nauki duchowne*, dwa arcydzieła Mortęskiej. Jest to **proza przemieniająca**, dla **pracy wewnętrznej** przez **wyobrażnię-obcującą** i odnowy duchowej, kto bowiem z nią obcuje, wezwany jest do ćwiczenia, wysiłku, czynu duchowego, aby kształtować egzystencję otwartą: świadome bycie osoby wolnej, gotowej na więź miłosną z Bogiem. *Nauki duchowne* powstawały przez wiele lat jako zapis wykładów Mortęskiej dla siostr. Nic jednak nie mają wspólnego

⁶⁵ Zob.: Joanna Hałoń: *Sandomierski przekład „Pensées” Blaise’a Pascala*. „Barok” 2008, nr 2, s. 133-148; Joanna Hałoń: *O warsztacie tłumacza sandomierskiego przekładu „Pensées” Blaise’a Pascala*. „Roczniki Humanistyczne KUL” r. LVI: 2008, z. 1181-205.

z prostą dydaktyką, to nie jest proza pedagogiczna. Są lekcją pracy wewnętrznej wyrafinowaną i świetną, kształtując sztukę medytacji, unaoczniają i projektują przemianę duchową. Nie były też egzegezą, wyjaśnianiem wiary. Cała ich moc retoryczna (gdyż mówią do słuchaczek) i hermeneutyczna (gdyż są skupione wokół czytanej, rozumianej Biblii) służy osobie, która świadomie już i swobodnie wybrała drogę, ale wędrując nią teraz, pragnie wspólnego namysłu, wsparcia. Intelktualizm benedyktynek chełmińskich ujawnia się tak dobitnie.

Szczególnie wiele znaczy tam *Biblia*. Mortęska czyta ją twórczo: dopełnia, mnoży znaczenia, próbuje lektury egzystencjalnej. W *Naukach duchownych* obecność tekstu biblijnego jest niezbędna. Mortęska mnoży cytaty z *Biblii* jako uzupełnienie wywodu. Sięga często po *Stary Testament*, ujmując go jako prefigurację *Nowego Testamentu* (zgodnie z rozległą i dawną tradycją, znamioną nie tylko pismami Orygenesa, gdyż i słynnym komentarzem Augustyna do *Księgi Psalmów*). Stosuje własne i twórcze wobec przywołanych części *Biblii* egzegezy symboliczne, niekiedy zresztą dopełniając cytaty o fabularne wstawki własne. Kształtuje hermeneutykę ustanawiającą.

Tak się dzieje choćby w opisie Mojżesza, który słyszy głos Boga w krzaku ognistym – scenie z *Księgi Wyjścia* (Wj 4, 1-5). Mortęska znamienne to rozwija. Oto Mojżesz sam, porażony obcością miejsca. Chwila, kiedy widzi w oddali płonący krzew. Jego słowa do siebie (nie podała ich Biblia...): pójdę, obejrzę, gdyż on płonie, „a nie psuje się”. Głos Boży do niego. Wreszcie wykładnia znaczeń. Jestem jak Mojżesz: bez pamięci o miejscu świętym. Krzaki to „moje zmysły wewnętrzne i powierzchne”. W nich dopiero głos Boży zabrzmiał: oto święte miejsce, uważaj!

Tylko przez chwilę takie czytanie wydawałoby się prościutkie czy naiwne... Jest bowiem wyrafinowane. Dopełniając tekst (wstawka ze słowami Mojżesza do siebie jest najdosłowniej apokryficzna), rozpoznając motywację psychologiczną bohatera, Mortęska ujmuje to jako **sytuację analogiczną do tej, w której się znalazł człowiek współczesny**, ten w epoce baroku. Tekst zachowuje swe prymarne znaczenie: mówi o Mojżeszku na pustkowiu. Sięga jednak dalej: oznacza nas. Ta jego wykładnia jest twórcza i świetna. Tak się właśnie spełnia owa egzystencjalna lektura *Biblii*. *Księga Wyjścia* unaocznia nasz stan egzystencjalny i wypowiada go.

Jest opowieścią o człowieku osamotnionym i – teraz – nieświadomym, choć Boga spragnionym. Głos Boży w nim przywróci mu pamięć o skrytej obecności Boga. Wszystko zaś dokonuje przez użytek z wyobraźni, która nie jest rojeniem fantazmatów, ale unaocznieniem tamtej sytuacji, by ją zrozumieć i przeżyć.

Toż samo bogactwo wyobraźni i myśli ujawnia Mortęska w *Rozmyślaniach o Męce Pańskiej*, wysnutych z jej lektur i medytacji nad tekstem⁶⁶.

Podobne obrazy mnoży Drużbicki. Jego prozę wypełnia istne **szaleństwo symbolotwórcze** wokół *Pieśni nad pieśniami*, której alegoreza – wysnuwana z tradycji, ale w końcu odrębna i twórcza – stanowi podstawę tego myślenia i pisania.

Samuel Twardowski i jego *Nadobna Paskwalina* (1655), zapoznane arcydzieło polskiego baroku, oznacza **tryumf wyobraźni**. Twardowski, wychowanek kolegium jezuickiego (jak większość ówczesnej szlachty), to **poeta wizjoner o wyobraźni malarza**⁶⁷. Wyrasta bardziej z owej **gleby baroku: fantazji, kreacyjnej mocy poety**. Jednak buduje też w poemacie o Paskwalinie wielką **syntezę kulturową**, łącząc tropy tradycji, mitologię antyczną i pojęcia chrześcijańskie w **wizję synkretyczną a spójną**, nieomal nadrealną. Wreszcie, tematem poematu staje się **duchowa przemiana bohaterki**, jej droga od rozproszenia do skupienia, jej **odszukana w Bogu moc**⁶⁸.

⁶⁶ Zob. o tym rozdział *Szkola wolności. Proza Magdaleny Mortęskiej* oraz rozdział *Mortęska oswojona* w tej monografii. Zob. też: Anna Kapuścińska: *Theatrum meditationis. Ignacjanizm i jezuityzm w duchowej i literackiej kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej – źródła, inspiracje, idee*. W zbiorze: *Drogi duchowe katolicyzmu polskiego XVII wieku*. Red.: Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa 2015, zwłaszcza s. 180-188 – tu jednak nazbyt jednoznaczna i kategoryczna teza dotycząca **autorstwa** tekstu, to jest kwestionująca je w odniesieniu do Mortęskiej. Analizuję to w innym miejscu, określając stosunek Magdaleny Mortęskiej do tekstu jako **autorstwo funkcjonalne**.

⁶⁷ Samuel Twardowski: *Nadobna Paskwalina*. Oprac. Jan Okoń. Wrocław 1980; wstęp Jana Okonia mało jednak mówi o wizjonerstwie poety, sugeruje nawet **błędnie**, że miałaby ubogą wrażliwość plastyczną... Zob. też święty opis stylu w klasycznej i cennej wciąż monografii: Róża Fischerówna: *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Kraków 1931.

⁶⁸ Obszerniej o tym Piotr Urbański: *Natura i łaska w poezji polskiego baroku*, Kielce 1996, rozdział o Samuelu Twardowskim. Tam **nowatorskie** uwagi o poemacie. Wielką moc mają wciąż **klasyczne** już rozpoznania wizjonerstwa autora *Paskwaliny*, które poczynili sławiści: Endre Angyal (w syntezie *Świat słowiańskiego baroku*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 1972) i Claude Backvis (*Szkice o kulturze staropolskiej*. Oprac. Andrzej Bier-

Rzecz wyobraźni: poemat malarski i wizyjny. Oto synteza czasu i przestrzeni, Lizbona „magiczna”, gdzie mieszkają panna Paskwalina i bogini Wenery. Obrazy-fantazmaty: włosy Paskwaliny, przeświecone słońcem i lśniące w nim bursztynowo. Pałac Wenery, poznawany w płynnym „filmowym” rytmie, jego kształty, lśnienia, czerwony blask miedzi... Domek Apollina, w nim złote i zielone lśnienia, barwa srebra, błękit... Klasztor Junony... Jest tych **obrazów-fantazmatów** więcej.

Oto dzieło **widzenia wewnętrznego i projekt przemiany wewnętrznej**, feeria wyobraźni i arcyepoemat duchowy. Przepyszne, malarzkie postrzeganie tego **sztucznego świata** przez Twardowskiego to **kontemplacja fantasmagoryczna**: studium tej dziwnej przestrzeni posłuży duchowej pracy czytelnika nad sobą.

U schyłku baroku w Polsce znajomość *Ćwiczeń* Ignacego i jego duchowości jest nadal znaczna⁶⁹. Poezję metafizyczną późnego baroku współtworzą dwaj jezuici: misjonarze Dominik Rudnicki i Józef Baka. Pisarstwo Rudnickiego wyrasta z duchowości ignacjańskiej, **programu misyjnego** jezuitów i z owej zasady *applicatio*, która tutaj – także u Baki – oznacza otwarcie na **folklor**, poznawany przez *zbieractwo wierszy*⁷⁰. Wyobrażenia ludowa wpisze się w nową wrażliwość, w duchowość potrydencką. Niezwykła i... **preromantyczna** jest u Rudnickiego owa **asymilacja folkloru**,

nacki. Warszawa 1975, rozprawa: *Słowacki i barokowe dziedzictwo*). Pisał też o tym z **trafną intuicją** Marcin Pliszka: „*Nadobna Paskwalina*” *Samuela Twardowskiego jako przykład barokowej poezji wizyjnej*. W zbiorze: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*. Red.: Jacek Kowalski, Katarzyna Meller. Poznań 2002, zwłaszcza s. 244.

⁶⁹Zob.: Ewa Poprawa-Kaczyńska: *Ignacjański „modus meditandi” w kulturze religijnej późnego baroku*. W zbiorze: *Religijność literatury polskiego baroku*. Red.: Czesław Hernas i Mirosława Hanusiewicz. Lublin 1995.

⁷⁰ Zob.: Maria Eustachiewicz: *Twórczość Dominika Rudnickiego*. Wrocław 1966; Antoni Czyż: *Władza marzeń...*, rozdział *Dominik Rudnicki – misjonarz, poeta*; Marek Prejs: *Egzotyzm w literaturze staropolskiej*, Warszawa 1999, rozdział *Wyspy szczęśliwe misjonarza*. O jezuickiej asymilacji folkloru pisał Czesław Hernas w **pionierskiej monografii**: *W kalinowym lesie. U podstaw folklorystyki polskiej*. Warszawa 1965, tom I. Poezję jezuicką dojrzałego i późnego baroku opisała Alina Nowicka-Jeżowa: *Poezja jezuicka po Sarbiewskim – zarysy dróg twórczych*. W zbiorze: *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*. Red. Jacek Bolewski, Jakub Lichański i Piotr Urbański. Warszawa 1995. Słabością tej cennej rozprawy jest **nietrafne rozpoznanie estetyki „klasycyzmu” i stosunku do niej** jako zagadnienia, które miałyby stanowić podstawowy problem dla poezji jezuickiej, w tym dla Rudnickiego i Baki.

śmiała synteza kulturowa, poświadczona w wydanym pośmiertnie tomie *Głos wolny w wiązanej mowie* (1741). Nie byłaby możliwa bez inspiracji ignacjańskiej!

Wybitny poeta schyłku baroku, ksiądz Baka, odslania związek z tradycją Ignacego najosobliwszy. Wydane w 1766 r. *Uwagi* Baki to **arcydzieło groteski**: poezja ponowionego i przełamanego *kiczu*, drastyczna i drapieżna *wizja śmierci*⁷¹. Jest to poezja **wstrząsu**, zarazem – przez ów wstrząs! – **doświadczeń wewnętrznych**. Baka buduje **wizje-halucynacje**, obrazy świata, który ogarnia rozkład, przenika gniciu. Świat Bakański, **owładnięty śmiercią**, to obraz najpierw nihilistyczny i skrajny, ale **przez to** otwiera dalej, sięga porządku, mocy, Boga. Obecność Loyoli jest w książce Baki dobitna: w wierszach z *Uwag* postrzega się rytm **medytacji**, temat **Bożego Miłosierdzia**, a obok wizji gaśnięcia i kresu – motyw **mocy ludzkiej**.

Odwołania biblijne, filiacje teologiczne, nawiązania do Erazma z Rotterdamu (mroczna wizja człowieka w jego tomie *Adagia*), ślady lektury Sępa (?), wyraźny ton Drużbickiego (temat Miłosierdzia Bożego i Serca Jezusa) – odslaniają niezwykle osadzenie twórczości Baki w tradycji, zakorzenienie *Uwag* w puściźnie przeszłości⁷². Poezja **wstrząsu** jest **uczona**, wysnuta z kultury⁷³. Wileński jezuita mocniej osadza ją **pośród całości** jako namysł nad śmiercią. Bakańska *meditatio mortis* to najpóźniejsza w polskim baroku lekcja Ignacego.

Bibliografia:

I. Źródła główne:

1. *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII wieku*. Tłum. i oprac. Stanisław Barańczak. Wyd. 2. Warszawa 1991.
2. Józef Baka: *Uwagi*. Oprac. Antoni Czyż i Aleksander Nawarecki. Gwasze: Jan Lebenstein. Lublin 2000.

⁷¹ Traktowany dawniej jak grafoman jest już dziś uznawany powszechnie za mistrza poezji barokowej. O poecie zob.: Antoni Czyż: *Ja i Bóg...*, *op. cit.*, rozdział o Bace; idem: *Światło i słowo...*, *op. cit.*, rozdziały o Bace; Aleksander Nawarecki: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991.

⁷² Zob.: Antoni Czyż: *Ksiądz Baka zła pareneza* - rozdział w tej monografii.

⁷³ Pokazują to już dokładnie komentarze w edycji krytycznej: Józef Baka: *Uwagi*. Oprac. Antoni Czyż i Aleksander Nawarecki. Gwasze: Jan Lebenstein. Lublin 2000.

3. Kasper Drużbicki: *Rozmyślania sandomierskie*. Podał do druku Antoni Czyż. „Ogród” 1992, nr 3-4 (11-12), s. 7-25.
4. Erazm z Rotterdamu: *Podręcznik żołnierza Chrystusowego*. Tłum. Juliusz Domański. Warszawa 1965.
5. Herman Hugo / Anonim Sandomierski: *Pia desideria [...] / Nabożne westchnienia [...]*. Oprac. Stanisław Szczęsny. „Ogród” 2003, nr 3/4 (23-24), s. 3n.
6. św. Ignacy Loyola: *Pisma wybrane*. Oprac. Mieczysław Bednarz i in. Kraków 1969, tomy I-II.
7. św. Ignacy Loyola: *Ćwiczenia duchowne*. Tłum. Jan Ożóg. Kraków 1996.
8. Aleksander Teodor Lacki: *Pobożne pragnienia* [poprawny zapis: Herman Hugo, *Pobożne pragnienia (Pia desideria)*. Tłum. Aleksander Teodor Lacki]. Wyd. Krzysztof Mrowcewicz. Warszawa 1997.
9. Mikołaj Mieleszko: *Emblematy*. Wyd. Radosław Grześkowiak i Jakub Niedźwiedź. Warszawa 2010.
10. Zbigniew Morsztyn: *Emblemata*. Oprac. Janusz i Paulina Pelcowie. Warszawa 2001 (tamże ryciny).
11. Maciej Kazimierz Sarbiewski: *De acuto et arguto. O poincie i dowcipie*. W: *Wykłady poetyki*. Tłum. Stanisław Skimina. Wrocław 1958.
12. Maciej Kazimierz Sarbiewski: *De perfecta poesi. O poezji doskonałej*. Tłum. Marian Plezia, Wrocław 1954.
13. Maciej Kazimierz Sarbiewski: *Dii gentium. Bogowie pogan*. Tłum. Krystyna Stawecka. Wrocław 1972.
14. Maciej Kazimierz Sarbiewski: *Lyrice. Liryki*. Tłum. Tadeusz Karyłowski. Oprac. Mirosław Korolko. Warszawa 1980, s. 154-155.
15. Jerzy Sito: *Poeci metafizyczni*. [Antologia]. Warszawa 1981.
16. Tomasz a Kempis: *O naśladowaniu Chrystusa*. Tłum. Anna Kamieńska, przedmowa: Jan Twardowski. Warszawa 1984.
17. Samuel Twardowski: *Nadobna Paskwalina*. Oprac. Jan Okoń. Wrocław 1980.

II. Opracowania:

1. Endre Angyal: *Świat słowiańskiego baroku*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 1972.
2. Hannah Arendt: *Wola*. Tłum. Robert Piłat. Warszawa 1996, cz. II: *Odkrycie wewnętrznego człowieka*.
3. Jordan Aumann. *Zarys historii duchowości*. Tłum. Jan Machniak. Kielce 1993, rozdział *Devotio moderna*, s. 193n.
4. Claude Backvis: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Oprac. Andrzej Biernacki. Warszawa 1975, rozprawa: *Słowacki i barokowe dziedzictwo*.
5. Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Tłum. Renata Lis. Warszawa 1996.
6. Guy Bedouelle: *Mistycy nadreńscy*. Tłum. Teresa Hauke-Pacewiczowa. W zbiorze: *Dominikanie. Szkice z dziejów zakonu*. Red. Marcin Babraj. Poznań 1986.
7. Jan Błoński: *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967 (i wyd. nast.).
8. Andrzej Borowski: *Renesans a humanizm jezuicki*. W zbiorze: *Jezuici a kultura polska*. Red. Ludwik Grzebień i Stanisław Obirek. Kraków 1993, s. 27-39.

9. Louis Bouyer: *Wprowadzenie do życia duchowego. Zarys teologii ascetycznej i mistycznej*. Tłum. Lucyna Rutowska. Warszawa 1982, rozdział: *Medytacja ignacjańska*, s. 61-63.
10. Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.
11. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, w tym rozdziały: *Ton dziecięcy Miaskowskiego. Boże światło dla zbożnej czeladki; Szkoła wolności, Proza przemieniająca; Mowa-żywa. O „Naukach duchownych” Mortęskiej; „Namilszy ognisty”. Drużbicki i rozmyślania ocalające; Krawiec-mystyk i co z tego wynikło. Wojtyła i Jan od Krzyża; Bycie w tekstach dawnych*.
12. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, rozdziały: *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej; Dominik Rudnicki – misjonarz, poeta*.
Kazimierz Dąbrowski: *Psychoterapia przez rozwój*. Warszawa 1979.
13. Kazimierz Dąbrowski: *Trud istnienia*. Warszawa 1975.
14. Parmananda Divarkar: *Droga wewnętrznego poznania. O „Ćwiczeniach duchownych” św. Ignacego Loyoli*. Kraków 1986 (i wyd. nast.), s. 22-23.
15. Juliusz Domański: *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*. Wrocław 1973.
16. Juliusz Domański: *Późny erazmianizm jako przezwyciężenie ograniczeń literackiego humanizmu*. W zbiorze: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – twórczość – recepcja*. Red.: Janusz Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa, Barbara Otwinowska. Lublin 1989, tom I.
17. Maria Eustachiewicz: *Twórczość Dominika Rudnickiego*. Wrocław 1966.
18. Róża Fischerówna: *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Kraków 1931.
19. Agnieszka Fulińska: *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*. Wrocław 2000.
20. Hans-Georg Gadamer: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Bogdan Baran. Kraków 1993.
21. Etienne Gilson: *Jedność doświadczenia filozoficznego*. Tłum. Zofia Wrzeszcz. Warszawa 1968 (i wyd. nast.).
22. Luigi Giussani: *Śladami chrześcijańskiego doświadczenia*. Tłum. Karol Kluza. Warszawa 1988, rozdziały *Spotkanie jako łaska* (s. 70n.) i *Spotkanie jako doświadczenie* (s. 74n.).
23. Dorota Gostyńska: *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991.
24. Peter Greenaway: *Obrazy z „paintboxu”. (Komentarz do scenariusza „Ksiąg Prospera”)*. Tłum. Grzegorz Janikowski. „Ogród” 1994, nr 2 (18), s. 124-132.
25. Pierre Hadot: *Filozofia jako Ćwiczenie duchowne*. Tłum. Piotr Domański. Warszawa 1992, rozdział: *Antyczne ćwiczenia duchowne a „filozofia chrześcijańska”*.
26. Joanna Hałoń: *O warsztacie tłumacza sandomierskiego przekładu „Pensées” Blaise’a Pascala*. „Roczniki Humanistyczne KUL” r. LVI: 2008, z. 1181-205.
27. Joanna Hałoń: *Sandomierski przekład „Pensées” Blaise’a Pascala*. „Barok” 2008, nr 2, s. 133-148.
28. Joanna Hałoń: *Wobec obrazu*. „Zeszyty Naukowe KUL” 2003, nr 1-2, s. 33n.

29. Mirosława Hanusiewicz: *Świat podzielony. O poezji Sebastiana Grabowieckiego*. Lublin 1994, rozdział *Oratio et meditatio. W poszukiwaniu nowej formuły modlitwy poetyckiej*, s. 93n.
30. Mirosława Hanusiewicz: *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. Lublin 1998, s. 26-27, s. 110.
31. Czesław Hernas: *W kalinowym lesie. U podstaw folklorystyki polskiej*. Warszawa 1965, tom I.
32. Dietrich von Hildebrand: *Przemienienie w Chrystusie*. Tłum. Juliusz Zychowicz. Kraków 1982, rozdział *Poznanie siebie samego*, zwłaszcza s. 42.
33. Johan Huizinga: *Erazm*. Tłum. Maria Kurecka. Warszawa 1964.
34. Werner Jaeger: *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*. Tłum. Marian Plezia i Henryk Bednarek. Warszawa 2001.
35. Jan Paweł II: *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*. Watykan 1986, rozdział o Pnp.
36. Jan Paweł II (wtedy: Karol Wojtyła): *Miłość i odpowiedzialność*. Wyd. 3. Lublin 1982.
37. Jan Paweł II (wtedy: Karol Wojtyła): *Zagadnienie wiary w dziełach św. Jana od Krzyża*. Tłum. Leonard od Męki Pańskiej [Kowalówka]. Kraków 1990.
38. Maria Janion: *Marzący: jestem tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*. W: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991.
39. Anna Kapuścińska: *Theatrum meditationis. Ignacjanizm i jezuityzm w duchowej i literackiej kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej – źródła, inspiracje, idee*. W zbiorze: *Drogi duchowe katolicyzmu polskiego XVII wieku*. Red.: Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa 2015, zwłaszcza s. 180-188.
40. Romana Kolarzowa: *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*. Kraków 2000.
41. Mieczysław Krąpiec: *Ja – człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*. Lublin 1974 (i wyd. nast.).
42. Gabriela Kurylewicz: *Pornografia i zło. Projekt sztuki kontemplatywnej*. „Ogród” 1994, nr 2 (18), s. 104-123.
43. Zygmunt Łempicki: *Kultura, epoka, styl* [1938]. W: *Wybór pism*. Oprac. Henryk Markiewicz. Warszawa 1966, tom II: *Studia z teorii literatury*. Przedmowa: Roman Ingarden, zwłaszcza s. 318.
44. Józef Majkowski: *Aktualność szkoły „Ćwiczeń duchownych” św. Ignacego Loyoli*. W zbiorze: *Chrześcijańska duchowość*. Red.: Bp Bohdan Bejze. Warszawa 1981.
45. Józef Majkowski: *Medytacja według „Ćwiczeń duchownych” św. Ignacego Loyoli*. W zbiorze: *Medytacja*. Red.: Walerian Słomska. Lublin 1984, s. 118-125.
46. Jean-François Malherbe: *Bóg niełatwy. Nauczanie mistrza Eckharta*. Tłum. Maria Żerańska. Poznań 1999.
47. Jacques Maritain: *Trzej reformatorzy*. Przekład anonimowy. Warszawa 1939.
48. Louis Martz: *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven 1962.
49. Maria Renata Mayenowa: *Poetyka teoretyczna*. Wyd. 2, Wrocław 1979, s. 211.

50. Paweł Milcarek: *Teoria ciała ludzkiego w pismach św. Tomasza z Akwinu*. Warszawa 1994.
51. Jerzy Mirewicz: *Na większą chwałę Boga. Ignacy Loyola. W: Obrońcy i słudzy Europy*. Kraków 1986, s. 36.
52. Jerzy Misiurek: *„Złoty okres” niemieckiej mistyki*. Lublin 1992.
53. Stefan Moysa: *Znaczenie duchowości ignacjańskiej dla współczesnego chrześcijanina*. W zbiorze: *Kultura życia wewnętrznego*. Red. Jan Krucina. Wrocław 1983, s. 184.
54. Krzysztof Mrowcewicz: *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego*. Wrocław 1987, cz. I: *Koncepcje wolności w myśli renesansu*.
55. Krzysztof Mrowcewicz: *„Miłości Bożej rozmyślanie”. O „Emblematach” Zbigniewa Morsztyna*. W zbiorze: *Literatura i kultura polska po „potopie”*. Red. Barbara Otwinowska i Janusz Pelc. Wrocław 1992.
56. Aleksander Nawarecki: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.
57. Aleksander Nawarecki: *Hieronima Morsztyna zmysłowa miłość porządku. „Ogród” 1992, nr 1 (9); przedruk w tomie autora Pokrzywa. Eseje (Chorzów 1996)*.
58. Alina Nowicka-Jeżowa: *Poezja jezuicka po Sarbiewskim – zarysy dróg twórczych*. W zbiorze: *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*. Red. Jacek Bolewski, Jakub Lichański i Piotr Urbański. Warszawa 1995.
59. Paweł Ogórek: *Mistrz Eckhart a święty Jan od Krzyża*. Warszawa 1999.
60. Barbara Otwinowska: *„Concors discordia” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3*.
61. Janusz Pelc: *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993.
62. Janusz Pelc: *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków 2002.
63. Janusz Pelc: *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematach w literaturze staropolskiej*. Wrocław 1973.
64. Janusz Pelc: *Zbigniew Morsztyn, arianin, poeta*. Wrocław 1966 (tamże reproduktowane ryciny do cyklu *Emblematów*).
65. Józef Piórczyński: *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*. Wrocław 1997.
66. Marcin Pliszka: *„Nadobna Paskwalina” Samuela Twardowskiego jako przykład barokowej poezji wizyjnej*. W zbiorze: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*. Red.: Jacek Kowalski, Katarzyna Meller. Poznań 2002, zwłaszcza s. 244.
67. Jarosław Popławski: *Kaspra Drużbickiego teologia Krzyża*. Lublin 1997.
68. Ewa Poprawa-Kaczyńska: *Ignacjański „modus meditandi” w kulturze religijnej późnego baroku*. W zbiorze: *Religijność literatury polskiego baroku*. Red.: Czesław Hernas i Mirosław Hanusiewicz. Lublin 1995.
69. Marek Prejs: *Egzotyzm w literaturze staropolskiej*, Warszawa 1999, rozdział *Wyspy szczęśliwe misjonarza*.
70. Karl Rahner, Paul Imhof: *Ignacy Loyola*. Tłum. Bernard Białecki. Kraków 1989.

71. Paul Ricoeur: *Wyjaśnianie i rozumienie*. W: *Język, tekst, interpretacja*. Wybór pism. Tłum. Piotr Graff i Katarzyna Rosner. Warszawa 1989.
72. Federico Ruiz Salvador: *Święty Jan od Krzyża. Pisarz, pisma, nauka*. Tłum. Jan Efrek Bielecki. Kraków 1998, rozdział „W najgłębszym wnętrzu”, s. 827n.
73. Elżbieta Sarnowska-Temeriusz: *Świat mitów i świat znaczeń*. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności. Wrocław 1969.
74. Andrzej Siemianowski: *Wielkość i nędza człowieka. Rozważania o Pascalu*. Wrocław 1993.
75. Paweł Siwek: *Śladami Chrystusa. „Ćwiczenia duchowne” św. Ignacego Loyoli*. Poznań 1970.
76. Ziemowit Skibiński: *Zwierciadło śródziemnomorza. Rozmowy z Zygmuntem Kubiakiem*. Warszawa 2001, s. 56-58.
77. Stefania Skwarczyńska: *Pascal i dzieło jego życia oraz U podstaw filozoficznych estetyki Pascala*. Oba **klasyczne** już eseje w: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.
78. Jan Sochoń: *Bóg i język*. Warszawa 2000, s. 135n.
79. Jan Sochoń: *Spór o rozumienie świata. Monizujące ujęcia rzeczywistości w filozofii europejskiej*. Warszawa 1998.
80. Jadwiga Sokołowska: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.
81. Jadwiga Sokołowska: *Spory o barok. W poszukiwaniu modeli epoki*. Warszawa 1971.
82. Tomas Špidlik: *Theoria i praxis*. W zbiorze: *Kontemplacja i działanie*. Red. Walerian Słomka. Lublin 1984.
83. Jean Starobinski: *Racine i poetyka spojrzenia*. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. Wojciech Karpiński. Warszawa 1974.
84. Jean Starobinski: *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. Tłum. Władysław Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
85. Stefan Swieżawski: *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*. T. VI: *Człowiek*. Warszawa 1983.
86. Stefan Swieżawski: *Święty Tomasz na nowo odczytany*. Warszawa 1983.
87. Stanisław Szczęsny: „Ogród” Wacława Potockiego: *epicka całość, malowidło świata*. „Ogród” 1992, nr 1 (9).
88. Ireneusz Szczukowski: *Inspiracje augustyńskie w poezji polskiego baroku*. Bydgoszcz 2007.
89. Jan Szlaga: *Hermeneutyka biblijna*. W zbiorze: *Wstęp ogólny do Pisma Świętego*. Red.: Jan Szlaga. Poznań 1986.
90. Władysław Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Wyd. 2. Warszawa 1976, zwłaszcza s. 217-227.
91. Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. Tom III: *Estetyka nowożytna*. Wrocław 1967.
92. Władysław Tomkiewicz: *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*. Warszawa 1972.
93. Bernard Turowicz: *Duchowość benedyktyńska*. W zbiorze: *Chrześcijańska duchowość*. Red.: Bp Bohdan Bejze. Warszawa 1981.
94. Piotr Urbański: *Natura i łaska w poezji polskiego baroku*, Kielce 1996, rozdział o Samuelu Twardowskim.

95. Stanisław Urbański: *Teologia życia mistycznego*. Wyd. 2. Warszawa 1999, rozdziały *Doświadczenie mistyczne* i *Cechy doświadczenia mistycznego*, zwłaszcza s. 247.
96. Lidia Winniczuk: „*Humanitas*” Horacego. W: *Od starożytności do współczesności*. Warszawa 1981.
97. Jacek Woroniecki: *Pełnia modlitwy*. Poznań 1984, rozdziały *Modlitwa myślna* (s. 128n.) i *Kontemplacja* (s. 140n.).
98. Marzena Zasada: *Obłęd Don Kichota*. „Ogród” 1992, nr 3-4 (11-12).

Mortęska oswojona

(Tom odczytany: **Małgorzata Borkowska: *Wiślanym szlakiem. Opowieść o jednookiej ksieni Mortęskiej***. Kraków, Wydawnictwo Instytutu Teologicznego Księży Misjonarzy, 2016, 174 s., ISBN 9788378692690)

1. Opowieść...

Od nowa o barokowej mniszce, mistyczce i autorce dzieł prozą - o Mortęskiej!

Ta książka snuje historię intrygującą i żywą. Sięga w wiek XVI. Mówi o dawnych mniszkach i, zwłaszcza, o jednej wybitnej pośród nich. Mowa o **benedyktynkach**.

Tematem jest ksieni **Magdalena Mortęska** (ur. 2 XII 1554 w Pokrzywnie – zm. 15 II 1631 w Chełmnie). Indywidualność mocna, osobowość charyzmatyczna, inicjatorka reformy życia zakonnego, entuzjastka książek, niepokorna myślowo, oddana wyobraźni symbolicznej w więzi z Bogiem, snująca doświadczenia wewnętrzne.

Jej reforma życia klasztoru miała odnowić i pogłębić **życie wewnętrzne** – ku **egzystencji otwartej** na Boga. Objęła najpierw mniszki z Chełmna, z klasztoru nad Wisłą, na Pomorzu. Ogarnęła potem inne domy benedyktynek. Określana **kongregacją chełmińską** stanowiła śmiałość, a nowatorską próbę odnowienia **żywego doznania wiary**, dając projekt – powiem moim językiem – **chrześcijaństwa pojętego egzystencjalnie**.

Powstała teraz **biografia**, malowana jak **portret** postaci wyrazistej, niemal studium duchowej mocy¹.

¹ Pośród **wcześniejszych** prac zob.: Karol Górski: *Matka Mortęska*. Kraków 1971; Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995; tenże:

Bohaterką tej książki jest też... **narracja**. Całą opowieść bowiem snuje „panna Zofia Firlejówna” (s. 7), zakonnica z Chełmna. Postać jest prawdziwa, lecz jej zapiski – fikcyjne. Brzmiały jednak jak głos z epoki. Tak mogłaby brzmieć ówczesna relacja mniszki o mniszce. To wiarygodne.

Taką **strategię pisarską** przyjęła autorka, mniszka naszego czasu.

Współczesna benedyktynka rozważa zakonnicę epoki baroku. Trudno o lepszą sytuację i o bardziej empatyczny portret, który ta świetnie napisana, **kapitałnie archaizowaną polszczyzną**, a bogato ilustrowana książka maluje.

Siostra dr **Małgorzata Borkowska**, dzisiaj z klasztoru w Staniątkach, zajmuje się matką Mortęską od dawna. Wiele o niej pisała. Czerpała z pionierskich badań i prac, które nad historią dawnej duchowości polskiej i nad życiem klasztorów żeńskich prowadził **Karol Górski**.

Pracę – wieloletnią – tego uczonego nad zakonnicą epoki baroku zainicjowała edycja źródłowa, jeszcze z 1937 roku, pism benedyktynek kongregacji chełmińskiej². Były liczne jego studia dalsze, od portretu matki Mortęskiej, wspomnianego już tu, po próby ujęć syntetycznych³. Karol Górski w badaniach historii duchowości sformułowania „epoka baroku” nie używał. Dla nas jest ono jednak oczywiste.

Cenny zespół prac dała potem właśnie siostra Małgorzata Borkowska⁴.

Ogniwo tych dociekań najnowsze to biografia matki Magdaleny Mortęskiej, piórem i głosem „panny Zofii z Dąbrowice Firlejówny” o „senatorskiej córce” (s. 26) z własnej woli w habicie mniszki – opowiedziana.

Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach. Bydgoszcz 1998 – w obu moich książkach por. rozdziały o Mortęskiej. Zob. też **bibliografię** po tym tekście.

² Zob.: *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*. Wyd. Karol Górski. Poznań 1937 (przedruk: Poznań 2009).

³ Por. zwłaszcza: Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980; tenże: *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich w Polsce XVI-XVIII wieku*. Warszawa 1980.

⁴ To zwłaszcza książki: Małgorzata Borkowska: *Mniszki*. Kraków 1980; taż: *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII-XVIII wieku*. Warszawa 1996; taż: *Panny siostry w świecie sarmackim*. Warszawa 2002; taż: *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*. Tomy I-III. Warszawa 2004-2008. Również rozprawy, szczególnie: Małgorzata Borkowska: *Szkoła benedyktynek wileńskich*. Nasza Przyszłość” (Kraków) r. LXXXI: 1994, s. 85-112; taż: *Teatr w polskich klasztorach żeńskich XVII-XIX wieku*. „Nasza Przyszłość” (Kraków) r. LXXVI: 1991, z. 2, s. 329-336.

Wyłania się obraz życia codziennego klasztoru, postępów zainicjowanej przez Mortęską reformy, jednak iście pasjonująca jest jej troska „o duchowne dobro”, „wewnętrzny płomień” w mniszkach, by go „podsycać a utrzymywać” (s. 63). Tu się ujawnia i osobna wrażliwość chełmińskiej ksieni – artystyczna, zwłaszcza na muzykę, śpiew.

Osobne tu znaczenie mają **książki, lektury**, biblioteczne zasoby, kupowane druki, sporządzane kopie – wyłania się z relacji „panny Firlejówny” subtelny obraz nawyku lektury u mniszek, stałego i twórczego obcowania z tekstem⁵. O **znaczeniu tekstu** w procesie rozwoju duchowego benedyktynek, o rozwoju i roli **bibliotek** klasztornych - sporo już dzisiaj wiemy.

Wszystko to kulminuje w rozdziale bodaj najcenniejszym: *Jako nas uczyła nasza matka* (s. 124-126). W tym zwięzłym a esencjonalnym ogniwie swej wypowiedzi barokowa narratorka zakonna przedstawia to, co... **najważniejsze**. To jest **nauczanie** ksieni chełmińskiej:

Miała ona do młodych nauki, miała i do starszych, które podtrzymywać należy w oschłości ducha ich [...]. Miała i do takich, które ratować trzeba było w spustoszałości ducha [...] (s. 125)

– relacjonuje narratorka jako słuchaczka swe obcowanie z Mortęską nauczającą, wykładającą, moralistką, po trosze **interpretatorką, hermeneutką**, bo

miała z nami konferencje i rozmowy (s. 124).

Jakoś, najdelikatniej, dociera się tak na próg **duchowości Mortęskiej**. Na próg, nie dalej, dotykając ledwie jej przeżyć, nie mówiąc wiele o **doznaniach wewnętrznych**, a już nie mówiąc nic o **mistycznej** istocie jej doznań. Jednak świadek, obserwator – tak choćby empatyczny jak snująca tę opowieść mniszka Zofia Firlejówna – o tym nie powie. Powiedziałyby to wprost związane z Mortęską – **teksty**⁶.

⁵ Ciekawie mówią o tym badania, zob.: Jolanta Gwóźdź: *Biblioteka panien benedyktynek łacińskich we Lwowie (XVI-XVIII wiek)*. Katowice 2001; też: *Kultura pisma i książki w żeńskich klasztorach dawnej Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku*. Katowice 2015.

⁶ Por.: Antoni Czyż: *Mowa-żywa. O „Naukach duchownych” Mortęskiej*. W: *Światło i słowo*, op. cit., s. 137n.

Narratorka lapidarnie je relacjonuje: „Dużo mówiła nam o Męce Pańskiej” (s. 155). Ciekawe, co o tych naukach matki ksieni chciałaby opowiedzieć więcej... Może o jej wykładaniu *Biblii*...?⁷

Może zajęłyby mniszkę-narratorkę kapitalne, z *Biblii* wysnute **Nauki duchowne**? Albo z lektur czerpane i wywiedzione, a teraz przez Mortęską ukazane **Rozmyślenia o Męce Pańskiej**? A może uwagę wzbudziła **Waleta** chełmińskiej ksieni? Albo jej korespondencja - w tym odnalezione listy?⁸ Jednak nic bliżej nie zostało tu powiedziane...

Tymczasem cieszy to, co jest.

Wierna mniszka daje nade wszystko **opowieść** wysnutą z naoczności. To jest poniekąd **biografia zewnętrzna** Magdaleny Mortęskiej. Wiele tu pracy, wysiłku, trudu, aktywności – wokół reformy chełmińskiej, nad formacją siostr, pośród życia codziennego klasztoru...

O tym mówi pasjonująca **opowieść**. Jak się ujawni życie wewnętrzne barokowej benedyktynki, jak się odsłoni jej **egzystencja** i głębokie doznania Boga, jak się dokona jej **mistyczne doznanie i poznanie Boga**... – to już byłaby „nowa historia” na „nowe opowiadanie” (powiemy językiem finału *Zbrodni i kary* Dostojewskiego⁹).

Teraz odsłania się **naoczność** życia wielkiej ksieni, jej szlachetny trud reformy życia wspólnoty i jej matczyna troska o współsiostry, życie skupione a znojne, aż po „śmierć [...] prostą i cichą” (s. 167) – jak tego pragnęła.

Taki portret **wielkiej postaci w kulturze duchowej polskiego baroku** daje ta książka. To wszystko dzięki szczególnemu medium, jakim się stała narratorka, owa mniszka z XVII stulecia, pisząca, mówiąca tu „panna Zofia Firlejówna”. Właściwa autorka, siostra dr Małgorzata Borkowska, ujawni się dopiero u kresu opowieści.

⁷ Zob.: Antoni Czyż: *Mortęska, Drużbicki i lilie mistyczne* [...]. W: *Władza marzeń*, op. cit., s. 175n.

⁸ Zob.: Małgorzata Borkowska: *Nieznane listy Magdaleny Mortęskiej*. „Ogród. Półrocznik” Interdyscyplinarny półrocznik humanistyczny (Siedlce) 2018, nr 1-2 (35-36) (w druku).

⁹ Fiodor Dostojewski: *Zbrodnia i kara*. Tłum. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski. Warszawa 1971, s. 319.

2. ...i okładka

Już wprost mówi o Mortęskiej okładka tomu, jej tylna, IV strona. Mówi zwięźle.

Cieszy barwny **portret** ksieni „w starości”, ten z klasztoru w Chełmnie – ten sam co na, barwnej także, wkładce ilustracyjnej na papierze kredowym przed stroną 33 tomu.

Jaka szkoda tylko, że obie reprodukcje są maleńkie! Marzyłoby się ujrzeć przy już karcie tytułowej taką barwną reprodukcję portretu sędziwej Mortęskiej – znacznie większą i bardziej wyrazistą.

Biogram bohaterki pomieszczony na okładce wskazuje też – i dobrze! – **spuściznę tekstualną** wielkiej ksieni. Jest ona jednak **najbardziej tu doniosła**. Opis jest bardzo zwięzły...: „zbiór nauk, głoszonych przez nią do zakonnic i znanych nam z ich notatek” (s. IV okładki).

Ten zbiór **prozy barokowej** zachował się w rękopisie Biblioteki Ossolineum, a nosi tytuł: *Nauki duchowne [...]*. Wydał go Karol Górski. Był przedmiotem interpretacji.

Nie został też wspomniany w biogramie drugi wielki związany z nią tekst **prozy: Rozmyślenia o Męce Pańskiej**. Jednak sytuacja ta uszczupla podany tu wizerunek Mortęskiej, chyba ze szkodą dla wielkości oraz złożoności tej wybitnej zakonnicy z XVI i XVII stulecia. Jest to bowiem proza wybitna, tak wyrafinowana myślowo, osobliwie **analityczna** wobec *Biblii* i egzystencji osoby ludzkiej, jak i świetna i trafna stylistycznie. Proza ta współtworzy **polski barok niesarmacki**, bez której epoki tej, a i całej **żywej tradycji kultury naszej**, wyobrazić sobie niepodobna¹⁰.

A i sam główny tok książki – piórem narratorki – przedstawia to bardzo mocno i zwięźle.

Portret wielkiej ksieni budowany jest bowiem z owej, fascynującej przecież, naoczności działań, czynności, gestów.

¹⁰ O tym zjawisku: Antoni Czyż: *Polski barok niesarmacki*. W: *Władza marzeń*, op. cit.

Lakoniczny charakter tych wiadomości o **tekstach** może wynikać z ustaleń filologicznych o filiacjach, genezie *Rozmyślań*¹¹. Jednak nie przekreśla to – w przypadku **obu** wielkich zbiorów prozy wiązanej z Magdaleną Mortęską – jej... autorstwa. Studium filiacji i genezy nie eliminuje tu autorstwa, zwłaszcza pojmowanego jako – dla kultury literackiej przedromantycznej oczywiste – **autorstwo funkcjonalne**¹². Autorstwo bowiem dzieł dawnych, jak o tym mówiłem..., jest **wypadkową dosłownej i doraźnej tożsamości** powstającego tekstu i zwłaszcza pośród barokowej literatury stosowanej (nazwanej tak przez Stefanię Skwarczyńską), w tym religijnej i zakonnej, teksty byłyby „gotowe a niegotowe, cudze a własne, czyjeś a moje”¹³.

Mortęska **oswojona** jako wybitna benedyktyнка wymaga wciąż osławiania jako – barokowy prozaik.

3. *Beata spes*

Książka powstała w okresie, gdy toczy się – wznowiony w ostatnich latach – **proces beatyfikacyjny** Magdaleny Mortęskiej. Bardzo to cieszy i daje nadzieję.

Pamiętam, że przed laty – jeszcze jako asystent na Uniwersytecie Warszawskim – przy okazji pierwszych moich prac nad Mortęską napisałem do współczesnej benedyktyнки, siostry dr Małgorzaty Borkowskiej, wówczas w klasztorze w Żarnowcu na Pomorzu (adres, bodaj, podsunął mi prof. Karol Górski), pytając o **perspektywę beatyfikacji** ksieni chełmińskiej, a odpowiedź otrzymałem sceptyczną¹⁴.

¹¹ Zob.: Anna Kapuścińska: *Theatrum meditationis. Ignacjanizm i jezuityzm w duchowej i literackiej kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej – źródła, inspiracje, idee*. W zbiorze: *Drogi duchowe katolicyzmu polskiego XVII wieku*. Red.: Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa 2015, zwłaszcza s. 180-188.

¹² Zob.: Ludwika Szklińska: *Duchowna melodia. Pieśni nabożne*. Podał do druku Antoni Czyż. „Ogród” 2017, nr 1-4 (31-34) – wstęp wydawcy.

¹³ Antoni Czyż: [Głos w dyskusji:] *Czy wierzyć i jak wierzyć pamiętnikom i korespondencji? Panel profesorski*. W zbiorze: *Strony autobiografizmu*. Red.: Małgorzata Pieczara, Rozalia Słodczyk i Anna Witkowska. Warszawa 2012, s. 21.

¹⁴ Było to bodaj w roku 1984.

Sytuacja zatem dzisiejsza daje wielką radość. Proces beatyfikacyjny został otwarty 3 lipca 2016 w Lubawie¹⁵. Są nowe prace o Mortęskiej¹⁶. Jest film dokumentalny...¹⁷ Wpisuje się tu i najnowsza opowieść siostry Małgorzaty Borkowskiej.



Magdalena Mortęska

(ur. 2 XII 1554 w Pokrzywnie, zm. 15 II 1631 w Chełmnie)
– benedyktynka epoki baroku, mistyczka, autorka dzieł prozą

Jest urzekające, jak odśłania się ta wielka tradycja pośród współczesnego życia. Oglądając w telewizji program kulinarny *Okrasa łamie przepisy*

¹⁵ Por. relację na witrynie internetowej diecezji toruńskiej: <https://diecezja-torun.pl/Artykuly/View/1189/otwarcie-procesu-beatyfikacyjnego-slugi-bozej-magdaleny-morteskiej> (dostęp 12 V 2018).

¹⁶ *Miedzy mistyką a codziennością. Magdalena Mortęska i jej rola w reformie trydenckiej*. Red.: Paweł Hope, Żaneta Sztylec, Dariusz Zagórski. Pelplin 2017.

¹⁷ Film dokumentalny: *Polska Teresa z Avila - matka Magdalena Mortęska*. Telewizja Trwam 2017. Film dostępny w internecie pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=kTxIKp91o54>. Dostęp: 3 I 2019.

(to dla mnie czysta kontemplacja, bo sam nie gotuję) śledziłem z zapartym tchem odcinek nakręcony w kręgu pałacu w – **Mortęgach** pod Lubawą¹⁸.

Wieś Mortęgi była własnością rodziny późniejszej mniszki. Karol Okrasa nie tylko przyrządzał pieczeń, ale też rozmawiał z właścicielem pałacu w Mortęgach, gdzie mieści się teraz hotel, o pamiętnej przeszłości, to jest o... „średniowiecznej mniszce Magdalenie Mortęskiej” (bo ulokowano ją w tym dialogu wcześniej, niż żyła), która czas jakiś mieszkała tu jako dziewczynka. Na **witrynie internetowej** pałacu osobną zakładkę poświęcono wielkiej ksieni¹⁹.

Trzeba **śmiało ukazać moc** tej wybitnej kobiety – benedyktynki i autorki. Jej **intelektualizm mistyczny** to jedno z wielkich osiągnięć kultury polskiej wczesnego baroku. I żywa tradycja na dziś. Doświadczenia **graniczne** Mortęskiej wskazał i cenił Karol Górski²⁰. Warto o tym mówić²¹. Osobowość Magdaleny Mortęskiej, jej **doświadczenia** duchowe, których **śladem i unaocznieniem**, ale i **projektem** takich doświadczeń dla innych są teksty, powstałe jako „nauki”, wykłady dla mniszek - urzekają. Chodzi o ów **intelektualizm**, o pasję **hermeneutyczną** wobec ludzkiego *ja* i Boga - o wszystko to zatem, co wykracza poza paradygmat, a wprost schemat, duchowości kobiet, „**kobiecej**”, która miałaby zawierać w sobie „elementy ekstatyczne, uczuciowe, obrazowe”, owe, jak to ujął badacz historii duchowości **ekstazy kobiece**²². Mortęstka jest zaś inna. Uosabia duchowość, mistykę nie tyle albo nie tylko **przeżyciową**, ile **filozoficzną**, podobna w tym swą wrażliwością, skupioną precyzją myślenia - do XX-wiecznej

¹⁸ Było to w maju 2018, na kanale *Kuchnia plus*.

¹⁹ Zob.: <http://palacmortegi.pl/pl/morteska> (dostęp: 12 V 2018).

²⁰ W **klasycznym** już tomie *Matka Mortęska*.

²¹ Nazbyt często jednak o tym się - **milczy**. Zob.: Stanisław Urbański: *Mistyka przeżyciowa z obrazem mistyki studyjnej*. Warszawa 2017 - brak tu Mortęskiej. Chciałoby się podjąć dyskusję z Księdzem Profesorem, broniąc także **struktury doświadczeń egzystencjalnych**, które **unaocznia** proza Mortęskiej - jako doznań **granicznych**, intencjonalnie **otwartych** na bezpośrednią **wieź z Bogiem**.

²² Cytat z: Monika Waluś: *Mistyka kobiet*. „Życie Duchowe” (Kraków) 2005, nr [1] 41, zwłaszcza s. 56-58. O samym zjawisku szerzej: Jean-Nôel Vuarnet: *Ekstazy kobiece*. Tłum. Krzysztof Matuszewski. Gdańsk 2015.

uczennicy Husserla i karmelitanki Edyty Stein, jeżeli szukamy tu szczegółowych uściśleń i analogii²³.

Edyta Stein pisała o spoglądaniu, w skupieniu, **wewnątrz siebie** i odnajdywaniu tam „nieskończonego świata”, jak o tym w średniowieczu o widzeniu **światła Boga w sobie** mówił Eckhart. I jak w polskim baroku o Bogu ujrzanym **wewnątrz** opowiedziała w autobiografii Marianna Marchocka²⁴.

O polskiej karmelitanie barokowej pamięta się teraz częściej, co cieszy²⁵. Za to Mortęską wspominamy nazbyt rzadko, chyba też musimy ją dostrzegać mniej jako... „z konieczności wielką działaczkę”, a bardziej - jako **mistyczkę i autorkę prozy mistycznej**²⁶.

W obu tych zapiskach wykładów - w *Rozmyślaniach...* i w *Naukach...* - przemawia **osoba wpatrzona w Boga** poza sobą i w sobie, **ja świadome siebie** w więzi z Bogiem jako Innym, istny... Mickiewiczowski **człowiek szalony** albo, jak potem u Kierkegaarda, rozpalony **namiętnością wiary**²⁷. Innymi słowy, **doświadczenie siebie**, mistyka - otwiera tu **na egzystencję**, co łączy się i z otwarciem na **wiedzę Bożą**²⁸. A oba ważne dzieła prozy barokowej - *Rozmyślania* i *Nauki* - to projekt **doświadczeń wewnętrznych** i **mowa-żywa**, która to analitycznie, a fascynująco, wypowiada - tak warto

²³ Na temat Edyty zob.: Krzysztof Jan Pawłowski: *Dyskurs i asceza. Kształtowanie człowieczeństwa w kontekście mistyki filozoficznej*. Kraków-Tyniec 2007, s. 31.

²⁴ Por. dwie **cenne** monografie: Wojciech Grupański: *Wewnątrz. Rzecz o autobiografii mistycznej Marianny Marchockiej*. Warszawa 2005; Jerzy Wiesław Gogola: *Życie mistyczne Teresy od Jezusa Marchockiej [...]*. Kraków 1995.

²⁵ Zob. najnowszą **pełną** edycję jej **arcydzieła**: Marianna Marchocka: *Autobiografia mistyczna i inne pisma*. Oprac. Czesław Gil. Kraków 2010. Także znamieny przejaw pamięci o polskiej karmelitanie: Artur Jocz: *Anna Maria Marchocka - polska reprezentantka karmelitańskiej szkoły duchowości*. W zbiorze: *Duchowość i religijność kobiet dawniej i dziś*. Red.: Elżbieta Pakszysz, Liliana Sikorska. Poznań 2000, s. 113n.

²⁶ Cytat z: Jadwiga Stabińska: *Mniszki pierwszej Rzeczypospolitej*. Kraków 2009, rozdział: *Benedyktynki*, s. 59. Zostały tam wspomniane *Rozmyślania o Męce Pańskiej*, ale drugie dzieło prozą, *Nauki duchowne* - już nie. Nie mówi się też o intelektualizmie ani doświadczeniach wewnętrznych, mistycznych Mortęskiej.

²⁷ Zob.: Edward Kasperski: *Kierkegaard. Antropologia i dyskurs o człowieku*. Pułtusk 2003, s. 465n.

²⁸ Osobno o tym: Jan Tomkowski: *Mistyka i herezja*. Wrocław 1993, rozdział: *Mistyka i egzystencja*, s. 31 - tytuł tej książki **nie powinien odstraszać**.

czytać te zapiski mniszek z wykładów matki²⁹. Śmiało docenić wielkość zjawiska.

To wszystko wymaga dalszego namysłu. ale też nie wykreślamy chełmińskiej reformatorki z kręgu mistyków polskich!... Warto i należy postrzegać ją pośród polskiej duchowości mistycznej.

Barokową prozę Mortęskiej wypełnia harmonia, którą współczesny odbiorca odnajduje czytając wizje średniowiecznej Hildegardy z Bingen³⁰. *Ja i Bóg* trwamy tu w głębokiej więzi, bo **zmysłowe i nadzmysłowe połączają się w miłosnej jedności bytu.**

Bibliografia:

I. Źródła:

1. Magdalena Mortęska: *Nauki duchowne*. Oprac. Antoni Czyż, Andrzej Borkowski. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 3-4 (23-24), s. 33-60.
2. [Magdalena Mortęska:] *Rozmyślania o Męce Pańskiej*. W tomie: *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*. Wyd. Karol Górski. Poznań 1937 (przedruk: Poznań 2009).
3. Magdalena Mortęska: *Waleta*. Oprac. Wojciecha Henelova. „Nasza Przyszłość” (Kraków) vol. CV: 2006, s. 269-277.
4. Małgorzata Borkowska: *Nieznane listy Magdaleny Mortęskiej*. „Ogród. Półrocznik” Interdyscyplinarny półrocznik humanistyczny (Siedlce) 2018, nr 1-2 (35-36) (w druku).
5. Marianna Marchocka: *Autobiografia mistyczna i inne pisma*. Oprac. Czesław Gil. Kraków 2010.
6. Ludwika Szklińska: *Duchowna melodia. Pieśni nabożne*. Podał do druku Antoni Czyż. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1-4 (31-34), s. 15n. [edycja źródłowa ze wstępem i bibliografią].

²⁹ Por.: Antoni Czyż: *Mowa-żywa. O „Naukach duchownych” Mortęskiej*. W: *Światło i słowo*; Antoni Czyż: *Mortęska, Drużbicki i lilie mistyczne*. W: *Władza marzeń* - obie książki opisane w **bibliografii**. Zob. też **cenną** monografię: Alicja Sakaguchi: *Język - mistyka - prorocstwo. Od doświadczenia do wystowienia*. Poznań 2011, zwłaszcza s. 38-39, 54-57, 240-243 i 286 - badaczka trafnie łączy język **opisu fenomenologicznego** zjawiska mistyki i, w części analitycznej, **teorię aktów mowy**.

³⁰ Por.: Joanna Godlewicz-Adamiec: *Między tradycją a wymową własnej wizji - dotyk w twórczości Hildegardy z Bingen*. W zbiorze: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*. Red.: Patrycja Badysiak, Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski. Kraków 2016, s. 167-177.

II. Opracowania główne - Mortęska, benedyktynki w baroku, mistyka:

1. Małgorzata Borkowska: *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*. Tomy I-III. Warszawa 2004-2008.
2. Małgorzata Borkowska: *Mniszki*. Kraków 1980.
3. Małgorzata Borkowska: *Panny siostry w świecie sarmackim*. Warszawa 2002.
4. Małgorzata Borkowska: *Szkoła benedyktynek wileńskich*. *Nasza Przeszłość* (Kraków) r. LXXXI: 1994, s. 85-112.
5. Małgorzata Borkowska: *Teatr w polskich klasztorach żeńskich XVII-XIX wieku*. „*Nasza Przeszłość*” (Kraków) r. LXXVI: 1991, z. 2, s. 329-336.
6. Małgorzata Borkowska: *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII-XVIII wieku*. Warszawa 1996.
7. Andrzej Borkowski: *Obrazy i symbole. Nad prozą mistyczną Magdaleny Mortęskiej*. W zbiorze: *Paradygmat pamięci w kulturze. Prace dedykowane Antoniemu Czyżowi*. Red.: Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Ziótek. Siedlce 2005, 51-62.
8. Antoni Czyż: [Głos w dyskusji:] *Czy wierzyć i jak wierzyć pamiętnikom i korespondencji? Panel profesorski*. W zbiorze: *Strony autobiografizmu*. Red.: Małgorzata Pieczara, Rozalia Słodczyk i Anna Witkowska. Warszawa 2012, zwłaszcza s. 21.
9. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995 - m.in. rozdziały: *Szkoła wolności. Proza Magdaleny Mortęskiej; Mowa-żywa. O „Naukach duchownych” Mortęskiej*.
10. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998 - m.in. rozdziały: *Mortęska, Drużbicki i lilie mistyczne [...], Polski barok niesarmacki*.
11. Joanna Godlewicz-Adamiec: *Między tradycją a wymową własnej wizji - dotyk w twórczości Hildegardy z Bingen*. W zbiorze: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*. Red.: Patrycja Badysiak, Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski. Kraków 2016, s. 167-177.
12. Jerzy Wiesław Gogola: *Życie mistyczne Teresy od Jezusa Marchockiej [...]*. Kraków 1995.
13. Karol Górski: *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich w Polsce XVI-XVIII wieku. Teksty i komentarze*. Warszawa 1980.
14. Karol Górski: *Matka Mortęska*. Kraków 1971.
15. Wojciech Grupański: *Wewnątrz. Rzecz o autobiografii mistycznej Marianny Marchockiej*. Warszawa 2005.
16. Jolanta Gwioździk: *Biblioteka pań benedyktynek łacińskich we Lwowie (XVI-XVIII wiek)*. Katowice 2001.
17. Jolanta Gwioździk: *Kultura pisma i książki w żeńskich klasztorach dawnej Rzeczypospolitej XVI-XVIII wieku*. Katowice 2015.
18. Katarzyna Kaczor-Scheitler: *Działalność pisarska polskich zakonów żeńskich w dobie baroku*. „*Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*” (Łódź) vol. XIII: 2010, s. 77-89.
19. Anna Kapuścińska: *Theatrum meditationis. Ignacjanizm i jezuityzm w duchowej i literackiej kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej – źródła, inspiracje, idee*.

- W zbiorze: *Drogi duchowe katolicyzmu polskiego XVII wieku*. Red.: Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa 2015, zwłaszcza s. 180-188.
20. Edward Kasperski: *Kierkagaard. Antropologia i dyskurs o człowieku*. Pułtusk 2003, s. 465n.
 21. *Między mistyką a codziennością. Magdalena Mortęska i jej rola w reformie trydenckiej*. Red.: Paweł Hope, Żaneta Sztylec, Dariusz Zagórski. Pelplin 2017.
 22. Alicja Sakaguchi: *Język - mistyka - proroctwo. Od doświadczenia do wystąpienia*. Poznań 2011.
 23. Jadwiga Stabińska: *Mniszki pierwszej Rzeczypospolitej*. Kraków 2009, rozdział: *Benedyktynki*, s. 51n.
 24. Katarzyna Szalewska: *Między mistyką a retoryką - paradoksy świadectwa religijnego Magdaleny Mortęskiej*. W zbiorze: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*. Red.: Iwona Maciejewska, Krystyna Stasiwicz. Olsztyn 2008, s. 186-195.
 25. Anna Szylar: *Działalność oświatowa benedyktynek sandomierskich w latach 1616-1865*. Lublin 1994.
 26. Anna Szylar: *Pióro żadne nie jest w stanie wyrazić jej zalet. Listy informujące o śmierci mniszek adresowane do opactwa benedyktynek w Sandomierzu w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (1781-1897)*. Wrocław 2015.
 27. Jan Tomkowski: *Mistyka i herezja*. Wrocław 1993, rozdział: *Mistyka i egzystencja*.
 28. Stanisław Urbański: *Mistyka przeżyciowa z obrazem mistyki studyjnej*. Warszawa 2017.
 29. Magdalena Walter-Mazur: *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*. Poznań 2014.
 30. Monika Waluś: *Mistyka kobiet*. „Życie Duchowe” (Kraków) 2005, nr [1] 41, zwłaszcza s. 56-58.
 31. Magdalena Walter-Mazur: *Muzyka jako element klasztornych uroczystości w świetle XVIII-wiecznych archiwaliów benedyktynek kongregacji chełmińskiej*. „Hereditas Monasteriorum” (Wrocław) r. II: 2013.

III. Film o Mortęskiej:

Film dokumentalny: *Polska Teresa z Avila - matka Magdalena Mortęska*. Telewizja Trwam 2017. Film dostępny w internecie pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=kTxlKp91o54>. Dostęp: 3 I 2019.

Księża Baki zła pareneza. Erazm z Rotterdamu źródłem *Uwag*

1. Marność świata, człowiek *bull*

Nastał rok Pański 1766. Dwa lata już, jak wstąpił na tron ostatni, nieszczęśny król Polski, Stanisław Poniatowski herbu Ciołek, dla blasku przydający sobie – po, w cieniu wojsk rosyjskich, zwycięskiej elekcji – rzymskie imię Augusta¹. Nastaje dojrzała faza polskiego oświecenia. Królewskie Warszawa tętni energią nowych czasów: ode dworu po domy publiczne, które opisał poeta Jan Czyż. Tymczasem odległe Wilno żyje w niespiesznym rytmie prowincji. Tchnie duchem baroku. Za dziesięć lat dama osiadła w Inflantach, Konstancja Benisławska, wyda tu *Pieśni sobie śpiewane*, arcydzieło barokowe zabłąkane w nowych czasach. Od września 1811, z przerwami, a okresowo stale, będzie bywał i trwał w Wilnie młody Słowacki, tu chłonąc „fantazyjność panoramy miasta, rokokową finezję barokowej architektury”, umacniając swą, z baroku wysnutą, wyobraźnię kreacyjną². Tymczasem jezuita i misjonarz kresowy drukuje tu

¹ Muszę ujawnić, że **nie należę do entuzjastów** ostatniego monarchy Rzeczypospolitej. Wolny od fascynacji królem był Jerzy Łojek w monografii *Geneza i obalenie konstytucji 3 maja. Polityka zagraniczna Rzeczypospolitej 1787-1792*. Wyd. 2. Lublin 1991 (por. też wznowienie popularnie ujętych szkiców: *Siedem tajemnic Stanisława Augusta*. Warszawa 1998). Należy jednak zauważyć, iż nawet daleki od zagadnień historii politycznej Juliusz Wiktor Gomulicki, wyborny znawca poezji XVIII wieku, o – iście przecenianym – mecenasie króla wobec poetów oświecenia wypowiadał się nader wstrzemięźliwie, akcentując królewski brak w tej mierze wyczucia (por. błyskotliwe wstępy JWG do: Stanisław Trembecki: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1965, tu zwłaszcza s. 26-28; Tomasz Kajetan Węgierski: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1974). Gruntownej rewaloryzacji wymagałby też **mit obiadów czwartkowych**... Ale zostawmy ten temat.

² Alina Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, rozdział: *Barokowa młodość*, s. 39. Trafnie ukazał związki poety z barokiem Claude Backvis: *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Oprac. Andrzej Biernacki. Warszawa 1975. Zob. też: Antoni Czyż: *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

swą książeczkę kolejną. Lat temu trzydzieści był to pyszny panegiryk łaciński, pisany kunsztowną prozą rytmiczną, debiut autora, a też zgrabny hołd dla sponsorów (wspomożycieli...) jezuickich, to jest znanego rodu Platerów: *Comitia honorum Ioannis Ludovici Plater* (1736). Czas jakiś potem – tom wierszy i prozy pamięci jezuickiego świętego Franciszka Regisa: *Wielki obrońca...* (1755). Teraz nastają *Uwagi*. Józef Baka projektuje osobliwe swe *opus magnum*. To poezja stosowana i czysta pospołu, użytkowo-misyjna i groteskowo wizyjna. Tom ma dwie części. Pierwsza brzmi z medytacyjną powagą. Rychło zapomniana, odkryta zostanie po latach, doceni ją Borowy³. Część druga *Uwag* ma ton skrajny, mówi o śmierci, przeraża. W tymże roku Baka wyda ją osobno. Zasłynie jako *Uwagi śmierci niechybnej*.

Baka ponawia temat *vanitas*, wielowiekowy, o antycznym rodowodzie, lecz wchłonięty przez *Biblię* (w *Księdze Koheleta*) i z gleby św. Augustyna czerpiące wątki duchowości chrześcijańskiej⁴. Jezuitom tradycja augustyńska była bliska. Czy wszakże, wobec biblijnej antropologii integralnej, hylemorfizmu *Księgi Rodzaju*, wobec biblijnej pochwały bytu (jako „dobrego” dzieła Boskiego), była trafna? Nie! Jednak obraz człowieka rozdartego, o zdruzgotanej woli, uwięzionego w miernym ciele – budził respekt baroku, wyglądał mocno⁵. Baka przetwarza tę wizję.

Uwagi zawierają bowiem na schyłku obszerny, **szaleńczy w rytmie, wiersz łaciński *Rhythmus de vanitate mundi***. Tytułowym tematem jest *vanitas mundi*, ‘marność świata’. Słusznie więc brawurowa, roztaczana tam wizja świata, przeciwstawia nieustanny, do zagłady wiodący ruch zjawisk trwałej mocy Boga, ale wprost – Chrystusa i Maryi, którzy dają

³ Zob. Stanisław Estreicher: *Nieznane wiersze księdza Baki*. „Pamiętnik Literacki” 1936; Wacław Borowy: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Wyd. 2. Warszawa 1978; pracę analityczną nad pierwszą częścią *Uwag* podjął Artur Ziółek: *Męka Chrystusa i język mistyki w „Uwagach” Józefa Baki*. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 1-2 (21-22).

⁴ Trafne ujęcie tematu dał Janusz K. Goliński: *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa 1996. Temat podjął Ireneusz Szczukowski (*Inspiracje augustyńskie w poezji polskiego baroku*. Bydgoszcz 2007), szkoda tylko, że w tej **cennej książce** brak indeksu nazwisk, co utrudnia lekturę i należyte wykorzystanie wywodów autora.

⁵ Na temat augustyńskiego odrzucenia wolności trafne uwagi poczynił Krzysztof Mrowciewicz: *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego*. Wrocław 1987.

ukożenie i sę włściwym celem finalnym ludzkiego życia. Szaleństwu świata daje odpór Boski porządek, ściśleż zaś – Boże Miłosierdzie.

Żywioł zjawisk przedstawia tam Baka jako „somnia”:

Deus meus omnia!

Cuncta mundi somnia⁶.

Świat byłby bowiem snem, pojmoowanym jak ulotne i kruche widzenie, snem nieprawdziwym i łudzącym. Świat też to morze, wzbudzone i groźne. A wreszcie: świat jest jak „bulla” – ‘bańka na wodzie’⁷ czy bąbel dęty (jak to określa Baka w wierszach pisanych po polsku). Nastąpi w tym finalnym wierszu *Uwag* obraz skrajny:

Mare iactat mundi bullam,

Ebibit mors ut ampullam.

W tej wizji granicznej świat cały to bańka na wodzie, „mundi bulla”, którą miota wzbudzone morze bytu.

Tkwi jednak w tej wizji obraz znany jak topos i prostszy. Swobodny szyk wyrazów u Baki wystarczy bowiem przetworzyć tak:

Mare mundi iactat bullam,

by zyskać wizję klasycznie jasnę. Oto morze świata, „mare mundi”, jako groźny żywioł. Na nim „bulla”, to jest człowiek, ujmowany tu jak krucha kropla, nikła bańka wodna pośród odmętu. Ten obraz ulotny byłby – do-
wodzi Georges Poulet, a wcześniej Jean Rousset – doniosły dla wyobraźni

⁶ Por. Józef Baka: *Uwagi* [Posłowie: Antoni Czyż i Aleksander Nawarecki. Opracowanie tekstu i komentarz Antoni Czyż]. Gwasze: Jan Lebenstein. Lublin 2000. Z tego wydania będę dalej cytował tekst Baki. Edycja nasza wcześniejsza (Warszawa 1986) nie ma, w świetle dzisiejszej wiedzy o poecie, waloru krytycznego.

⁷ *Słownik łacińsko-polski*. Red. Marian Plezia. Wyd. 2. Warszawa 1998, tom I, hasło: *bulla*, s. 385, kol. 2.

barokowej, która skupia się wokół zmienności świata zjawisk i kruchości człowieka w nim⁸.

2. Bakańskie źródła, antywzór

Baka zadziwia od dawna. Ujmuje mocą wizjonerskiej groteski⁹. Kreuje obraz – jak to określił trafnie Nawarecki – „czarnego karnawału”¹⁰. *Uwagi* w skupieniu studiowane ujawniają też siłę rozległej erudycji Bakańskiej jako twórczego ponawiania myślowej tradycji. Ukazał to komentarz w edycji krytycznej¹¹. **Baka czerpie wiele z Augustyna¹². Źródłem *Uwag* byłby też Erazm...** To u niego ponawia się dawny motyw: człowiek-bulla.

Cały ten wywód mógłby wywołać sprzeciw. Geneza nie jest w modzie – zauważyła Alina Witkowska, stawiając na progu monografii o towianizmie pytanie, „dlaczego” te mętne poglądy zaczadziły umysły romantyków, a rozpoznając, jak daleka ta kwestia dziś od metodologicznej stosowności¹³. Istotnie, kiedy Wacław Borowy wydał spory czas temu słynny esej *O wpływach i zależnościach w literaturze*, już wówczas relacjonował spory wokół tak ujętych dociekań¹⁴. Badania porównawcze ujęte genetycznie jako studium ideowej zależności byłyby komparatystyką anachroniczną, a też nietrafną. Stwierdziwszy to Borowy dał potem błyskotliwy opis i pro-

⁸ Por. Georges Poulet: *Epoka baroku*. W: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór Jan Błoński i Michał Głowiński. Warszawa 1977, zwł. s. 377-381; Jean Rousset: *Kirke albo metamorfoza. Z książki: Kirke i paw*. Tłum. Teresa Strzałkowska. „Ogród” 1991, nr 3 (7), s. 224-225 (oryg.: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et paon*. Paris 1960).

⁹ Obszerniej o tym w: Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988; Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.

¹⁰ Por. Aleksander Nawarecki: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991.

¹¹ Por. Józef Baka: *Uwagi*. [Posłowie: Antoni Czyż i Aleksander Nawarecki. Opracowanie tekstu i komentarz Antoni Czyż], *op. cit.*

¹² Wspomniana wyżej (przypis 4) ważna książka Ireneusza Szczukowskiego ujmuje to jednak nad miarę szkiełowo.

¹³ Zob. Alina Witkowska: *Towiańczycy*. Warszawa 1989. Pierwszy rozdział tej książki nosi tytuł: *Dlaczego?*.

¹⁴ Korzystam z przedruku: Wacław Borowy: *O wpływach i zależnościach w literaturze*. W: *Studia i szkice literackie*. Oprac. Zofia Stefanowska i Andrzej Paluchowski. Warszawa 1983, tom II, s. 9-64. Pierwodruk jako osobna książeczka: 1921.

jekt takich badań, lecz akcentując też związki w obrębie tematów literackich i stylu. Stale też miał w pamięci słowa Goethego z rozmów z Eckermannem: o uwikłaniu każdego z nas we wspólnotę pamięci kulturowej i o jedności „literatury światowej” (*Weltliteratur*)¹⁵. Wszystko to ujawniałoby... żywotny anachronizm podobnych dociekań, wcale już nie nagannych. Studium uwikłań myślowych pisarzy dawnych dały klasyczne już, a nieodmiennie cenne!, prace o Stanisławie Herakliusz Lubomirskim czy Andrzeju Maksymilianie Fredrze¹⁶. Studia zaś dalsze, nad bliskością tematów, stylu, tekstów – mają charakter dociekań intertekstualnych. Pytają o dialog tekstów. I dowodzą go.

Teraz jest pora, by znów czytać Bakę. Zawarł on w tomie *Uwag*, w jego pierwszej części *Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowej*, dobitny tekst – *Uwagę nędzy ludzkiej*. Podaję ją w całości:

Człek póki żyje na świecie, prawdziwy
Bied jest i nędzy wszelkiej wizerunek.
Głos, gdy się rodzi, wypuszcza płaczliwy,
Jakby swój przyszły przeczuwał frasunek.
W dzieciństwie płacze częste i sowite,
Groźny dozorca przykrzy się bez miary,
Tudzież nauki, księgi rozmaite,
Niemniej gatunku rozlicznego kary.
Nadchodzi wiosna kwitnącej młodości,
Lecz i w tej jego stan jest opłakany.
Srogi kredytor, szalone miłości
Jak niewolnika trapią na przemiany.
W nowe go wprząga prace wiek dojrzały,
Chciwość go trudów nabawia i znoju,
Bogactw, honorów blask go okazały

¹⁵ Te pasjonujące dialogi mamy po polsku: Johann Eckermann: *Rozmowy z Goethem*. Tłum. Krzysztof Radziwiłł i Janina Zeltzer. Warszawa 1960, tomy I-II.

¹⁶ Zob. Władysław Szczygiel: *Źródła „Rozmów Artaksesa i Ewandra” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*. Kraków 1929; Wanda Roszkowska: *Włoski rodowód komedii S.H. Lubomirskiego*. Wrocław 1960; Zbigniew Rynduch: *Andrzej Maksymilian Fredro wobec zagadnień wychowawczych*. Kraków 1948. Studia pozostają doniosłe, także w perspektywie edycji krytycznej arcydzieła prozy polskiego baroku: Stanisław Herakliusz Lubomirski: *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*. Wyd. Justyna Dąbkowska. Warszawa 2006.

Wabiąc słodkiego broni mu pokoju.
Stary u wszystkich bywa w pogardzeniu,
Bóle, choroby jego pozostałe
Siły targają i jak w obłęzieniu
Zewsząd trzymają dni jego zgrzybiałe.
Co gorsza znowu pod rządcą zostaje
I w jarzmie musi jak z lat młodych chodzić,
Na koniec śmierci zdobyczą się staje!
Ach! miałeś po co na ten świat się rodzić.

Jest to **parenteza negatywna**. Sięgając po inspirujące rozważania Stefanii Skwarczyńskiej o motywie palingenezy w tekstach Mickiewicza i o celowym przeciwstawianiu się mu przez poetę w toku szkicowania własnej kontrapalingenezy, można mówić, iż Baka, świadom rozległej tradycji przedstawień parenetycznych, które przedstawiały czytelnikowi bohatera i jego czyny jako *exemplum* do ponawiania i namysłu, rozmyślnie dał **kontrparentezę**¹⁷. Rysując obraz życia ludzkiego ukazał je jako dolegliwe i nieznosne. Nie do naśladowania. Więc życie nie dla życia...

Wiersz jest ujmująco przejrzysty. Daje obraz ujęty jak „wizerunek”. Przedstawia człowieka jako takiego, człowieka „w ogóle”, ujmowanego metafizycznie poprzez swe cechy podstawowe i typowe, powtarzalne i znamienne dla każdego. Jak w pismach moralistycznych renesansu i baroku bohaterem byłby *Hekatos*, Każdy. Baka nie daje przecież prostego studium życia jako wstępu do śmierci, nie pisze własnej „sztuki umierania”, choć barok był epoką ponowienia w tej mierze dawnego, patrystycznego i średniowiecznego, dziedzictwa¹⁸. Baka chłodno śledzi koleje życia, cierpko je analizuje.

Człowiek zatem to obraz „bied [...] i nędzy wszelkiej”. Jak *exemplum*. Baka odślania **częstki tej drogi życiowej**.

Pierwsza, poród: żałosny krzyk dziecka.

Druga, dzieciństwo: pełne płaczu, obok opiekun surowy.

¹⁷ Zob. Stefania Skwarczyńska: *Mickiewicza „Historia przyszłości” i jej realizacje literackie*. Łódź 1964, s. 162-164.

¹⁸ Zob. monografię: Alina Nowicka-Jeżowa: *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI-XVIII wieku*. Lublin 1992, s. 11-12.

Cząstka trzecia, młodość: szkoła, udręka i kary.

Piąty etap, młodzięńczy: namiętność, wierzyciel, ból zniewolenia.

Szósta częśćka życia, dojrzłość: praca, sukces, niepokoć.

Siódma, starość: ból ciała, pogarda od innych, znów surowa opieka.

Ósmy, ostatni etap to śmierć jako istne wyzwolenie.

Srogość i ciężar znaczą tę wizję. Baka kształtuje ją precyzyjnie, także od strony eufonicznej:

Głos [...] płacziwy...

...płacze częste i sowite [...]

...jego stan jest opłakany...

– a obok tych ponowień brzmieniowych stosuje też powracające, natrętne obrazy i sceny:

Groźny dozorca... [...]

Srogi kredytor... [...]

...znowu pod rządcą zostaje,

albo:

Niemniej gatunku rozlicznego kary... [...]

...szalone miłości / Jak niewolnika trapią...

Bóle, choroby... / Siły targają...

Leitmotiv budujący Bakańską *Uwagę* dotyczy cierpień, bólu, dolegliwości, tylko taki bowiem, obsesyjny niemal, obraz życia wyziera z tekstu. Nic innego nie ostało się tu z życia, smak spełnienia, radości, blask miłości, dotyk dobra, tego nie ma, to poza mną, poza życiem. Trwa co innego: obraz udręki. Życie jest chorobą – zdaje się tu mówić Baka. Poucza gorzko: na ból bycia nie ma lekarstwa. Powstał poniekąd **portret chłopca, młodzieńca, mężczyzny** i chciałoby się wprost interpretować tę *Uwagę* **autobiograficznie**, a nawet **psychoanalitycznie** (jako ślad toksycznego dzieciństwa), jednak Baka nie dał przesłanek, by tropić w tekście przejawy prywatności, a odmiennie – zmierza do uogólnienia całego obrazu jako diagnozy uniwersalnej i każdej osoby ludzkiej dotyczącej. Jeżeli on sam nawet skrywa

się za ulotną jak kadr filmu wizją splakanego obficie malca pod przykrym dozorem, to i tak ujmuje ten obraz jako egzemplaryczny, powszechny, przynależny doświadczeniom życiowym każdego¹⁹. Lepiej by się nie rodzić, niż taką mękę latami znosić...

Tę wizję buduje Baka okrutnie i poza horyzontem nadziei. Nikt i nic nie ocali, a śmierć to bodaj droga w nicość. Powstaje **wizja tragiczna**. Baka ponawia tragiczne myślenie antyku: nie chrześcijan, ale stoików.

3. Erazm: *homo bulla*

Erazm ujął swe *Adagia* jako zbiór przysłów czerpanych z antyku. Pojmował *adagium* jako *exemplum* moralne i wzór stylu. Pierwsze wydanie ich ukazało się w Paryżu w roku 1500. Imponująca poczytność dzieła, ogromna liczba wydań dalszych dowodzą, jak głęboko wchłonęła je Europa. Erazm wypełnił potrzebę czasu, ukazał mądrość praktyczną, unaoczniał ją przez obrazy, uczył trafnej i ciętej wypowiedzi. Określił wyobraźnię, wpłynął na kulturę intelektualną. Wszystko to zgodne było z zasadą Erazma, by mądrość uczyła żyć, świadomie kształtować egzystencję i niejako wpływała wprost na działania ludzkie²⁰. Sięgający późnośredniowiecznego ruchu *devotio moderna* jest Erazm moralistą, pisarzem parenetycznym²¹. Daje przykłady: dobre i złe. Dobry wzór daje *enchiridion* – praktycznie nazwany i ujęty *Podręcznik żołnierza Chrystusowego*²². Erazm kreśli tam wizję życia ludzkiego (tej rycerskiej egzystencji) wedle, jak to udobitnia na końcu, „prawdziwego wizerunku Chrystusa”, który ujawnia zarówno sam Zbawiciel, jak i człowiek naśladowający Go (słysząc w *Podręczniku* echa Tomasza a Kempis i – też praktycznie ujętego – wywodu *O naśladowaniu*

¹⁹ W literaturze powszechnej znakomity obraz **wychowania rygorystycznego**, bliskiego nawet sadyzmu ze strony dorosłych, znamienne dla epok dawnych, daje **Charles Dickens** w powieści *David Copperfield*. A w sztuce filmowej - uczynił to **Ingmar Bergman** w swym arcydziele *Fanny i Aleksander* (1982).

²⁰ Zob. trafną rekonstrukcję poglądów: Juliusz Domański: *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*. Wrocław 1973.

²¹ O związkach z *devotio moderna* zob. Johan Huizinga: *Erazm*. Tłum. Maria Kurecka. Warszawa 1964.

²² Erazm z Rotterdamu: *Podręcznik żołnierza Chrystusowego*. Tłum. Juliusz Domański. Warszawa 1965, zwłaszcza s. 239.

Chrystusa). Wzory złe, raczej antywzory więc, wizerunki negatywne, do rozpoznania i odrzucenia – ujawniają *Adagia*.

Czytane były powszechnie. Doniosłe są też dla polskiego baroku. **Pilnym czytelnikiem Erazma był Wacław Potocki**, którego *Moralia* nawiązują do zbioru *Adagia* – jak to opisał Leszek Kukulski – wielokrotnie i wielorako, zwykle jednak przetwarzając tekst pierwotny w duchu, najściślej, moralistycznym, zbliżając też relacjonowaną przez Erazma mądrość antyczną do tej fundamentalnej, biblijnej²³.

Erazmowe *adagium* II 3, 48 nosi tytuł *Homo bulla*. Przedstawia obraz „człowieka jak bańki mydlanej”²⁴. Tematem staje się bowiem życie ludzkie jako kruche, „łamliwe” i „liche”. Erazm odsłania tu, jak zawsze, antyczne konotacje i użycia obrazu, aforyzmu. Przywołany zostaje Warro (Marcus Terentius Varro), autor czasów cycerońskich, „największy – jak mocno określił go Kazimierz Kumaniecki – uczoney rzymski”²⁵, jego przedmowa do traktatu *O rolnictwie*, w której przytacza autor obiegowy, cierpki sąd o kruchości człowieka. Cytowany jest Lukian, grecki – a raczej: hellenistyczny (wpisany więc w wielonarodową wspólnotę późnoantycznych użytkowników mowy greckiej) – autor dialogów, urodzony w Syrii. Jego ironia (której moc podkreśla Zygmunt Kubiak) i przenikliwa obserwacja świata prowadziły do wizji analogicznej: kruchej istoty ludzkiej²⁶. Za Arystotelesem przytacza Erazm pogląd o szybkim gaśnięciu fizycznych i duchowych sił człowieka wraz z postępem jego wieku metrykalnego (Stagiryta rozważał to np. w *Polityce*, w związku z płodnością ludzką i sposobnością do małżeństwa²⁷). W tym też kontekście argumentem stał się Hipokrates. A dalej – Pliniusz starszy i jego *Historia naturalna*. Przykładów antycznych daje Erazm więcej! Roztacza efektowną, pyszną panoramę antycznych tekstów,

²³ Leszek Kukulski: *Prolegomena filologiczne do twórczości Wacława Potockiego*. Wrocław 1962; o metodzie pracy Potockiego nad tekstem Erazma – zwłaszcza na s. 47-55.

²⁴ Erazm z Rotterdamu: *Adagia*. Wybór, przekład i opracowanie: Maria Cytowska. Wrocław 1973, „Biblioteka Narodowa” s. II, nr 172, s. 133-141. W edycji Cytowskiej jest to utwór 38.

²⁵ Kazimierz Kumaniecki: *Literatura rzymska. Okres cyceroński*. Warszawa 1977, s. 463.

²⁶ Por. Zygmunt Kubiak: *Literatura Greków i Rzymian*. Warszawa 1999, s. 553-556.

²⁷ Arystoteles: *Polityka*. Tłum. Ludwik Piotrowicz. W: *Dzieła wszystkie*. T. VI. Warszawa 2001, s. 210-211.

które mówią nieustannie o jednym: o słabości, marności człowieka. *Exemplum* biblijne tu się nie pojawi.

Wywód Erazma – iście renesansowo kapryśny, nie respektujący z ostentacją chronologii przywołanych źródeł – unaocznia porzekadło, maluje obraz człowieka, którego **żywot byłby jak krucha bańka na wodzie**, spełnia się w toku opisu, nieledwie malarsko.

W toku kreślonej panoramy Erazm szkicuje zwięźle taki wizerunek nieszczęśliwca...

Wśród jakich bowiem niebezpieczeństw przychodzimy na ten świat? Ile nieszczęśliwych wypadków zagraża nam w dzieciństwie? Jak szybko mija młodość, jak spiesznie umykają lata dojrzałe (s. 134).

I dalej:

A w dodatku i ten krótki żywot upływa wśród ogromnych trudności. Codziennie zagrażają tysiące chorób, niemało nieszczęśliwych wypadków: zawalenie się murów, otrucie, rozbicie okrętu, wojna, trzęsienie ziemi, niezręczny upadek, uderzenie pioruna. Co jeszcze? Jeden udusi się pestką z winogrona, inny wypitym w mleku włosom. Niejeden też traci nagle życie, uderzony spadającym niespodziewanie z dachu soptem lodu (s. 135).

Lecz już koniec tej posępnej lub tragikomicznej wizji życiowych konwulsji. Erazmiańska pointa, paradoks o człowieku:

I oto takie nędzne stworzenie jest przyczyną tych niesnasek. Oto istota, dla której pragnień świat jest za mały (s. 135).

Ironia Erazma jest gryząca.

Niepewny i kruchy jest ten dar natury, który przypadł nam w udziale. Szczupły zaprawdę i krótki nawet dla żyjących szczęśliwie i bardzo długo. Niechaj obliczą tylko wszystkie lata. Po uwzględnieniu czasu na wypoczynek nocny każdy ma do swojej dyspozycji tylko jedną część życia. Wszak ta druga podobna jest do śmierci, albo też mija wśród cierpień, jeśliby zabra-

kło snu. [...] Natura poza krótkością życia nie dała człowiekowi lepszego upominku (s. 135).

– kończy Rotterdamczyk chłodno i majestatycznie.

Ta wizja **ociera się o tragizm**, jak bywał tragiczny, lecz się z tej świadomości wyzwalał (u nas dobitnie odsłania to Rej) cały renesans²⁸. Taką wizję podjął barok. Wystarczyło ponowić ją i przetworzyć, skondensować, lecz też antycznej, Erazmiańskiej *vanitas*, pozostać wiernym. To czyni wileński misjonarz.

4. Bakańska wierność

„Uwaga” jako forma pisarska współtworzy drugi, żywiołowo rozrosły, systemu gatunków polskiego baroku²⁹. Jest częścią „literatury stosowanej” (jak ją nazwała Stefania Skwarczyńska) o użytkowym, praktycznym nakierowaniu tekstu³⁰. Podobna jest kazaniu. **Przypomina *adagium***. Bliska jest gatunkom określanym w baroku – co rekonstruuje Teresa Michałowska – jako *admonitio, protrepticon, paraenesis*³¹. Jest to kazanie, które wspiera i poucza.

Tym osobliwszy jest Baka dotykający nicości. Tym ciekawsza u niego wizja człowieka bez nadziei, negatywna. Tym jest bowiem *Uwaga nędzy ludzkiej*. Dyskurs Erazma, wywód erudycyjny o efektownym przysłowiu i jego znaczeniach zostaje tu mocno, lecz też wiernie, przeniesiony w obszar poezji mocnej, kategoriycznej, która ponawia antyczny ton smutku i nie rozświeśla go chrześcijańską nadzieją. Potocki przetwarzał Erazma, Baka powtarza go. Gdy autor *Moraliów* wpisywał mądrości antyku w krąg

²⁸ Por. uwagi o **epickiej całości nietragicznej** w odrodzeniu w: Antoni Czyż: *Świat: znak i dom. O „Żywocie człowieka poczciwego” Reja*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.

²⁹ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Dwa systemy gatunków w polskim baroku. Żywioł i norma* - rozdział w tej monografii.

³⁰ Zob. Stefania Skwarczyńska: *O pojęciu literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932.

³¹ Teresa Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, część ostatnia: *Słownik pojęć gatunkowych objętych szkolną teorią poezji w Polsce XVI – połowy XVIII w.*, s. 158 i 166.

ksiąg natchnionych, *Biblii*, jezuicki autor *Uwag* tu i teraz powstrzymał się od tego. Pozostał wierny smutkowi antyku. Jego obraz kruchości ludzkiej nie sięga *Biblii*, jej *Księgi Koheleeta* (raczej taką głębię wierszy Baki wskazują w związku z tematem marności badacze, w tym nieoceniony jako paremiograf Julian Krzyżanowski³²). Nie mówi, tutaj, o Bogu. Pozostaje chłodnym, jak u Erazma, studium prawa natury. Erazm okazał się raz jeszcze (taką jego rolę słusznie akcentował Juliusz Domański) skrzyętym pośrednikiem między mądrymi duchami antyku a gorączkowym czasem nowożytnym³³.

Baka często ociera się w *Uwagach* o rozpacz, nim – prawie desperacko – odsłoni **Miłosierdzie Boga jako jedyną przystań dla każdego**. Owszem, tom zmierza ku temu, także w toku – czym jest przecież część druga – **ukąszenia śmierci, granicznego doznania jej**, dotknięcia fizycznej nicości... Lecz poeta zmierza ku Bogu niespiesznie. Teraz, czytając Erazma, jeszcze wędruje przez mrok.

Bibliografia:

I. Źródła:

1. Józef Baka: *Uwagi* [Posłowie: Antoni Czyż i Aleksander Nawarecki. Opracowanie tekstu i komentarz Antoni Czyż]. Gwasze: Jan Lebenstein. Lublin 2000.
2. Erazm z Rotterdamu: *Adagia*. Wybór, przekład i opracowanie: Maria Cytowska. Wrocław 1973, „Biblioteka Narodowa” s. II, nr 172, s. 133-141. W edycji Cytowskiej - utwór 38.
3. Erazm z Rotterdamu: *Podręcznik żołnierza Chrystusowego*. Tłum. Juliusz Domański. Warszawa 1965, zwłaszcza s. 239.
4. Arystoteles: *Polityka*. Tłum. Ludwik Piotrowicz. W: *Dzieła wszystkie*. T. VI. Warszawa 2001, s. 210-211.
5. Johann Eckermann: *Rozmowy z Goethem*. Tłum. Krzysztof Radziwiłł i Janina Zeltzer. Warszawa 1960, tomy I-II.

II. Opracowania:

1. Claude Backvis: *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Oprac. Andrzej Biernacki. Warszawa 1975.
2. Wacław Borowy: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Wyd. 2. Warszawa 1978.

³² Julian Krzyżanowski: *Mądrej głowie dość dwie słowie. Pięć centurij przysłów polskich i diabelski tuzin*. Wyd. 3. Warszawa 1975, t. III, hasło: *marność – próżność*, s. 22.

³³ Juliusz Domański: *Późny erazmianizm jako przezwyciężenie ograniczeń literackiego humanizmu*. W zbiorze: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – twórczość – recepcja*. Red. Janusz Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa i Barbara Otwinowska. Lublin 1989, t. I, s. 58.

3. Waław Borowy: *O wpływach i zależnościach w literaturze*. W: *Studia i szkice literackie*. Oprac. Zofia Stefanowska i Andrzej Paluchowski. Warszawa 1983, tom II, s. 9-64. Pierwodruk jako osobna książeczka: 1921.
4. Antoni Czyż: *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
5. Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.
6. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdział: *Świat: znak i dom. O „Żywocie człowieka poczwiego” Reja*.
7. Juliusz Domański: *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*. Wrocław 1973.
8. Juliusz Domański: *Późny erazmianizm jako przezwycięzenie ograniczeń literackiego humanizmu*. W zbiorze: *Jan Kochanowski 1584-1984. Epoka – twórczość – recepcja*. Red. Janusz Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa i Barbara Otwinowska. Lublin 1989, t. I, s. 58.
9. Stanisław Estreicher: *Nieznane wiersze księdza Baki*. „Pamiętnik Literacki” 1936.
10. Janusz K. Goliński: *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa 1996.
11. Juliusz Wiktor Gomulicki: [Wstęp]. W: Tomasz Kajetan Węgierski: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1974.
12. Juliusz Wiktor Gomulicki: [Wstęp]. W: Stanisław Trembecki: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1965.
13. Johan Huizinga: *Erazm*. Tłum. Maria Kurecka. Warszawa 1964.
14. Alina Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, rozdział: *Barokowa młodość*.
15. Julian Krzyżanowski: *Mądrej głowie dość dwie słowie. Pięć centuruj przystów polskich i diabelski tuzin*. Wyd. 3. Warszawa 1975, t. III, hasło: *Marność – próżność*, s. 22.
16. Zygmunt Kubiak: *Literatura Greków i Rzymian*. Warszawa 1999, s. 553-556.
17. Leszek Kukulski: *Prolegomena filologiczne do twórczości Wacława Potockiego*. Wrocław 1962; o metodzie pracy Potockiego nad tekstem Erazma – zwłaszcza na s. 47-55.
18. Kazimierz Kumaniecki: *Literatura rzymska. Okres cyceeroński*. Warszawa 1977, s. 463.
19. Jerzy Łojek: *Geneza i obalenie konstytucji 3 maja. Polityka zagraniczna Rzeczypospolitej 1787-1792*. Wyd. 2. Lublin 1991.
20. Jerzy Łojek: *Siedem tajemnic Stanisława Augusta*. Warszawa 1998.
21. Teresa Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, część ostatnia: *Słownik pojęć gatunkowych objętych szkolną teorią poezji w Polsce XVI – połowy XVIII w.*, s. 158 i 166.
22. Krzysztof Mrowcewicz: *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego*. Wrocław 1987.
23. Aleksander Nawarecki: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991.

24. Alina Nowicka-Jeżowa: *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI-XVIII wieku*. Lublin 1992, s. 11-12.
25. Georges Poulet: *Epoka baroku*. W: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór Jan Błoński i Michał Głowiński. Warszawa 1977, zwł. s. 377-381.
26. Jean Rousset: *Kirke albo metamorfoza*. Z książki: *Kirke i paw*. Tłum. Teresa Strzałkowska. „Ogród” (Warszawa) 1991, nr 3 (7), s. 224-225 (oryg.: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et paon*. Paris 1960).
27. Stefania Skwarczyńska: *Mickiewicza „Historia przyszłości” i jej realizacje literackie*. Łódź 1964, s. 162-164.
28. Stefania Skwarczyńska: *O pojęciu literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932.
29. *Słownik łacińsko-polski*. Red. Marian Plezia. Wyd. 2. Warszawa 1998, tom I, hasło: *bullā*, s. 385, kol. 2.
30. Ireneusz Szczukowski: *Inspiracje augustyńskie w poezji polskiego baroku*. Bydgoszcz 2007.
31. Alina Witkowska: *Towiańczycy*. Warszawa 1989, pierwszy rozdział: *Dlaczego?*
32. Artur Ziótek: *Męka Chrystusa i język mistyki w „Uwagach” Józefa Baki*. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 1-2 (21-22).

Benisławskiej barokowa muzyka. *Pieśni sobie śpiewane* III, 20

Profesor **Krystynie Stasiewicz**
na Jej jubileusz

1. Muzyczna dykcja pieśni

Idiom pisarstwa Konstancji Benisławskiej uderza nieodmiennie w toku lektury. Energia jej stylu urzeka. Bogactwo języka poetki, wirtuozowską obfitość form, moc neologizmów, dobitny rytm frazy - ukazali Wacław Borowy i Tadeusz Brajerski w cennych wciąż studiach¹. Jest to, naturalnie, **dykcja epoki baroku**, oczywista i znamienna dla twórczości XVIII-wiecznych Kresów wschodnich, tak nawet późnej - choć nie anachronicznej i nie zapóźnionej! - jak tom autorki zmarłej w roku 1806, zatem w następnym już stuleciu. Prowincja utrwala tradycję literacką, jej - Braudelowskie iście - „długie trwanie”, umacnia ją jako nieodmiennie żywą². Tak też **prowincja oświecona odślania żywy wciąż barok** jako echo wielkiej epoki, twórczą nadal estetykę, produktywny styl, jako nadal podejmowaną i naturalną dla pisarzy praktykę twórczą³. „Długie trwanie” baroku to ogniwo kultury polskiego oświecenia, jej osobny - obok trzech innych - **prąd literacki**, który uzasadnień nie wymaga, a swoją moc, energię twórczą wykazał już dawno⁴. To znak **ciągłości tradycji**⁵. Nie

¹ Zob.: Wacław Borowy: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Wyd. 2. Warszawa 1978, rozdział: *Benisławska*; Tadeusz Brajerski: *O języku „Pieśni” Konstancji Benisławskiej*. Lublin 1961, *passim*.

² O pojęciu długiego trwania zob.: Fernand Braudel: *Historia i trwanie*. Tłum. Bronisław Geremek. Warszawa 1971; Antoni Czyż, *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

³ Por. trafne o tym uwagi w: Jerzy Snopek: *Prowincja oświecona. Kultura literacka Ziemi Krakowskiej w dobie oświecenia 1750-1815*. Warszawa 1992.

⁴ Konteksty dla tego myślenia wstępnie wytyczyła Teresa Kostkiewiczowa: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*. Warszawa 1975 - tam jednak sprawa obecności tradycji baroku **nie została ujęta**, jak to sugerujemy

bardzo zatem wpisujemy Benisławską w ujęty ortodoksyjnie i wąsko paradygmat polskiego oświecenia, a raczej daje się tam ona dostrzec jedynie jako przejaw trwałej mocy barokowej tradycji poetyckiej. Nie warto jej rozpatrywać **wobec** polskiego oświecenia, a lepiej - **pomimo** oświeceniowych kontekstów⁶.

Barokowo brzmią bowiem *Pieśni sobie śpiewane*. I z ducha baroku płynnie ich **ton muzyczny**, także jednak z głębszych jeszcze i dalej sięgających pokładów przeszłości. Z *Biblii*. Z Kochanowskiego.

Biblijne koneksje Benisławskiej są oczywiste, zwłaszcza jej związek z *Księgą Psalmów*, głęboko - co uderza od razu - przemyślaną i przeżyta, ale też odczytaną i wysłuchaną w całym bogactwie śpiewności, muzyczności frazy. **Psalm jako śpiew**. Ton psalmiczny trwa dalej, ogarnia pieśń jako, co do struktury i funkcji, echo psalmu⁷. Tak w chrześcijańskim dziedzictwie lirycznym, i tak u Benisławskiej.

Podobnie głęboki byłby związek z mistrzem renesansowym⁸. Jan Kochanowski szczególnie tu znaczy jako autor *Pieśni*, ale zwłaszcza kongenialnej translacji biblijnej - *Psałterza Dawidów*. Oto bowiem **poezja-modlitwa**, psalm jako intymny głos do Boga, ale i pieśń jako monolog kierowany do Niego, głos osoby, jednostki, także wspólnoty albo w jej imieniu brzmiący, cichy i kruchy, albo dobitny i mocny, mówiony, lecz i śpiewany. I nadal psalm jako śpiew.

tutaj, jako zagadnienie **osobnego, czwartego zatem, prądu literackiego** w kulturze polskiej XVIII wieku.

⁵ Zob. osobno: Marcin Cieński: *Nowa humanistyka i odpowiedzialność za ciągłość (dawnej) tradycji*. W zbiorze: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*. Red.: Przemysław Czapliński i in. Warszawa 2017, s. 327-336.

⁶ Próbę rozpoznania tej liryki w odniesieniu do kultury oświeceniowej podjęła jednak: Kamila Żukowska: *Religijna poezja Konstancji Benisławskiej jako przykład kobiecej modlitwy poetyckiej* - zob. pełny opis w **bibliografii** do tego eseju.

⁷ Zob.: *Encyklopedia muzyki*. Red.: Andrzej Chodkowski. Warszawa 1995, hasła: *psalmowe tony* oraz *psalm*, s. 729, kol. 2; Krzysztof Obremski: *Genologia i retoryka w Księdze Psalmów*. Toruń 2010.

⁸ Zob.: Antoni Czyż: *Benisławska a Kochanowski. Tekst o czytaniu tekstu*. W zbiorze: *Poeta z Czarnolasu*. Red.: Paulina Buchwald-Pelcowa, Jan Paławski. Radom 1984, s. 151-165. O wszechstronnej i trwałej w polskim baroku sile oddziaływania poety renesansowego por. cenną wciąż monografię: Janusz Pelc: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*. Warszawa 1965.

Wszystko to pogłębia wreszcie tradycja baroku, w którego żywym oddziaływaniu Benisławska wzrasta jako poetka, ponawiając tę estetykę w obrębie nowej już, oświeceniowej, formacji. Zwłaszcza barok późny, ten już z XVIII wieku, stanowi tu pole odniesienia, najmocniej poezja metafizyczna i, wprost, religijna⁹. Pieśń jako modlitwa i jako śpiew, projekt śpiewu. Nieodmiennie z tej gleby Benisławska wyrasta.

Idiom meliczny określa *Pieśni sobie śpiewane*, zwłaszcza ich ogniwo finalne, trzecie. To jednak nie liryka „do śpiewu”, nie poezja śpiewana wprost, ale - począwszy od tytułu tomu - określana tylko jako **śpiew**, intencjonalnie i co do struktury akustycznej, rytmu obrazów ujmowana jako śpiew. *Pieśni* w najbardziej olśniewających swych częściach to po trosze - jak, mówiąc o poezji XX wieku, określono twórczość Jarosława Iwaszkiewicza - „wariacje poetyckie na temat muzyki”¹⁰. Powtarzalność podjętego, a w kolejnych obrazach przemienianego (jak reprzyza muzyczna), wątku natury, która ujawnia Boga i wychwala Go, ma w sobie energię akustyczną muzyczną motywu nie kończącego się i wciąż ponawianego - jak **leitmotiv**, znany dobrze z faktury dzieł muzyki (nie tylko Beethoven i Wagner, ale właśnie już barokowy Monteverdi), a wskazywany i pośród tworzywa utworów literackich „jako technika” pisarska, by odwołać się, znów, do obserwacji z wieku XX: o Marii Dąbrowskiej¹¹. Pytamy tu - by odwołać się do ustaleń referowanych przez Andrzeja Hejmeja - o „muzykę w literaturze”, o „muzykę słów”, inaczej to ujmując: o muzyczną dykcję pieśni¹². To **muzyczność** warstwy eufonicznej, rytmu, dobór słów, na-

⁹ O liryce późnobarokowej por. np.: Maria Eustachiewicz: *Twórczość Dominika Rudnickiego*. Wrocław 1966; Antoni Czyż: *Władza marzeń, op. cit.*, rozdział: *Dominik Rudnicki - misjonarz, poeta*

¹⁰ Jerzy Skarbowsky: *Literacki koncert polski*. Rzeszów 1997, rozdział: *Muzyczna dusza Jana Lechonia*, s. 117. Obszerniej o tym w trafnej interpretacji: Kamil Ułasiuk: *Kolaż kompletny: tekst, obraz, muzyka. „Wieczór u Abdona” Jarosława Iwaszkiewicza. „Inskrypcje”* (Siedlce) r. I: 2013, z. 1. Fragment pracy magisterskiej, obronionej na filologii polskiej Uniwersytetu w Siedlcach (Promotor: prof. Antoni Czyż).

¹¹ Justyna Olkiewicz-Gut: *„Noce i dnie” a muzyka, czyli o melodyjności powieści. „Do źródeł”* (Siedlce) r. IV: 2006-2007, s. 97. Fragment pracy magisterskiej, obronionej na filologii polskiej Uniwersytetu w Siedlcach (Promotor: prof. Antoni Czyż).

¹² Andrzej Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wyd. 2. Toruń 2012, tu zwłaszcza s. 18. Zob. osobno cenne, inspirujące rozprawy: Andrzej Hejmej: *Komparatystyka intermedialna*. „Rocznik Komparatystyczny” (Szczecin) r. VII: 2016, s. 9-23; Andrzej Hejmej: *Badania*

warstwiania obrazów, brzmieniowa - niejako - unaoczniana, wizualna¹³. Utajona, jawna, słyszalna.

Tom Benisławskiej najpierw brzmi zatem (w liryczno-ekspresyjnym, a z opisową swadą budowanym ujęciu) jako monolog wypowiedziany: głośno i dobitnie, mocny akustycznie, mistyczny jako poetyckie unaocznianie doświadczeń granicznych, jako „**niby-mistyka**” (jak u Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, taką ma strukturę monolog liryczny i nie przesadzamy przecież, naiwnie, o genezie tekstu, nie ujmujemy go jako prostego dokumentu z dziejów duchowości¹⁴). Zwłaszcza w „księdze trzeciej”. Tom myślowo esencjonalny i zintelektualizowany jako liryka teologiczna w „księgach” pierwszej i drugiej, ale wszędzie i nieustannie brzmiący jak „mowa-żywa”, jak dało się określić ogniwa prozy mistycznej polskiego baroku - podany retorycznie i... muzycznie wprost¹⁵.

Najmocniej to słyhać w mistrzowskiej części trzeciej, tej **mistycznej**, dla tomu najbardziej doniosłej¹⁶. Pośród pisarzy polskich epoki baroku Konstancja Benisławska mocno ujawnia bowiem, jak wcześniejszy od

intermedialne i nowa humanistyka. W zbiorze: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*. Red.: Przemysław Czapliński i in. Warszawa 2017, s. 418-430.

¹³ Tamże, s. 55-77. Por. też: Bohdan Pocij: *Istota pieśni*. „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Ignacego Paderewskiego” (Poznań), 1982, tom: *Materiały z Sesji Naukowej poświęconej twórczości Franciszka Schuberta w 150. rocznicę śmierci: 11-13 grudnia 1978*. Red.: Teresa Brodniewicz i in.

¹⁴ Zob.: Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988; Krystyna Wierzbicka-Trwoga: *Poezja święta. Trzy cykle religijne baroku europejskiego*. Warszawa 2014, s. 217.

¹⁵ W toku lektury korzystam z nowej edycji: Konstancja Benisławska: *Pieśni sobie śpiewane*. Wyd. Tomasz Chachulski. Warszawa 2000. O zjawisku „monologu wypowiedzianego” pisał, ale w odniesieniu do prozy, Michał Głowiński w klasycznej rozprawie: *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973. O tekstach mówionych i „mowie-żywej” zob.: Antoni Czyż: *Mowa-żywa. O „Naukach duchownych” Mortęskiej*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995. O Benisławskiej zob.: Antoni Czyż: *Ja i Bóg, op. cit.*, rozdział: *Mystyk i pieśń. O Konstancji Benisławskiej*. Por. też: Mieczysław Kaczmarzyk: *Przejawy retoryki w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej*. „Roczniki Humanistyczne KUL” r. XXI: 1973, z. 1.

¹⁶ Zwrócił, słusznie, uwagę na „stanowe realia” u poetki Krzysztof Obremski (*Mistyczne uniesienie i stanowe realia. „Pieśni sobie śpiewane” Konstancji Benisławskiej*. W zbiorze: *Pisarki polskie epok dawnych*. Red.: Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1998), jednak dominuje w tomie - zaznaczmy trochę polemicznie! - ton mistyczny.

niej prozaik jezuicki XVII wieku - jak to trafnie nazwała Anna Kapuścińska - „idiom mistyczny”¹⁷.

Bohaterem jestem **ja, poetka**: snująca pieśni, śpiewająca je, pogrążona w modlitwie, medytacji, oddana strumieniowi obcującej z bytem i Bogiem wyobraźni. Nie ma tu, częściej w barokowej duchowości, kolizji emocji i myślenia, modlitwy i poznania¹⁸. Jest harmonia spojrzeń, wrażeń i przeżyć jako spójna struktura doświadczeń wewnętrznych.

2. Malowidło symfoniczne

Od pierwszego wersu pieśń III, 20 Benislawskiej jest... **donośna**, mocna akustycznie, głośno wypowiedana. Wyrazista plastycznie i przesycona ekspresją, jest zarazem najgłębiej retoryczna. Jeżeli ton tekstu jest śpiewny, a dykcja muzyczna, to może konstrukcja całości unaocznia formę gatunkową muzyczną (jak sonata lub symfonia)?¹⁹ Tu raczej nie dosłownie, jakkolwiek budowana wizja brzmiałaby symfonicznie. Bo też tu literatura skłania się ku muzyce.

Architekturę pieśni wyznaczają **obrazy i głosy**. Rytm budują kolejne wezwania do stworzeń i żywiołów, by - jak apeluje tytuł - „chwaliły” (s. 159) Boga²⁰. Stworzenie zaświadczy o Stwórcy i uwielbi Go. Jak w *Biblii*: psalmach i *Księdze Mądrości*. Jak u Kochanowskiego: w renesansowym hymnie-manifeście²¹.

¹⁷ Anna Kapuścińska: „*Theatrum meditationis*”. Ignacjanizm i jezuityzm w duchowej i literackiej kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej - źródła, inspiracje, idee. W zbiorze: *Drogi duchowe katolicyzmu polskiego XVII wieku*. Red.: Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa 2015, s. 219. Zob. też: Antoni Czyż: *Światło i słowo, op. cit.*, rozdział: „*Namilszy ognisty*”. *Drużbicki i rozmyślania ocalające*.

¹⁸ O tej kolizji zob.: Marta Kacprzak: *Z literatury dewocyjnej XVII wieku: „Postne nabożeństwo” Adama Makowskiego jako ignacjańskie ćwiczenia duchowne*. W zbiorze: *Staropolska literatura dewocyjna*. Red.: Iwona Dacka-Górzyńska, Joanna Partyka. Warszawa 2015, zwłaszcza s. 160.

¹⁹ Por. Józef Opalski: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red.: Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński. Wrocław 1980, s. 61. Tu ciekawe obserwacje o **formie sonatowej** w prozie poetyckiej Jarosława Iwaszkiewicza *Niebo*. Zob. też: Olkiewicz-Gut, *op. cit.* - uwagi o **symfoniczności Nocy i dni** Marii Dąbrowskiej.

²⁰ Wszystkie cytaty tekstu źródłowego ze stron 159-160 cytowanej edycji Benislawskiej.

²¹ Zob.: Wiktor Weintraub: *Rzecz czarnoleska*. Kraków 1977, rozdział: *Manifest renesansowy*.

Głos poetki jest dobitny, regularny, choć nie monotony, ujęty w strofy czterowersowe rymowane parzyście. Rytm wezwań zdaje się umacniać i narastać, coraz ściślej, szybciej i huczniej. Ponowienia nagłaśniają tylko apel retoryczny, który w końcu brzmi melodią i płynie **jak strumień śpiewu**. To **koncert na żywioły i duchy**: na „wszelkie stworzenie” (s. 159).

Kosmos i przyroda wołają ku Bogu, a mówiąc tak - unaocniają Go. Powstała osobliwa teologia poetycka. I syntetyczne malowidło stworzenia. Jeśli dawna literatura polska skrywa w sobie - jak ciekawie to rozważył Dariusz Maleszyński - antropologię i, wprost, „antropografię”, malując odcisnięte w materii ślady, iście Heideggerowskie, bycia ludzkiego, to u Benisławskiej, paradoksalnie, jest całkiem inaczej, skoro materialność świata odślania moc stwórczą Boga i ku Stwórcy odsyła²². Te obrazy ponawiają **biblijny archetyp natury jako znaku Bożego**.

Podobny na progu baroku był już Mikołaj Sęp-Szarzyński²³.

Ogniwa wizji-wołania... I ruch spojrzenia, obrazu, lot głosu. Zatem „czyści Duchowie”: zastępy aniołów jako stworzeń Bożych, „kręcących” wszechświatem. Dalej mknące (jak to widzi *ja* liryczne) po „złotym” niebie „słoneczne karocy” i „Księżyc srebrnojasny”, gdy sunie „po czarniawej nocy”.

I niżej „wody” wiszące „nad okręgiem ziemi”: chmury i deszcz, i grad, i szron, i śnieg. To wszystko wprost wybucha w stukoczącym pędzie enumeracji i eufonicznego zagęszczenia krótkich wyrazów nazywających zjawiska przyrody i stany pejzażu, które - te, dalej, „rosy, mgły, i upały, i mrozy, i lody” - miałyby śpiewać Bogu.

Apele retoryczne są zwięzłe, kondensują obraz, pulsują rytmem synkopowym. To błyskawice wśród gęstych chmur: „łyskania chmurobłędne”. To wichury łamiące lasy: „wiatry lasołome”. To także pioruny.

²² Sięgam po esej: Dariusz Cezary Maleszyński: *Materia staropolska. Wstęp do badań*. Poznań 2010, rozdział: *Życie w tekstach staropolskich*, zwłaszcza s. 55-56. Zob. też: Antoni Czyż: *Światło i słowo, op. cit.*, rozdział: *Bycie w tekstach dawnych*. A kontekst metodologiczny: Martin Heidegger: *Hölderlin i istota poezji*. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965-1986, tom II, część 2.

²³ Por. klasyczną monografię: Jan Błoński: *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967, rozdział: *Gość w kosmosie*.

A niżej jeszcze „morza, rzeki, jeziora” i wszelkie „ziem wody”, ich mieszkańcy. Potem „pagórki” pełne zbóż, a „puszcze” - wielkich drzew. Dalej nagie „góry”, trawiaste „doliny”. I zżęte „zboże”, „jagody” leśne, „owoce” w sadach „dojrzałe”. I „zwierzęta” rojące się wokół. I, osobno, ptaki, ich „chór wesoły”.

Wreszcie wskazani i wywołani zostają ludzie. „Niemówlęta”, młodzieńcy, „starcowie”, „panny” i „panie”... - zatem wszyscy.

Rytm oglądu zjawisk, ich nazywania i wyliczeń budują tu muzyczną fakturę tekstu: współbrzmień, powtórzeń, ponowień, ujętych jak echa konfiguracji i reprzyzy dźwiękowych, temat z wariacjami. Puls wezwań narasta, tok obrazów snuje się szybko. W brawurowym tempie i w toku filmowej wprost narracji montuje Benislawska osobliwy a mistrzowski *collage* obrazów²⁴. Tworzą szczególnie koncert chwały w kosmosie, pośród natury i ludzi: wszędzie dla Boga.

Koncert kulminuje w strofie finalnej. Brzmi tu ona jak uroczysta *coda*, pełne majestatu głosy najwyższej duchowej ekspresji, którą inicjuje śpiew solistów niby miniaturowa zapowiedź chóralnego spełnienia²⁵. Finał pieśni brzmi jak reprzyza wątków wcześniejszych oraz ponowienie i kulminacja rytmu powtarzalnych, gęstniejących i nawarstwiających się obrazów natury, która będzie wychwalała Boga, skoro ją ku temu pociągnie poetka w pieśni.

Głosy finału... Zatem „dyszkant” (w. 37). Czyli głos górny²⁶. Zaraz potem głosy dalsze - to „alt, tenor i bas”. Jak wynika z logiki tego wyliczenia, pierwszy głos byłby żeński, tak więc „dyszkant” to sopran, choć określano tym słowem w epoce baroku także wysokie głosy chłopięce... Głosy kontrastują z sobą, wysokie i niskie, śpiewaczek i śpiewaków, do tego ponawiane „na przemiany” (w. 37), w polifonicznie brzmiącym zróżnicowaniu.

Najpierw brzmia soliści. Głosy układają się w chór. Ten mocnym akordem śpiewa zrazu *a cappella*.

²⁴ O *quasi*-filmowej technice opisu i narracji w tekstach barokowych zob.: Antoni Czyż: *Władza marzeń*, op. cit., rozdział: *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej*.

²⁵ Zob.: *Encyklopedia muzyki*, op. cit., hasło: *coda* s. 162, kol. 1; Jerzy Habela: *Słownik muzyczny*. Wyd. 11. Kraków 1983, hasło: *coda* (s. 37).

²⁶ *Encyklopedia muzyki*, op. cit., hasło: *dyskant* (s. 216, kol. 2); Habela, op. cit., hasło: *dyszkant* (s. 54).

3. Instrumentarium

Najpierw zatem głosy ludzkie, zróżnicowane i kontrastujące z sobą, tworzące czterogłosowy chór mieszany. Śpiewać zaczyna on najpierw bez instrumentalnego tła, *a cappella*, w kotrapunkcyjnym przebiegu **polifonii**²⁷. Potem wtórują organy.

Po nich dalsze instrumenty, strunowe i dęte, wskazywane i nazywane, jakby dostrzegane i brzmiące - kolejno, od brzmień słyszanych jako indywidualne po małe orkiestrowe *tutti*. Najpierw skrzypce.

Po nich flet. Przyjmijmy, że to flet poprzeczny, częsty w epoce.

Potem obój. Teraz puzon. Ten rodzaj trąby jest u poetki nazwany „puzan”. Tak mówiono w dawnej Polsce i tak go określa słownik Lindego²⁸.

A dalej „trąby z waltorniami”. Zatem rogi. Waltornia (ta nazwa to kalka z języka niemieckiego) to cienka, trzykrotnie zwinięta rura, zakończona „czarą głosową” taką, jak w trąbie²⁹. Jest ich kilka w opisie poetki.

Brzmia teraz „arfy”. Czyli harfy. Benisławska podaje oboczną formę, notowaną przez Lindego³⁰. Harfa jako instrument upowszechniła się w Polsce w XVIII stuleciu³¹. Tych instrumentów także brzmi teraz kilka.

Jest i kilka lutni. To instrument strunowy szarpany³². Był bardzo rozpowszechniony w dawnej Polsce jako służący muzyce solowej oraz do akompaniamentu dla śpiewanego tekstu. Dostyc przypomnieć tytuł wielkiego rękopiśmiennego zbioru wierszy Jana Andrzeja Morsztyna - *Lutnia*.

Benisławska wymienia i „krzywosze”. To - inaczej krzywuły - instrumenty dęte epoki baroku, znane właściwie tylko z nazwy³³. Zapewne były to krummhorny. Słownik Lindego określa „krzywosz” lub „krzywułę”

²⁷ Zob.: *Encyklopedia muzyki*, op. cit., hasła: *kontrapunkt i polifonia*, s. 461-463 i 701.

²⁸ Samuel Bogumił Linde: *Słownik języka polskiego*. Warszawa 1995, tom IV: *P*, hasło: *puzan*, s. 731, kol. 1. Jest to edycja fototypiczna wydania: Lwów 1868.

²⁹ *Encyklopedia muzyki*, op. cit., hasło: *róg*, s. 773-774.

³⁰ Linde, op. cit., tom II: *G-L*, s. 173, kol. 2 - hasło: *harfa*, *arfa*.

³¹ Por. ciekawy materiał: *Zabytkowe instrumenty na Jasnej Górze. Wśród nich XVII-wieczna harfa*. Tekst na portalu internetowym wpolityce.pl, adres: <https://wpolityce.pl/kultura/262633-zabytkowe-instrumenty-na-jasnej-gorze-wsrod-nich-xvii-wieczna-harfa> (dostęp: 15 VII 1918).

³² *Encyklopedia muzyki*, op. cit., hasło: *lutnia*, s. 508-509.

³³ Tamże, hasła: *krzywosze* i *krzywuły*, s. 474; *krumhorn* - s. 471.

jako „trąbę krzywą”³⁴. A znowu encyklopedia Glogera ściślej - jako „hałaśliwą trąbę wojenną”³⁵.

Wreszcie brzmia bębny i cymbały, jakby równocześnie - „bębny z cymbałami”. Donośnie brzmiące instrumenty perkusyjne. I cymbały, instrument strunowy pochodzenia wschodniego³⁶. W Polsce były rozpowszechnione w XVIII wieku. Pamiętamy je i postać grającego na nich Żyda Jankiela w Mickiewiczowskim *Panu Tadeuszu*. Cymbały miały - co opisuje Gloger - wyraźne znaczenie w kulturze muzycznej dawnej Polski, także w kulturze popularnej³⁷. Często grali na nich właśnie Żydzi.

Instrumentarium znane częściowo już w renesansie, poświadczane u Mikołaja Reja w *Wizerunku*, tu świadczy ono o subtelnej dawnej kulturze muzycznej w ogóle, a tej XVIII-wiecznej w szczególności³⁸.

Przyjmujemy najprostszą wykładnię tekstu. Oto Benislawska wskazuje po jednym instrumencie każdego rodzaju, unaocniając, projektując **maleńką orkiestrę arcykameralną**. Zaraz jednak zwielokrotnia instrumentarium. Jeszcze skrzypce, obój i puzon koncertowałyby solowo. Bo już waltornie (rogi), harfy, lutnie, trąby zakrzywione, wreszcie bębny brzmia mnogo, jest ich więcej, dają dźwięk masywny i mocny, wprost majestatyczny, dobitny rytmicznie. A w finale cymbały ponowią śpiew instrumentu solowy.

Cała ostatnia strofa pieśni to **coda i finał**, ale została ona misternie zróżnicowana. To projekt koncertu, **poetycka partytura**, ewokacja rozległych brzmień. Muzyczność tekstu jest wyrafinowana. Pieśń ma swą dramaturgię, układa się i nawarstwia jak złożona faktura muzyczna, od dynamicznie malowanych panoramicznych obrazów świata natury po gęsty akustycznie finał polifoniczny o wielkiej rozpiętości, zróżnicowanej

³⁴ Linde, *op. cit.*, tom II, hasło: *krzywula*, s. 524, kol. 2.

³⁵ Zygmunt Gloger: *Encyklopedia staropolska*. Warszawa 1989, tom III: *K-P*, hasło: *krzywula*, s. 108.

³⁶ Zob. zwłaszcza: Habela, *op. cit.*, hasło: *cymbały* (s. 41). Także: *Encyklopedia muzyki*, *op. cit.*, hasło: *cymbały*, s. 175-176.

³⁷ Por.: Gloger, *op. cit.*, tom I: *A-D*, hasło: *cymbałki*, s. 255-256. Zob. też: Linde, *op. cit.*, tom I: *A-F*, hasło: *cymbał*, s. 338-339.

³⁸ Jerzy Skarbowski: *Literacki koncert polski*, *op. cit.*, szkic tytułowy: *Koncert polski*, s. 168. O XVIII-wiecznej kulturze muzycznej zob. też: Artur Ziótek: *Michał Kazimierz Ogiński jako poeta. Kanon tekstów i problemy atrybucji*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 4.

barwie i rozmaitej skali dźwięku. Jest ów finał wielobarwny dźwiękowo. Snują go brzmienia wysokie, to znów altowo i basowo niskie, skontrastowane, żeńskie i męskie tony głosów ludzkich, różnoraki śpiew instrumentów, od miękkiej lirycznej ekspresji skrzypiec, przez wysoki ton fletu i niższy oboju oraz mocną dętą fakturę dźwięków puzonu, po mocne i majestatyczne *tutti* orkiestrowe rogów, liryczne znowu delikatnie śpiewne harfy, dobitne, fanfarrowo brzmiące, trąby-krzywosze, wreszcie hałasują rytmicznie bębny. Potem liryczny, w końcu, rytm pochwały Boga - cymbały solowo koncertujące.

Barokowa muzyka Konstancji Benisławskiej ujawnia nie tylko w ogniwie 20. z III części *Pieśni sobie śpiewanych* brawurowe - co tu ukrywać - mistrzostwo autorki³⁹. Jest to przejaw też znamiennej dla epoki baroku **idei i praktyki syntezy sztuk**, dialogu rozmaitych form ekspresji, intuicyjnie ukazana część odkrywanej przez artystów semiotycznej wspólnoty sztuk⁴⁰.

Benisławska malująca dźwięki, melodyjnie snująca obrazy - taką wszechstronną wizję właśnie kreuje. Pieśń owładnięta muzyką, idiom i puls melodii, logika i rytm obrazu i frazy, słowna i pozasłowna, plastyczna ekspresja wizji „wszelkiego stworzenia” - czynią z tego wiersza ekspresyjny i sugestywny, liryczno-retoryczny pospołu manifest radosnej pochwały Pana. Tak cała natura wielbi Boga: stworzenie wyśpiewuje Stwórcę.

Bibliografia:

I. Źródła główne i dalsze:

1. Konstancja Benisławska: *Pieśni sobie śpiewane*. Wyd. Tomasz Chachulski. Warszawa 2000.
2. Samuel Bogumił Linde: *Słownik języka polskiego*. Warszawa 1995 [edycja fototypiczna].
3. Martin Heidegger: *Hölderlin i istota poezji*. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965-1986, tom II, część 2.

³⁹ Moje aprobatywne podejście do **wartościowania w badaniach literackich** wypowiedziałem już w książce *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych* (Warszawa 1995), odwołując się tam do Henryka Elzenberga.

⁴⁰ Antoni Czyż: *Synteza sztuk. Spełniona jedność* - w tej monografii.

II. Opracowania główne:

1. Wacław Borowy: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Wyd. 2. Warszawa 1978, rozdział: *Benisławska*.
2. Tadeusz Brajerski: *O języku „Pieśni” Konstancji Benisławskiej*. Lublin 1961.
3. Marcin Cieński: *Nowa humanistyka i odpowiedzialność za ciągłość (dawnej) tradycji*. W zbiorze: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*. Red.: Przemysław Czapliński i in. Warszawa 2017, s. 327-336.
4. Antoni Czyż: *Benisławska a Kochanowski. Tekst o czytaniu tekstu*. W zbiorze: *Poeta z Czarnolasu*. Red.: Paulina Buchwald-Pelcowa, Jan Paćławski. Radom 1984.
5. Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.
6. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
7. *Encyklopedia muzyki*. Red.: Andrzej Chodkowski. Warszawa 1995.
8. Zygmunt Gloger: *Encyklopedia staropolska*. Warszawa 1989, tomy I-IV.
9. Jerzy Habela: *Słowniczek muzyczny*. Wyd. 11. Kraków 1983.
10. Andrzej Hejmej: *Badania intermedialne i nowa humanistyka*. W zbiorze: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*. Red.: Przemysław Czapliński i in. Warszawa 2017, s. 418-430.
11. Andrzej Hejmej: *Komparatystyka intermedialna*. „Rocznik Komparatystyczny” (Szczecin) r. VII: 2016, s. 9-23.
12. Andrzej Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wyd. 2. Toruń 2012.
13. Marta Kacprzak: *Z literatury dewocyjnej XVII wieku: „Postne nabożeństwo” Adama Makowskiego jako ignacjańskie ćwiczenia duchowne*. W zbiorze: *Staropolska literatura dewocyjna*. Red.: Iwona Dacka-Górzyńska, Joanna Partyka. Warszawa 2015.
14. Mieczysław Kaczmarzyk: *Przejawy retoryki w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej*. „Roczniki Humanistyczne KUL” r. XXI: 1973, z. 1.
15. Anna Kapuścińska: *„Theatrum meditationis”. Ignacjanizm i jezuityzm w duchowej i literackiej kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej - źródła, inspiracje, idee*. W zbiorze: *Drogi duchowe katolicyzmu polskiego XVII wieku*. Red.: Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa 2015.
16. Teresa Kostkiewiczowa: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*. Warszawa 1975.
17. Dariusz Cezary Maleszyński: *Materia staropolska. Wstęp do badań*. Poznań 2010, rozdział: *Życie w tekstach staropolskich*.
18. Krzysztof Obremski: *Genologia i retoryka w Księdze Psalmów*. Toruń 2010.
19. Krzysztof Obremski: *Mistyczne uniesienie i stanowe realia. „Pieśni sobie śpiewane” Konstancji Benisławskiej*. W zbiorze: *Pisarki polskie epok dawnych*. Red.: Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1998.
20. Justyna Olkowicz-Gut: *„Noce i dnie” a muzyka, czyli o melodyjności powieści „Do źródła”* (Siedlce) r. IV: 2006-2007.
21. Józef Opalski: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red.: Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński. Wrocław 1980.

22. Bohdan Pocię: *Istota pieśni*. „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Ignacego Paderewskiego” (Poznań), 1982, tom: *Materiały z Sesji Naukowej poświęconej twórczości Franciszka Schuberta w 150. rocznicę śmierci: 11-13 grudnia 1978*. Red.: Teresa Brodniewicz i in.
23. Jerzy Skarbowski: *Literacki koncert polski*. Rzeszów 1997.
24. Jerzy Snopek: *Prowincja oświecona. Kultura literacka Ziemi Krakowskiej w dobie oświecenia 1750-1815*. Warszawa 1992.
25. Kamil Ułasiuk: *Kolaż kompletny: tekst, obraz, muzyka*. „Wieczór u Abdon” Jarosława Iwaszkiewicza. „Inskrypcje” (Siedlce) r. I: 2013, z. 1.
26. Krystyna Wierzbicka-Trwoga: *Poezja święta. Trzy cykle religijne baroku europejskiego*. Warszawa 2014.
27. *Zabytkowe instrumenty na Jasnej Górze. Wśród nich XVII-wieczna harfa*. Tekst na portalu internetowym wpolityce.pl, adres: <https://wpolityce.pl/kultura/262633-zabytkowe-instrumenty-na-jasnej-gorze-wsrod-nich-xvii-wieczna-harfa> (dostęp: 15 VII 2018).
28. Artur Ziótek: *Michał Kazimierz Ogiński jako poeta. Kanon tekstów i problemy atrybucji*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 4.
29. Kamila Żukowska: *Religijna poezja Konstancji Benisławskiej jako przykład kobiecej modlitwy poetyckiej*. Tekst w internecie pod adresem: http://www.academia.edu/37134401/Devotus_Femineus_Sexus_Religijna_poezja_Konstancji_Benis%C5%82awskiej_jako_przyk%C5%82ad_kobiecej_modlitwy_poetyckiej. Dostęp: 18 XI 2018.

Podlaska ojczyzna Tomasza Kajetana Węgierskiego

dla Profesorów **Jadwigi i Edmunda Kotarskich**

1. Niby-ojczyzna?

Opowieść o Węgierskim na Podlasiu warto rozpocząć od... Zofii Nałkowskiej. Historia pisarki XX-wiecznej może dopomóc w rozpoznaniu sytuacji autora z XVIII stulecia.

W mikroeseju *Mała ojczyzna* zawarła Nałkowska maleńki portret Siedlec i Podlasia. Kiedy ów szkic – ogłoszony w 1957 roku w pośmiertnym, lecz jeszcze opracowanym przez autorkę tomie *Widzenie bliskie i dalekie* – powstał, nie wiadomo. Powstał jednak na pewno długo po opisanych czy relacjonowanych tam doświadczeniach duchowych. Nałkowska dojrzała tak zapisała doznania młodej Nałkowskiej. Oto obszerna część tekstu:

Gdy wymawiam to słowo: Ojczyzna – to widzę je nie tylko w różnych kategoriach, ale i w różnych rozmiarach.

Naprzód jest to naturalnie rozległe i mocne państwo, różnorako piękny kraj – Polska.

Ale wszyscy mamy jeszcze inne małe Ojczyzny, z których wywodzimy swój ród, które są dla nas czymś najbliższym, czymś najbardziej swoim. Może to być dzielnica, województwo lub starostwo. Może być nawet mały domek na gorze z kawałkiem lasu i zdziczałym ogrodem.

Dla mnie tak jest z krainą zamkniętą między szeroką niebieską Wisłą, wschodnim Bugiem i Wieprzem, błyszczącym wśród najkwiecistszych łąk.

Od tej krainy odeszłam już dawno, a w jej stolicy, Siedlcach, byłam tylko raz w życiu. Ale wspominam ją zawsze jako moją małą Ojczyznę.

We wsi Nowodworze na Podlasiu mieszkali moi dziadowie i tam na świat przyszedł mój ojciec [Wacław Nałkowski, potem słynny geograf – A.Cz.] Tę ziemię – jej bagniska, piaski i jej jeziora – opisywał w swych dziełach, a gdy wspominał dzieciństwo, to miała w jego wspomnieniach ta ziemia urok – owo wzgórze nad jakąś rzeczką, zielone od trawy i co wiosną pokryte całe fiołkami i nimi pachnące [...]¹.

Pozostawiamy dalszy tok tej impresji, aby ją zestawić z – nazwaną tak – „autobiografią”, opatrzoną krótkim, znamienym dla Nałkowskiej, tytułem *O sobie*, pisaną dla wydawcy w Monachium, a ogłoszoną w roku 1929 w „Wiadomościach Literackich”:

Moje dzieciństwo nie było czymś typowym dla dziewcząt mego kraju [...].

Od początku mego życia otaczały mnie książki, dorośli naokoło mnie mówili o nauce, znajomi, którzy przychodzili – to byli uczeni albo pisarze. Myślałam, że pewno tak samo jest wszędzie, że świat myśli i idei to jest jedyna rzeczywistość. I później byłam zdziwiona, widząc, że jest inaczej.

Urodziłam się w Warszawie. Jednak pierwszy rok mego życia [...] spędziłam w Niemczech. Nieżyjący już ojciec mój, reformator geografii w Polsce, autor dzieła *Geografia rozumowa*, [...] po ukończeniu uniwersytetu w Krakowie wyjechał jeszcze na studia do Lipska [...]. Matka towarzyszyła mu i pomimo że wychowywała mnie sama, studiowała geografię wraz z mężem [...].

Życie moje zaczęło się więc *od tej pory*. Ozdobą jego była przyjaźń z ojcem, trwająca od początku aż do jego śmierci. I trwająca do dziś miłość, łącząca mnie z matką².

Znamienne różnie są te słowa. Obie relacje mają przecież charakter autobiograficzny i obie kreślą szkic autoportretu. Ta pierwsza jest jednak impresyjna jako zwięzły i niemal liryczny zapis ulotnego wspomnienia. Ta druga stała się częścią systematycznego namysłu nad sobą. Pierwsza notatka dotyczy **biografii**: jakiegoś wczesnego jej, a dla pisarki wprost prehistorycznego, ogniwa. Drugi zapis współtworzy obraz **egzystencji**³.

¹ Zofia Nałkowska: *Mała Ojczyzna*. W: *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa 1957, s. 295.

² Zofia Nałkowska: *O sobie*. W: *Widzenie bliskie i dalekie*, op. cit., s. 12.

³ Rozróżnienie kategorii „biografii” i „egzystencji” wprowadzam za Marią Janion i kręgiem jej współpracowników z Uniwersytetu Gdańskiego, współtworzących tomy serii „Transgresje”; zob. m.in. dział *Biografia i egzystencja* w tomie *Odmieńcy* (Red: Maria Janion,

Nałkowska pamięta bowiem o podlaskich korzeniach swej rodziny i była – raz – w Siedlcach. To jednak tyle i tak się kończą wrażenia... W jej wspomnieniu o „małej ojczyźnie” już to nie służy pokazaniu samej siebie, już nie służy myśleniu o swej egzystencji. Błyskotliwie, lecz jednak oddalając od siebie owe podlaskie obrazy, pisarka snuje refleksję wokół semantyki słowa „ojczyzna”, wokół „małej ojczyzny”. Takiego przecież pojmowania **najbliższej przestrzeni rodzinnej**, takiego odczucia **małej ojczyzny**, jakie olśniewająco analizował potem Stanisław Vincenz, rozpatrując Homera, lecz i świadomość nowożytną – Nałkowska nie ujawnia⁴. Przeciwnie, pozostaje zrośnięta z Warszawą, jako jedyną **bliższą sobie duchowo** przestrzeń pozawarszawską wskazując czasem jeszcze – w dzienniku – dom w Górkach pod Wołominem, uwieczniony (przetworzony) w powieści *Dom nad łąkami*⁵. Podlaskie impresje nie zostały uwewnętrznione. **Podlasie nie zostawiło śladu w tej twórczości.**

Zgoła inaczej znaczy ów szkic *O sobie*. Oto młodziutkiej warszawianki autoportret istotny. Dwoje wybitnych rodziców, uwielbiany ojciec geograf, ukochana matka, jego towarzyszką i dzielna partnerka duchowa. Półki z książkami, przy których staje ciemnowłosa dziewczynka. Goście rodziców – ludzie nauki, inteligencja pozytywistyczna – i skupiona obecność podrastającej panienki podczas poważnych, ciekawych rozmów... To jest właściwa ojczyzna Zofii Nałkowskiej, w której intelektualizm, także egotyzm, późniejszej powieściopisarski mógł się powoli, systematycznie kształtować⁶.

Zbigniew Majchrowski. Gdańsk 1982, s. 103n.) i zawarte tam materiały, np. o Marii Komornickiej. Por. też monografię: Kwiryna Ziemia: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994.

⁴ Zob. Stanisław Vincenz: *Po stronie dialogu*. Przedmowa: Czesław Miłosz. Warszawa 1983, t. 1, s. 162-189, 308-316 (eseje: *Mała Itaka. (Rozważania o kulturze ludowej); Mała Itaka – dialog nocny; Homer „Odyseja” i mīt o Odyseji*). Por. też: Czesław Miłosz: *Szukając ojczyzny*, Kraków 1992, s. 178-211 szkice: *O wygnaniu i Miejsca utracone*.

⁵ Znamienne poświadcza to zapis w dzienniku z 28 V 1951, przedstawiający pierwszą od lat wizytę na Górkach (sprzedanych w roku 1937): „Jest mi, jakbym była widmem, powracającym po śmierci – na miejsce dzieciństwa i młodości. Ojciec, mateczka, tamci ludzie. Ależ, ależ!” (Zofia Nałkowska: *Dzienniki*. Tom VI: 1945-1954, część 2: 1949-1952. Oprac., wstęp i komentarz: Hanna Kirchner. Warszawa 2000, s. 256).

⁶ **Egotyzm** jako znamienna, konstytutywna cecha osobowości i wrażliwości artystycznej Nałkowskiej był już omawiany. Nagannie: Paweł Hertz: *„Moja mądra dusza w moim ładnym ciele”*. W: *Miary i wagi*. Warszawa 1978, s. 184n. I z aprobatą: Maria Janion: *Być „ja”*

Oto pradzieje rodzinne: Podlasie jako trop pamięci, a dla Nałkowskiej... **niby-ojczyzna**. I własna historia: warszawska, **biografia przekuta w egzystencję**, właściwa **ojczyzna**...

2. Poety oświeconego okruchy biograficzne

Węgierski wyraźnie ową dwoistość biografii i egzystencji zapowiada.

Od początku go postrzegano jako postać wyrazistą i niebywałą, osobliwie na tle swoich czasów osamotnioną: poza więzią, **zakorzeniem**⁷. Nieoceniony malarz dawnego życia kulturalnego, Kazimierz Władysław Wójcicki, pisał o nim z ironią i... sympatią: „hołdownik myśli i dążeń encyklopedystów francuskich”⁸. Lucjan Siemieński może ostrzej: to „umysł młodzieńczy, który zarwał wyobrażeń przesadzonych”, tyleż „Kato”, ile „młokos”⁹. Właśnie **ton młodości** określa słowa i czyny tego poety.

„Młody gniewny” polskiego oświecenia – jak trafnie określił go nieoceniony Juliusz Wiktor Gomulicki – pochodził z Podlasia¹⁰. Urodził się w roku 1756, choć może rok wcześniej; dostępne źródła nie rozstrzygają tego jednoznacznie. Materiałów źródłowych nie byłoby zresztą w odniesieniu do Tomasza Kajetana Węgierskiego wiele; szczerze mówiąc, jest ich

swojego „ja”. W: *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, zwł. s. 232n. Podstawą analiz były tam wczesne dzienniki pisarki. Zagadnienia podobne, choć w innym ujęciu metodologicznym, są przedmiotem **cennej książki** Małgorzaty Łukaszuk-Piekary: *„Wizje splecione z historiami”. Autobiografia liryczna poety*. Lublin 2000.

⁷ Pojęcia „zakorzenia” używam w rozumieniu **egzystencjalnym** za Simone Weil. Zob. np. jej polski zbiór: *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Tłum. Aleksandra Olędzka-Frybesowa. Wyd. 2, Warszawa 1986; także edycję: *Zakorzenie*. W: *Dzieła*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz. Poznań 2004, s. 931-1100 (znamienne tu uwagi np. na s. 1079, gdzie Plato i mistyk św. Jan od Krzyża zestawiani są jako paralelne ogniwa poszukiwań „mechanizmów nadprzyrodzonych”, jednak wpisane w obszar ludzkich potrzeb).

⁸ Kazimierz Władysław Wójcicki: *Z rodzinnej zagrody*. Warszawa 1983, tom II: *Życiorys z XVIII i XIX wieku*, s. 57-58 (szkic: *Kajetan Węgierski*). Jest to reprint edycji: Warszawa 1881.

⁹ Lucjan Siemieński: *Portrety literackie*. Poznań 1865, zwł. s. 153.

¹⁰ Zob. edycje: Tomasz Kajetan Węgierski: *Organy. Poema heroikomiczne w sześciu pieśniach*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1956; tenże: *Wiersze wybrane*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1974; tenże: *Organy. Poema heroikomiczne*. Wyd. Aleksandra Norkowska. Warszawa 2007.

mizernie mało. Znakomity poeta wyłania się z przeszłości, którą ledwie szkicowo zdołamy dzisiaj odtworzyć jako **historię rodu**.

Ród szlachecki Węgierskich wywodził się z Wielkopolski. Była to stara rodzina, która z dawien dawna osiadła na ziemi kaliskiej. Pieczętowali się herbem Wieniawa.

Siedzibą rodową Węgierskich była wieś Węgry, położona o milę od Kalisza. Tam gospodarzył dziad Tomasza Kajetana, a po nim jego stryj Walerian. Ojciec poety, Tomasz Węgierski, rychło pożegnał rodzinne Kaliskie. Zyskał godność starosty korytnickiego w województwie bełskim, na wschodzie. Lecz nie na długo!

Rodzony brat Tomasza, Andrzej, związał się bowiem z Podlasiem: został koniuszym nadwornym Jana Klemensa Branickiego. W pierwszej połowie XVIII wieku – w okresie nie upadku przecież kultury polskiej, jednak pewnego kryzysu późnego baroku i przesilenia epok! – Branicki należał do najważniejszych osobistości zarówno życia publicznego Rzeczypospolitej, jak i kultury ówczesnej. Za siedzibę obrał Białystok. Białostocki pałac Jana Klemensa Branickiego, wybitne dzieło architektoniczne zwane „Wersalem Podlasia”, stał się ośrodkiem życia kulturalnego. Hetman lubił otaczać się artystami, był mecenasem. Do klientów Branickiego (w dawnej Polsce taki mecenat kulturalny współtworzył bowiem „klientelę”, szczególnie układ wielorakich zależności magnata i szlachcica) należała wybitna poetka późnego baroku, **Elżbieta Drużbacka**¹¹.

Andrzej Węgierski był wszakże tylko sprytnym dworakiem. Rychło sprowadził do Białegostoku brata. Tomasz Węgierski porzucił starostwo korytnickie i osiadł na Podlasiu. Był jakiś czas na dworze Branickiego. Najpewniej z sukcesem u magnata, skoro zakupił wkrótce kilka wiosek.

¹¹ Nowe spojrzenie – śmiało oddalające dawne, niekiedy nazbyt krytyczne, sądy o późnym baroku w Polsce – przynosi już tom zbiorowy: *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spojrzenie na czasy saskie*. Red.: Stanisław Achremczyk, Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1996. Jest to pierwsze ogniwo cyklu tomów, stanowiącego pokłosie sympozjów organizowanych przez Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Ośrodek Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie i Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Por. też **klasyčzną** już monografię: Krystyna Stasiewicz: *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*. Olsztyn 1992.

Była pośród nich wieś Śliwno, dwie mile od Białej Podlaskiej. Tam to w r. 1756 (lub rok wcześniej) urodził się syn Tomasza i Anieli z Paprockich. Dano mu dwoje imion: Tomasz Kajetan.

Dzieciństwo Tomasza upłynęło na Podlasiu, jednak zaledwie można to sobie wyobrazić. Był potem drobnym, krótkowzrocznym mężczyzną. Widzimy więc teraz kruchego chłopaczka w letni dzień, jak stąpa miedzą przy ojcu: włościanie na polu zdejmują czapki na widok pana i dziedzica, a dziewczki folwarczne zerkają łakomie...

Zapewne chciałby to opisać Jarosław Marek Rymkiewicz, jak opisał życie i drogę duchową Mickiewicza¹². Młody Węgierski byłby tak przedmiotem **fantazmatycznej historii literatury**. Dokumentów, świadectwa faktów niemal zupełnie tu bowiem brakuje. Możliwe są świadectwa o **życiu analogicznym**: Wańkowicza, Gombrowicza?¹³ Przecież o ile późniejsze!

Dokładniej widzimy dopiero chłopczyka ośmioletniego, który przyjechał do Warszawy i podjął **naukę u jezuitów**, w Collegium Nobilium, gdzie jego profesorem był sam Adam Naruszewicz, ceniony już wówczas poeta. Było to zapewne w roku koronacji ostatniego króla, Stanisława Poniatowskiego – czyli w 1764.

Tam rychło rozkwitnie talent tego **błyskotliwego i śmiałego podrostka**. W roku 1770 młodziutki Węgierski powita króla Stanisława Augusta, wizytującego szkołę, świetną oracją. Mowę Tomasza Kajetana ogłosił drukiem Franciszek Bohomolec. Zapewne potem Tomaszek powrócił do rodzinnego majątku pod Białą Podlaską, jednak zachował nawiązany już przyjazny kontakt z Adamem Naruszewiczem. Bodaj dzięki niemu po

¹² Zob. pierwsze ogniwo tych prac: Jarosław Marek Rymkiewicz: *Żmūt*, Warszawa 1987 (wydanie poza zasięgiem cenzury, u schyłku Polski komunistycznej; nie mam pod ręką nowszej edycji). Czytamy na wstępie: „Ponieważ to, co splecione, pozostało splecione, można by powiedzieć, że poniosłem klęskę: autor, który zajmuje się historią, powinien bowiem – takie jest chyba powszechne przekonanie – uporządkować dany mu materiał. A przynajmniej wykazać chęć zaprowadzenia w nim jakiegoś porządku [...]. Przeszłość jako żywy kołtun, żywy żmūt” (s. 3-4). A dalej następuje „żmutowata” książka o życiu Mickiewicza...

¹³ Zwłaszcza klasyczne już *Szczenięce lata* – tom autobiograficzny Melchiora Wańkowicza (1934) – odtwarzają archaiczną obyczajowość wiejską na Polesiu i utrwalone w niej relacje „dworu” i „wsi”. Wańkowicz urodził się w roku 1892 w Kałużyczach na Białorusi (zob. *Mały słownik pisarzy polskich*. Red.: Włodzimierz Maciąg. Część 2. Warszawa 1981, s. 263). Por. też: Witold Gombrowicz: *Wspomnienia polskie*, Warszawa 1990, s. 21n.

dwóch latach Węgierski zamieści wiersze w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”¹⁴.

Była pośród nich zgrabna oda adresowana do Naruszewicza (w. 1-4):

Ty, co Pegazem jeździsz, koniem bystrołotnym,
Coć płynie wena w wierszu sercem tak ochotnym,
Iż to każdy przyznaje i każdy powiada,
Żeć muzy forytują, Febus lejcem włada

– pisał Węgierski do starszego mistrza jego stylem, dodając wprost (w. 69-72):

Tobiem winien, przezacny mężu, mówię szczerze,
Że me barki już miękkie kryć poczyna pierze,
Które, żeby w powiewne mogły porość skrzydła,
Żądzą we mnie gorąca i chęć nieostygła¹⁵.

Młodzik **już opierzony** pełen był zapału do pracy i... woli sukcesu. Pragnął stać się wybitny. Wyrósł „w szkole jezuickiej”, także w jej rozumieniu **warsztatu i sprawności pisarskiej**, dojrzewał w cieniu polskich mistrzów¹⁶. Zapewne też wówczas – dowodzi Nikołaj Bobrik, rosyjski badacz polskiego oświecenia – czytał mistrzów obcych a nowych: Racine’a, Rousseau, Voltaire’a¹⁷. Rychło poczuł się „osobny”, wyrazisty, *gotowy*.

Inteligencja, świetne pióro, wczesny debiut – czynią z **Węgierskiego „cudowne dziecko” polskiego oświecenia**. Był wkrótce rewelacją,

¹⁴ Biogram poety przedstawił Jerzy Snopek: *Tomasz Kajetan Węgierski (1756-1787)*. W zbiorze: *Pisarze polskiego oświecenia*. Red.: Zbigniew Goliński, Teresa Kostkiewiczowa. Tom I. Warszawa 1992, s. 658n.

¹⁵ Tomasz Kajetan Węgierski: *Do imci księdza Adama Naruszewicza S. J. o małym ludzi uczonych poważaniu. Oda*. W antologii: „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*” (1770-1777). Oprac. Julian Platt. Wrocław 1968, „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 195, s. 205 i 208-209. Zob. też: Elżbieta Aleksandrowska: „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*” 1770-1777. *Monoografia bibliograficzna*. Wyd. 2. Warszawa 1999.

¹⁶ Trafnie rozpoznaje tę relację Węgierskiego wobec **literackiej szkoły przeszłości** Barbara Kryda (*Szkolna i literacka działalność Franciszka Bohomolca. U źródeł polskiego klasycyzmu XVIII w.* Wrocław 1979, s. 213-214).

¹⁷ Nikołaj Bobrik: *Polskij poet-prosvetitel Tomaš Kaetan Vengerskij 1755-1787*, Moskwa 1981, s. 74-75. Książka ta, wydana po rosyjsku, stanowi **cenną** do dziś monografię całej twórczości Węgierskiego.

półki się nie stał skandalistą. Ta twórczość krótka, lecz **spełniona** (nie ma jednak słuszności Jerzy Snopek dowodząc – w swej syntezie epoki – jakiegoś zasadniczego niespełnienia artystycznego poety), to życie krótkie, a bogate i dramatyczne jak prawdziwy tekst kultury – ujawniają **drogę duchową** Węgieńskiego, jego **ścieżkę w świadomość tragiczną**, w pustkę, jak obsuwała się w próżnię cała epoka¹⁸. Jesteśmy na progu empatycznej lektury tej twórczości...

O ile taką lekturę zechce się podjąć. Pośród badaczy oświecenia wciąż ponawiana bywa **jałowa opozycja** między filologią a interpretacją (doprawdy, niczemu ta pielęgnowana kolizja nie służy), a każda próba wyjścia poza paradygmat prostej rekonstrukcji faktów traktowana bywa jako **naganna**, bez empatii i... rozumienia, o co w procedurze interpretacyjnej chodziłoby¹⁹. Taką beztroską bodaj i nieświadomość wobec **innej strategii badawczej**, a też **innego stylu wypowiedzi naukowej**, ujawniła, ze szkodą dla autora *Organów*, próba lektury jego prozy, gdzie badania o charakterze **interpretacji egzystencjalnej** określono lekko jako „egzaltowane”, wykazując nieświadomość co do rozpoznania literatury **w kontekście filozofii egzystencji**, zarazem nierozumienie **retorycznego, akustycznego, konstruowania tekstu** - zaś jedno i drugie ze szkodą dla przyjaznej swobody różnorodnych badań²⁰.

¹⁸ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Ten, który płynie „na łasce fał”*. Droga duchowa Węgieńskiego. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995. Por. też: Jerzy Snopek: *Oświecenie. Szkic do portretu epoki*. Warszawa 1999. Szkoda, że w tej ostatniej syntezie badacz poszedł **daleko wstecz** wobec stanu badań z ostatnich lat. Nowatorskie ujęcie Węgieńskiego jako poety **swoiście spełnionego, a współtworzącego rokoko** przedstawiła Teresa Kostkiewiczowa (*Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*. Warszawa 1975). Snopek nie ponawia tej inspirującej interpretacji i zdaje się kopiować ten portret **poety nieudalego**, który dał Mieczysław Klimowicz w swej ważnej, lecz wymagającej dzisiaj dyskusji, syntezie (*Oświecenie*. Warszawa 1972).

¹⁹ Nigdy za wiele **przypomnień podstawowych**: Antoni Czyż: *Wokół metod interpretacji liryki dawnej*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, s. 457n.

²⁰ Por. **niezbyt udane uwagi** w: Paweł Kaczyński: *Niedokończona podróż. Proza Tomasza Kajetana Węgieńskiego*. Wrocław 2001, s. 12-13 i 15. Rozprawa Antoniego Czyża *Ten, który płynie „na łasce fał”*. Droga duchowa Węgieńskiego została tam przywołana za pierwszym razem w „Ogrodzie”, a z ominięciem docelowego miejsca jej publikacji w monografii *Światło i słowo* z 1995 roku, która powinna być znana - gdzie kontekst badań z zakresu **interpretacji egzystencjalnej** jest prosto i jasno wyłożony.

Wróćmy *ad rem*: do Węgerskiego.

„Zasadniczy schemat tej biografii przypomina – zapisano ostatnio – *curriculum vitae* wielkiego poety francuskiego, Rimbauda, który urodził się sto lat po Węgerskim”²¹.

3. Podlasie półobecne

Jednak **mała ojczyzna podlaska nie miała na to wpływu**. Swoją wczesną formację, szybką dojrzałość, swe oswojenie z kulturą, zaśluchanie w nowościach francuskich (uwielbiał Voltaire’a, tłumaczył Rousseau) Węgerski zawdzięcza Warszawie... To miasto opisał i zdemaskował, bo demaskacją się staje olśniewający wiersz-reportaż *Ostatni wtorek*. To miasto przecież dało mu odczuć smak czasów schyłku, epoki dekadencji – gdyż Węgerski, lew salonowy i **dandys XVIII-wieczny**, od początku pojmuje swoją epokę jako kres pewnej formacji²².

Dla Węgerskiego jest **Podlasie półobecne**, bo odległe duchowo, lecz nadal w życiu znaczące... Inspiracją nie było, ale powracał tu, jeździł.

Pierwsza podróż znacząca... 17- lub 18-latek jest w Białymstoku, bawi na dworze Jana Klemensa Branickiego. To wówczas, w grudniu 1772, namalował go tam Sylwester Mirys, malarz nadworny hetmanowej Branickiej. Powstał **jeden z najniezwyklejszych portretów pisarzy oświeceniowych!** Jak długo tam był, trudno ustalić. Nikołaj Bobrik sądzi, że dosyć długo²³.

Węgerski budził jednak w komnatach „Wersalu podlaskiego” pewną sensację, skoro drukował – on, ledwie podrostek – odę do sławnego już i uznanego poety w znakomitym, stołecznym piśmie literackim (wyobraźmy dziś sobie, dla porównania, studenta, który drukuje w „Pamiętniku Literackim”). Tym się tłumaczyłby ów portret.

²¹ Jerzy Snopek: *Tomasz Kajetan Węgerski...*, *op. cit.*, s. 661.

²² O dandyzmie zob. m.in., w związku z Juliuszem Słowackim: Ryszard Przybylski, *Gentleman i dandys*. W zbiorze: *Style zachowań romantycznych*. Red.: Maria Janion, Marta Zielińska. Warszawa 1986.

²³ Nikołaj Bobrik, *op. cit.*, s. 82.

A jest to wizerunek zjawiskowy, niemal bezwiedne upostaciowanie toposu *puer-senex* ('chłopię-starzec')²⁴. Maleńki Węgierski spogląda na widza śmiało, lecz jakby roztargniony. Pызate policzki są jeszcze dziecięce, ale zmysłowe, skupione wargi znamionują świadomego życia męczyznę. Duże wypukłe oczy krótkowidza spoglądają gdzieś poza nami. Dłonie ściskają książeczkę. Musi to być ukochany Voltaire...

Dalsze podróże... Poeta był ruchliwy. W listopadzie 1776 wyjechał do Radzyna Podlaskiego, za Łuków. Gościł go tam Kajetan Potocki:

Już odjeżdżasz, Węgierski, za łukowskie bory [...]

– wołał mu zaprzyjaźniony Stanisław Trembecki w wierszu *Adieu*²⁵.

W tymże zapewne roku, ale wcześniej (?) powędrował poeta aż za Podlasie, na skraj Litwy i Białorusi: do Słonimia. Miał tam rezydencję Michał Ogiński, hetman wielki litewski. Poświęcony mu wiersz należy do najświetniejszych i najmocniejszych, jakie Węgierski napisał (w. 1-2):

Nie wiem prawdziwie, mospanie hetmanie,
Co się na tamtym świecie ze mną stanie

– oznajmia na wstępie... Utwór byłby eschatologiczny, lecz pozornie. Poeta mniema, iż najpewniej znajdzie się po śmierci w piekle, nad czym ubolewa (w. 8-12):

Bom ciekawy i rad bym widzieć Pana Boga:
Jak poważnie na tronie z dyamentów siada,
Jak zręcznie bez ministrów tą machiną włada,
Bo jak moim rozumem słabym mogę sądzić,
Trudno kawałkiem ziemi, trudniej światem rządzić.

Następuje dalej operetkowa wizja niebiosów. „Ulubionym obrazem Węgierskiego – zauważył Juliusz Gomulicki – było [...] Niebo ujęte na sposób

²⁴ Zob. Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. Andrzej Borowski. Warszawa 1997, s. 107-110 (rozdział: *Chłopiec i starzec*).

²⁵ Cyt. według: Tomasz Kajetan Węgierski, *Wiersze...*, *op. cit.*, s. 213.

późniejszych pomysłów Offenbacha [z operetki *Orfeusz w piekle* – A.Cz.]: podczas wielkiej gali”²⁶.

Oto wszakże eschatologiczna **groteska**. Pasja pobożna poety byłażby udana, gdyż Bóg go odstręcza, a niebo nudzi. Nużący jest i hymn anielski wyśpiewywany w niebie. Ostatecznie wiersz ma posmak **libertyński**, co u Węgierskiego nienowe²⁷. Temat posłużył względem **okolicznościowym**: pochwale Ogińskiego i jego dworu, litewskiej rezydencji w Słoniemiu.

Więzi z Ogińskim – życzliwość hetmana i bliski przyjaźni ton tej relacji – wprowadziły Węgierskiego w krąg rodu ważnego dla kultury Podlasia.

Aleksandra z Czartoryskich Ogińska, *primo voto* Sapieżyna (1730-1798) to wybitna – dzisiaj dopiero doceniana – dama polskiego oświecenia²⁸. W listopadzie 1761 w Wołczynie poślubiła Michała Kazimierza Ogińskiego, „jedną z barwniejszych postaci tamtych czasów”, pisarza polnego, a potem (dzięki wsparciu teścia) hetmana wielkiego litewskiego. Dzieje ich związku są zajmujące. Oboje stanowili silne indywidualności (choć anegdota przypisała hetmanowej – o twarzy nieładnej, lecz wyraziściej, oraz niskim, chrapliwym głose – także moc fizyczną, kontrastującą z kruchą posturą małżonka), urządzali domy w Słoniemiu, Warszawie i Nieborowie.

²⁶ Juliusz W. Gomulicki: *Młody „gniewny” polskiego oświecenia*. W: Tomasz Kajetan Węgierski: *Wiersze wybrane*, op. cit., s. 34.

²⁷ Por. Jerzy Snopek: *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*. Wrocław 1979. O świadomości libertyńskiej zob. też: Antoni Czyż: *Światło i słowo*, op. cit. (rozdział: *Morsztyn libertyński – poeta i Krzyż*); Alina Nowicka-Jeżowa: *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*. Warszawa 2000 (rozdział: *Ambiwalencje libertynizmu*, zwł. s. 246).

²⁸ Zob. Danuta Michalec: *Aleksandra Ogińska i jej czasy*, Siedlce 1999 - dalej cytaty ze s. 25; Urszula Głowacka-Maksymiuk: *Aleksandra z księżyk Czartoryskich Ogińska*. Siedlce 2003; Artur Zióntek: *Pani na Siedlcach Aleksandra Ogińska. Stan badań i zarys problematyki*. „Wschodni Rocznik Humanistyczny” r. II: 2005, s. 403-414; *Aleksandra Ogińska i Siedlce w trzech pamiętnikach z XIX wieku*. Oprac. Rafał Dmowski i Artur Zióntek. Siedlce 2007; Artur Zióntek: *Z dziejów dworu artystycznego Aleksandry Ogińskiej*. Część I: *Opisanie fety na dzień św. Michała*. „Ogród” 2010, nr 1-2 (25-26), s. 17-26; Artur Zióntek: *Z dziejów dworu artystycznego Aleksandry Ogińskiej*. Część II: *Przyjęcie najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta [...] w Siedlcach 1783 roku*. „Ogród” 2016, nr 1-4 (27-30), s. 27-82. Olbrzymiej literatury na temat księżnej Ogińskiej nie da się tu przytoczyć w całości.

Księżna związana była także z Siedlcami, które stały się *de facto* własnością jej rodziców. Po śmierci ojca w roku 1775 przejęła na własność dobra siedleckie. Zbiegło się to w czasie z separacją małżonków. „Michał Kazimierz Ogiński pozostał w Słonimiu, Aleksandra na swą siedzibę obrała Siedlce”.

Dwory księstwa w Słonimiu i Siedlcach stanowiły **ośrodki życia kulturalnego, a zwłaszcza teatralnego**, jak wiele innych w XVII i XVIII wieku rezydencji magnackich – przykładem słynnym i znakomitym pozostaje Franciszka Urszula Radziwiłłowa, poetka i dramatopisarka, oraz jej **teatr dworski w Nieświeżu**²⁹. Michał Ogiński w Słonimiu także miał teatr: „część sceny [...] mieściła się na wodzie [...], „akcja sztuk i baletów rozgrywała się częściowo na pływających po wodzie statkach”, co pozwalało inscenizować „nawet szarżę kawalerii”³⁰. Teatr istniał od roku 1776, początkowo w wielkiej sali balowej pałacu, a dopiero od roku 1784 w osobnym budynku, który pozwalał na owe – błyskotliwe – efekty inscenizacji³¹. Znakomita w brzmieniu i liczna była też działająca tam **orkiestra dworska**, którą prowadził włoski dyrygent Alessandro Danesi³². Hetman Ogiński, „wytrawny teatroman i meloman”, sam „uzdolniony muzyk i kompozytor” założył w swej rezydencji teatr „o charakterze **zawodowym**”, z kadrą nie tylko obcą, ale i polską (większość aktorów była to „młodzież chłopska”), „organizował [...] koncerty i spektakle operowe”. Założył w końcu szkołę baletową. Jednak cenił i teatr dramatyczny: w Słonimiu wystawiono *Marianne Voltaire’a*.

Był to bez wątpienia jeszcze **teatr barokowy**, bogaty w malarsko ujęte dekoracje. Równocześnie otwierał się na ówczesną kulturę muzycz-

²⁹ Zob. Julian Krzyżanowski, *Talia i Melpomena w Nieświeżu. O twórczości Franciszki Urszuli Radziwiłłowej*. W: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Wyd. 3. Warszawa 1977, s. 443-464. Także: Barbara Judkowiak: *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*. Poznań 1992.

³⁰ Wiesława Jaraczewska: *Dwór księstwa Ogińskich w Siedlcach jako środowisko kulturotwórcze na tle rozwoju kultury teatralnej doby oświecenia*, „Siedlce” r. III: 1975, s. 73-74.

³¹ Tu i dalej korzystam ze **znakomitej syntezy**: Karyna Wierzbicka-Michalska: *Teatr w Polsce XVIII wieku*. Warszawa 1977, s. 141 i 281-288. Zob. też monografię: Andrzej Ciechanowiecki: *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Słonim*, Köln 1961 (o teatrze: s. 82n., o Węgierskim w Słonimiu: s. 104).

³² Wierzbicka-Michalska, *op. cit.*, s. 286. Zob. też komentarz Gomulickiego w: Węgierski: *Wiersze wybrane*, *op. cit.*, s. 96.

ną: w Słonimiu grano opery Glucka! Był otwarty na oddziaływanie oświecenia. Świętość i klimat sceny hetmańskiej współgrają ze stuleciem, którego znakiem jest też *Muzyka na wodzie* Haendla (1717)³³.

Właśnie taki teatr – lecz jeszcze w sali balowej, skromniejszy – poznał Węgierski. W wierszu *Do Ogińskiego...* oznajmia swe szczęście, że widział tam (w. 44):

[...] te wszystkie dziwy.

Wkrótce podobne oglądał w Siedlcach.

4. Siedlecka premiera *Pigmaliona*

Siedlce były bowiem „rezydencjonalnym miastem magnackim”, wiele zawdzięczając swej protektorce³⁴. Aleksandra Ogińska „była rozmawiana w przedstawieniach teatralnych, baletowych, operach i koncertach”³⁵. Ujawnia wrażliwość literacką. Zapraszała do siebie poetów:

Bywali w Siedlcach Franciszek Dionizy Kniaźnin i Franciszek Karpiński, którzy zarówno w korespondencji do przyjaciół, jak i w swoich wierszach uwieczniali miłe chwile pobytu³⁶.

Uroczym świadectwem siedleckich wieczorów Kniaźnina jest jego oda *Do Aleksandry Ogińskiej hetmanowej W. Litwy*. Nie dziwi życzliwość i wdzięczność poety, skoro w salonie hetmanowej omawiano koncepcję wydania jego pism³⁷.

Księżna bowiem prowadziła salon, urzędowała w rezydencji siedleckiej festyny i tańce. Sprowadzała śpiewaków ze Słonimia lub Warszawy, założyła też – wzorem męża – własny balet, rekrutując tancerzy pośród

³³ Zob. Bogusław Schaeffer: *Dzieje muzyki*. Warszawa 1983, s. 189.

³⁴ Antoni Winter: *Dzieje Siedlec. 1448-1918*. Warszawa 1969, s. 80-88 (rozdział: *Kultura. Życie dworskie [XVII-XVIII w.]*).

³⁵ Wiesława Jaraczewska, *op. cit.*, s. 75.

³⁶ Tamże, s. 77.

³⁷ Zob. Andrzej Guzek: *Salony literackie*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977, s. 635.

wiejskich chłopców. Poza tym dbała o oświatę ludu: założyła i utrzymywała na swój koszt szkołę elementarną.

Mieszkała w pałacu, gdzie przygotowała sobie „apartamencik nowy”³⁸. Wokół pałacu zaś rozciągała się... „Aleksandria”, zarządzany już od roku 1768 przepysznym ogród w typie angielsko-chińskim, chluba rezydencji siedleckiej³⁹. Wznoszone tam domki nadawały miejscu niezwykle klimat. Oto „plebania turecka”, gdzie gromadzono fajki i inne przybory dla pałaczy. „Dom rybaka” z prostymi sprzętami, choć się znalazł tam i zegar z kukułką. Powstał również – wystawnie wyposażony – domek samej hetmanowej... Wybitnym dziełem architektury była kaplica, którą w 1791 roku wybudował Zygmunt Vogel.

Uroczą, pokazywaną gościom (oglądającym ją z zachwytem), siedziba Aleksandry Ogińskiej (dziś raczej odnowiona, chociaż park przy pałacu czeka na lepszy czas) stała się **ośrodkiem kultury oświeceniowej** – zwłaszcza **rokoka i sentymentalizmu**⁴⁰. Pełna pomysłów i energii księżna, prawdziwa *femme inspiratrice* środowiska siedleckiego, zresztą mocna i twórcza również w życiu intymnym (o jej polskich i ruskich kochankach krążyły legendy), przypomina **inną wybitną damę epoki** – Izabelę Czartoryską⁴¹. Obie panie, spokrewnione z sobą, pozostawały w przyjaźni, a hetmanowa odwiedzała Puławę. W Siedlcach – w październiku 1784 – Maria Czartoryska, córka księżnej Izabeli i późniejsza autorka powieści *Malwina* poślubiła Ludwika Wirtemberskiego.

W teatralnych pasjach hetmanowej ma swój udział Węgierski.

Miał on ambicje i zdolności translatorskie. Jako tłumacz sięgnął do Rousseau i jego *Pigmaliona*. Jan Jakub nie był urodzonym dramaturgiem, niemniej zajmował się dramatem w teorii i praktyce, na sposób niejednokrotnie zaskakujący i nowatorski, a edycja zbiorowa jego dzieł gromadzi

³⁸ Michalec, *op. cit.*, s. 27.

³⁹ Dokładnej o tym: Gerard Ciołek: *Ogrody polskie*. Wyd. 2. Warszawa 1978, zwł. s. 127.

⁴⁰ Edmund Rabowicz rozpatruje działalność Ogińskiej na tle wczesnej fazy rozwoju rokoka jako prądu literackiego w Polsce: Edmund Rabowicz: *Rokoko*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977, s. 606-607.

⁴¹ Zob. **znakomitą** monografię: Alina Aleksandrowicz: *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*. Lublin 1998. Nie ma tam jednak wzmianki o Aleksandrze Ogińskiej.

pewien zasób utworów scenicznych⁴². *Pigmalion* wymieniany bywa w kręgu pism muzycznych autora *Wyznań*, tak mocno związany jest z muzyką, którą do tekstu Jana Jakuba skomponował Horace Coignet⁴³. Stanowi też początek nowego gatunku dramatycznego – sceny lirycznej⁴⁴.

Pigmalion przypomina bowiem **monodram**, „monodramat” i tak bywa określany⁴⁵. Rousseau uznał go za „scenę liryczną”. Rzecz dzieje się – wedle didaskaliów – w pracowni rzeźbiarza.

Mitologia podaje (odtworzamy za Zygmuntem Kubiakiem): Pigmalion „był artystą” i „wyrzeźbił [...] cudny posąg kobiety ze śnieżnie białego eburnu (kości słoniowej), całował go i tulił, drżał”. Pokochał bowiem jasną i chłodną nagość dziewczyny. Prosił Afrodytę, by rzeźba ożyła i pod jego dotykiem posąg przebudził się, wyciągnął ręce, pokochał⁴⁶. **Tajemnica miłości...**

To ona zajmuje Rousseau. Oto Pigmalion i jego rzeźba, jej piękno, doskonałość. Całą „scenę” wypełni monolog **artysty i mężczyzny**, dla którego kobieta, jej postać, urok, blask – stanowią rację bycia. Ledwie w finale przemówi tu Galatea, jeszcze zakuta w kamień, ale już tchnąca życiem. Odezwie się niejasno, nieśmiało, ponawiając półsennie i trwożne **ja**. Płynie muzyka... Utwór ma uwerturę muzyczną, a monolog rzeźbiarza rozcinają kompozycje instrumentalne. Jest ich 26; nie ilustrują słów, lecz je emocjonalnie dopełniają. Częstki tekstu podzielone muzyką mają wyrazisty a odmienny ton uczuciowy. Narastanie napięcia bohatera aż po **ożywczą moc słowa-czułego** – zostaje tak błyskotliwie podkreślone.

Wszystko wypełniło się i dokonało **w słowach rzeźbiarza**. A one **zakłęły kamień miłością**: jak mowa cudownie mocna, **słowa przemieniające**, gdyż bywa przeobrażeniem i życiem miłość. Rousseau bada napięcia słowa, dźwięku i gestu. Odsłania **ontologię miłości**. Ujawnia

⁴² Zob. Jean-Jacques Rousseau: *Pygmalion*. W: *Oeuvres complètes*. Paris 1830-1832, tom II: *Théâtre* (egzemplarz Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. II.285.390. Nie miałem dostępu do innej edycji).

⁴³ J.-J. Rousseau, *Pygmalion*. W: tenże, *op. cit.*, t. 10: *Dictionnaire de musique*, s. 477-485 (w tym komentarz na s. 478).

⁴⁴ Zob. Zofia Wołoszyńska: *Scena liryczna*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977.

⁴⁵ Michał Witkowski: *Świat teatralny młodego Mickiewicza*. Warszawa 1971, s. 140.

⁴⁶ Zygmunt Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997, 317-318.

fenomen ekspresji, oczyszczającej i tchnącej moc. Odnajduje tak **człowieka naturalnego**: on **przeżywa i czuje** oraz **pokaże to**. **Mowa uczuć** kształtuje osobę, bez niej przestaje się trwać⁴⁷.

Oto podróż do pierwotnej ekspresji i już **ton romantyczny**, także i **styl nowy**: napięty, zmienny, ekspresywny, wyrazisty. Premiery odbyły się w Lyonie w 1770 roku, potem w Théâtre Français w Paryżu 30 października 1775 roku⁴⁸.

Pokazywano też *Pigmaliona* w Polsce. W roku 1777 odbyły się trzy spektakle gościnne: jeden w kwietniu oraz 19 i 30 maja, wszystkie z muzyką Coignet. Były to występy trupy francuskiej z Lyonu. Odnotował je życzliwie „Journal Littéraire de Varsovie”, analizując grę aktorską. Stały się wydarzeniem⁴⁹.

Potem poznawano już namiętność *Pigmaliona* po polsku – w wersji Węgierskiego.

Węgierski oddał to **kongenialnie**. Tłumaczy klarownie i błyskotliwie, a nadto: swobodnie. Rousseau napisał *Pigmaliona* prozą, Węgierski tłumaczy wierszem. Pozostaje to w zgodzie z poglądami oświecenia na przekład literacki i aprobatą dla **przekładu jako adaptacji**, jakkolwiek cel adaptacji nie jest dydaktyczny, lecz estetyczny i nie o **spolszczenie** chodzi, ale o **trafną ekspresję**⁵⁰. Wzór istniał już po francusku. Była to poetycka wersja *Pigmaliona*: adaptacja oryginału Rousseau, której dokonał Arnaud Berquin, poeta-sielankopisarz⁵¹. Francuska i polska wersja

⁴⁷ Z mnogości prac o Rousseau podaję wybrane, najważniejsze dla kwestii **ekspresji**: Pierre Burgelin: *La philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*. Paris 1952; Jean Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau. Przegląd i przeszkoda*. Tłum. Janusz Wojcieszak. Warszawa 2000; Bronisław Baczek: *Rousseau: samotność i wspólnota*. Warszawa 1964; Zofia Szmydtowa: *Rousseau – Mickiewicz. W: W kręgu renesansu i romantyzmu*. Warszawa 1979; „Ogród” 1993, nr 1-4 (13-16): tu materiały o Rousseau (m.in.: Maria Janion, Ewa Rządowska).

⁴⁸ Datę wcześniejszą podaje Zofia Wołoszyńska, *op. cit.*, datę późniejszą – komentarz w *Oeuvres complètes*.

⁴⁹ Por. Ludwik Bernacki: *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Warszawa 1979 (reprint edycji: Lwów 1925), tom I, s. 126, 136 i 155; tom II, s. 294.

⁵⁰ Zob. Jadwiga Ziętarska: *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*. Wrocław 1969; też *Przekład – adaptacja*. Hasło w: *Słownik literatury...*, *op. cit.*

⁵¹ Wskazują na to: Juliusz W. Gomulicki (*Stracone złudzenia czyli o Kajetanie Węgierskim*. W: Tomasz Kajetan Węgierski: *Poezje wybrane*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1981) i Zofia Wołoszyńska, *op. cit.*

wierszem (Berquin – Węgerski) wzmacnia liryczny ton tekstu. W końcu *Pigmalion* Rousseau to proza **poetycka**, oddana emocjom i zrytmizowana. Adaptacje to uwyrażnia⁵².

O świetności przekładu Węgerskiego mówili już współcześni, pisali wszyscy. Sam tłumacz miał to poczucie **spełnienia**, kiedy we wstępie do drukowanej wersji swego przekładu zawarł taki autokomentarz:

Żywość myśli, moc wyrazów chciałem oddać jak najwierniej, ale się nigdy dla słowa nie wzięł; starałem się być równym Russowi: jego duszę, jego ogień przejąć w siebie usiłowałem [...]⁵³.

Wstęp adresowany został do króla, który bodaj nie poznał się na ofiarowanej mu perełce poezji, jak i, ogólniej, nie poznał się na Węgerskim.

Ignacy Chrzanowski, niechętny tej twórczości (choć trafnie rozpoznał „pierwiastek osobisty” jako „najwybitniejszą cechę” jego wierszy satyrycznych), dostrzegł w **zmiennomiarowym wierszu** tej translacji zapowiedź romantyzmu i, wprost, Mickiewicza, jego *Wielkiej improwizacji*⁵⁴. Juliusz Gomulicki podkreśla istotną nowość wersji polskiej (to „do pewnego stopnia nowe dzieło” na tle oryginału), określając ją jako:

Całkowicie nową w poezji polskiej i właściwie rewolucyjną propozycję dynamicznej wypowiedzi lirycznej o wysokiej temperaturze uczuciowej⁵⁵.

Chodzi o tekst niepospolity: o **arcydzieło** Węgerskiego, nowatorskie i prekursorskie, niezwykle... Doceniła je słusznie nowa monografia poety⁵⁶.

Oglądano je w Siedlcach.

⁵² Powstał też w polskim oświeceniu równoległy przekład *Pigmaliona* dokonany prozą, wprost z tekstu Rousseau. Dokonał go Jan Baudouin de Courtenay; nie ma tej mocy artystycznej.

⁵³ Węgerski: *Wiersze wybrane*, *op. cit.*, s. 190.

⁵⁴ Ignacy Chrzanowski: *Historia literatury niepodległej Polski*. Wyd. 11. Warszawa 1971, s. 473-474.

⁵⁵ Juliusz W. Gomulicki: *Młody „gniewny”...*, *op. cit.*, s. 39.

⁵⁶ Piotr Stasiewicz: *Poezja Tomasza Kajetana Węgerskiego*. Białystok 2012, s. 235-248. Jak miło, że ta sumienna monografia wolna jest od kierowanych *ad personam* wobec innych badaczy złośliwostek, które obciążają wywód w tomie Pawła Kaczyńskiego.

Teatr dworski Aleksandry Ogińskiej zasłynął przedstawieniem dla króla: podczas pięciodniowego pobytu Stanisława Augusta w Siedlcach w lipcu 1783 r. Wybitną inscenizacją byli też chyba *Cyganie*, opera komiczna Książnina w r. 1787 (lub wcześniej)⁵⁷. Główną rolę Cyganki Jawnuty zagrała tam najpewniej księżna Izabela Czartoryska. Teatr siedlecki dawał spektakle przez wiele lat⁵⁸.

Jednak *pierwsze wielkie widowisko* odbyło się wcześniej! Był to właśnie *Pigmalion* Rousseau w przekładzie Węgierskiego⁵⁹. Wystawiono go w środę 15 października tegoż roku, w dniu imienin Teresy Radwańskiej, damy dworu hetmanowej⁶⁰. Polska prapremiera, dziś raczej zapomniana⁶¹. Poeta gościł w tymże czasie znowu w Słonimiu i zapewne przybył do Siedlec na przedstawienie. Było ono częścią fety dworskiej dla panny Radwańskiej. Barwny reportaż z tych wydarzeń zamieścił wówczas dodatek do „Gazety Warszawskiej”⁶². Podajemy go jako **pierwszy przedruk w całości**:

Z Siedlec. W dzień dorocznych imienin jejmość panny Teresy Radwańskiej, damy dworu jaśnie wielmożnej jejmość pani Ogińskiej hetmanowej WXL, była uroczystie obchodzona gala, w przytomności samejże jaśnie wielmożnej pani, która przez osobliwszą dobroć i łaskawość ku sługom swoim sama była do tego powodem, tudzież wielu innych dystygowanych gości.

⁵⁷ Badacze podają rok 1786 lub 1787 jako datę premiery. Por. Wiesława Jaraczewska, *op. cit.*, s. 81; Danuta Michalec, *op. cit.*, s. 13; Karyna Wierzbicka-Michalska, *op. cit.*, s. 289.

⁵⁸ Podstawowe w tej mierze były ustalenia Edmunda Rabowicza i Tomasza Korzeniowskiego, o czym niżej. Jeszcze A. Winter, *op. cit.*, s. 81, jako jedyną pewną datę dotyczącą działalności tej sceny podał r. 1793.

⁵⁹ Edmund Rabowicz: *Ogińska Aleksandra*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. Tom XXIII. Wrocław 1978, s. 591. Tam jednak **błędna** data premiery: 3 X 1777.

⁶⁰ Tak podaje Tomasz Korzeniowski: *Teatr hetmanowej Ogińskiej w Siedlcach*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, nr 1-2, s. 115. Jest to fragment pracy magisterskiej, napisanej pod opieką prof. Władysława Tomkiewicza.

⁶¹ Zob. np.: Ziemowit Mikołajtis, *Jan Jakub Rousseau a scena polska*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej [Oddziału PAN w Krakowie]” r. III: 1965, s. 87n. Autor tej ciekawej rozprawy nie wspomina o premierze siedleckiej! Por. też: Ziemowit Mikołajtis: *Teatr muzyczny Jana Jakuba Rousseau i jego znajomość w Polsce i w Europie do połowy XIX wieku*. Częstochowa 1972.

⁶² „Gazeta Warszawska”, dodatek do numeru z datą 15 X 1777 (mikrofilm Biblioteki Narodowej, sygn. Mf27768). W podanym dalej reportażu **modernizuję ortografię, dawne formy fleksyjne i interpunkcję**, oraz wprowadzam podział tekstu na akapity.

A naprzód zaraz rano około godziny 9, zaprowadziwszy porządnie garnizon tutejszego miasta armatki na dziedziniec pałacu, wydał z nich kilkakrotnie ogień, tudzież u ręcznej strzelby, po wydaniu którego sam komendant złożył powinszowanie w pokoju solenizantki, dosyć mile przyjęty od niej, z oświadczeniami grzeczności za uczynioną atencyją.

Ledwie to się skończyło, nastąpiły inne okrzyki. Dziewki wiejskie, zgromadziwszy się licznie i strojnie przed folwark i złożywszy między sobą z woniejących kwiatów i kłosów zboża wieniec, udali się [sic!] długim szeregiem na dziedziniec pałacu, śpiewając dobranymi głosami różne i wesołe pieśni, a stanąwszy przed oknami solenizantki jedna z nich z powinszowaniem i wieńcem weszła do pokoju i oddała ten znak radości.

O godzinie 11 udała się jaśnie wielmożna pani nasza do kościoła na zwykłe sobie nabożeństwo z całą kompanią i dworem swoim, po którym skończonym gdy powróciła na pokoje, solenizantka od wszystkich przytomnych⁶³ odbierała szczerze i uprzejmie powinszowania, dziękując każdemu w przyzwoitym ułożeniu i wyborze słów.

Nastąpił zatym wspaniały obiad, przy którym sama jaśnie wielmożna pani zaczęła życzyć zdrowia dobrego swojej solenizantce, wszyscy kolejną wielkimi kielichami spełniali pomienione zdrowie przy rzęsytm dawaniu ognia z przerzeczonych armatek.

Tak wesoło ukończywszy obiad udała się jaśnie wielmożna pani nasza z całą kompanią swoją do pobliskich kniei na polowanie, gdzie ubiwszy wilka, lisów dwa i zajęców powróciła przed zachodem słońca do miasta i stanąwszy przed *Kafenhauzem*⁶⁴ porządnie trzymanym zastała tam wyborną kawę, owoce dla solenizantki, którymi traktowana była.

Wkrótce potem wróciła się do pałacu i za wydaniem ognia z armatek znalazła bardzo dobrą i nową inwencyją iluminowany ogród, w pośród którego była misternie zrobiona na transparencyją⁶⁵ grota wydająca z siebie kaskady, za nią namiot, a za namiotem z tyłu wielki ogień, tak dalece, iż zdawał się cały ogród goreć. Co lubo to bardzo dobrze wydawało się z okien pałacowych, atoli dla większej satysfakcyi cała kompania wyszła do ogrodu przypatrywać się bliżej temu rozdysponowaniu światła.

⁶³ przytomni – ‘obecni’

⁶⁴ Właśc. *Kaffenhaus* – ‘kawiarnia’

⁶⁵ transparencyja – ‘przejrzystość, przezroczystość’. Zob. Alojzy Jougan: *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Wyd. 4, Warszawa 1992, s. 695; por. też komentarz językowy w: Janina Gardzińska, Urszula Głowacka-Maksymiuk: *Przyjęcie Najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta Króla Polskiego [...] w Siedlcach 1783. [Tekst i komentarz]*. W: Danuta Michalec, *op. cit.*, s. 152. Tu chodzi o **sztuczną grootę**, która przypomina **altanę**.

Powróciwszy na pokoje, liberyja⁶⁶ pozostała tańcząc w namiocie przy wiejskiej kapeli. Wesoły wszystkim czyniła widok, a mianowicie solenizantce, której nie dali w plauzach⁶⁷ i okrzykach spocząć.

To się gdy zakończyło ponownym z armatek ogniem, nastąpiła operetka *Pigmalion* nazwana, którą z niewymownym ukontentowaniem grano, w nowym guście dobrawszy stroju i udania. Na końcu balet dziecinny, tak dobrze egzekwowany, jak na ten wiek przystało i na krótki czas przygotowywania się.

Po skończonej operze udano się na pokojach do różnych grów, które trwały dosyć długo, potem kolacja, po kolacyi poncz. Słowem cały ten dzień przepędzony na samych wesołościach i coraz nowych zabawach będąc każdy bawiony i traktowany *lautissime in seram noctem*⁶⁸.

Fetowana solenizantka ujrzała więc też „operę” czy „operetkę”... I wiadomość poboczna: w Siedlcach XVIII-wiecznych znajdowała się kawiarnia (*Kaffenhau*s), ten **ulubiony przybytek życia towarzyskiego w oświeceniu**⁶⁹.

Pośród „dystyngowanych gości” najpewniej był na premierze Węgierski. Urządzono ją w Aleksandrii – ogrodzie. Maleńki poeta oglądał fetę: łunę wielkiego ognia na mrocznym niebie. Potem obejrzał „scenę” Rousseau, we własnym przekładzie. Słyszał muzykę i widział zniewolonego miłością rzeźbiarza... Kto grał tam Pigmaliona, nie można ustalić. Nastąpił wreszcie balet dziecięcy, siłami własnymi, a z inspiracji... Jana Jakuba (który małych aktorów uznawał za lepszych od dorosłych, gdyż są szczerzy, nie zepsuci i nie umieją kłamać).

Siedlecka premiera *Pigmaliona* wyprzedziła inscenizację warszawską⁷⁰. Pozwala też ustalić, kiedy powstał ów przekład. Nikołaj Bobrik,

⁶⁶ liberyja – służba dworska. Zob. Samuel Bogumił Linde: *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1994, tom II, s. 631 (hasło: *liberya*) i objaśnienie – ‘ludzie pod liberyją, służący’. Sens tego zdania: ‘Państwo powrócili do pałacu („na pokoje”), a służba tańczyła w ogrodzie’.

⁶⁷ plauzach – aplauzach, powinszowaniach.

⁶⁸ Będąc każdy bawiony... – sens: tak że każdy był bawiony... *Lautissime in seram noctem* – ‘najdoskonalej aż do późnej nocy’.

⁶⁹ Zob. **znakomitą** monografię: Wojciech Herbacyński: *W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*. Wyd. 2. Warszawa 1988 (wyd. 3: 2005). Tamże opis słynnej w Warszawie kawiarni Nejbertowej (s. 29n., 39n.), którą **Jan Czyż** ukazał w wierszu *Doniesienie przyjacielowi*. Por. też: Kordian Tarasiewicz: *Przygody z kawą i herbatą. Anegdoty, wydawnictwa*. Warszawa 2000, rozdział: *Kawa w dobie oświecenia i u wieszczu Adama*, s. 40n. (nie ma tam jednak słowa o kawiarni w Siedlcach).

rosyjski monografista poety, podaje, że Węgierski tłumaczył *Pigmaliona* „w końcu listopada 1777”⁷¹. Nie mogło tak być, skoro półtora miesiąca wcześniej wystawiono ten przekład w Siedlcach!

O spektaklu siedleckim pisała „Gazeta Warszawska”, w osobnej ulotce, podając – z zachwytem – opis... „operetki” Rousseau, którą „z niewymownym ukontentowaniem grano”, w niezwykłych („w nowym guście”) kostiumach. Także środki aktorskie („udanie”) rozpoznano jako nowe i świeże.

23 listopada 1777 roku wykorzystano tłumaczenie Węgierskiego **ponownie** – w Warszawie. Była to inscenizacja Teatru Narodowego, którym kierował Franciszek Ryx⁷². Spektakl zyskał powodzenie! Świadczy o tym uroczy dwuwiersz Kaspra Rogalińskiego, opatrzony przez wydawcę notą „Wnet po 23 listopada 1777”:

Jeśli chcesz dojść wysokiej parnasowej mety,
Dawaj Pigmalijony, lecz nigdy Elżbiety⁷³.

Mowa o świetnym przekładzie i spektaklu, lecz także – aluzyjnie – o głośnym wierszu *Portrety pięciu Elżbiet*, demaskującym obyczaje dam warszawskich. Węgierski zyskał nim famę skandalisty. Teatroman doradza mu teraz „od serca”: więcej tak świetnej poezji jak ów *Pigmalion* z Rousseau.

Tę wersję wznawiano. W warszawskim przedstawieniu wybitną kreację stworzył Kazimierz Owsiniński⁷⁴. Zyskało miano „pierwszego tragika”, a Pigmalion w przekładzie Węgierskiego był jego „popisową rolą”⁷⁵.

Znakomite tłumaczenie ukazało się wkrótce drukiem, zapewne jeszcze w roku 1777, w drukarni Michała Grölla⁷⁶. Węgierski opatrzył

⁷⁰ O tej premierze mówiła też dr Urszula Głowacka-Maksymiuk w referacie *Dwór Aleksandry Ogińskiej jako ośrodek życia kulturalnego na Podlasiu*, wygłoszonym podczas konferencji *Podlasie w literaturze, literatura na Podlasiu* w Instytucie Filologii Polskiej dzisiejszego Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, 23 V 2000.

⁷¹ Nikolaï Bobrik, *op. cit.*, s. 107.

⁷² Ludwik Bernacki, *op. cit.*, tom II, s. 294; Karyna Wierzbicka-Michalska, *op. cit.*, s. 144 (bez podania daty, choćby rocznej). Tak więc nie była to „premiera polska”, jak pisał Ziemowit Mikołajtis, *op. cit.*, s. 96. Zob. też: Teresa Kostkiewiczowa, Zofia Sinko: *Russoizm*. Hasło w: *Słownik literatury...*, *op. cit.*, s. 626.

⁷³ Cytuję według: Węgierski: *Wiersze...*, *op. cit.*, s. 225.

⁷⁴ Karyna Wierzbicka-Michalska, *op. cit.*, s. 161.

⁷⁵ Zbigniew Raszewski: *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa 1977, s. 71.

przekład wspomnianym wstępem, adresowanym do Stanisława Augusta. Wznowienie książki wyszło w 1799 roku.

5. Trudna ojczyzna

Przecież **w poezji Węgierskiego Podlasie nie zostało śladu**. Znaczy więc, bo – nie znaczy. Mowa o braku śladów istotnych, doświadczeń wewnętrznych... Jest obecne, ponieważ go nie ma?

Można to łatwo rozpoznać. Podlaska ojczyzna – prowincja barokowa. Zakątek sarmacki – oddalała poetę **siłą obcości**. Wobec przeszłości, tradycji, wobec **formacji ojców** Węgierski był bowiem doskonale obojętny. Rzadki to w literaturze polskiej poeta gruntownie wykorzeniony i **wyzuty z przeszłości**. Droga duchowa Węgierskiego nie pozwalała mu respektować „małej ojczyzny” i Podlasie pozostanie zakątkiem **biografii** pisarza, nie określi bezpośrednio i wprost jego **egzystencji**.

Węgierskiego wciąż stolica. Po Warszawie – Europa, Zachód... Snuje się po Londynie, spędza karnawał w Wenecji. Potem pociąga go świat i poeta wsiada na okręt, płynie do Ameryki; powstanie wtedy znakomita proza francuska, dziennik w formie listów z podróży, **dokument wewnętrzny**, zarazem ślad nowej, **preromantycznej** wrażliwości, pisma niezwykle⁷⁶.

Dopiero **poprzez własne doświadczenia i wybory** Węgierski znacznie pojmować wartość zakorzenienia, osadzenia w **fundamencie duchowym**. Ale napisze wówczas o tym jako o doświadczeniu metafizycznym (lub o woli, o potrzebie takiego doświadczenia). Takie pragnienie zakorzenienia – zaledwie szkic, konspekt możliwych doświadczeń duchowych – odsłania ostatni wiersz Węgierskiego, zarazem jego arcydzieło: *Napis na ścianie La Grande-Chartreuse*. Powstał jako świadectwo lub model (projekt)

⁷⁶ Zob.: *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*. Tom VI: *Oświecenie. Hasła osobowe P-Ż*. Oprac. Elżbieta Aleksandrowska z zespołem. Warszawa 1970, s. 401. Rękopis przekładu znajduje się w Bibliotece Jagiellońskiej (sygn. 3760).

⁷⁷ Zob. **wnikliwie** studium: Izabela Gawrońska: *Egzystencjalna wyobraźnia prozy podróżniczej Tomasza Kajetana Węgierskiego*. W zbiorze: *Wyobraźnia epok dawnych. Obrazy – tematy – idee*. Red.: Janusz K. Goliński. Bydgoszcz 2001, s. 435-451.

postawy otwartej... Ale powstał we Francji, w Grenoble, wobec oślepiającej bieli ścian klasztoru kartuzów. Daleko stamtąd do pól Podlasia.

Kiedy odnosił się wprost do rodzimej i sielskiej rzeczywistości, był bezlitosny. Świadczy o tym pieśń piąta młodzieńczego poematu heroikomicznego *Organy*, słynna scena bitwy na książki. Są tam *Nowe Ateny*, encyklopedia księdza Benedykta Chmielowskiego, poemat *Janina* Jakuba Kazimierza Rubinkowskiego, są tomy pobożne – świadectwa kultury późnego baroku nie tyle mierne same przez się (dzisiaj umiemy rozumieć i docenić Chmielowskiego), ile najzupełniej, jako **świadectwa kultury sarmackiej**, Węgierskiemu obce. Że tak było, świadczą jadowite przypisy poety do *Organów*.

Że było inaczej, dowodzą **konteksty**. Poezja Węgierskiego, zawsze wysnuta z doświadczeń własnych autora, **egotyczna i prywatna** – okoliczności pisania wierszy odślania (mniej lub bardziej dobitnie) wcale często. Bywa rozpoznawalna **topografia pism, mapa przyjaźni i podróży poety**. Jest ważna owa niezwykła **prapremiera podlaska** – *Pigmalion* w Siedlcach.

Kiedy – zniszczony syfilisem – umierał przedwcześnie na febrę w Marsylii, mógł myśleć o sielskich i jasnych latach dziecięcych. Czuł się już jednak staro, skończony, jak trup. Nic o tym dzieciństwie nie zdążył napisać. Zanadto było **obce**.

Objasni to i skomentuje znowuż pisarka XX-wieczna. Maria Dąbrowska zapisała w dzienniku, zimnego dnia czerwcowego lat stalinowskich, we Wrocławiu:

Dziwne to mieć i kochać ojczyznę, do której tylu właściwości niepodobna się przyzwyczaić – od klimatu począwszy, na psychice rodaków skończywszy. To doprawdy w całym znaczeniu tego słowa miłość nieszczęśliwa⁷⁸.

Duch Węgierskiego podpisał się pod tymi słowami, czyścicowym piórem gęsim.

⁷⁸ Maria Dąbrowska: *Dzienniki*. Wybór, wstęp i przypisy: Tadeusz Drewnowski. Warszawa 1988, tom IV, s. 92 (zapis z 9 VI 1952).

Bibliografia:

I. Źródła:

1. „Gazeta Warszawska”, dodatek do numeru z datą 15 X 1777 (mikrofilm Biblioteki Narodowej, sygn. Mf27768).
2. Tomasz Kajetan Węgierski: *Do imci księdza Adama Naruszewicza S.J. o małym ludzi uczonych poważaniu. Oda*. W antologii: „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*” (1770-1777). Oprac. Julian Platt. Wrocław 1968, „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 195, s. 205 i 208-209.
3. Tomasz Kajetan Węgierski: *Organy. Poema heroikomiczne w sześciu pieśniach*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1956.
4. Tomasz Kajetan Węgierski: *Organy. Poema heroikomiczne*. Wyd. Aleksandra Norkowska. Warszawa 2007.
5. Tomasz Kajetan Węgierski: *Wiersze wybrane*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1974.
6. Jean-Jacques Rousseau: *Oeuvres complètes*. Paris 1830-1832, tom II: *Théâtre* (egzemplarz Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. II.285.390. Nie miałem dostępu do innej edycji).
7. Aleksandra Ogińska i Siedlce w trzech pamiątkach z XIX wieku. Oprac. Rafał Dmowski i Artur Zióntek. Siedlce 2007.
8. Maria Dąbrowska: *Dzienniki*. Wybór, wstęp i przypisy: Tadeusz Drewnowski. Warszawa 1988, tom IV, s. 92 (zapis z 9 VI 1952).
9. Witold Gombrowicz: *Wspomnienia polskie*, Warszawa 1990, s. 21n.
10. Zofia Nałkowska: *Dzienniki*. Tom VI: 1945-1954, część 2: 1949-1952. Oprac., wstęp i komentarz: Hanna Kirchner. Warszawa 2000, s. 256.
11. Zofia Nałkowska: *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa 1957 - szkice: *O sobie; Mała ojczyzna*.
12. Simone Weil: *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Tłum. Aleksandra Olędzka-Frybesowa. Wyd. 2, Warszawa 1986.
13. Simone Weil: *Zakorzenie*. W: *Dzieła*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz. Poznań 2004, s. 931-1100.
14. Artur Zióntek: *Z dziejów dworu artystycznego Aleksandry Ogińskiej*. Część I: *Opisanie fety na dzień św. Michała*. „Ogród” 2010, nr 1-2 (25-26), s. 17-26.
15. Artur Zióntek: *Z dziejów dworu artystycznego Aleksandry Ogińskiej*. Część II: *Przyjęcie najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta [...] w Siedlcach 1783 roku*. „Ogród” 2016, nr 1-4 (27-30), s. 27-82.

II. Opracowania:

1. Alina Aleksandrowicz: *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*. Lublin 1998.
2. Elżbieta Aleksandrowska: „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*” 1770-1777. *Monografia bibliograficzna*. Wyd. 2. Warszawa 1999.
3. Bronisław Baczko: *Rousseau: samotność i wspólnota*. Warszawa 1964.
4. Ludwik Bernacki: *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, Warszawa 1979 (reprint edycji: Lwów 1925), tom I, s. 126, 136 i 155; tom II, s. 294.

5. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Tom VI: Oświecenie. Hasła osobowe P-Ż.* Oprac. Elżbieta Aleksandrowska z zespołem. Warszawa 1970, s. 401.
6. Nikołaj Bobrik: *Polskij poet-prosvetitel Tomaš Kaetan Vengerskij 1755-1787*, Moskwa 1981, zwłaszcza s. 74-75.
7. Pierre Burgelin: *La philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*. Paris 1952.
8. Ignacy Chrzanowski: *Historia literatury niepodległej Polski*. Wyd. 11. Warszawa 1971, s. 473-474.
9. Andrzej Ciechanowiecki: *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Słonim*, Köln 1961 (o teatrze: s. 82n., o Węgierskim w Słonimiu: s. 104).
10. Gerard Ciołek: *Ogrody polskie*. Wyd. 2. Warszawa 1978, zwł. s. 127.
11. Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. Andrzej Borowski. Warszawa 1997, s. 107-110 (rozdział: *Chłopiec i starzec*).
12. Antoni Czyż: *Morsztyn libertyński – poeta i Krzyż*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.
13. Antoni Czyż: *Ten, który płynie „na łasce fal”*. *Droga duchowa Węgierskiego*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.
14. Antoni Czyż: *Wokół metod interpretacji liryki dawnej*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1996, s. 457n.
15. Izabela Gawrońska: *Egzystencjalna wyobraźnia prozy podróżniczej Tomasza Kajetana Węgierskiego*. W zbiorze: *Wyobrażenia epok dawnych. Obrazy – tematy – idee*. Red.: Janusz K. Goliński. Bydgoszcz 2001, s. 435-451.
16. Urszula Głowacka-Maksymiuk: *Aleksandra z księząt Czartoryskich Ogińska*. Siedlce 2003.
17. Juliusz W. Gomulicki: *Młody „gniewny” polskiego oświecenia*. W: Tomasz Kajetan Węgierski: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1974, zwłaszcza s. 34.
18. Juliusz W. Gomulicki: *Stracone złudzenia czyli o Kajetanie Węgierskim*. W: Tomasz Kajetan Węgierski: *Poezje wybrane*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1981.
19. Andrzej Guzek: *Salony literackie*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977, s. 635.
20. Wojciech Herbaczyński: *W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*. Wyd. 2. Warszawa 1988 (wyd. 3: 2005).
21. Paweł Hertz: *„Moja mądra dusza w moim ładnym ciele”*. W: *Miary i wagi*. Warszawa 1978, s. 184n.
22. Maria Janion: *Być „ja” swojego „ja”*. W: *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, zwł. s. 232n.
23. Wiesława Jaraczewska: *Dwór księstwa Ogińskich w Siedlcach jako środowisko kulturotwórcze na tle rozwoju kultury teatralnej doby oświecenia, „Siedlce” r. III: 1975, zwłaszcza s. 73-74.*
24. Alojzy Jougan: *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Wyd. 4, Warszawa 1992, s. 695.
25. Barbara Judkowiak: *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*. Poznań 1992.
26. Paweł Kaczyński: *Niedokończona podróż. Proza Tomasza Kajetana Węgierskiego*. Wrocław 2001, zwłaszcza s. 12-13 i 15.

27. Tomasz Korzeniowski: *Teatr hetmanowej Ogińskiej w Siedlcach*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, nr 1-2, zwłaszcza s. 115.
28. Teresa Kostkiewiczowa: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*. Warszawa 1975.
29. Teresa Kostkiewiczowa, Zofia Sinko: *Russoizm*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977, s. 626.
30. Barbara Kryda: *Szkolna i literacka działalność Franciszka Bohomolca. U źródeł polskiego klasycyzmu XVIII w.* Wrocław 1979, s. 213-214.
31. Julian Krzyżanowski, *Talia i Melpomena w Nieświeżu. O twórczości Franciszki Urszuli Radziwiłłowej*. W: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Wyd. 3. Warszawa 1977, s. 443-464.
32. Zygmunt Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997, 317-318.
33. Samuel Bogumił Linde: *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1994, tom II, s. 631 (hasło: *liberya*) i objaśnienie – ‘ludzie pod liberyją, służący’.
34. Małgorzata Łukaszuk-Piekara: *„Wizje splątane z historiami”. Autobiografia liryczna poety*. Lublin 2000.
35. Danuta Michalec: *Aleksandra Ogińska i jej czasy*, Siedlce 1999.
36. *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spojrzenie na czasy saskie*. Red.: Stanisław Achremczyk, Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1996.
37. Ziemowit Mikołajtis, *Jan Jakub Rousseau a scena polska*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej [Oddziału PAN w Krakowie]” r. III: 1965, s. 87n.
38. Ziemowit Mikołajtis: *Teatr muzyczny Jana Jakuba Rousseau i jego znajomość w Polsce i w Europie do połowy XIX wieku*. Częstochowa 1972.
39. Czesław Miłosz: *Szukając ojczyzny*, Kraków 1992, s. 178-211 szkice: *O wygnaniu i Miejsca utracone*.
40. Alina Nowicka-Jeżowa: *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*. Warszawa 2000 (rozdział: *Ambiwalencje libertynizmu*, zwł. s. 246).
41. *Odmieńcy*. Red: Maria Janion, Zbigniew Majchrowski. Gdańsk 1982, seria „Transgresje”, dział *Biografia i egzystencja*, s. 103n.
42. „Ogród” 1993, nr 1-4 (13-16): tu materiały o Rousseau (m.in.: Maria Janion, Ewa Rządowska).
43. Edmund Rabowicz: *Rokoko*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977, s. 606-607.
44. Edmund Rabowicz: *Ogińska Aleksandra*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. Tom XXIII. Wrocław 1978, s. 591.
45. Zbigniew Raszewski: *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa 1977, s. 71.
46. Jarosław Marek Rymkiewicz: *Żmut*. Warszawa 1987.
47. Bogusław Schaeffer: *Dzieje muzyki*. Warszawa 1983, zwłaszcza s. 189.
48. Lucjan Siemieński: *Portrety literackie*. Poznań 1865, zwł. s. 153.
49. Jerzy Snopek: *Oświecenie. Szkic do portretu epoki*. Warszawa 1999.
50. Jerzy Snopek: *Tomasz Kajetan Węgierski (1756-1787)*. W zbiorze: *Pisarze polskiego oświecenia*. Red.: Zbigniew Goliński, Teresa Kostkiewiczowa. Tom I. Warszawa 1992, s. 658n.
51. Jean Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau. Przejrzyłość i przeszkoda*. Tłum. Janusz Wojcieszak. Warszawa 2000.

52. Krystyna Stasiewicz: *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*. Olsztyn 1992.
53. Piotr Stasiewicz: *Poezja Tomasza Kajetana Węgierskiego*. Białystok 2012, s. 235-248.
54. Zofia Szmydtowa: *Rousseau – Mickiewicz*. W: *W kręgu renesansu i romantyzmu*. Warszawa 1979.
55. Kordian Tarasiewicz: *Przygody z kawą i herbatą. Anegdoty, wydarzenia*. Warszawa 2000, rozdział: *Kawa w dobie oświecenia i u wieszczki Adama*, s. 40n.
56. Stanisław Vincenz: *Po stronie dialogu*. Przedmowa: Czesław Miłosz. Warszawa 1983, t. 1, s. 162-189, 308-316 (eseje: *Mała Itaka (Rozważania o kulturze ludowej)*; *Mała Itaka – dialog nocny*; *Homer „Odyseja” i mit o Odysie*).
57. Karyna Wierzbicka-Michalska: *Teatr w Polsce XVIII wieku*. Warszawa 1977, zwłaszcza s. 141 i 281-288.
58. Antoni Winter: *Dzieje Siedlec. 1448-1918*. Warszawa 1969, s. 80-88 (rozdział: *Kultura. Życie dworskie [XVII-XVIII w.]*).
59. Michał Witkowski: *Świat teatralny młodego Mickiewicza*. Warszawa 1971, zwłaszcza s. 140.
60. Zofia Wołoszyńska: *Scena liryczna*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977.
61. Kazimierz Władysław Wójcicki: *Z rodzinnej zagrody*. Warszawa 1983, tom II: *Życiorysy z XVIII i XIX wieku*, s. 57-58 (szkic: *Kajetan Węgierski*). Jest to reprint edycji: Warszawa 1881.
62. Kwiryna Ziemia: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994.
63. Jadwiga Ziętarska: *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*. Wrocław 1969.
64. Jadwiga Ziętarska: *Przekład – adaptacja*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977.
65. Artur Zióntek: *Pani na Siedlcach Aleksandra Ogińska. Stan badań i zarys problematyki*. „Wschodni Rocznik Humanistyczny” r. II: 2005, s. 403-414.

Witkacy na dziś¹

1. Między legendą, chłodem a empatią dla biografii

Budził sprzeczne poglądy i gorące emocje. Związany z nim towarzysko (lecz mało empatycznie) poeta Antoni Słonimski oceniał go chłodno. „Malarz manieryczny”, twórca „teatru [pełnego] martwoty” (i „sztuk bezsensownych”), w ogóle artysta, który „minął się ze swoją epoką” - notował pedantycznie w *Alfabecie wspomnień*. Serdeczny przyjaciel, eseista Bolesław Miciński, podkreślał jednak wielkość, świetność, także **wrażliwość i dobroć** tego niezwykłego artysty. Stanisław Ignacy Witkiewicz był bowiem przedmiotem **legandy biograficznej**, jak ongi Juliusz Słowacki (jako dandys romantyczny), a potem Marek Hłasko (dandys PRL-u). Opisał to wnikliwie przed laty, tę Witkacowską legendę, Kazimierz Wyka. Pojmowali i cenili go przecież tak niezwykli i odmienni współcześni, jak krytyk i tłumacz Tadeusz Żeleński (Boy), poetka Kazimiera Hłakowiczówna, autor *Sklepów cynamonowych* Bruno Schulz, bliska Schulza pisarka Debora Vogel, prozaik Karol Ludwik Koniński. Nie wszyscy, bo - sam oddany skrupulatnej autokreacji - Witold Gombrowicz wspominał go **jadowicie i nierozumnie**, niżej miary swego intelektu.

2. Spełniony i wszechstronny

Autor *Nienasyceńia* miał **życie niezwykle**, spełnione duchowo (mimo obojętności współczesnych na geniusz artysty), a - dobę po agresji sowieckiej na Polskę we wrześniu 1939 - skończone samobójczo (podcięte żyły, poderżnięte gardło). Jedyny, ukochany syn malarza wiernego realizmowi (Stanisław Witkiewicz nie był jednak talentem wybitnym),

¹ W szkicu tym świadomie rezygnuję – prócz jednego wyjątku - z aparatury krytycznej w postaci przypisów, które zastępuje końcowa **bibliografia**.

kształcony w domu, wcześniej rozwinięty duchowo, wyrazisty, zwący się ekscentrycznie Witkacym - był do bólu niezależny. Choć samotnik, pragnął przyjaznych więzi. Jego mistrzowie, przyjaciele (niektórzy potem na witkacowskiej „liście wrogów”) to pisarz Tadeusz Miciński (nie mylić z Bolesławem!), malarz Witold Wojtkiewicz, antropolog Bronisław Malinowski, kompozytor Karol Szymanowski, wspomniany już niezwykle pisarz i myśliciel Karol Ludwik Koniński, także mnogość innych... Choć, naturalnie, ochrzczony nie czuł się częścią wspólnoty kościelnej lub i, ogólniej, chrześcijańskiej? Przecież pośród jego entuzjastów był ksiądz Henryk Kazimierowicz, wystawiający dramaty Czystej Formy w swych wiejskich parafiach, ciekawy publicysta - dzisiaj znany coraz lepiej... Bliskie były Witkiewiczowi osoby uwikłane w fundamentalne pytania lub mroczne odpowiedzi, jak fenomenolog Roman Ingarden i manichejsko myślący Koniński. Bliskie inaczej, zmysłowo, były kobiety, bo demoniczna Irena Solska (aktorka), krucha Jadwiga Janczewska (narzeczona-samobójczyni), w końcu zachłanna Czesława Oknińska, towarzysząca ostatniej drogi po śmierć na Polesiu.

Więzi z żoną Jadwigą najmniej, z czasem, były erotyczne, tworząc za to wspinały splot głębokiej miłości i przyjaźni. Świadectwem tego związku stały się, niezwykle jako blok korespondencji, listy Witkacego do żony, ale też empatyczny portret autora *Nienasycenia* nakreślony po latach, jako wspomnienie, przez żonę.

Lubił doznania skrajne, podjął eksperymenty z peyotlem, lecz nie był (wbrew legendzie) narkomanem, a w książce, wznawianej pod krótkim tytułem *Narkotyki*, opisując je, przed narkotykami przestrzegał! Choć z Malinowskim (nagminnie piszącym o nim w swym dzienniku) zjeździł Daleki Wschód (to była terapia po samobójstwie Janczewskiej, ale przerwana wybuchem wojny i wyprawą Witkacego-patrioty do Rosji, by w wojsku carskim walczyć z Niemcami o Polskę...), najlepiej czuł się, wychowany tam, w klimacie duchowym Zakopanego, gdzie osiadł, wyjeżdżając czasem do Warszawy (tam w końcu, osobno, mieszkała żona) i Krakowa. Niekiedy wędrował po Tatrach.

Wcześniej uformowany jako artysta zachłannie rzucał na coraz to nowe formy poszukiwań i ekspresji. Uprawiał rysunek i malarstwo. Całe

życie parał się fotografią. Tworzył dramaty i powieści. Pisał rozprawy i eseje z estetyki oraz filozofii. Osobowość mocna i wrażliwa zaznaczyła się w rozmaitych formach ekspresji. Był Witkacy - wielorako twórczy geniusz - **artystą bujnym a wszechstronnym** jak Cyprian Norwid lub Stanisław Wyspiański, choć intensywnością swych działań nad nimi górował. Oddany wyobraźni kreacyjnej chłodno i z precyzją budował fundament swej wizji - teorii sztuki. Duch baroku czuwał nad Witkacym i łączył te sprzeczności.

3. Ontyczna wrażliwość - personalizm

Witkacy czuł się zwłaszcza **filozofem** i był nim, późny okres twórczości poświęcił prawie w całości filozofii, którą zgłębiał i tworzył zachłannie, której jednak nie znał systematycznie, z wielką dla siebie szkodą. Łatwiej byłoby kształtować własny język pojęć i snuć analizy, gdyby znani byli gruntownie Arystoteles, Kartezjusz, Kant, o Tomasz z Akwinu wobec generalnego niedostatku lektur klasycznych już tu zatem nie mówiąc. Kapryśną drogę prac własnych należy uznać, determinację - docenić. Przecież utrudnił sobie wędrówkę, omijając, w **niewiedzy**, wytyczone już ścieżki, oddalając stawiane przez innych podobne pytania.

Napisał dwa duże traktaty, wydał jako książkę jeden. Ogłosił nadto mnogość drobnych szkiców i rozpraw. Tom napisany i wydany pierwszy to *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* (1935), tom nieukończony, niewydany drugi to *Zagadnienie psychofizyczne* (pierwotny druk dopiero w 1978 roku). Witkacy uprawiał **ontologię i antropologię**. Pytał o byt jako taki oraz o byty poszczególne, ich jedność w wielości. Zajął go zatem człowiek jako „istnienie poszczególne”, osoba, zatem - „zagadnienie psychofizyczne”. Akcentując swoistość i spójność bytu ludzkiego Witkacy zbliżał się bowiem - nieświadom tego, innymi pojęciami operując - **do koncepcji człowieka jako, obdarzonej godnością i wolnością, osoby ludzkiej, do personalizmu**. Pytał też o doświadczenie wewnętrzne osoby, stosując tu (iście niefortunnie) termin psychologicznie brzmiący „uczucie metafizyczne”, a mając na myśli **graniczne doznania osoby: doświadczanie tajemnicy istnienia**. Podobną wrażliwość

ontologiczną - inaczej to ujmując - ujawniał w tamtym czasie Martin Heidegger. Obaj odślawiają, inaczej o tym pisząc, ludzkie **bycie** jako samoświadomie ujmowaną **egzystencję**.

Tę świadomość egzystencjalną osoba ludzka zyskuje zwłaszcza w toku **doznań granicznych**. Witkacy ponawia bezwiednie tok myśli egzystencjalnej formowany od renesansu i baroku, a osobno wypowiedziany w prozie mistycznej, choćby u Jana od Krzyża. Te analogie w myśleniu o człowieku jako **osobie** i o jego **świadomości egzystencjalnej** - godne są sumiennej uwagi.

4. Estetyka kreacji twórczej

Z takich doznań granicznych wyłania się, zdaniem Witkacego, sztuka. Śmiały wykład swej **estetyki** zawarł w tomie *Nowe formy w malarstwie*, pierwszej spośród trzech książek teoretycznych. Cenił tragedię grecką, barokowego Shakespeare'a, romantycznego Juliusza Słowackiego, modernistów Tadeusza Micińskiego i Wyspiańskiego, a była to dla niego **sztuka najgłębsza: metafizyczna**.

Budując jej teorię użył (znów niezgrabnie) terminu **Czysta Forma**, by nazwać tak dzieło, które wyrasta z doznania tajemnicy bytu oraz doznanie takie oczyszczające, niczym *katharsis* (Witkacy nie znał, niestety, *Poetyki* Arystotelesa i tego pojęcia), u odbiorcy wywołuje. Chodzi tu więc o... **czystą treść, tę najgłębszą, istoty bytu sięgającą**. I chodzi o **sztukę, która odślawia byt**, metafizyczną². Tę moc - dowodzi estetyka Witkacego - ma zaś sztuka wizyjna, wolna od opisu naskórkowej rzeczywistości. Teoria Czystej Formy to piękna **pochwała kreacjonizmu**.

5. Historia, katastrofy, naród

Od estetyki Witkacego blisko do **historiozofii**. Rozpatrywał sztukę na tle rozwoju społecznego. Pojmował przemiany cywilizacji Zachodu jako zatrącenie wrażliwości metafizycznej. W wieku XX poraziła go (a poznał

² Ostatnio trafnie "treści metafizyczne" estetyki Witkacego wskazał Sławomir Sobie-
raj, ponawiając obserwacje Leona Pomirowskiego - zob. bibliografię.

z autopsji...) rewolucja w Rosji, a lęk przed nią zachował po tragiczny schyłek życia. Rewolucję tym mocniej pojmował jako daleką od „uczuć metafizycznych”, za to dławiąco krwawo osobę ludzką, jak każdy totalitaryzm. Głosząc tak **katastrofizm**, tym mocniej ufał sztuce. Jak oświeceniowy filozof włoski Giambattista Vico, autor *Nauki nowej* (którego poglądów chyba nie znał, choć w Młodej Polsce nawiązał do nich w esejach młody Bolesław Leśmian), głosił Witkacy **metafizyczną moc sztuki jako mądrości i poznania**.

Z czasem zajęła go polska historia i **narodowy charakter Polaków**. Poświęcił mu błyskotliwy, w 1975 przez Annę Micińską wydany, tom eseistyczny *Niemyte dusze*, godny jednak lektury... **polemicznej w toku pytań o polską tożsamość**.

6. Dramat: oniryczny barok

Witkacy napisał - obok romantyków, Wyspiańskiego - **najważniejsze polskie dramaty**. Pierwsze, małeńkie, już jako 8-letni chłopczyk, a są pośród nich mroczne, wizyjnie ukazujące zagładę *Karaluchy*.

Jako dojrzały dramaturg sięgał po estetykę groteski, budował brawurowe, szaleńcze konstrukcje fabularne, lecz zachował spójność, logikę i żelazną wprost konstrukcję tekstu. **Wizyjny, często oniryczny (jak zapis snu), dramat Witkacego jest bowiem zarazem wypowiedzią filozoficzną, podejmuje niepokojące autora pytania o sens bytu, cel egzystencji jednostki**, także o miejsce i misję sztuki w nowoczesnym społeczeństwie.

Są pośród sztuk Witkacego **teksty bezbłędne, istne arcydzieła**, jak: *Pragmatyści* (budowane jak psychomachia kameralne studium czwórki bohaterów), *Mątwą* (podejmująca temat misji artysty), *Kurka Wodna* (jak rytuał inicjacyjny ujęta „tragedia sferyczna”, świetna psychologicznie), *Nadobnie i koczkodany* (o tożsamości erotycznej, o walce płci), *Matka* (z genialną kreacją bohaterki tytułowej, uwikłanej w toksyczną więź z synem - jałowym artystą), *Sonata Belzebuba* (z tematem istoty sztuki i kreacji artystycznej), naturalnie też *Szewcy* (jako studium władzy i rewolucji społecznej)...

To istna **epoka w dziejach teatru** europejskiego, co w szwajcarskiej monografii o Witkacym (wciąż brak jej przekładu z francuskiego) stwierdził Alain van Crugten.

7. Powieść inicjacyjna i powieść-esej

Choć nie cenił **powieści** jako gatunku, napisał je cztery. Debiutantkie (dopiero w 1972 przez Annę Micińską wydane) *622 upadki Bunga*, z podtytułem *Demoniczna kobieta*, to głównie, mimo autobiograficznego kontekstu (relacja miłosna: Witkiewicz - Solska), **powieść inicjacyjna o dojrzewaniu duchowym i, erotycznym też, wtajemniczeniu**. Wydane drukiem *Pożegnanie jesieni* także jest **prozą inicjacyjną**, unaoczniając też krwawą rewolucję i dekadenski schyłek zachodniej formacji kulturowej. Powieść ta - błyskotliwa stylistycznie (z iście malarskim, kolorystycznym, rozmachem wizji) i psychologicznie - to jedno z arcydzieł Witkacego. Wydał też *Nienasycenie*, **studium inicjacyjne** (ma cechy powieści edukacyjnej), znów obraz przemocy totalitarnej (chińskiej inwazji) i końca Europy.

Ciekawie ujęte jak **powieść-esej** *Jedyne wyjście*, mnogie w dyskusje bohaterów o sztuce i doznaniach granicznych, nieukończone, zyskało poprawną edycję (Anny Micińskiej) w 1992 roku.

8. Malarz formista i mistrz pastelu

Ojciec czynił go **malarzem**. Stanisław Ignacy sam też, w porządku dojrzałego rozwoju własnego, najpierw malował i rysował. Obrazy olejne, króciutko (dla ojca...) bliskie realizmu (jako widoczki tatrzańskie), ujmował rychło jak wielkie, konwulsyjne wizje. Miały dynamiczną kompozycję. Porażały ostrą, na dysonansie opartą, kolorystyką. Zdawały się niefiguratywne (i były niekiedy abstrakcją), to znów przedstawiały postać lub sytuację, mając nawet prawie literacko ujęty tytuł. Zatem *Fantazja*, *Ogólne zamieszanie*, *Rąbanie lasu*, ale też *Kuszenie świętego Antoniego*, podejmujące finezyjnie motyw późno antycznego Antoniego Pustelnika i jego demonicznych wizji. Malarstwo to, jakoś wysnute z secesji (Witkacy cenił kolorystę Józefa Mehoffera, był też zaprzyjaźniony z Witoldem Wojtkie-

wiczem, pokrewnym duchowo młodopolskim wizjonerem) lub znów ekspresjonistyczne, bezwiednie bliskie surrealizmu, pozostaje niedocenionym ogniwem w historii sztuki polskiej.

Witkiewicz współtworzył grupę malarską **formistów** (byli pośród nich malarz i filozof Leon Chwistek, malarz i poeta Tytus Czyżewski), która odrzuciła realizm i ceniła **własną wizję artysty**, jego świadomość formy.

Całe życie uprawiał **rysunek**. Wcześniej były to portrety węglem. Bezbłędna kreska, psychologiczna wnikliwość emanują z kartonu, z którego spogląda aktorka Irena Solska albo pisarz Stefan Żeromski (w słynnym tomie-eseju *Snobizm i postępek* z 1923 roku zawarł on piękną pochwałę młodszego artysty). Potem powstały portrety pastelami, od roku 1925 w ramach „Firmy Portretowej”, która zapewniała Witkacemu jakieś utrzymanie, książki bowiem dochodu nie przynosiły. Precyzja rysunku i barw, subtelny realizm, to znów skrajnie wizyjna deformacja, także intensywna aura psychiczna modelu - czynią je studium wybitnym. Witkacy ujmował swe „obstalunki” użytkowo, nie cenił ich. Należą jednak do **arcydzieł sztuki pastelu w Polsce**. Jest tam galeria świetnych postaci kultury międzywojennej, jak Zofia Nałkowska, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Julian Tuwim lub bezlitośnie deformowany Chwistek. I jest mnogość osób z kręgu inteligencji, jak (sięgam do rodzinnej tradycji) major Jan Czyż...

9. Fotografia - moc portretu

Latami wreszcie pasją Witkacego była **fotografia**, najpierw... ulubione lokomotywy na dworcu kolejowym zakopiańskim, a później portrety.

Uwiecznił czas, ocalił twarze, oddał psychikę postaci. To spoglądający z miłością ojciec, coraz starszy i bardziej schorowany, poważna matka Maria Witkiewiczowa, smutna Jadwiga Janczewska lub patrząca przenikliwie żona. Umiał bezbłędnie oddać klimat osoby, sytuacji. Dbał o kompozycję i oświetlenie kadru, eksperymentował. Stale też - malując, rysując, kierując ku sobie obiektyw - tworzył **autoportrety**, z tą samą chłodną uwagą badając i uwieczniając twarz własną jako znak swego „ja”.

10. Służba prawdzie - to na dziś

Był **artystą na dziś - prawdodążny**, oddany **pytaniom podstawowym**. Pytał o prawdę. **Cenił kulturę Zachodu**. Chciał to zachodnie dziedzictwo ocalić.

Jego **powagę duchową** pojmowali nieliczni tylko współcześni, jak Roman Ingarden i - z czułością piszący o jego dobroci i prostocie - Bolesław Miciński, z którym Witkacy spotkał się po raz ostatni we wrześniu 1939 na dworcu w Łukowie, zdobywając nawet w tych dzikich warunkach szklankę mleka dla ciężarnej żony przyjaciela. Anna Micińska, córka Bolesława, przez lata badała i wydawała teksty Witkiewicza, wierna przyjaźni ojca dla dobrego człowieka i genialnego artysty.

Bibliografia przedmiotowa:

Wobec mnogości i ogromnego, przez lata, **rozrostu badań i studiów** nad Witkacym podano tu wyłącznie te prace, które **bezpośrednio inspirowały** tezy tego tekstu oraz jego finalną wersję.

I. Źródła:

1. Stanisław Ignacy Witkiewicz [Witkacy]: *Dzieła zebrane*. Red.: Janusz Degler i in. Warszawa 1992- [edycja wciąż trwająca]; tu **zwłaszcza**:
 - [Tom I:] *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*,
 - [Tom II:] *Pożegnanie jesieni*,
 - [Tom III:] *Nienasycenie*,
 - [Tom IV:] *Jedyne wyjście*,
 - [Tomy V-VII:] *Dramaty*, trzy woluminy,
 - [Tom VIII:] *Nowe formy w malarstwie [...]. Szkice estetyczne*,
 - [Tom IX:] *Teatr [...]*,
 - [Tom XI:] *Pisma krytyczne i publicystyczne*,
 - [Tom XII:] *Narkotyki. Niemyte dusze*,
 - [Tom XIII:] *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia [...]*,
 - [Tom XIV:] *Zagadnienie psychofizyczne*,
 - [Tom XV:] *Nauki ścisłe a filozofia [...]*,
 - [Tomy XVII-XVIII:] *Listy*, cztery woluminy,
 - [Tomy XIX-XXII:] *Listy do żony*, cztery woluminy.
2. [Henryk Kazimierowicz]: *Powiernik Witkacego. Pisma rozproszone ks. Henryka Kazimierowicza*. Zebrał i wstępem opatrzył Przemysław Pawlak. Warszawa 2017.
3. Bronisław Malinowski: *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*. Oprac. Grażyna Kubica. Kraków 2002.

4. Bolesław Miciński: *Portret Witkacego*. W: *Pisma*. Oprac. Anna Micińska. Kraków 1970.
5. Antoni Słonimski: *Alfabet wspomnień*. Warszawa 1975.
6. Jadwiga Witkiewiczowa: *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W zbiorze: *Spotkania z Witkacym*. Red.: Janusz Degler. Jelenia Góra 1979, s. 71-107.

II. Opracowania:

1. Alain van Crugten: *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1971 - monografia ta nie ma wciąż przekładu na język polski.
2. Antoni Czyż: *Czytałem. Witkacy, Schulz oraz botanika i geografia kulturowa*. „Ogród” 2016, nr 1-4 (27-30), s. 423n.
3. Antoni Czyż: *Widmo ojca. Gombrowicz, Witkacy, Wojtyła*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
4. Janusz Degler: *Witkacego portret wielokrotny*. Warszawa 2009.
5. Krzysztof Dubieński: *Wojna Witkacego czyli kumbuł w galifetach*. Warszawa 2015 - o **rosyjskim** okresie w biografii artysty.
6. Daniel Gerould: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Tłum. Ignacy Sieradzki. Warszawa 1981.
7. Witold Gombrowicz: *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*. Kraków 2011.
8. Justyna Kłaman: „622 upadki Bunga” jako powieść inicjacyjna. W zbiorze: *Czytanie Witkacego*. Red.: Antoni Czyż. Siedlce 2001.
9. Andrzej Z. Makowiecki: *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*. Warszawa 1980.
10. Anna Micińska: *Istnienie poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Opracował Janusz Degler. Wrocław 2003.
11. Ryszard Przybylski: *Gentleman i dandys*. W zbiorze: *Style zachowań romantycznych*. Red.: Maria Janion i Marta Zielińska. Warszawa 1986 - esej o **dandyzmie** Juliusza Słowackiego.
12. Dominika Spietelun: *Wciąż o Witkacym głoszą... Nowe dokonania w badaniach nad życiem i twórczością autora „Nienasyceńca”*. „Ogród” 2017, nr 1-4 (31-34), s. 222n.
13. Dominika Spietelun: *Witkacowskie muzy. Kobiety w egzystencji i dziele artysty*. Kraków 2013.
14. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Dzieła zebrane*. Red.: Janusz Degler i in. [Tom XXIV:] *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Oprac. Janusz Degler, Anna Micińska, Stefan Okołowicz, Tomasz Pawlak. Warszawa 2017.
15. *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Red.: Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomiński. Warszawa 1957 - tom klasyczny jako **rekonstrukcja biograficzna**; tu zwłaszcza:
 - Roman Ingarden: *Wspomnienie o St. I. Witkiewiczu*, s. 169n.,
 - Władysław Tatarkiewicz: *Wspomnienie o St. I. Witkiewiczu*, s. 285n.

16. Debora Vogel: *Pozycja Stanisława Ignacego Witkiewicza we współczesnej kulturze polskiej*. Podał do druku Janusz Degler. „Ogród” 1994, nr 1 (17), s. 213-219.
17. „Witkacy! Czyste dusze w niemytej formie” (Warszawa) - **monograficzne czasopismo** - tu zwłaszcza:
 - 2017, nr 1 (2):
Jarosław Cymerman: *Czechowicz - Witkacy. Sąsiedztwo(nie)oczywiste*, s. 51-59.
 - 2017, nr 2 (3):
Maciej Dombrowski: *Dlaczego Witkacy nie jest „polskim Heideggerem”?*, s. 62-71 - esej prowokujący **do namysłu**.
 - 2018, nr 1 (4):
Krzysztof Miklaszewski: *Pamięć o Chwistku*, s. 112-117.
18. Kazimierz Wyka: *Trzy legendy tzw. Witkacego* [1958]. W: *Wędrując po tematach*. Tom II: *Spuścizna*. Kraków 1971.

Mamalia i Kobieton. Mowa ciała w *Pragmatystach* Witkacego

pamięci **Anny Micińskiej**,
inicjatorki wydania *Dzieł zebranych*
autora *Nienasycenia*

1. Dramat i teatr

Pragmatyści to utwór wczesny, drugi dochowany dramat dojrzałego pisarza. Witkacy drukował go w poznańskim dwutygodniku „Zdrój” w sierpniu 1920¹. **Był to debiut jako publikacja z kręgu literatury pięknej!** Powieść *622 upadki Bunga* i tragedia *Maciej Korbowa i Bellatrix* spoczywały bowiem w rękopisie. Witkacy ogłosił zaś dotąd – rok wcześniej – *Nowe formy w malarstwie...*, ważną książkę teoretyczną, oraz dwa szkice, *Z podróży do tropików* i *Demonizm Zakopanego*.

Pismo, wydawane w latach 1917-22, zasłynęło jako organ programowy polskiego ekspresjonizmu. Poznańscy ekspresjoniści nawiązywali do Młodej Polski: naturalną więź zapewniał Stanisław Przybyszewski (do połowy roku 1919 związany z grupą), a przywoływani też byli Stanisław Wyspiański i Tadeusz Miciński. To w „Zdroju” Wacław Berent ogłosił *Żywe kamienie*, przed ich edycją książkową (jeszcze jako *Opowieść rybaltą*).

Krytyk i poeta Jan Stur, „największa indywidualność” grupy i pisma, najściślej związany zresztą ze Lwowem, odwołał się właśnie do Micińskiego, a omówieni zostali w jego szkicach (nie tylko w „Zdroju” drukowanych)

¹ Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Pragmatyści*. W: *Dzieła zebrane*. Tom V: *Dramaty I*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1996, komentarz na s. 593. Z tego wydania pochodzą dalsze cytaty z utworu (numer strony będę podawał bezpośrednio pod tekstem). Zob. też jako niezbędne uzupełnienie: Piotr Grzegorzczuk: *Dzieło pisarskie Stanisława Ignacego Witkiewicza. Próba bibliografii*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Red.: Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomieński. Warszawa 1957, s. 355-356.

także inni mistrzowie przeszłości i współczesności: Berent, Jan Kaspro-
wicz, Stefan Żeromski, Rainer Maria Rilke. Ale pismo było otwarte i dla
młodszych, rozmaicie nowatorskich, drukowanych lub omawianych.
To skamandryci: Iwaszkiewicz (najbliższy tej estetyce), Lechoń, Słomiński,
Tuwim, Wierzyński. To formista Tytus Czyżewski².

Obecność Witkacego w „Zdroju” nie dziwi. Był wówczas postrzegany
jako artysta z kręgu formizmu, zaś „Zdrój” otwierał się – mimo wszelkich
różnic – na tę nową **próbę ekspresji**, zwłaszcza po wystawie malarstwa
formistów w Poznaniu zimą 1919 (na której były też prace Witkiewicza)³.
Poznańskich ekspresjonistów i Witkacego, już autora *Nowych form w ma-
larstwie...*, łączyły także podobne poglądy estetyczne: pochwała sztuki
i indywidualizmu artysty oraz refleksja o „ekspresji twórczej” jako „komu-
nikowaniu siebie innym ludziom”⁴. To było bliskie... Tym się tłumaczy
Pragmatyści w „Zdroju”, jak również, po roku, przychylna recenzja Jana
Stura na łamach „Kurier Lwowski” z pierwodruku książkowego *Tumora
Mózgowicza*.

Dramat został ukończony 22 VIII 1919⁵. W pierwodruku w „Zdroju”
poprzedza sztukę *Wstęp teoretyczny do przedstawienia*, datowany 23 III
1920. Witkacy zamieścił go po roku w edycji książkowej *Tumora Mózgowi-
cza*. W tej późniejszej wersji wywód teoretyczny pisarza zawiera **pierwszy
autokomentarz**, doniosły dla dalszej interpretacji. „Teatr powstał z reli-
gijnych misteriiów [...] w starożytnej Grecji i [...] na przełomie wieków śred-
nich” (s. 211), stwierdza Witkiewicz na początku, ponawiając poglądy wy-
powiadane w *Nowych formach w malarstwie*. Potem czytamy:

...deformacja świata zewnętrznego w malarstwie, nietrzymanie się logiki
uczuć w muzyce, bezsens życiowy i logiczny w poezji i na scenie – nie po-
winny nas oburzać (s. 212).

² Zob.: *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*. Wybór tekstów i wstęp: Józef Ratajczak. Poznań 1987, zwłaszcza s. 16-17 wstępu i fragmenty szkiców Jana Stura na s. 281-307 (na s. 298 o dramacie *Tumor Mózgowicz*).

³ Zob.: Joanna Pollakówna: *Formiści*. Wrocław 1972, s. 94-96.

⁴ Obszerniej o tym: Kamila Rudzińska: *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji lite-
rackiej: ekspresjoniści „Zdroju” i Witkacy*. Wrocław 1973, zwłaszcza s. 71-74.

⁵ Zob.: *Dzieła zebrane*. Tom V: *Dramaty I, op. cit.*, komentarz na s. 593.

I dalej:

...oprócz kwestii erotycznych treścią [moich] sztuk są pewne fantazje... [...]. Przeżycia bandy zdegenerowanych byłych ludzi, na tle mechanizującego się życia, stanowią treść *Macieja Korbowsy*. Filozoficzne dywagacje i problemy związane z absolutnym nienasyceniem życiowym są wplątane [...] w *Pragmatystach*... (s. 213)

Nienasycenie jako temat!

W grudniu 1919 Witkiewicz ukończył rozprawę *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*, ogłoszoną w 1921 roku w „Skamandrze” i włączona potem do jego trzeciej książki teoretycznej *Teatr* z roku 1923. W pierwodruku zawiera się tam **drug**i, acz wcześniejszy chronologicznie, **autokomentarz** do *Pragmatystów*, pominięty w książkowej wersji tekstu. Wykład wstępny przedstawia Czystą Formę jako sztukę daleką od „przedstawienia życia”, wysnutą z uczuć metafizycznych, ujawniającą tajemnicę istnienia – równocześnie ekspresję (artysty jako osoby) i konstrukcję (formy, która odsłania byt)⁶. Wykład ten znamy z innych tomów oraz pism rozproszonych Witkiewicza, jak choćby ze świetnych esejów *O Czystej Formie* i *Uczucia metafizyczne* (z lat 1931-2)⁷. Tu zajmie nas dalszy tok *Bliższych wyjaśnień*... na łamach „Skamandra” – uwagi o dramatach własnych:

Na to nam powiedzą: Sztuk takich nie ma i nigdy nie będzie [...]. Nie jest bynajmniej naszą specjalnością pisanie sztuk teatralnych, jednak musimy się przyznać w tym miejscu do pewnej zbrodni: oto na osiem miesięcy przed pierwszym sformułowaniem teorii tej [...] powstała pewna machina

⁶ Podstawową kategorię estetyki autora Szewców rozpatrywał Konstanty Puzyna: *Pojęcie Czystej Formy*. W: *Witkacy*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1999, s. 113-125. Można jednak polemizować z tezą, jakoby określały tę koncepcję **głównie antynowie**... Wymiar **personalistyczny** teorii Witkiewicza podkreślała trafnie Kamila Rudzińska (*op. cit.*, s. 71)!

⁷ Por.: Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Uczucia metafizyczne; O Czystej Formie*. W: *Pisma filozoficzne i estetyczne*. Warszawa 1974-1978, tom II: „O znaczeniu filozofii dla krytyki” i inne artykuły polemiczne. Oprac. Jan Leszczyński i Bohdan Dziemidok, s. 29-52. Także inne wydanie, znakomicie komentowane: Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1976, s. 25-42 i 65-67.

pt. *Maciej Korbowa i Bellatrix* [...], a w dwa miesiące po sformułowaniu mała historyjka w trzech aktach pt. *Pragmatyści*⁸.

Mniejsza o skromność (kokieterie?) 34-letniego autora, niebawem płodnego dramaturga. Ważne tu owe błahe słowa: „mała historyjka w trzech aktach”! Tym byliby *Pragmatyści*...

Trzeci autokomentarz zawarł Witkacy na końcu książki *Teatr*, pomieszczając tam *Spis sztuk* własnych i oznakowując *Pragmatystów* (prócz nich: *Nowe Wyzwolenie*, *Metafizykę dwugłowego cielecia*, *Gyubala Wahazara* i *Kurkę Wodną*) gwiazdką, jako rzecz „więcej zbliżoną do Czystej Formy”⁹.

Na tym nie koniec. Dramat Witkiewicza doczekał się rychło inscenizacji. Prapremiera *Pragmatystów* odbyła się 29 XII 1921 w Sali Teatru Małego w warszawskiej filharmonii, o 11 wieczorem¹⁰. Miejsce było pyszne: na tej scenie w Młodej Polsce działał przecież **Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana**, „spoza nurtu teatru oficjalnego”, nieodległy swą wizją od teorii Witkacego¹¹! Teraz sztukę młodego dramaturga wystawił Teatr „Elsynor” – „pierwszy i [...] jedyny na początku lat dwudziestych teatrzyk eksperymentalny w Polsce”, jak go określił zwięźle Janusz Degler¹². Ta nowa scena powstała z inicjatywy skamandrytów. Szczególny wkład w jej powstanie miał Jarosław Iwaszkiewicz, kierownik literacki, który pozyskał dla niej salę Teatru Małego. Na inaugurację „Elsynor” wystawił *Pragmatystów*. Iwaszkiewicz wspominał po latach (czy nie z przesadą?):

⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*. W: *Dzieła zebrane*. Tom IX: „*Teatr*” i inne pisma o teatrze. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1995, s. 584.

⁹ „*Teatr*” oraz inne pisma o teatrze, op. cit., s. 267-269.

¹⁰ Teatr Mały zajmował obecną **Salę Kameralną w podziemiach Filharmonii Narodowej** (wejście od ulicy Moniuszki). Był niewielki, obliczony na 400 widzów. Otwarto go w 1906 roku. Por.: Barbara Król-Kaczorowska: *Teatry Warszawy. Budynki i sale teatralne w latach 1748-1975*. Warszawa 1986, s. 168-174.

¹¹ Zob. nowatorską monografię: Dobrochna Ratajczak: *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*. Wrocław 1979, zwłaszcza s. 6 i 9. Ta „ulotna impreza” istniała ledwie kilka miesięcy: od maja do listopada 1911 (s. 5).

¹² Janusz Degler: *Witkacy w teatrze międzywojennym*. Warszawa 1973, rozdział: „*Pragmatyści*” w *Elsynorze*, s. 35. Jak już wiemy, pierwszą sceną eksperymentalną był w Polsce teatr Leśmiana! Dalej relacjonuję historię premiery na podstawie monografii Deglera.

Właściwie mówiąc dążyłem do stworzenia „Elsynoru” tylko po to, aby zagrać Witkiewicza. [...] Bardzo wierzyłem w Witkacego nie filozofa, nie malarza, o powieściopisarzu nie wiedziałem, ale wierzyłem w dramaturga. Byłem w tym bardzo odosobniony...¹³.

Spektakl stał się wydarzeniem, zarazem porażką autora. Krytyka była powszechna, także z powodu „formy dramatycznej” – „chaotycznej i zamazanej” oraz „prymitywnej”, jak twierdzono.

Estetyka groteski, szkicowy i pozbawiony ogniw logicznych tok wydarzeń, dyskurs filozoficzny w obrębie dialogów – ta cecha utworu jako absurdałnej wizji świata, ów idiom dramatu Witkiewicza nie zostały zrozumiane. Była to odmowa i niemożność rozumienia utworu. Postrzegając (trafnie) związki *Pragmatystów* z tradycją modernizmu, nie umiano interpretować ich jako dramatu filozoficznego.

Nie była bez winy inscenizacja. Przyjęto zasadę geometryzacji przestrzeni i ruchów aktorów, powolny rytm, celowo monotonne podawanie dialogu, od czego odbiegało charakterystyczne aktorstwo Bogusława Samborskiego (hrabia von Telek) i miotająca się niemo Maria Dunikowska („nieporozumienie” w roli Mamalii). Wyrazisty w sztuce Witkacego puls wydarzeń i precyzja ruchów, co najmocniej ujawnia Mamalia – zostały tak stłumione. Pominęto też wysłany Iwaszkiewiczowi autorski projekt dekoracji¹⁴. Odbyły się ledwie cztery przedstawienia.

Wszystko to zaowocowało ciekawą polemiką Witkacego z recenzentami, jak zwykle u niego: gwałtowną. Stanowi to **czwarty autokomentarz** do *Pragmatystów*. Teksty polemiczne Witkiewicz włączył potem do książki *Teatr*. Są to trzy szkice. Pierwszy, *Z powodu krytyki „Pragmatystów” wystawionych w Elsynorze*, zbija zarzuty Emila Breitera o „naturalistycznym” charakterze bohaterów dramatu i o „zwykłych” – acz udanych – efektach (jak śpiew Mumii)¹⁵. Drugi szkic to *Pierwsza odpowiedź recenzentów „Pragmatystów”* z uwagą wobec inscenizacji: iż był tam, zbędny, efekt „pantomimy” jako „wynik zbyt wolnego tempa i przedłużania scen mimicz-

¹³ Jarosław Iwaszkiewicz: *Album tatrzańskie*. Kraków 1976, rozdział: *Zakopane i ja*, s. 70.

¹⁴ O tym projekcie scenografii piszę dalej.

¹⁵ Zob.: *Dzieła zebrane*. Tom IX: *„Teatr” i inne pisma w teatrze*, op. cit., s. 129-144. O uwagach Breitera zob. tamże komentarz na s. 445.

nych”¹⁶. I wreszcie *Druga odpowiedź recenzentów „Pragmatystów”*: o związku utworu z teorią Czystej Formy¹⁷. Impet polemiczny owych tekstów skupia się na teorii estetycznej Witkacego i więzi dramatu z nią oraz na błędach recenzentów. Obserwacji warsztatowych o utworze jest niewiele, ale też one najbardziej intrygują...

Mimo kłopotów w „Elsynorze” Witkiewicz myślał o dalszych inscenizacjach, także poza Polską. W roku 1923 wraz z żoną przetłumaczył utwór na francuski. Ta wersja robocza była podstawą dla ostatecznego przekładu na język francuski, którego dokonała Jadwiga Strzałkowska¹⁸. Podobnie stało się z *Szaloną lokomotywą* i *Kurką Wodną*. Na karcie tytułowej maszynopisu przekładu Strzałkowskiej (*Les Pragmatistes*) znalazł się paryski adres Jean de La Hire’a, pisarza. On oraz Edmond Cazal zostali wymienieni w liście Witkacego z 22 XII 1924 do, zaprzyjaźnionej z nim, Kazimiery Żuławskiej (wdowy po Jerzym, autorze powieści *Na srebrnym globie*):

Sztuki moje tłumaczą dwaj Francuzi, Edmond Cazal i Jean de La Hire, i chcą to lansować w Paryżu¹⁹.

Witkacy raczej nie pisze ściśle. Nie „tłumaczą”, ale adiustują nadesłany im przekład Witkiewiczów-Strzałkowskiej. I nie bardzo „chcą lansować”: to sam autor podjął starania, lecz nic z tej próby nie wynikło. Pozostały przekłady i ciekawa sugestia Strzałkowskiej (jej?) na pierwszej karcie – co do tytułu *Pragmatystów*:

A mon avis, le titre devrait être changé, moi, j’appellerais cette pièce La Femme qui ne parle pas...²⁰.

¹⁶ Tamże, s. 180-185, zwłaszcza s. 184.

¹⁷ Tamże, s. 186-199.

¹⁸ Por.: *Dzieła zebrane*. Tom V: *Dramaty I*, op. cit., komentarz na s. 594. Wzmianka o przekładach: a/ Jadwigi Strzałkowskiej oraz b/ Witkacego i Jadwigi Witkiewiczowej (w takim porządku wymienionych!) jest jednak enigmatyczna. Por. więc bibliografię Piotra Grzegorzcyka, op. cit. (zob. przypis 1), s. 362. Zależność logiczną obu przekładów rekonstruuje dedukcyjnie.

¹⁹ Cytuję według: Juliusz Żuławski: *Z domu*. Warszawa 1978, s. 250.

²⁰ *Dzieła zebrane*. Tom V: *Dramaty I*, op. cit., komentarz na s. 594. Kto jest autorem tego dopisku? Najpewniej Jadwiga Strzałkowska, adresując go do La Hire’a lub Cazala?

Zatem tytuł do zmiany i ten byłby lepszy: *Milcząca kobieta*. Mamalia...

„Mała historyjka w trzech aktach”... Warto zebrać **okruchy komentarzy autorskich**. Witkacy pisał bowiem o dramacie pozornie lekko (ta „historyjka”), lecz z uporem podkreślał jego związek z teorią Czystej Formy.

Wskazał na temat *Pragmatystów*: **nienasycenie życiowe**, ujawniane w dialogach i niepokojach bohaterów. Na tym polega ów „więcej zbliżony do Czystej Formy” charakter całości: pewna historia w trzech aktach **wyraża niepokój ontologiczny** (pisarza, postaci) i **przedstawia ów ból niespełnienia** (w układzie wydarzeń), podnosząc nie „**zwykłe**” („życiowe”) **zagadnienia, ale to, co podstawowe, głębinowe, meta-fizyczne**. Witkacy jako filozof pyta – jak Arystoteles, Tomasz z Akwinu, Heidegger (których nie znał) – o byt jako byt, o rzeczywiste istnienie, o bycie²¹. O tę realność trwania pyta i bohater.

Wskazuje też autokomentarz na styl *Pragmatystów*: ich ton *wizyjny*, *wyrazisty* (nie nazbyt powolny) *rytm* oraz *powiązanie gestu i słowa* (toteż nie byłaby to pantomima...). Mamalia – kobieta niema (*la femme qui ne parle pas*) – jest ważną i *wyrazistą* postacią dramatu, lecz nie jedyną.

Powstają przesłanki dla interpretacji.

²¹ Ontologię autora *Nienasycenia* rozpatrują m.in. następujące prace: Krzysztof Pomian: *Filozofia Witkacego*. W: *Człowiek pośród rzeczy*. Warszawa 1973; Bohdan Michalski: *Polemiki filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Warszawa 1979, zwłaszcza część I; *Beznadziejność i nadzieja. W kręgu myśli Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Red.: Włodzisław Maciąg. Kraków 1988 (tu m.in. zapis dyskusji: *Za co należy cenić Stanisława Ignacego Witkiewicza jako myśliciela*; książkę tę udostępniła mi ongi uprzejmie śp. Anna Micińska); Maciej Soj: *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1995; Krzysztof Kościuszko: *Stanisława Ignacego Witkiewicza spór o naukową metafizykę*. Olsztyn 1998; Józef Tarnowski: *Stanisława Ignacego Witkiewicza system ontologii ogólnej*. W niniejszym zbiorze: *Czytanie Witkacego*. Trafne obserwacje dotyczące pasji filozoficznych Witkiewicza sformułowali też: Bolesław Miciński (*Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy)*. W: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Wybór i opracowanie: Anna Micińska. Kraków 1970, zwłaszcza s. 197) i Roman Ingarden (*Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca, op. cit.*, s. 169 n.). Spośród **nowszych prac** por.: Anna Kałowska: *Witkacy. Etyka*. Łódź 2016. Zob. też: Dominika Spietelun: *Wciąż o Witkacym głoszą... Nowe dokonania w badaniach nad życiem i twórczością autora „Nienasycenia”*. „Ogród” 2017, nr 1-4 (31-34), s. 229n.

2. Ich czworo i mumia: obraz i ton

Ich czworo i mumia – pragmatyści... Tytuł utworu wcale nie byłby oczywisty! „Pragmatyści”, nie „pragmatycy”. Zatem *pragmatyzm* byłby właściwym tłem dla tak brzmiącego tytułu: jako kierunek filozofii, z którym Witkiewicz wytrwale polemizował. W rozprawie *O przedmiocie, metodzie i miejscu filozofii w kulturze* z 1931 roku zaznaczył swój „absolutyzm” i „antyrelatywizm” w zakresie poznania „świata” i „analizy pojęć podstawowych”, a przywoławszy Williama Jamesa zapisał:

William James, a za nim wszyscy pluraliści, relatywiści i niektórzy intuicjoniści, a nade wszystko wyznawcy stworzonego przezeń *pragmatyzmu*, w którym na tle przekonania, że *prawda to użyteczność*, sprowadza się wszelką ocenę prawdziwości danych twierdzeń do kryteriów społecznych...²².

Dalej dowodził, jak błędny jest pogląd Jamesa „co do wyższości empiryków nad absolutystami”. Po dwóch latach w studium *Leon Chwistek – demon intelektu* na marginesie bezlitosnej polemiki z autorem *Wielości rzeczywistości* wymienił krótko „płytki pragmatyzm i pluralizm Jamesa”²³. Witkiewicz jednoznacznie ocenia więc **pragmatyzm jako błąd poznawczy**, kiedy kryterium prawdy i dociekań ontologicznych byłaby skuteczność, użyteczność, czynnik społeczny. Pragmatyzm jako **relatywizm**... Wreszcie w *Zagadnieniu psychofizycznym*, nieukończonej ostatniej książce filozoficznej z lat 1932-1939, wspomina „beztroskę [...] empirystów à la James, Chwistek”²⁴. Witkacy nieodległy jest także od potocznego przeświadczenia z lat międzywojennych, że „pragmatyzm” oznacza „uzależnienie zjawisk duchowych od warunków życia społecznego”²⁵.

²² Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Pisma filozoficzne i estetyczne*, op. cit., tom III: „*O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*” i inne prace filozoficzne. Oprac. Bohdan Michalski, s. 51. Dalej cytaty ze s. 53. Podkreślenia autora.

²³ Tamże, s. 146.

²⁴ *Pisma filozoficzne i estetyczne*, op. cit., tom IV: *Zagadnienie psychofizyczne*. Oprac. Bohdan Michalski, s. 139.

²⁵ Zob.: Michał Arct: *Słownik wyrazów obcych. 33.000 wyrazów, wyrażení i przysłów cudzoziemskich*. Wyd. 14 uzup. Warszawa 1935, hasło: *Pragmatyzm*, s. 270, kol. 2.

Tytuł dramatu jest więc **osądem: relatywizmu i niemocy bohaterów**, choć odsłoni się też ich **wola pewności...** Z owego uzależnienia poznania od „kryteriów społecznych” pochodzi też nakierowanie „pragmatysty” na korzyść, efekt, na zysk. Tak to tłumaczy Alain van Crugten w związku z dramatem *Mątwą*:

Le reproche le plus grave que fait Witkacy à des gens comme Hyrkan, c'est d'être „pragmatistes”, c'est de faire semblant de croire en quelque chose, en une valeur quelconque afin d'en retirer un profit. Lequel? Mais toujours le même, le „frisson existentiel”, la sensation de „vivre sa vie sur les sommets”²⁶.

Witkiewicz **zarzucałby** więc bohaterowi **pragmatyzm jako wolę zysku...** Chodzi tu w sumie o **nieuczciwość poznawczą**, która w zasadzie jest u Witkacego cechą osobników typu „drań” (*canaille* – pisze van Crugten), ale w dramacie *Pragmatysty* ogarnia wszystkich, bo każdy tam *odślania owo „nienasycenie”, by się tym napawać, ekscytować, by przeżyć dreszcz* (van Crugen: *frisson*).

Niejako na wstępie, „na starcie” Witkiewicz **obnaża swych bohaterów: jako zamkniętych pośród gestów i słów**. Daje **studium gaśnięcia, niemocy, istną dekonstrukcję iluzji poznawczych**.

Świat jak z Kafki. Witkacy zaprojektował go dokładnie:

Pokój z jednymi drzwiami wprost widowni, z drugimi na prawo przy samej kurtynie. Na lewo okno, przez które wpada południowe, trochę pomarańczowe słońce. Obicia czarne w żółte desenie wschodnie. Na środku sceny czerwony trójnożny stolik, na którym przyrząd do czarnej kawy. Na prawo czarna kanapa. Koło kanapy szafka z czarnego drzewa. Na ziemi dywan czarny w czerwone, prostolinijne desenie. Cztery krzesła ciemnoczerwone. Przy stoliku siedzi Plasfodor z twarzą ukrytą w dłoniach. Ubrany w białą, jedwabną pyjamę. Lakierowane pantofelki na gołe nogi. Mamalia ubrana w ciemnowiśniowy szlafrok, obszyty białym futrem, siedzi na kanapce na prawo, nieruchomo, wpatrzona przed siebie...

²⁶ Alain van Crugten: *S.I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne 1971, s. 237.

– taki jest pierwszy obraz *Pragmatystów* (s. 179). Wyrazisty i mocny, jest znakomicie zarysowaną wizją malarską o precyzyjnej kolorystyce. Oranż, jasna i ciemna czerwień, czerń i biel – tworzą kompozycję o dużej sile ekspresji. Poświadcza to rysunek dramaturga: projekt scenografii do utworu²⁷. Witkacy bowiem buduje *Pragmatystów* jako szczególną sekwencję obrazów, kiedy nie tylko dialog, ale i to, co bezpośrednio postrzegane, niosą zasadnicze dla przebiegu wydarzeń znaczenia. Wymowa obrazu, makijaż i kostiumy aktorów, *mowa ciała bohatera* – zostały tu przewidziane świadomie, z pełną premedytacją: jako bogate semantycznie. Są znaczące także na tle rozważań Witkiewicza w *Nowych formach w malarstwie* o kolorze: analizował tam **harmonie i dysharmonie barw**²⁸. W *Pragmatystach* przewidział mocny i przykry **kontrast kolorystyczny**, który podkreśla **inność i obcość świata dramatu**.

Takie **myślenie gotowym obrazem**, wysmakowaną i znaczącą wizją plastyczną jest barokowe, romantyczne z ducha. Taka jest bezwiedna tradycja Witkacego, niekiedy wprost nazywana: kiedy wymieniani zostają przez niego Shakespeare i Słowacki. Tak w książce *Teatr*, kiedy dostrzegał w arcydziełach dawnych estetykę Czystej Formy, pojmowanej (choć termin ten u Witkiewicza nie pada) jako *katharsis*²⁹. Tak w eseju *Formalnie wartości dzieł Micińskiego*³⁰. Właśnie tradycją podstawową i świadomie wskazywaną jest Tadeusz Miciński, bez którego Witkacy – jak trafnie stwierdził van Crugten – nie byłby jako artysta sobą³¹.

²⁷ Znajdował się w zbiorach Jarosława Iwaszkiewicza (dziś więc zapewne w Muzeum Jarosława i Anny Iwaszkiewiczów w Stawisku). Czarno-białe reprodukcje są dostępne m.in. w tomach: Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Czysta Forma w teatrze*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1977 (il. 2, po s. 48); Janusz Degler: *Witkacy w teatrze międzywojennym*. Warszawa 1973 (il. 7, po s. 64). Barwna reprodukcja wypełnia obwolutę do monografii Deglera *Witkacy w teatrze międzywojennym*.

²⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Nowe formy w malarstwie...* W: *Pisma filozoficzne i estetyczne, op. cit.*, tom I: *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*. Oprac. Jan Leszczyński, rozdział: *Kolor*, s. 52-73.

²⁹ Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Pisma filozoficzne i estetyczne, op. cit.*, tom I, s. 264. Także tradycja nowsza: *Dzieła zebrane*. Tom IX: „*Teatr*” oraz inne pisma o teatrze, op. cit., s. 41.

³⁰ Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Formalnie wartości dzieł Micińskiego*. W: *Pisma filozoficzne i estetyczne, op. cit.*, tom II, s. 160-165. Także w: *Bez kompromisu, op. cit.*, s. 151-155. W eseju tym – ciekawa wzmianka o Słowackim.

³¹ van Crugen, op. cit., s. 63 („Mais sans lui [tj. Miciński – A.Cz.], Witkacy eût-il-été ce qu'il fut?”).

Wprawdzie da się dostrzec u autora *Bazyliissy Teofanu* „słowo [...] na planie pierwszym” (jak dowodzi Witkacy), jednak współtworzy ono wielką wizję plastyczną, z równorzędnym wykorzystaniem słowa, światła i muzyki³². Oto *correspondances*, synteza sztuk, romantyczna i barokowa³³. Takie obrazy wizyjne, barokowo-romantyczne w pismach Słowackiego dostrzegali Ignacy Matuszewski, potem Stefania Skwarczyńska³⁴. Glebę tych obrazów ukazał Claude Backvis, później Endre Angyal: to barok, w tym Samuel Twardowski, poeta-kolorysta i jego arcydzieło *Nadobna Paskwalina*³⁵. Jest już jasne, jak wiele musi znaczyć w *Pragmatystach* – **naoczność, wizja, gest**.

Świat jak z Kafki. „Rzucają się w oczy elementy Kafkowskiej pułapki metafizycznej” – pisał o *Pragmatystach* Andrzej Wirth, analizując nowojorską edycję sztuk Witkiewicza i akcentując motyw zamkniętych drzwi³⁶. Świat osobny i zamknięty, wizję jak ze snu – ujawnia już ów pierwszy obraz. Daniel Gerould tak go opisał:

³² Zob.: Elżbieta Rzewuska: *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*. Wrocław 1977, rozdział: „Obłok słów”. *Funkcja słowa*, s. 177. Witkacy, jak się zdaje, dostrzegał owo plastyczne bogactwo dramaturgii Micińskiego, jak je dostrzegał każdy uważny krytyk wówczas (por. uwagi Bolesława Leśmiana na temat *Bazyliissy...*: „W mrokach złotego pałacu”. W: *Szkieł literackie*. Oprac. Jacek Trznadel. Warszawa 1959, s. 146-152), chciał jednak dostrzec też i dowartościować rolę słowa w tej twórczości.

³³ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, s. 71n.

³⁴ Por.: Ignacy Matuszewski: *Z pism*. Warszawa 1965, tom III: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. Oprac. Samuel Sandler, zwłaszcza „księgi” *Modernizm i romantyzm* (s. 83-120), *Analiza psychologiczno-estetyczna twórczości Słowackiego* (s. 148-197) i *Słowacki i malarstwo nowoczesne* (206-221); Stefania Skwarczyńska: *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925, *passim*. Zob. też: Maria Janion: *Stefania Skwarczyńska i obrazy poetyckie*. W zbiorze: *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*. Red.: Marek Bielacki, Jan Trzynałowski. Łódź 1992, s. 56-66.

³⁵ Obszerniej o tym: Claude Backvis: *Słowacki i barokowe dziedzictwo* [pierwodruk francuski: 1951] W: *Szkieł o kulturze staropolskiej*. Warszawa 1975; Endre Angyal: *Świat słowiańskiego baroku*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 1972, s. 259-260. Barokowy mistrz doczekał się znakomitej monografii: Róża Fischerówna: *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Kraków 1931.

³⁶ Andrzej Wirth: *Stanisław Ignacy Witkiewicz „Tropical Madness”*. „Slavic and East Journal” r. XIX: 1975, nr 3, s. 346-348. Jest to recenzja tomu czterech sztuk Witkacego *Tropical Madness* (Tłum. Daniel and Eleanor Gerould. New York 1972), zawierającego m.in. *Pragmatystów*.

Antybohaterem *Pragmatystów* jest niedoszły artysta Plasfodor, ubrana w białą piżamę widmowa postać... [...] Na początku akcji widzimy tego żyjącego trupa z nieznanymi przyczyni wpłatanego w pełen nieukończonych mężczyzn związek z niemą rudą kochanką Mamalią, która swoje cierpienia może wyrazić tylko przy pomocy rozpaczliwych gestów. Sztuka zaczyna się od statycznej sceny zbiorowej wyrażającej cierpienia postaci; Plasfodor siedzi z twarzą ukrytą w dłoniach, a Mamalia tkwi nieruchoma, wpatrzona przed siebie³⁷.

Badacz doceniałby ten mroczny i afabularny „utwór kameralny”:

W *Pragmatystach* Witkacy usiłuje połączyć elementy swojego dramatu tak, jakby to było dzieło muzyczne czy malarskie, korzystając z głosu ludzkiego głównie przez wzgląd na jego wartości dźwiękowe i z gestów jako z elementów kompozycji plastycznej³⁸.

Usiłuje?... Ależ łączy doskonale! Wczesne **arcydzieło** Witkacego urzeka mistrzowską architekturą, lecz i niepokoi.

Co to za wizja?

Mała, prywatna galeria, hermetycznie odizolowana od świata jest prawdopodobnie tylko wewnętrznym stanem umysłu

– dowodzi Gerould³⁹. A tło, ów pierwszy obraz? To „jednocześnie kamera tortur, komora serca i salon dla kameralnego koncertu”⁴⁰.

Trudno to bowiem uznać jedynie za – doskonałą wprowadzie – kompozycję abstrakcyjną... *Pragmatyści* wiele znaczą: **są jak wizja, marzenie, tekst oniryczny**. Raz nawet utwór został tak wystawiony: wraz z dramatem *Oni* jako... sen bohaterki *Onych*, aktorki Spiki Tremendosy⁴¹. A o czym mówią? Mimo doskonałej – malarskiej i niemal muzycz-

³⁷ Daniel Gerould: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Tłum. Ignacy Sieradzki. Warszawa 1981, s. 98.

³⁸ Tamże, s. 95.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 96.

⁴¹ Por. komentarz w *Dramatach I* (zob. przypis 1), s. 604. Chodzi o inscenizację w warszawskim Akademickim Teatrze Próby „Centon”; premiera: marzec 1963.

nej – konstrukcji (rozważmy choćby brawurowy układ aktu I: scena, kiedy Plasfodor siedzi z twarzą ukrytą w dłoniach, a Mamalia stoi za nim w napięciu, otwiera akt, a potem powraca przed kulminacją – wkroczeniem Mumii). *Pragmatyści* raczej sugerują znaczenia, miast je wskazywać wprost. Odsłaniają przecież jakąś akcję⁴².

Coś się wydarzy teraz, ale też wiele działo się wcześniej. Witkacy ujawnia przedakcję; ona rzutuje na to, co trwa teraz, w czarnoczerwonym pokoju. Teraz zaś toczy się **walka mentalna**, niebezpieczna gra. **Udręka czwórki bohaterów potrwa do ostatniej sceny**. Przeszłość określa ich jednak mocno: piętnuje, odsłania tok dawnych wydarzeń.

Ich czworo... Plasfodor Mimecki – „lat 32, chudy, wygolony zupełnie, ruchy połamane; ciemne oczy wpadnięte głęboko i obrysowane bardzo ciemnymi obwódkami” (s. 178). Mamalia – „jego niema, ale nie głucha kochanka. [...] oczy ciemne, duże; rude włosy. Lat 26”. Hrabia Franz von Telek – dość gruby [...] Ciemnorude włosy gładko zaczesane i duża ruda broda. [...] Lat 37”. Kobieton – „osoba bezpłciowa, zaakcentowana jednak więcej w stronę kobiecości. Blondynka ostrzyżona w wysokiego jeża. [...] lat 17”. Tyle mówi odautorski wykaz osób.

Wyraziste plastycznie sylwetki wyrażają prawdę o postaciach, odsłaniają ich charaktery albo związki między nimi, zapowiadają prawdopodobny splot wydarzeń. Tak więc Plasfodor – o obliczu narkomana (von Telek powie mu: „Pamiętasz tak zwaną apotransforminę, którą dobyłem z niewinnego krzaczka [...] tamaryszku? Pamiętasz dzikie wizje, które miałeś wtedy?” [s. 181] i gestach neurotycznych – ma w sobie coś z szaleńca, upiornie obojętnego, to „nudzący się schizofrenik, którego stać jedynie na izolowanie się od mechanizującego się świata”⁴³. **Pragmatysta-szaleniec** miota się po czarnym pokoju... Jego więź z Mamalią od razu ujawnia sado-masochistyczny posmak, przy czym rolę pana pełni w tej grze mentalnej i seksualnej Plasfodor (sflaczały i miękki zresztą, więc jakoś czasowo kompensujący w takim układzie własną niemoc), ochoczą sługą

⁴² **Zbyt kategorycznie** twierdzi Gerould, że dramat nie ma „nawet załączka akcji” (*op. cit.*, s. 97).

⁴³ Marta Skwara: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*. Wrocław 1999, s. 223. Zob. też s. 236.

zaś i medium dla jego woli jest Mamalia. Tę jej rolę odśłania scena z aktu I: niemal w transie i „*patrząc [...] w przestrzeń*” Mamalia zapisuje dziwne zdania na papierze, gdyż Plasfodor – trzymający ją za rękę – warknął wcześniej „Picz, ścierwo, i psiakrew!” (s. 180). Potem to się zmienia...

Kobieton, „w różowej spódniczce i czarnych pończochach” (s. 180), ujawnia **erotyzm androgyniczny**, toteż więź intymna z Kobietonem miałaby **posmak biseksualny** jako układ nieostry, „zamazany”, jakoś wymienny⁴⁴. Kobieton niewiele wspólnego ma z dawną symboliką Androgyna jako metafizycznej „tajemnicy całościowości”⁴⁵. Nastąpiła degradacja symbolu! Kobieton to „chłopczyca”, z kręgu **nowej mody po I wojnie światowej** i nowej linii ubioru kobiecego:

Linia taka, mająca upodobnić kobietę do młodego chłopca, zyskała nazwę *la garçonne* (chłopczyca)⁴⁶

Kobieton byłby (byłaby?) figlarny (figlarna?), jak kokiet (kokietka?), niby echo **fertycznych i pikantnych służebnych** z teatru XVIII i XIX wieku (jak Zuzanna z *Wesela Figara* Pierre’a Beaumarchais albo Justysia z *Męża i żony* Fredry). Ale też ile tu, nowej przecie, **perwersji**. Ma ledwie 17 lat. Przypomina inne zmysłowe podlotki w dramatach Witkacego: Świntusię Macabrescu z *Gyubala Wahazara* i tytułową bohaterkę tragedii *Janulka, córka Fizdejki*. Hrabia von Telek, któremu Kobieton się narzuca („Czy pamięta pan, gdzieśmy się widzieli?” – mruczy „*wieszając [mu] się na ramieniu*” [s. 181]; „Ty nie odtrącasz mnie od siebie?” – „*poddaje [mu] się*”, obejmującemu ją [s. 185], jest starszy o lat 20, a wzajemny układ erotyczny jest jednak perwersyjny, mimo – akcentowanej nieustannie – młodzińczej mocy „grafa”.

⁴⁴ O biseksualizmie por.: Michel Foucault: *Historia seksualności*. Tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant i Krzysztof Matuszewski. Warszawa 1995, s. 318-335. Zob. też: Antoni Kępiński: *Z psychopatologii życia seksualnego*. Warszawa 1973, s. 71-76.

⁴⁵ Por.: Mircea Eliade: *Mefistofeles i Androgyn*. Tłum. Bogdan Kupis. Warszawa 1994, s. 78-129; Georges Bataille: *Historia erotyzmu*. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków 1992, rozdział: *Przedmiot pragnienia a całość rzeczywistości*, s. 97.

⁴⁶ Anna Sieradzka: *Żony modne. Historia mody kobiecej od starożytności do współczesności*. Warszawa 1993, rozdział: *Chłopczyca*, s. 132.

Von Telek właśnie... Ma wszelkie cechy prostaka: byłby „po stronie życia, przeciwko metafizyce”⁴⁷. Energiczny, zdrowy, samczy (deklaruje: „Jestem zdrów i tęgi jak byk. Doprawdy tryska ze mnie życie” [s. 181]), śmieje się „*grubym basem*” (s. 192), choć o niespokojnie „latających oczkach” (s. 178) – najdosłowniej pośród bohaterów sztuki odsłoni skazę pragmatyzmu. Jego erotyzm ujawni się wobec Kobietona, Mumii. Wkrótce będzie wiadome (powie o tym Mumia do samej zainteresowanej: „brat, który cię kochał [...] miłością bynajmniej nie braterską” (s. 190), potem i hrabia do Plasfodora (s. 195), że się ujawnił kazirodczo: hrabia zniewolił był ongi Mamalię, jak się teraz wyjaśnia: swą siostrę. Witkacy precyzyjnie uprzedza wypadki we wstępnym opisie osób: oboje – Mamalia i Franz von Telek – mają rude włosy, sygnał pokrewieństwa.

W pierwszym akcie występują najpierw Plasfodor i Mamalia, potem dołączy Kobieton, wkroczy von Telek. Ten zaś zapowie wejście Mumii, po którą uda się zaraz tuż obok, do hotelu. Tak więc Mumia Chińska – „maska chińska zamiast twarzy. Żółta szata owinięta dookoła ciała. Ruchy płynne [...]. W spokoju zupełnie sztywna. Mówi głosem kobiecym, ale jakby przefiltrowanym przez parę podziemi (będzie też słyhać w akcie II jej „*podziemny rechot*” [s. 192]). Olbrzymie do pięciu cm pazury” (s. 178). Mumia to echo *Sonaty widm* Augusta Strindberga: w tym naturalistycznym i nadrealnym pospołu arcydziele także pojawia się Mumia (jest to „żona Pułkownika”), a zresztą perypetie fabularne, przedakcja stanowią oczywistą inspirację dla *Pragmatystów* jako Witkacowskiego wariantu tamtej wizji dramatycznej⁴⁸. Ich czworo i – Mumia. Ona bowiem trwa w innym wymiarze. Ongi była to chińska arystokratka (hrabia: „Mów dalej, księżniczko Tsui” [s. 187], lecz umarła fizycznie i teraz... istnieje inaczej. Poniekąd wiadomo to, lecz nie do końca. Mumia ujawnia swój *modus vivendi* wobec Plasfodora, w akcie I, wypełniając tak **nakaz** Franza von Telek („Powiedz mu ostatnie słowo” [s. 187]): „*obejmuje Plasfodora za szyję i szepcze mu coś na ucho*”. Tamten pada na ziemię z krzykiem, a potem mdleje.

⁴⁷ Lech Sokół: *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973, s. 162.

⁴⁸ Zob.: August Strindberg: *Sonata widm*. W: *Wybór dramatów*. Tłum. Zygmunt Łanowski. Wstęp: Lech Sokół. Wrocław 1977, „Biblioteka Narodowa” s. II, nr 185, s. 925-986, zwłaszcza s. 949-952 i 956-957. Por. też: Lech Sokół: *Witkacy i Strindberg. Studium porównawcze*. Warszawa 1990.

Nie zostaje ujawnione, co mianowicie Mumia wypowiedziała (von Telek domaga się tego, ale – strwożony – rejteruje). W akcie II nad ciałem omdłego wciąż Plasfodora, a wobec Mamalii – Mumia mówi o swej mocy, jakby też o słabości swej niemej słuchaczki („Tyś go zbudziła do waszej podłej egzystencji, w której wszystko, co małe i użyteczne, oplątało jego wielką duszę” [s. 189]). Nadal nie wiadomo, jakie były jej słowa wobec „Plasia” (tak „graf” spieszczął jego imię). Mamalia słucha napięta, a gdy Plasfodor mówi w udręce przez sen, *„rzuca się ku niemu”*, a potem *„z nagłą decyzją wyciąga rewolwer z szafki i z miejsca strzela w Mumię”* (s. 190). Ta jednak ani drgnie. „Nie tym zwycięża się istotną dziwność bytu” – komentuje spokojnie Mumia. I owszem...

Umarły-żywy, **upiór jak znak Tajemnicy Istnienia** – a tym ponieważ jest Mumia – pozostaje wobec kul niewzruszony⁴⁹! Dwuznaczna kondycja Mumii czyni z niej postać kluczową. Mumia mówi, że „wszystko tworzy się samo w związku ze światem całym” (s. 191; zatem Istnienie Poszczególne jest uwikłane w całość Istnienia) i o „prawdziwej transformacji osobowości” (s. 193), niezbędnej, by to pojąć. Ukazuje wprost nieostateczność życia i śmierci w rozumieniu fizykalnym. To nie byłby prosty relatywizm⁵⁰. Wobec „pragmatycznych” bohaterów Mumia **świadczy o dziwności bytu**, narusza **zdrowy rozum**. Jest **jak człowiek i jak widmo**, z ducha modernizmu, romantyzmu, czy zgoła Mickiewicza i Gustawa z IV części *Dziadów*⁵¹. Jest wyzwaniem...

3. „Podrzużgotane światy”, zimna mowa

„Zamknięci w szklanej kulce, toczymy się wśród podrzużgotanych światów” – wyznaje Mamalii „wycieńczony” Plasfodor (s. 196). Świat *Pragmatystów* istotnie zdaje się rozpadać. Postacie mówią o tym zimno...

⁴⁹ Tym się tłumaczy ta scena, logiczna i spójna: statusem ontycznym Mumii. Trudno byłoby przystać na jej – spotykaną – interpretację w kategoriach czystego nonsensu.

⁵⁰ Tak słowa Mumii zdaje się odczytywać Gerould (*op. cit.*, s. 102-103).

⁵¹ Podobnych postaci jest w dramatach Witkiewicza więcej: to choćby Widmo Matki (*W małym dworku*), Postać (*Metafizyka dwugłowego cielęcia*)... **Trafną analogię z Mickiewiczem** przeprowadził Lech Sokół (*op. cit.*, s. 104-105 i 109). Zob. też: Zofia Stefanowska: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, rozprawa tytułowa.

Wydarzenia mkną **w niezwykle skondensowanym czasie**, w toku jednej doby: akt I dzieje się o „czwartej po południu” (jak powiadamia Plasfodor; s. 185), akt II – w „nocy” (didaskalia; s. 189), akt III – *rankiem następnego dnia* (didaskalia; s. 199), a później „wieczorem” (didaskalia; s. 202). Skupione wokół **daremných prób odnalezienia mocy i ekspresji twórczej** – kończą się dramatycznie. Jedność miejsca, czasu i akcji. Ale wiele tu znaczy to, co się działo wcześniej... *Pragmatyści* mają **rozległą przedakcję i skupioną, zwartą akcję**. Ciemna przeszłość, ujawniana w końcu, napiętnowała bohaterów. Od niej też rozpoczniemy.

To, co przeszłe... Plasfodor i von Telek najpewniej, mimo drobnej różnicy wieku (hrabia jest starszy o lat 5), są z sobą blisko od dzieciństwa. Hrabia to ujawnia komentując obecną ich sytuację:

Pomówmy teraz poważnie. Czy to życie zadawalnia nas? Czy jest to właśnie tym, o czym marzyliśmy w dzieciństwie, kiedy ja chciałem być rozbójnikiem morskim, a ty artystą? (s. 199).

Ta przyjaźń trwała także później (?).

Także w odległej przeszłości (18 lat temu!) spełniła się kazirodcza fascynacja hrabiego. Przedmiotem pożądania była przecież jego siostra, hrabianka von Telek – Mamalia.

Mówiła ci zapewne o owym tajemniczym, który ją uwiódł w ósmym roku życia? To ja nim byłem

– chełpi się wobec przyjaciela von Telek (s. 195). Był w tamtym czasie młodzieńcem: miał 19 lat. Wobec ośmioletniej siostry-dziewczynki ujawnia równolegle **pasję pedofila**.

Potem spotkali się chyba (jechali tam wspólnie?) w Sajgonie. Był tam na pewno Plasfodor, również Mamalia. Aż do Indochin, naówczas (w początku XX wieku) posiadłości kolonialnej Francji, także jednak w kręgu oddziaływania – kulturowego bardziej – cesarstwa Chin, do Sajgonu, południowowietnamskiej metropolii trafiło dwóch przyjaciół

i siostra jednego z nich⁵². Teraz ujawniają się cząstki ledwie, najbardziej dramatyczne, tamtych wydarzeń:

Pamiętasz tę noc w Saigonie? Kiedy opium wchodziło nam w żyły, rozdymając je żądzą nieznanego

– mówi Mumia do Plasfodora na powitanie po latach, przypominając niegdysiejszą orgię narkotyczną (s. 186). „Plasio”, nie od razu, uzupełni: „pięć lat temu, w maju” (s. 187). I działa się to z księżniczką Tsui, żywą jeszcze po prostu. Tsui-Mumia dookreśla:

A pamiętasz tę noc, kiedy w cieniu Pi-Fangów uwiodłeś mnie w małym bambusowym domku i wypileś mi ostatni łyk krwi przez słomkę z suszonej trawy Wu? (s. 187).

Przyrodę południową opisał Witkiewicz w szkicu *Z podróży do tropików*: odmalował tam „rozszałałe barwy natury i strojów” na Cejlonie, w tym „kępy potężnych, kilkunastometrowych bambusów” i trawy („każde źdźbło [...] inne niż u nas”)⁵³.

To klimat drugiej orgii sprzed lat pięciu: **erotyczno-wampirycznej**. Tsui roiała wówczas (Mumia ujawnia to Mamalii) o prawdziwym i wielkim „życiu [...] jak [...] sen” (s. 189) dla Plasfodora. Bodaj po prostu kochała go. Tymczasem „uwiózł” ją „z letniej rezydencji [...] przodków” i – nocą w domku bambusowym – zgwałcił, a potem powoli zabił wypijając krew, którą wysłał przez trawkę. To on uczynił z niej żywego trupa: Mumie!

Czerwonousty „Plasio”, o krwi zastygłej na podbródku – byłby **jak wampir**, nie ostatni w tej twórczości, gdyż będzie nim „żerujący” na starych kobietach i utrzymywany przez nie (matkę, potem Lucyne Beer)

⁵² O kontekstach historycznych zob.: *Podręczny atlas historii powszechnej*. Red.: Andreas Dorpalen i Geoffrey Parker. Tłum. Marek Dziekan. Warszawa 1999, rozdział: *Chiny za dynastii Qing w latach 1644-1911*, s. 88-89 (tamże mapy); Janusz Pajewski: *Historia powszechna. 1871-1918*. Wyd. 3. Warszawa 1978, rozdział: *Chiny i Korea*, s. 250-259.

⁵³ Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Z podróży do tropików*. W: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne, op. cit.* (zob. przypis 7), s. 485-493). Także w: *Pisma filozoficzne i estetyczne, op. cit.* (zob. przyp. 7), tom II, s. 537-545.

Leon, bohater arcydzieła Witkacego, *Matki*⁵⁴. Tu jednak, w *Pragmatystach*, Plasfodor jest wampirem dosłownie. Zyskał seksualne spełnienie tyleż kopulując z księżniczką, ile zabijając i sycąc się lepkimi strużkami słodkiej krwi.

Doświadczenie jak u Sade'a ze *120 dni Sodomy*, ostatniej części tej powieści.

I to nie wszystko... Świadkiem tego gwałtu-zabójstwa była hrabianka Mamalia von Telek, wtedy 21-letnia (13 lat wcześniej zgwałcona przez brata...). „Wtedy to ona zaniemówiła, aż do końca dni swoich” – komentuje Mumia (s. 187). Odtąd Mamalia jest niema.

I jeszcze epizod przeszły – tropikalny – z hrabią. Za jego sprawą Plasfodor narkotyzował się, tym razem nie opium, lecz tamaryszkiem:

Pamiętasz tak zwaną apotransforminę. Którą dobyłem z niewinnego krzaczka holparyjskiego tamaryszku? Pamiętasz dzikie wizje, które miałeś wtedy?... (s. 181)

– przypomina von Telek. Zatem i takie „dreszcze” łączyły ich niedawno.

Tak więc to, co obecne... Zmieniło się wiele. Para przyjaciół wyzbyła się marzeń. „Plasio” trwa w zobojętnieniu-odrętwieniu, oddalony od społeczności, od życia, zresztą gotów i zdolny (także finansowo – pomieszkiwanie z Mamalią, Kobieton-służąca!) do takiej właśnie bierności nietwórczej, którą wychwala w, otwierającej akt III, pysznej scenie... picia czekolady.

„[...] ta beztroska w życiu, którą mi daje zupełna izolacja”

– wyznaje wówczas nieomal prostodusznie (s. 200), wcześniej zresztą napomknąwszy otwarcie o swej „urojonej” (czytaj: pozornej) „twórczości” (s. 182).

Hrabia osiadł pośród realności, pracuje w ministerstwie, najdalej od fantazmatów, praktyczny: kultywując własną, mniemaną jakoś(?), tężyznę fizyczną („jestem zdrowy jak byk” – oznajmia ochoczo [s. 181]). Przecież to on przypomni: „Życie znaczy tworzyć nieznane” (s. 182). I on też sprowadzi

⁵⁴ Ciekawie o tym wątku *Matki* pisze Sokół (*op. cit.*, s. 116-117), rysując analogię do *Upiorów* Ibsena.

dawną Tsui to jest Mumię, która odmieni ten duszny świat i wywiedzie poza czarny pokój... Hrabia powiązany jest z Mumią niejasną więzią, sado-masochistyczną jednak też. Czasem on mówi do niej ostro („jesteś tylko moim багаżem”), by za chwilę wołać z trwogą („Ja cię kocham, Tsui, i boję się ciebie” [s. 193-194]), a częściej ona – o nim z pogardą (do Kobietona: „rzeczy tak marne i nie znaczące jak miłość Franciszka von Telek” [s. 191]).

Obaj są uwikłani w kobiety: **w kobiecość**. To Mamalia zaspokaja trwale Plasfodora, w dziwnej sado-masochistycznej więzi-udręce (jest też – sugeruje Mumia – „wcieleniem kary” dla kochanka za jego przeszłość [s. 191]). Dowodem, że i ją to męczy, byłaby nagła, za sceną, prośba do hrabiego, aby ją zabił (por. s. 184). To Mumia stale dręczy, a Kobieton (o jego przeszłości nic nie wiadomo) czasem zaspokaja hrabiego. To Mumia wreszcie powiedzie spragnioną ekstaz trójkę (realista von Telek jej mocy wreszcie nie ulegnie) w inny wymiar istnienia. Będzie to dzikie doświadczenie: u schyłku, już za sceną (poza czarnym, Kafkowskim pokojem) rozlegnie się „strasliwy krzyk Mamalii” (s. 205).

Przyjaźń obu po trosze przemija. W swoim dzienniku (w *Memuarach* [s. 194] hrabia z ironią opisze Plasfodora z Mamalią („ta para szaleńców”). Ujawni się to, gdyż Kobieton, po nocy wspólnej z hrabią podczytuje rękopis, a „Plasio” zastaje ją nad zajmującą lekturą... Nadal wiele ich jednak łączy. Nowe i ostatnie, a w końcu wzajemne (choć raczej Franz przejawia w tym inicjatywę, a „Plasio” poddaje się mimowolnie), plany marzyciela i realisty, fantazmat podróży i nowych działań kreacyjnych („Nareszcie w ten sposób dobijemy do brzegu. Mam na myśli Indie, Wyspy Sundzkie, potem Australię” i „Ja też nie mogę żyć w tym, co nas otacza, i szukam wyjścia [...]. Wytworzenie masowego metafizycznego szалу” – roi hrabia [s. 203-204]), wezmą w łeb (ten zwrot oddaje klimat sytuacji...), skoro Mumia poprowadzi Plasfodora i Mamalię **poprzez drzwi na tamtą stronę**. Nic nie zostało spełnione **twórczo**, choć **dotknięcie nieskończoności** dzięki mocy Mumii-upiора okazało się możliwe...

Hrabia w meloniku i lasce, wcielenie **dandy** lub „bubka”, zacznie – jak zapowiada – „nowe życie od jutra” (s. 207) i wyjdzie gwizdząc. Od nowa i sam, w nowym życiu, nowych próbach...

Co znaczy to wszystko? Słowo... Albo gest? Witkacy snuje opowieść logicznie i spójnie. Dramat jest **wizyjny, mroczny i jak fantasmagoria**, lecz też **precyzyjny i przejrzysty**. Nie byłaby ta opowieść parodią dramatu naturalistycznego⁵⁵. I nie sprowadza się do scen nadrealnych.

Pragmatyści brzmią **jak wykład: utwór najdosłowniej filozoficzny**. Im większe napięcie między bohaterami, tym bardziej wyrazista i klarowna winna być linia myślowa. Postawmy tezę: to **dramat chłodny**.

Maestria obrazów i halucynacyjny klimat wydarzeń są dojmujące. Hrabia wchodzi okrwawiony: Mamalia pchnęła go „japońskim nożem w kość mostkową” (s. 184), skoro jej nie chciał zabić. Mumia sunie płynnym ruchem, rytmicznie śpiewa za oknem. Plasfodor mdleje, potem mówi w transie. Mamalia strzela do Mumii, lecz ta trwa bez ruchu. Hrabia „*roztrzaskuje [...] dużym [...] młotkiem [...] głowę klęczącemu Kobietonowi*” (s. 201). Mumia całuje namiętnie Mamalię, potem omdlała cuci wraz z trupem Kobietona. Trup pełźnie przez drzwi, a Plasfodor i hrabia nie widzą go przechodząc. Tymi drzwiami wychodzi Mumia z Mamalią i „Plasiem”. Nadchodzą z prawej żandarmi, Telek „*wskazuje na drzwi*” na wprost, którymi wszyscy dotąd przechodzili, a znikła za nimi Mumia. Żandarm I sprawdza: „Tam nie ma przejścia” (s. 206)...

Tak. Jednak logika **opowieści o doświadczeniach granicznych** pozostaje!

W zakresie języka scenicznego Witkiewicz osiąga ją prosto: **poprzez mowę**. Plasfodor pyta retoryczne: „Czyż najistotniejszą formą przeżywania życia nie jest rozmową?” (s. 196). I wszyscy też prócz Mamalii – obficie mówią. Są to owe, ulubione przez Witkacego (począwszy od pierwszej powieści) „rozmowy istotne”⁵⁶. Są też, równie często, drobne i rwane, dialogi potoczne. Wszystkie jednak brzmią chłodno, **poza ekspresję**. Znamienna, a kluczowa, dla **pozaekspresyjnego projektu mowy w dramacie** pozostaje zwięzła dyspozycja pisarza tuż pod wykazem osób:

⁵⁵ W tych kategoriach jednak widzi ten utwór Gerould (*op. cit.*, s. 100).

⁵⁶ Pierwszy rozdział *Upadków Bunga* nosi tytuł: *Rozmowy istotne*. Zob. edycję krytyczną: Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Dzieła zebrane*. Tom I: 622 *upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta*. Oprac. Anna Micińska. Warszawa 1992, s. 11n.

Uwaga: Wszyscy mają mówić nie uczuciowo, tylko wypowiadać zdania ze szczególnym uwzględnieniem wartości samych wyrazów (s. 178).

Jak się zdaje, podczas prapremiery aktorzy mówili dokładnie odwrotnie.

Witkacowska **koncepcja mowy nieuczuciowej** ma podkreślać **znaczenie wyrazu**. Byłaby to **mowa niemimetyczna**. Aktor ma mówić „nie uczuciowo”, zatem nie powinien odtwarzać prawdopodobnych reakcji i przeżyć bohatera. Mowa aktora przestaje być **naśladowcza wobec sfery emotywniej człowieka**. Aktor **nie odtwarza**, więc **nie wyraża** emocji bohatera. Ta mowa jest **chłodna**.

Uczucie wskazywane jest zatem pośrednio, mniej bywa wyrażane wprost! Łatwo dostrzec analogie z – formułowaną w tamtym czasie przez Tadeusza Peipera – koncepcją języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej⁵⁷. W eseju *Tworzenie romantyczne* zawartym w jego książce *Nowe usta* z 1925 roku Peiper wytyczając (mniejsza, czy całkiem trafnie) paradygmat romantycznej i poromantycznej tradycji zaznaczył kwaśno:

Uczucie na tronie, poezja wasalem. Poezji nie wolno było sprzeniewierzyć się uczuciu,

z myślą o swoistości owoczesnego rozumienia języka poetyckiego w kategoriach „bezpośredniości”, czyli prostego i przejrzystego unaoczniania uczuć⁵⁸. Peiper woli zaś **mowę niebezpośrednią jako prawdziwszą i bardziej trafną wobec rzeczywistości emotywniej człowieka**.

⁵⁷ Zob. o tym klasyczną już monografię: Janusz Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Wrocław 1965 (i wyd. nast.).

⁵⁸ Tadeusz Peiper: *Pisma wybrane*. Oprac. Stanisław Jaworski. Wrocław 1979, „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 235, s. 207. Z takim – **uproszczonym jednak** – obrazem estetyki romantycznej opartej na „bezpośredniości” zgadzałyby się praktyka i świadomość estetyczna Mickiewicza, ale kłóci się: a/ cała, a zwłaszcza późna twórczość Słowackiego, wysnuta z barokowego rozumienia tworzywa, b/ dzieło Norwida i jego ironia. Kłóci się więc niemało... Por. też: Zdzisława Kopczyńska: *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*. Wrocław 1976, zwłaszcza rozdział: *Koncepcja języka w paryskich prelekcjach Mickiewicza*, s. 143-175; Włodzimierz Szturc: *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa 1992, szczególnie rozdział: *Pisanie na sposób romantyczny*, s. 213-226. Peiperowska polemika obejmuje więc, *de facto*, **sentymentalizm** (prąd literacki okresu oświecenia) i wysnute z niego wątki romantyzmu.

Chodzi więc o **mowę-ekwiwalent**, która odsłoni przeżycia – nie wprost. Tę **dialektykę lustrzanej i kamuflowanej ekspresji słownej** znały epoki dawne: mowa miłosna średniowiecza, petrarkizm renesansowy i barokowy⁵⁹.

Witkacy także **projektuje ekwiwalentyzację uczuć**. Można ten proces nazwać **redukcją wymiaru emotywnego mowy**. W kategoriach języka teatru oznacza to zerwanie z tradycją dramatu przełomu XIX i XX wieku, realistycznego i naturalistycznego, którego cechą – w zakresie inscenizacji – była **mowa złudnie wiarygodna**, zatem wszelkie „prawdziwie” efekty intonacji, niosącej wrażenie „samego życia”. Myślenia Witkacego znajduje się pod tym względem na antypodach koncepcji np. Stanisławskiego i jego poszukiwań, pojętej **po prostu**, „prawdy uczuć, zachowań, prawdy jednostki”⁶⁰. Nic tu nie będzie *b*, a **sztuka jest... sztuczna**, nie imituje świata, życia, ludzi. Czy to nie Husserl, którego wczesne *Badania logiczne* Witkiewicz niejednokrotnie przywołuje w rozprawach filozoficznych, zaszczerpił mu tę **nieufność wobec psychologizmu jako naiwnej i błędnej metody poznania**? W rozprawie *Stosunek wzajemny nauki i filozofii* z 1932 roku Witkacy naszkicował – w zatytułowanym tak rozdziale – *Krytykę psychologizmu*⁶¹. Przy czym teraz chodzi nie tyle o **poznanie innego**, ile – ekspresję samego siebie. Otóż prosta, przejrzysta ekspresja byłaby niemożliwa. Zresztą nie o nią chodzi, nie o **zwykłe, „życiowe” uczucia**, lecz o: **uczucie metafizyczne**. Do niego trzeba dążyć i je ujawniać: ową (pamiętamy esej *Uczucia metafizyczne*) „bezpośrednio daną *jedność osobowości*”, która otwiera na Tajemnicę Istnienia⁶². Wbrew nazwie to nie byłyby proste emo-

Zob.: Teresa Kostkiewiczowa: *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów oświecenia*. Warszawa 1984, rozdział: *W kręgu serca i uczucia*, s. 146-198.

⁵⁹ Peiper nie ujawnia, że ją zna. Zob.: Johan Huizinga: *Jesień średniowiecza*. Tłum. Tadeusz Brzostowski, dowolne wyd. (rozdział: *Stylizacja miłości* – m.in. z eksplikacją *Powieści o róży*); Antoni Czyż: *Obraz ciała i mowa uczuć w literaturze naszego średniowiecza i renesansu*. W: *Władza marzeń, op. cit.* (por. przypis 33), s. 37-657; Mieczysław Braher: *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*. Kraków 1927; Jadwiga Kotarska: *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980.

⁶⁰ Kazimierz Braun: *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – znaczenia*. Wrocław 1984, rozdział: *Konstanty Stanisławski – od aktora do człowieka w teatrze*, s. 94.

⁶¹ *Pisma filozoficzne i estetyczne, op. cit.* (por. przypis 7), tom III, s. 85-88. Witkiewicza polemika z Husserlem to osobna kwestia. Wiele łączy jednak ich stanowiska.

⁶² Por. przypis 7.

cje, przeżycia... Zimna mowa *Pragmatystów* ilustruje to nieubłagane. Akto-
rzy mają mówić chłodno!

Wówczas bowiem zostanie pełniej uwzględnione – **znaczenie wy-
razów i zdań**. Zostaje uwypuklona dzięki temu logika wydarzeń, nieo-
czywista wobec ich osobliwego wymiaru. W toku dialogu *Pragmatystów*
zakładana chłodna precyzja mowy odsłania **sens całości**, służy **refleksji**.

Wszystko zdaje się sprzyjać **psychologii postaci**... Przecież, drama-
turgia i powieściopisarstwo Witkiewicza należą do najbardziej przenikli-
wych w literaturze polskiej prób **rozpoznania przeżyć jednostki**⁶³. Doko-
nuje się to jednak nie wprost, gdyż poprzez dyskurs filozoficzny. **Warstwa
psychologiczna** tej twórczości jest rozległa i niezwykła, zwłaszcza w zakre-
sie studium **wrażliwości erotycznej**, zaniedbanej w kulturze polskiej, ale –
w procesie percepcji tekstu – wtórna wobec **wymiaru ontologicznego**.

Dopiero znaczenie **dialogu i zdarzeń** odsłoni w *Pragmatystach* prze-
życia osobliwej grupy bohaterów.

Wyjątek stanowią **zachowania i gesty**, ponieważ one miałyby od-
słaniać postać jednak jakoś wprost... Mamalia i Kobieton różnią się od po-
zostałych, to – niemal – mały **eksperyment poznawczy**: próba ekspresji
poprzez gest czy wygląd. Lecz: ekspresji wyrazistej!

4. Mamalia i ekspresja przeżyć

Mówi się o Mamalii różnie, zwykle jednak z pogardą. Kiedy na po-
czątku aktu II, przy omdlałym Plasfodorze, Mamalia „pada [...] na kolana
i pochyla się czołem aż do ziemi; odgina się w tył i znowu pada” (s. 189)
przed Mumią, ta odzywa się lekko:

I cóż ci z tego przyjdzie, hrabianko von Telek? Nawet brat twój odwrócił się
od ciebie...

⁶³ Ciekawe są np. uwagi Krzysztofa Pomiana o wymiarze psychologicznym *Nienasycenia*
(*Powieść jako wypowiedź filozoficzna*. W: *Człowiek pośród rzeczy*, op. cit. [por. przypis 21])
i Justyny Kłaman o pierwszej powieści („622 upadki Bunga” jako *powieść inicjacyjna*.
W zbiorze: *Czytanie Witkacego*. Red.: Antoni Czyż. Siedlce 2001).

i bez ogródek wspomni historię gwałtu w dzieciństwie (s. 190). Kobieton (służąca!) woła wprost (do Mumii):

...pani Mimecka, moja pani, którą tak pogardzam? (s. 191).

Albo („do biednego Franciszka”):

O, jakże pogardzam moją biedną panią (s. 201).

Mamalia byłaby **gorsza**, zarazem jest „**biedna**”. Ujawnia się tak jako **inna**: ta, która milczy. Nie budzi jednak szacunku także przez swój układ z Plasfodorem. Uwikłana w niższość wobec niego staje się **niższą jako taka**.

Najostrzej określa ją w akcie III von Telek i bezpośrednio do jej kochanka (męża?), a swego przyjaciela:

Nie mów o tej kurce wodnej. Nieme zwierzątko. Gdyby mogła mówić, zobaczyłbyś całą jej nicość (s. 200).

A dalej:

Mówiłem ci, że ona jest głupie zwierzątko (s. 201).

I jeszcze:

Siądź, Plasfodorze, i oddal twe nieme zwierzątko (s. 203).

Co uderza w tych sformułowaniach (prócz ich dosadności i kontekstu: hrabia mówi o hrabiance von Telek, własnej siostrze...), to wymienne traktowanie wyrazów-epitetów. Powstaje tak **sugestia semantyczna**: „**niemy**” **znaczy** „**głupi**”, „**głupi**” **znaczy** „**zwierzęcy**”, von Telek bowiem, choć sam nie byłby typem intelektualisty, za wymiar idiomatyczny tożsamości ludzkiej zdaje się uznawać rozum dyskursywny.

Odmienność Mamalii przejawia się w jej **nieustannej ekspresji**. Nie mogąc mówić, **próbuje gestem, zachowaniem wyrażać przeżycia momentalne**. Wobec „zimnej mowy” pozostałych postaci jej zachowanie

staje się wprost nad-ekspresją. Mamalia bowiem **traktuje ciało jako ekwiwalent mowy!**

I ciało „mówi” dosyć przejrzyście. A oto **sekwencje mowy ciała** w porządku wydarzeń...

a) niepokój

W pierwszej scenie aktu I oboje, Plasfodor i Mamalia, znajdują się sami w czarnym pokoju. Mimeński „*siedzi*” przy stoliku „*z twarzą ukrytą w dłoniach*”, zaś Mamalia „*siedzi na kanapce na prawo, nieruchoma, wpatrzona przed siebie*” (s. 179). Długą ciszę przerywa Plasfodor, który „*nie odrywając ręk od twarzy*” zaczyna mówić (jęczeć?):

Dosyć! Och, dosyć! – Ja nie wytrzymam.

Te pierwsze słowa wypowiedziane w dramacie wywołują reakcję Mamalii, powodując jej **niepokój**.

Najpierw siedząc „*okazuje zaniepokojenie*”, zaś potem

podnosi się z wolna i stoi wahając się. Cała jej postać wyraża nieznośne napięcie,

przy czym nie zostaje dookreślone w didaskaliach, jak to w szczegółach wygląda. Czytelna pozostaje **ewolucja stanu wewnętrznego od „niepokoju” do „napięcia”**. To ostatnie unaocznia się już wprost, „całą [stojącą] postacią”: pewno układem (usztywnieniem?) tułowia czy rąk. Mniej znaczący w tej chwili *mimika twarzy*.

b) gesty pojednawcze (I)

Po wkroczeniu hrabiego napięcie jeszcze wzrasta. Plasfodor wita go niechętnie:

Tego tu jeszcze brakowało! Czego tu chcesz, wcielenie najjadowitszej pustki? (s. 180).

I dalej:

Biedna kukło, którą każdy oszukać może (s. 181).

Von Telek oznajmia swe „zdrowie” i „życie”, a między przyjaciółmi narasta wrogość, którą próbuje przełamać Mamalia:

...bierze Franza pod rękę i ciągnie go w kierunku Plasfodora, na prawo. Wyraża chęć pogodzenia ich obu.

„Wyraża chęć” poprzez – działanie, mimikę i gest. Poniekąd **odgrywa scenę pojednania**. Obaj rozumieją jej intencje, tak hrabia (który wyciąga dłoń do „Plasia”), jak i Plasfodor (który z ostentacją chowa ręce do kieszeni).

c) gesty pojednawcze (II)

Dialog obu wprowadzie się zawiązuje, niełatwy jednak i panowie miotają wzajem inwektywy. Plasfodor do hrabiego: „Nikczemniku” (s. 181). Von Telek do Mimeckiego i o nim: „Co za bezczelne bydlę tkwi jednak w tym wymoczku!”. Mamalia znowu próbuje rzecz załagodzić:

...kręci się między nimi, nawiązując jakby jakieś nici. Panowie uspakajają się (s. 182).

I teraz została zrozumiana, a okazała się skuteczna. Sprawił to **gest czytelny semantycznie: „nawiązywanie nici”**. Jego znaczenie oparło się na **metonimii**. **Niewypowiedziany apel słowny** „pojednajcie się, zawiążcie nici pojednania” (zawierający metaforyczne znaczenie rzeczownika „nić”) został tu zastąpiony przez *jego* **cielesny ekwiwalent**, ruch rąk: **imitujących wiązanie nici**. Słowo zostało „przywołane” przez gest, pozostający z nim „w logicznym związku”⁶⁴.

⁶⁴ Por.: Mirosław Korolko: *Sztuka retoryki*. Warszawa 1990, rozdział 4.3.4.1.2: *Metonimia [...]*, s. 103.

d) prośba o śmierć

„Teraz kolej na mnie” – mówi von Telek i *„obejmuje Mamalię, która wyslizgującym się ruchem prowadzi go do drzwi”* (s. 183). Brat i siostra znikają za nimi, a zachowanie Mamalii – dwuznaczne i lekko niepokorne, choć miękkością ruchów zwiastujące jakby *grę erotyczną* – może zapowiadać powrót kazirodczego układu sprzed 18 lat, tym razem z wolą obojga...

Lecz mylne wrażenie! Mija niedługa chwila (rozmowy „Plasia” z Kobietonem) i – *„za sceną słysząc straszliwe przekleństwa”*, po czym wpada sam hrabia, *„w pomiętym ubraniu”* i pokrwawionej *„białej kamizelce”* (s. 184). Woła wściekły:

Zostałem pchnięty japońskim nożem [...] za to, że nie chciałem być dość realnym. [...] Chciała, abym ją zabił, dziś, zaraz, o tak, na poczekaniu.

Odmowa hrabiego wobec zdesperowanej Mamalii obudziła jej furję.

Kluczowego epizodu **nie było widać wprost**, ale da się go zrekonstruować. Ważką rolę grał w nim **rekwizyt**: nóż. Mamalia musiała trzymać go w dłoni, gdyż tylko wówczas **gest prośby o śmierć** mógł być **jednoznacznie czytelny**. I był, skoro hrabia niemal natychmiast odmówił. Gniewna Mamalia rzuca się na Franza unosząc swój nóż, teraz sama chce zabić. Mocują się (stąd jego „pomięte” ubranie), aż uniesioną dłonią ona zdoła lekko go ranić w mostek. Celowała w serce, w szyję?

Szał nie trwał długo. Wkrótce potem Mamalia wraca do pokoju.

e) prośba: „nie idź, zaniechaj!”

„Czy ona przyjechała?” – pyta niejasno Kobieton (s. 185). „Czeka na mnie w hotelu” – wyjaśnia Franz. Chodzi o Mumię. Hrabia uprzedza „Plasia”: „...pójdę tu zaraz obok”.

Mamalia orientuje się. Pamięta gwałt-wampiryczny na księżniczce Tsui. Nie pragnie spotkania i wspomnień. Toteż *„zbliża się do Franza i składa błagalnie ręce”* (s. 186). Gdy ten jednak oznajmia „A więc idę...”, *„Mamalia chce go zatrzymać”*. Hrabia brutalnie ją odtrąca.

I tym razem gest nie pomógł. Był czytelny, ale nieskuteczny. Był dwoisty: hrabianka najpierw **złożyła ręce**, a kiedy ów znak nie pomógł, zapewne **chwyciła Franza, chcąc go wstrzymać**. Wobec nieskuteczności **znaku**, wybrała **działanie dosłowne**.

f) taniec sprzeciwu

Mumia w końcu nadchodzi, upiór z przeszłości. Od razu „*głosem jakby z dna beczki*” wplątuje Plasfodora w widmo krwawej historii sprzed lat pięciu. Mamalię – świadka wówczas i teraz – to przeraża. Nie pragnie tej rozmowy, chciałby przerwać ją, rozdzielić rozmówców:

Mamalia między Plasfodorem a Mumią tańczy coś w takim rodzaju, jakby chciała wytworzyć między nimi nieprzeniknioną ścianę (s. 187).

Tamci stoją. Mamalia tańczy między nimi. **Wyraża tańcem** sprzeciw wobec sytuacji. Bez skutku.

g) rozpacz, strach i niepokój

Zapadła noc. Plasfodor leży omdlały na kanapie. Mumia siedzi na dywanie. Poblask świec w lichtarzu na czerwonym stoliku mżąco rozświetla czarny pokój.

Oto początek aktu II i – przerażenie Mamalii, która „*chodzi między Plasfodorem a Mumią. Załamując ręce z rozpacz i wszystkimi ruchami wyrażając okropny strach i niepokój*” (s. 189). Gest rąk załamanych i ekspresja całego ciała.

(Ten gest powróci u schyłku aktu, po odejściu Mumii. Słysząc wtedy z okna jej zdławiony śpiew. Zatrwożona Mamalia także wówczas „*załamuje ręce*” [s. 197]).

h) niemy krzyk

Po chwili napięcie wzrasta: Mumia wspomniała właśnie gwałt hrabiego na ośmioletniej siostrze.

Mamalia zrywa się i zakręca się na miejscu w okropnej męce. Robi wrażenie, że krzyk jakiś chce z niej wyrwać i nie może (s. 190).

„Wrażenie” krzyku i – milczenie, gdyż jest to **niemy krzyk**.

i) oburzenie i desperacja

Wchodzi hrabia w czarnej piżamie, rubasznie pociesza: „Wstań, biedna siostrzyczko [...] i nie przejmuj się sytuacją. Znamy daleko gorsze” (s. 191). Mamalia nie tai niechęci:

...zrywa się, wyrażając ruchami najwyższe oburzenie. Odpycha coś nie istniejącego w powietrzu, chce krzyczeć. Nareszcie rzuca się na Plasfodora i próbuje go obudzić. Szarpie nim, obejmuje go i całuje... (s. 192).

Oburza ją prostacka postawa brata i gnębi nieustanna udręka: Plasfodor przecież wciąż leży bez czucia...

Stąd owe trzy fazy zachowania. Pierwsza: **prosty gest oburzenia**, nie tylko mimiką twarzy, bo też ogólniej, ciałem. Druga: **narracja gestyczna**, cała opowieść o swej męce, owo odpychanie urojonej przeszkody w powietrzu i usta otwarte do bezgłośnego krzyku. Trzecia faza wreszcie: **działania bezpośrednie**, by ocknął się omdlały.

j) bolesne wspomnienie

Hrabia budzi w końcu Plasfodora. Potem rozmawia z nim. Chełpliwie wspomina, jak zgwałcił ośmioletnią Mamalię. Ona słucha „skamieniała”,

po czym robi ruchy takie, jakby ją opadła masa pszczoł (s. 195).

Gest bólu fizycznego jest naturalistyczny, kontekst – też czytelny... Ujawnia się związek metonimiczny między bólem od wbitych w skórę żadeł pszczelich, a męką, jaką zadał członek męski wbijając się w maleńką pochwę dziewczynki.

k) prośba: „powiedz!”

Mamalia chce wiedzieć, co Mumia szepnęła do Plasfodora, zanim ten zemdłał:

...staje przed nim i wykonywa błagalne ruchy, które wyrażają prośbę, aby Plasfodor jej coś powiedział (s. 198).

Ten pojmuje, że **chodzi o prośbę, by przemówił**, oraz wie – o czym. Objasnia: „Zapewniła mnie o życiu przyszłym, dając niby siebie na dowód”.

Ruchy musiały być liczne i precyzyjne, **imitujące** mówienie i omdlenie, skoro „Plasio” natychmiast pojął znaczenie tych gestów.

l) taniec radości

I wreszcie w akcie III Mamalia będzie tańczyła „z radości” (s. 201). Najpierw rzuci się (już po raz wtóry) na hrabiego, próbując go zabić, znów bezskutecznie. A później rozpocznie **taniec widomie radosny**. Motywacją psychologiczną owej radości mogło się stać – chwilowe choćby – upokorzenie Franza, wytrącające go z samozadowolenia. Mogła też być to reakcja na jego, wtedy szczególnie częste, pogardliwe słowa o Mamalii.

Taniec potrwa „dalej”. W tym czasie hrabia zabije młotkiem Kobietona. A chwilę później Plasfodor wyrzuci hrabiego za drzwi. Równolegle Mamalia uspokoi się „*doszedłszy do szczytu zadowolenia wyrażonego w tańcu*” (s. 202).

ł) dwoisty język ciała

Mamalia nie mówi, jednak **wyrazić siebie i porozumieć się z innymi** – potrafi. „W potocznym rozumieniu porozumiewanie się za pomocą gestów bywa odbierane jako gorsze niż komunikacja dźwiękowa” – zauważa Krystyna Jarząbek⁶⁵. Toteż nie dziwi, że von Telek imputowałby siostrze... zwierzęcość („głupie zwierzątko” [s. 201]). On sam wkrótce przekona się, jak wyraziste i czytelne są jej *znaki kinetyczne*.

⁶⁵ Krystyna Jarząbek: *Rehabilitacja języka gestów (na przykładzie porozumiewania się zakonników i mniszek)*. Katowice 1999, s. 9. W tejże książce bibliografia, obejmująca m.in. studia na temat znaków kinetycznych.

Mamalia zaniemówiła pięć lat temu, oglądając (podglądając?) uwiędzenie Tsui i uśmiercenie przez „Plasia”, spijającego jej krew. Był to nadmierny wstrząs! Odtąd jej gesty i mimika stają się „samodzielnym środkiem przekazu informacji”⁶⁶. Rzadziej **wyrażają one stan wewnętrzny** jako proste unaocznienie emocji, napięcia psychicznego. Częściej **służą komunikacji, mówieniu komuś, uzyskiwaniu reakcji**. Milczenie spowija jej postać, przecież istnieją skutecznie **narzędzia komunikacyjne** Mamalii von Telek.

Narzędzia porozumienia... Mamalia zawsze bowiem – w toku wydarzeń w *Pragmatystach* – czyni to **wobec innych**. Niekiedy ujawnia intymność, najgłębsze przeżycie prywatne: to **bolesne wspomnienie**. Czasem wprost wyraża strach: to **niemy krzyk**. Także jednak **próby ekspresji** unaocniają innym, co ona czuje, służą więc powiadomieniu, oznajmieniu o sobie. Tym bardziej temu służą **próby kontaktu**, kiedy chodzi o przekazanie wyrazistej treści, **o ekwiwalent zdania**.

Powstaje **dwoisty język ciała**, jak bardzo skuteczny, świadczy scena z aktu I, kiedy von Telek, po nieudanej próbie Mamalii pojednania obu pań, ucisza gadatliwego Kobietona wołając:

Umilknijcie, kobiety (s. 181),

choć mówił jedynie Kobieton, gdyż Mamalia milczała. Hrabia jednak **interpretuje gesty Mamalii jako – mowę**.

Jak to wygląda wprost, trudno zawsze ustalić. Witkacy skąpo rozsiewa informację w didaskaliach. Akcentuje bardziej ruchy całego ciała, tułowia, mniej ruchy rąk (to może *gesty pojednawcze [II]*, gdzie musiała znaczyć dramaturgia dłoni, albo wyrażona *rozpacz...*).

Najmniej mówi o **mimice**. Tymczasem twarz Mamalii musiała być wyrazista! Niekiedy wskazuje się ją wprost (*niemy krzyk*). Witkiewicz trafnie przecież ukazuje, jak mocno **ciało niemej postaci podjęło funkcję wyrażania, powiadamiania**. Jak bywa w stanach neurozy (a Mamalia zamilkła ledwie pięć lat temu, wskutek wstrząsu: ujrzawszy gwałt wampi-

⁶⁶ Tamże.

ryczny), już cała sylwetka odsłania „stan emocjonalny”, podobnie twarz ujawnia „elementy przejściowe” wyrazu, **ekspresję momentalną**⁶⁷.

Maestria Witkacego w konstruowaniu postaci Mamalii ujawnia się poprzez celne uwypuklenie **relacji i napięć między niema postacią a mówiącymi (obficie!) pozostałymi**. Gesty Mamalii, sceny z nią mają – jak sceny z milczącym bohaterem w tragedii greckiej (synkowie w *Medei* Eurypidesa...) – „wielkie znaczenie widowiskowe”⁶⁸. Odsłania się tu **pierwotna cecha gestu** w teatrze i tańcu – dostrzegł ją Arystoteles w *Poetyce* – „poprzez rytmiczne ruchy ciała”, które „wyrażają i charakter, i doznania, i działania”⁶⁹. Mamalia dwukrotnie zresztą tańczy... **Milczenie jest wymowne!** Że Witkacy znał i cenił tragedię grecką, dowodzą *Nowe formy w malarstwie*.

5. Kobieton i ekspresja płci

Dwuznaczności, dwoistości czy wprost perwersje erotyczne są w świecie *Pragmatystów* naturalne. Plasfodor – po wyssaniu Tsui – pograżył się w niejasny układ z Mamalią: więź kata („Plasio”) i ofiary („nie-ma kochanka” [s. 178]), ale i synka z mamusią („A może ja cię po prostu kocham? Jesteś dla mnie jak matka dla schorowanego syna” – wyznaje on, na co Mamalia reaguje, nadal, z „psio-kocią” uległością [s. 193]). Hrabia (von Telek) zgwałcił był siostrę hrabiankę (Mamalia). Nawet Mumia (upiór!), kiedy zjawia się w „odsłonie drugiej” aktu III, by doprowadzić do rozstrzygającego rozwiązania, „obejmuje Mamalię i zaczyna ją [...] namiętnie całować” (s. 202), co zdradza biseksualną orientację byłej księżniczki Tsui i tłumaczy wcześniejszy okrzyk Plasfodora do hrabiego (który Mumię sprowadził): „Ty lesbijski rajfurze” (s. 192).

⁶⁷ Por.: Antoni Kępiński: *Poznanie chorego*. Wyd. 2. Warszawa 1989, rozdziały: *Sylwetka, Twarz, Ręka*, s. 68-99. Rozważania znakomitego psychiatry i filozofa okazały się tu bardzo pomocne.

⁶⁸ Zob.: Lidia Winniczuk: *Milczenie jako element teatralny w dramacie starożytnym*. W: *Od starożytności do współczesności*. Warszawa 1981, s. 20-62, zwłaszcza s. 22-23 i 26. Ta **światła rozprawa** okazała się bardzo pomocna.

⁶⁹ Zob.: Arystoteles: *Poetyka*. W: *Retoryka. Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski. Warszawa 1988, s. 316 [1447a].

Role seksualne zmieniają się, coraz trudniej o **erotyczną tożsamość**. Tym mniej dziwi tu – Kobieton. Jak wiadomo, nie byłby symbolem androgynicznym! To raczej wprost (jak sugeruje Gerould) „hermafrodyta” czy, właśnie, „chłopczyca”⁷⁰. Niewiele to wyjaśnia! O szczegółach anatomicznych Kobietona nie mówi się w sztuce wprost i brak odpowiedzi na pytanie, czy byłby (byłaby?) osobą najdosłowniej obojnaczą, o zewnętrznych narządach płciowych równocześnie męskich (jądra, członek) i żeńskich (pochwa).

Kobieton przejawia **pośrednią, choć tylko częściowo wyrazistą, ekspresję**. Jego postać i zachowanie **wyrażają-sugerują strukturę erotyczną, płciowość**, właśnie jednak dwuznaczną, nieoczywistą.

Już **sam wygląd mówi**. Witkacy odsłania to finezyjnie, stopniowo. W wykazie osób na wstępie wskazał na wiek (pamiętamy: ledwie 17 lat!) i szczupłą posturę („Smukła [...]. Nogi w kostkach bardzo cienkie” [s. 178]). Później, w akcie I Plasfodor zawoła:

Sześćdziesiąt kilo żywego Kobietona czyż nie jest w stanie zastąpić urojonej twórczości? (s. 182).

Skoro tak, to przy swej wysmukłości i wadze Kobieton **musi być wysoki**⁷¹. Tym bardziej przypomina chłopca, **efeba** w spódniczce.

Zachowania Kobietona bywają manifestacją **kobiecej, heteroseksualnej pożądliwości**, kiedy podejmuje **strukтуры i stereotypy** zachowań kobiety wobec mężczyzny, bo jest oto jak...

a) „kobietka”: uwodzi

Po wejściu (– wkroczeniu) w akcie I hrabiego Kobieton natychmiast „*podbiega*” do niego i „*wieszając się na ramieniu*” pyta uwodzicielsko:

⁷⁰ Gerould, *op. cit.*, s. 109. Postać Kobietona **nie ma jednak**, jak sugeruje badacz, jednoznacznych cech komicznych!!

⁷¹ Uwaga **metodologiczna**: w pełni świadomie zostają uwzględniane w tej rozprawie **prawdopodobne konteksty postaci i zdarzeń**. Omawiana sztuka, co podkreślaliśmy, zachowuje **logikę i spójność**, nie byłaby jedynie **wizją nadrealną** i nie jest **czystym nonsensem**! Witkacy jest **antynaturalistyczny** w zakresie określonej – sformułowanej i praktykowanej – estetyki teatru. Nie eliminuje to **drobiazgowej precyzji tworzywa** jego sztuk. O tę dokładność autor *Kurki Wodnej* dba zawsze.

Pamięta pan, panie Telek? Czy pamięta pan, gdzieśmy się widzieli? (s. 180-181).

Najpewniej gdzieś się już widzieli i nie były to same spojrzenia. Kobieton **szczebioce, zagaduje uwodzicielsko**. Na razie bez skutku. Franz „*odsuwa ją brutalnie*” a swą wiadomą tężyzną męską („zdrów i tęgi jak byk”...) oznajmia siostrze, Mamalii.

b) „pocziwa”: rozumiejąco słucha

Kiedy Mamalia zaciąga brata za drzwi (pamiętajmy: poprosi o śmierć), Kobieton rozmawia z Plasfodorem. Ten ujawnia swą kondycję mentalną: „Jestem znowu tym samym chłopczykiem z lat dawnych” (s. 183). Kobieton podejmuje grę, mrucząc „*ironicznie, ale pocziwie*”:

Biedny dzidziuś.

Ujawnia też **gotowość empatyczną**:

Znam tę męczarnie niewiary we własną miłość.

Na nic wysiłki. Chłopięcy Plasfodor nie przygarnie matczyno-rozumiejącej męskim (acz nieco zwiotczyłam) ramieniem.

Dla Kobietona ów **ton** przyjęty był chwilowy, sztuczny: wkrótce warknie do Plasfodora „Przestań deklamować” (s. 184), a rychło powie o nim „ten wymoczek” (s. 188).

c) „krucha”: lęka się

W akcie II, nocą, po nieudanej próbie zamordowania Mumii przez Mamalię, która strzelała do niej dwukrotnie, wchodzi Kobieton ujawniając lęk:

Czego strzelacie, nieposłuszne dzieci? [...] Och, Franciszek naopowiadał mi tak strasznych rzeczy przez wyjściem. [...] O, nie była to noc miłości w normalnym znaczeniu (s. 190-191).

Tym razem Kobieton jest przerażony: tymi oto strzałami oraz opowieściami hrabiego. Wiadomość w podtekście: Franz odwiedził ją (jego) w nocy, lecz i teraz seksualnego spełnienia nie było.

d) „opuszczona” (I). śmieje się gorzko

Więź erotyczna z hrabią przecież istniała. „Uniesiony szalem miłości czysto zmysłowej do twojej subretki” – mówi o sobie Franz do Plasfodora (s. 194). Tymczasem „subretka” (tutaj nie bardzo fertyczna służąca) zajrzała nocą do dziennika hrabiego, zaś nad kajetem przyłapał ją Plasfodor... Konfuzja. Von Telek wypomina jej wścibstwo:

Kobieton, dziękuję za ostatnią noc. Nie znoszę kobiet nieostrożnych i nie-dyskretnych (s. 196).

Kobieton pyta „z *żalem*”:

Naprawdę opuszczasz mnie, Franz?

Hrabia oznajmia, że tak: „na zawsze i definitywnie”. Kobieton reaguje „**nerwowym**” śmiechem. Jest to śmiech gorzki: hrabia porzucił służącą na fest... Ostentacja i mistrzostwo Witkacego w żonglowaniu **stereotypami, schematami fabularnymi** są oczywiste.

e) „wierna”: odważnie ratuje

Kobieton jednak czuwa nad hrabią. Gdy w akcie III rzuci się na niego Mamalia (by zabić), Kobieton z kolei „*wbiega*” i „*rzuca się, by ratować Franza*” (s. 201). Woła przy tym:

Franciszku! Mój biedny Franciszku!

Wspomoże, uratuje, lecz nie przełamie jego obojętności.

f) „opuszczona” (II): błaga o miłość

Ostatnia chwila w życiu Kobietona znowu wiąże się z Franzem. „Kobieton pada przed nim na kolana” i błaga, by zabrał z sobą:

Franciszku! Zaklinam cię, weź mnie do twego kabaretu – życia nie ma poza tobą (s. 201).

Ten ma już dość: rozbija jej głowę młotkiem.

Istna dwoistość słowa/ciała. Odmienne niż Mamalia, Kobieton nie jest niemy. Nawet lubi mówić. **Jego mowa podejmuje dyskurs kobiecy**, unaoczniając i modelując płciowość. Obok mowy znaczą też gesty: wieszanie się na męskim ramieniu, padanie na kolana przed panem. Obok gestów znaczy **strój**: króciutka różowa spódniczka do czarnych pończoch albo „nocny różowy szlafrok i różowy czepek” (s. 190).

Mimo to seksualne spełnienia Kobietona byłyby mizerne. Franz ją w końcu rzuci. Plasfodor zaś powie bezlitośnie:

...jesteś osobą notorycznie bezpłciową (s. 183).

Wprawdzie Kobieton – zauważa z ironią „Plasio” – „zawsze rozumie wszystko przez miłość”, ale też zawsze jest niewyraźny, dwuznaczny, niejasny, erotycznie niedookreślony.

Jest kobiecy i chłopięcy w rozumieniu **skostniałych jak stereotyp dyskursów**, gotowych i pustych⁷².

Witkacy znakomicie odśłania ową nieokreśloność Kobietona i daremność jego działań. Żaden czytelny i skuteczny zespół znaczeń nie wiąże się z tą osobą. Kobieton **odgrywa zmysłowość i płciowość**, lecz pozostaje **wyzuty z seksualności**, pusty.

⁷² Por.: Krystyna Kłosińska: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, zwłaszcza rozdział IV: *Ubranie*, w tym s. 268 (o kobiecie-Androgyne).

6) Pantomima, psychomachia

Niebywała rola gestu, który **wyraża i odgrywa**, nadaje *Pragmaty- stom* osobliwy charakter: tyleż dramatu słownego, ile pantomimy. Wiele wypowiada się tu milcząc, poprzez gest. Plasfodor ma (znaczące?) „ruchy połamane” (s. 178). Mamalia mówi niemo...

„Wyraziste gesty i pozy” były znamienne dla dawnego **teatru pantomimicznego**, towarzysząc akcji mało skomplikowanej (wobec braku dialogu), za to wartkiej⁷³. Rodowód pantomimy jest antyczny, grecki: chodzi o mim, niewielkie scenki dramatyczne, ukształtowane jako gatunek w III wieku przed Chrystusem. Nazywano jest tak od rzeczownika *mimos*, który znaczył ‘naśladowanie’. Niedaleko stąd do *mimesis*, podstawowej kategorii estetycznej w *Poetyce* Arystotelesa. I w mimach, i u Stagiryty chodzi – sięgamy po kongenialny komentarz Romana Ingardena do *Poetyki* – o „naśladowanie” poprzez „obraz” jako „poznanie” części „rzeczywistości”⁷⁴. Obraz jest nowy, sztuczny, a świat literacki byłby fikcją – niemniej ma moc poznawczą, odsyła do istnienia.

Mimy greckie odsyłały do świata wokół, do realności: u Herondasa, mistrza gatunku, był to obraz iście naturalistyczny, zresztą skupiony zwłaszcza wokół zagadnień seksualnych (porwanie panienki z domu rozpusty, sztuczny członek, którym raczą się przyjaciółki *etc.*)⁷⁵. Pantomima także odtwarzała realność, świat ludzki, emocje, przeżycia: niekiedy nawet poprzez **stypizowany i nadto czytelny język gestu**, dając „ekwiwalent słów pod presją konieczności”⁷⁶.

Tradycje te były żywe w pierwszych dekadach XX wieku również za sprawą **inspiracji japońskich**, tak ważnych dla modernizmu. Objęły one i **japoński teatr mimiczny**. Pisał o tym u nas autor dramatu *W sieci*, Jan

⁷³ Zob.: Janina Hera: *Z dziejów pantomimy czyli pałac zaczarowany*. Warszawa 1975, s. 19-20.

⁷⁴ Roman Ingarden: *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*. W: *Studia z estetyki*. Tom I. Warszawa 1966, s. 363.

⁷⁵ Por.: Herondas: *Mimy*. Tłum i oprac. Janina Ławińska-Tyszkowska. Wrocław 1988.

⁷⁶ Hera: *Z dziejów pantomimy*, *op. cit.*, s. 290-291. Taki język gestu kształtował opisany w książce słynny XX-wieczny mim francuski Marcel Marceau. Janina Hera interpretuje tę próbę jako „klęskę [...] wobec potęgi słowa”.

August Kisielewski, relacjonując swoje wrażenia paryskie w eseju *O sztuce mimicznej*:

Japoński bohater mówi „kocham” lub „jestem nieszczęśliwy” i nic więcej; tego jak kocha i jak jest nieszczęśliwy nie opowiada, lecz za to stokroć piękniejszy daje tym uczuciom wyraz – swoją mimiką. To znaczy, że w dramacie japońskim mimika zajęła miejsce monologu, tyrady, poetyckiej psychologii lirycznej⁷⁷...

Kisielewski oceniał z zachwytem ów **rozrost gestu i – bardziej – mimiki jako ekwiwalentu słowa**.

Także w tym kręgu tradycji należy widzieć doniosły **kontekst** teatralny *Pragmatystów*: dramaty Bolesława Leśmiana (nieznane Witkacemu), zwłaszcza jego **dramaty mimiczne**. Jest to wspaniałe spełnienie **bezsłownej poezji gestu**. W *Uwagach autorskich* do swego arcydzieła, „baśni mimicznej w trzech Przywidzeniach” *Skrzypek opętany* (– powstał około 1912) Leśmian podkreślał jednak autonomię estetyczną i znaczeniową gestu mimicznego, który nie powinien „zastępować słów brakujących”⁷⁸. Późniejsze, operujące słowem, **dramaty poetyckie** Leśmiana – tytułowa *Dziejba leśna* (z tomu pośmiertnego wydanego w 1938 roku) i mistrzowskie *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych* (powstałe może około roku 1934) – także wielką wagę przykładają do gestu⁷⁹!

Wszystko to określa też język **filmu niemego**. Autor *Nienasycenia* znał go dobrze. Jadwiga Witkiewiczowa wspomina:

Staś był wielkim amatorem filmu. Chodziliśmy bardzo często do kina. Lubią szczególnie rysunkowe filmy Disneya, a z aktorów: Gretę Garbo, Coopera, Rudolfa Valentino [...], Keatona, Chaplina [...]⁸⁰.

⁷⁷ Jan August Kisielewski: *O sztuce mimicznej*. W antologii: *Myśl teatralna Młodej Polski*. Wybór: Irena Sławińska i Stefan Kruk. Wstęp: Irena Sławińska. Warszawa 1966, s. 303.

⁷⁸ Bolesław Leśmian: *Skrzypek opętany*. Oprac. Rochelle Stone. Warszawa 1985, s. 232-233.

⁷⁹ Bolesław Leśmian: *Zdziczenie obyczajów pośmiertnych*. Oprac. Jacek Trznadel. Kraków 1998.

⁸⁰ Jadwiga Witkiewiczowa: *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W zbiorze: *Spotkanie z Witkacym*. Oprac. Janusz Degler. Jelenia Góra 1979, s. 90.

Wprawdzie mowa tu już o okresie jego małżeńskim (*Pragmatystów* napisał wcześniej) i głównie o filmie dźwiękowym, niemniej Witkacy znał też nieme kino⁸¹.

Konstrukcja postaci Mamalii, **wyrażającej bez słów swe cierpienia**, jej dynamika, ekspresja gestów – przywołują na myśl Lilian Gish, legendę kina amerykańskiego, jako Lucy, maltretowaną przez ojca w *Złamanej lilii* Davida Griffitha (1919) albo Gretę Garbo w jej wczesnym, szwedzkim filmie *Gösta Berling*, według powieści Selmy Lagerlöf, a w reżyserii Muritza Stillera (1924; w Polsce międzywojennej wyświetlanym pod tytułem *Gdy zmysły grają*)⁸². Nie chodzi tu o bezpośrednią zależność od tych właśnie obrazów (zresztą niemożliwą!), ale o **znaczenie ekspresji niemej**, którą kino odkryło – z konieczności – na nowo⁸³...

Po latach sztuka filmowa powróciła do **wymownego milczenia**. Sprawilo to **arcydzieło** Ingmara Bergmana, *Persona* (1966): główna bohaterka, aktorka teatralna Elżbieta Vogler (gra ją Liv Ullmann) **zanie-mówiła tam celowo**, z niejasnych powodów (lęk czy bunt wobec świata? – „Milczenie było tylko jedną z ról”, powie o tym lekarka)⁸⁴.

Tradycję pantomimy aktualizuje Witkacy przekornie i twórczo: Mamalia milczy, ale **mówią wszyscy wokół**. Plasfodor krzyknie jej raz: „Przestań kręcić się jak marionetka” (s. 186)... Nie tylko ona przypomina marionetkę, także inni, również w innych sztukach Witkiewicza⁸⁵. Mówi

⁸¹ Zaświadcza to Słomiński, zaprzyjaźniony z Witkiewiczem (acz wstrzemięźliwy wobec jego twórczości). Chodzi o słynną scenę w Zakopanem już w epoce filmu dźwiękowego, kiedy oglądając w kinie nadal film niemy („za parawanem przygrywała na pianinie anonimowa paniusia”) Witkacy i Gucio (August) Zamoyski (byli „lekkio pod gazem”) zaczęli imitować dialog miłosny pary amantów z ekranu. Zob.: Antoni Słonimski: *Alfabet wspomnień*. Wyd. 2. Warszawa 1989, s. 258-259. Por. o tym: Janusz Degler: *Witkacy i kino*. W: *Witkacego portret wielokrotny*. Warszawa 2009, s. 186n. Zob. też **cenną monografię**: Katarzyna Taras: *Witkacy i film*. Warszawa 2005.

⁸² Por.: Jerzy Płazewski: *Historia filmu dla każdego*. Wyd. 3. Warszawa 1986, s. 29 i 61; Aleksander Kwiatkowski: *Film skandynawski*. Warszawa 1986, s. 46-47.

⁸³ O ekspresji w filmie niemym zob.: Wilhem Coindre: „Cabiria” - wśród arcydzieł kina niemego. „Ogród” 2017, nr 1-4 (31-34), s. 487-504.

⁸⁴ Zob.: Ingmar Bergman: *Persona*. Tłum. Stefan Kaszyński i Genofewa Sadalska. W: *Scenariusze*. Warszawa 1973, s. 287. Por. też: Jacek Kowzan: *Ingmar Bergman i kino liminalne. Nad amerykańską monografią o „Personie”*. „Ogród” 2016, nr 1-4 (27-30).

⁸⁵ Podobnie konstruowane jest **inne arcydzieło** Witkacego, *Kurka Wodna*. Por.: Antoni Czyż: *Widmo ojca*. Gombrowicz, Witkacy, Wojtyła. W: *Władza marzeń*, op. cit.

się wiele, a napięcia wzajemne będą aż nadto powikłane. Mowa i gest ujawniają cierpienia i rozpacz bohaterów, grę między nimi, tę istną **psychodramę: grę o tożsamość, o wszystko**.

Gerould pisze intuicyjnie a trafnie: tu chodzi o „nadanie fizycznego kształtu stanom psychicznym”⁸⁶. Przy czym zmagania bohaterów mają posmak **psychomachii**. Są udręką.

Psychodrama, psychomachia... Bergman zapisał w brulionie do *Persony*: „Uratować się od rozpacz i załamania można jedynie w ten sposób. Milczeć”. I dodał: „dotknąłem bezsłownych tajemnic”⁸⁷. Tak jednak odśłania się moc duchową. Zapisano trafnie, interpretując postać Elżbiety Vogler z filmu *Persona*:

Milczenie [...], całkowity brak relacji – to prowokacja silniejsza, niż mogłoby się wydawać, zarezerwowana [...] tylko dla silnych i będąca ich podstawowym środkiem działania⁸⁸.

Otóż w *Pragmatystach* Witkacy **pyta o tożsamość: moc i kruchość osoby**. Docieka też **niemocy siły milczenia, gestu, mowy**. Odtwarza i kształtuje na nowo **język gestów**: ponawia znaki, myśli o nowych⁸⁹.

Wszystko to w toku **myślenia o myśleniu** – autorefleksji o człowieku wobec bytu.

Bibliografia:

I. Źródła:

1. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Pragmatyści*. W: *Dzieła zebrane*. Tom V: *Dramaty I*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1996.
2. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*. W: *Dzieła zebrane*. Tom IX: *„Teatr” i inne pisma o teatrze*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1995, s. 584.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 97.

⁸⁷ Ingmar Bergman: *Obrazy*. Tłum. Tadeusz Szczepański. Warszawa 1993, s. 59-60 i 65.

⁸⁸ Jacek Gąsiorowski: „*Persona*” – próba analizy. „Miesięcznik Literacki” (Warszawa) 1972, nr 6, s. 84, kol. 1.

⁸⁹ Por. nowatorski leksykon znaków kinetycznych: Krystyna Jarząbek: *Gestykulacja i mimika*. Słownik. Katowice 1994.

3. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1976, s. 25-42 i 65-67.
4. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Czysta Forma w teatrze*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1977 (il. 2, po s. 48).
5. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Dzieła zebrane*. Tom I: 622 upadki Bunga czyli *Demoniczna kobieta*. Oprac. Anna Micińska. Warszawa 1992.
6. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Formalne wartości dzieł Micińskiego*. W: *Pisma filozoficzne i estetyczne, op. cit.*, tom II, s. 160-165.
7. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Pisma filozoficzne i estetyczne, op. cit.*, tom IV: *Zagadnienie psychofizyczne*. Oprac. Bohdan Michalski, s. 139n.
8. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Uczucia metafizyczne; O Czystej Formie*. W: *Pisma filozoficzne i estetyczne*. Warszawa 1974-1978, tom II: „O znaczeniu filozofii dla krytyki” i inne artykuły polemiczne. Oprac. Jan Leszczyński i Bohdan Dziemidok, s. 29-52.
9. Arystoteles: *Poetyka*. W: *Retoryka. Poetyka*. Tłum. Henryk Podbielski. Warszawa 1988, s. 316 [1447a].
10. Ingmar Bergman: *Obrazy*. Tłum. Tadeusz Szczepański. Warszawa 1993, s. 59-60 i 65.
11. Ingmar Bergman: *Persona*. Tłum. Stefan Kaszyński i Genofewa Sadalska. W: *Scenariusze*. Warszawa 1973, s. 287.
12. Herondas: *Mimy*. Tłum i oprac. Janina Ławińska-Tyszkowska. Wrocław 1988.
13. Roman Ingarden: *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Red.: Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomiński. Warszawa 1957, s. 169 n.
14. Jarosław Iwaszkiewicz: *Album tatrzańskie*. Kraków 1976, rozdział: *Zakopane i ja*.
15. Jan August Kisielewski: *O sztuce mimicznej*. W antologii: *Myśl teatralna Młodej Polski*. Wybór: Irena Sławińska i Stefan Kruk. Wstęp: Irena Sławińska. Warszawa 1966, s. 303.
16. *Krzyk i ekstaza. Antologia polskiego ekspresjonizmu*. Wybór tekstów i wstęp: Józef Ratajczak. Poznań 1987.
17. Bolesław Leśmian: *Skrzypek opętany*. Oprac. Rochelle Stone. Warszawa 1985, s. 232-233.
18. Bolesław Leśmian: „W mrokach złotego pałacu”. W: *Szkice literackie*. Oprac. Jacek Trznadel. Warszawa 1959, s. 146-152.
19. Bolesław Leśmian: *Zdżiczenie obyczajów pośmiertnych*. Oprac. Jacek Trznadel. Kraków 1998.
20. Bolesław Miciński: *Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy)*. W: *Pisma. Eseje, artykuły, listy*. Wybór i opracowanie: Anna Micińska. Kraków 1970, zwłaszcza s. 197.
21. Juliusz Żuławski: *Z domu*. Warszawa 1978, s. 250.
22. Tadeusz Peiper: *Tworzenie romantyczne*. W: *Pisma wybrane*. Oprac. Stanisław Jaworski. Wrocław 1979, „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 235, s. 207.
23. Antoni Słonimski: *Alfabet wspomnień*. Wyd. 2. Warszawa 1989, s. 258-259.
24. August Strindberg: *Sonata widm*. W: *Wybór dramatów*. Tłum. Zygmunt Łanowski. Wstęp: Lech Sokół. Wrocław 1977, „Biblioteka Narodowa” s. II, nr 185, s. 925-986, zwłaszcza s. 949-952 i 956-957.
25. Jadwiga Witkiewiczowa: *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W zbiorze: *Spotkanie z Witkacym*. Oprac. Janusz Degler. Jelenia Góra 1979, s. 90.

II. Opracowania:

1. Endre Angal: *Świat słowiańskiego baroku*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 1972, s. 259-260.
2. Michał Arct: *Słownik wyrazów obcych. 33.000 wyrazów, wyrażań i przysłów cudzoziemskich*. Wyd. 14 uzup. Warszawa 1935, hasło: *Pragmatyzm*, s. 270, kol. 2.
3. Claude Backvis: *Słowacki i barokowe dziedzictwo* [pierwodruk francuski: 1951] W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Warszawa 1975.
4. Georges Bataille: *Historia erotyzmu*. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków 1992, rozdział: *Przedmiot pragnienia a całość rzeczywistości*, s. 97.
5. *Beznadziejność i nadzieja. W kręgu myśli Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Red.: Włodzimierz Maciąg. Kraków 1988 (tu m.in. zapis dyskusji: *Za co należy cenić Stanisława Ignacego Witkiewicza jako myśliciela*).
6. Mieczysław Brahmer: *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*. Kraków 1927.
7. Kazimierz Braun: *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – znaczenia*. Wrocław 1984, rozdział: *Konstanty Stanisławski – od aktora do człowieka w teatrze*, s. 94.
8. Wilhem Coindre: „Cabiria” - wśród arcydzieł kina niemego. „Ogród” 2017, nr 1-4 (31-34), s. 487-504.
9. Alain van Crugten: *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne 1971, s. 237.
10. Antoni Czyż: *Obraz ciała i mowa uczuć w literaturze naszego średniowiecza i renesansu*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
11. Antoni Czyż: *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej; Widmo ojca. Gombrowicz, Witkacy, Wojtyła*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
12. Janusz Degler: *Witkacy i kino*. W: *Witkacego portret wielokrotny*. Warszawa 2009, s. 186n.
13. Janusz Degler: *Witkacy w teatrze międzywojennym*. Warszawa 1973, rozdział: „Pragmatyści” w Elsynorze.
14. Mircea Eliade: *Mefistofeles i Androgyn*. Tłum. Bogdan Kupis. Warszawa 1994, s. 78-129.
15. Róża Fischerówna: *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Kraków 1931.
16. Michel Foucault: *Historia seksualności*. Tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komentant i Krzysztof Matuszewski. Warszawa 1995, s. 318-335.
17. Jacek Gąsiorowski: „Persona” – próba analizy. „Miesięcznik Literacki” (Warszawa) 1972, nr 6, s. 84, kol. 1.
18. Daniel Gerould: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Tłum. Ignacy Sieradzki. Warszawa 1981, s. 98.
19. Piotr Grzegorzczuk: *Dzieło pisarskie Stanisława Ignacego Witkiewicza. Próba bibliografii*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Red.: Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomieński. Warszawa 1957, s. 355-356.
20. Janina Hera: *Z dziejów pantomimy czyli pałac zaczarowany*. Warszawa 1975, s. 19-20.
21. Roman Ingarden: *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*. W: *Studia z estetyki*. Tom I. Warszawa 1966, s. 363.

22. Maria Janion: *Stefania Skwarczyńska i obrazy poetyckie*. W zbiorze: *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*. Red.: Marek Bielacki, Jan Trzynadlowski. Łódź 1992, s. 56-66.
23. Krystyna Jarząbek: *Gestykulacja i mimika*. Słownik. Katowice 1994.
24. Krystyna Jarząbek: *Rehabilitacja języka gestów (na przykładzie porozumiewania się zakonników i mniszek)*. Katowice 1999.
25. Anna Kałowska: *Witkacy. Etyka*. Łódź 2016.
26. Antoni Kępiński: *Poznanie chorego*. Wyd. 2. Warszawa 1989, rozdziały: *Sylwetka, Twarz, Ręka*, s. 68-99.
27. Antoni Kępiński: *Z psychopatologii życia seksualnego*. Warszawa 1973, s. 71-76.
28. Justyna Kłaman: „622 upadki Bunga” jako powieść inicjacyjna. W zbiorze: *Czytanie Witkacego*. Red.: Antoni Czyż. Siedlce 2001.
29. Krystyna Kłosińska: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999, rozdział IV: *Ubranie*, w tym s. 268 (o kobiecie-Androgyne).
30. Zdzisława Kopczyńska: *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*. Wrocław 1976, zwłaszcza rozdział: *Koncepcja języka w paryskich prelekcjach Mickiewicza*, s. 143-175.
31. Mirosław Korolko: *Sztuka retoryki*. Warszawa 1990, rozdział 4.3.4.1.2: *Metoni-mia [...]*, s. 103.
32. Teresa Kostkiewiczowa: *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów oświece-nia*. Warszawa 1984, rozdział: *W kręgu serca i uczucia*, s. 146-198.
33. Krzysztof Kościuszko: *Stanisława Ignacego Witkiewicza spór o naukową metafizykę*. Olsztyn 1998.
34. Jadwiga Kotarska: *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980.
35. Barbara Król-Kaczorowska: *Teatry Warszawy. Budynki i sale teatralne w latach 1748-1975*. Warszawa 1986, s. 168-174.
36. Jacek Kowzan: *Ingmar Bergman i kino liminalne. Nad amerykańską monografią o „Personie”*. „Ogród” 2016, nr 1-4 (27-30).
37. Aleksander Kwiatkowski: *Film skandynawski*. Warszawa 1986, s. 46-47.
38. Ignacy Matuszewski: *Z pism*. Warszawa 1965, tom III: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. Oprac. Samuel Sandler, zwłaszcza „księgi” *Modernizm i romantyzm* (s. 83-120), *Analiza psychologiczno-estetyczna twórczości Słowackiego* (s. 148-197) i *Słowacki i malarstwo nowoczesne* (206-221).
39. Bohdan Michalski: *Polemiki filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza*. War-szawa 1979, zwłaszcza część I.
40. Janusz Pajewski: *Historia powszechna. 1871-1918*. Wyd. 3. Warszawa 1978, roz-dział: *Chiny i Korea*, s. 250-259.
41. Jerzy Płazewski: *Historia filmu dla każdego*. Wyd. 3. Warszawa 1986, s. 29 i 61.
42. *Podręczny atlas historii powszechniej*. Red.: Andreas Dorpalen i Geoffrey Parker. Tłum. Marek Dziekan. Warszawa 1999, rozdział: *Chiny za dynastii Qing w latach 1644-1911*, s. 88-89 (tamże mapy).
43. Joanna Pollakówna: *Formiści*. Wrocław 1972.
44. Krzysztof Pomian: *Filozofia Witkacego; Powieść jako wypowiedź filozoficzna* [- o wymiarze psychologicznym *Nienasycenia*]. W: *Człowiek wśród rzeczy*. War-szawa 1973;

45. Konstanty Puzyna: *Pojęcie Czystej Formy*. W: *Witkacy*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1999, s. 113-125.
46. Dobrochna Ratajczak: *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893-1913)*. Wrocław 1979, zwłaszcza s. 6 i 9.
47. Kamila Rudzińska: *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjoniści „Zdroju” i Witkacy*. Wrocław 1973, zwłaszcza s. 71-74.
48. Elżbieta Rzewuska: *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego*. Wrocław 1977, rozdział: „Obłok słów”. *Funkcja słowa*, s. 177.
49. Anna Sieradzka: *Żony modne. Historia mody kobiecej od starożytności do współczesności*. Warszawa 1993, rozdział: *Chłopczyca*, s. 132.
50. Marta Skwara: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*. Wrocław 1999, s. 223, zob. też s. 236.
51. Stefania Skwarczyńska: *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925.
52. Janusz Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Wrocław 1965 (i wyd. nast.).
53. Maciej Soin: *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1995.
54. Lech Sokół: *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973, s. 162.
55. Lech Sokół: *Witkacy i Strindberg. Studium porównawcze*. Warszawa 1990.
56. Dominika Spietelun: *Wciąż o Witkacym głoszą... Nowe dokonania w badaniach nad życiem i twórczością autora „Nienasycenia”*. „Ogród” 2017, nr 1-4 (31-34), s. 229n.
57. Zofia Stefanowska: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976, rozprawa tytułowa.
58. Włodzimierz Szturc: *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa 1992, szczególnie rozdział: *Pisanie na sposób romantyczny*, s. 213-226.
59. Katarzyna Taras: *Witkacy i film*. Warszawa 2005.
60. Józef Tarnowski: *Stanisława Ignacego Witkiewicza system ontologii ogólnej*. W zbiorze: *Czytanie Witkacego*. Red.: Antoni Czyż. Siedlce 2001.
61. Lidia Winniczuk: *Milczenie jako element teatralny w dramacie starożytnym*. W: *Od starożytności do współczesności*. Warszawa 1981, s. 20-62, zwłaszcza s. 22-23 i 26.
62. Andrzej Wirth: *Stanisław Ignacy Witkiewicz „Tropical Madness”*. „Slavic and East Journal” r. XIX: 1975, nr 3, s. 346-348.

Biedny Woyzeck, mój brat... Zbrodnia, dramat, opera, film¹

cierpliwie ufając w **sens**

1. Przesłanki i prehistoria: faktyczne zabójstwo

Mrok myśli. Próba, *essai* dociekań. Notuję.

Przesłanki do namysłu byłyby dwie. Pierwsza: **epicka całość nie-tragiczna**. Dwie cenne książki byłyby pomocne we wstępnym o tym myśleniu – *Mimesis* Auerbacha (tam rozdział *Blizna Odyseusza*) i Adam Krokiewicz, jego wspaniały, klasyczny już, tom *Moralność Homera i etyka Hezjoda*. Pomoże to czytać Homera jak **poetę-mędrca** w jego pierwotnej **wiedzy ontycznej** (jak go czytał we wczesnym oświeceniu w *Nauce nowej* Giambattista Vico), a w jego stylu, konstrukcji obrazów, robocie poetyckiej rozpoznać głębinową **zgodę na całość ludzkiego bycia i bodaj olśnienie światem**, w jego wizji człowieka i świata – **koncepcję mrocznego porządku**. Wprawdzie Bolesław Miciński rozważał Odysa w *Podróżach do piekieł* jako postać tragiczną, ale to nas bodaj nie do końca przekonało.

Temat drugi: **tragizm**. Czytam tragedie z V wieku przed Chrystusem, *Króla Edypa* Sofoklesa i *Medeę* Eurypidesa. Znam filmy Pier Paolo Pasoliniego wokół nich osnute. I czytam *Poetykę* Arystotelesa, ale nie we wszystkim może pomóc. Jak zmienia się obraz świata? I jak trwa człowiek w takim świecie? Jaki byłby tu człowiek? Jak się zмага z istnieniem? O tragizmie pisał w wieku XX Max Scheler, chyba wprost unaoczniając z empatią i rekonstruuując (nazywając) antyczną wizję tragiczną, zawartą

¹ W eseju tym świadomie rezygnuję z **rygoru** przypisów, których **skrupulatność** zastąpiła **bibliografia**.

zwłaszcza w tekstach tragedii, a jego poglądy przypomniła Maria Janion. I znowu **pytania o kolizję wartości pośród świata** i o poznającego tę ranę człowieka, o rozdarcie świata lub zanurzonej w nim osoby, o **tragizm istnienia i o tragizm świadomości**. Paul Ricoeur, którego sądy o *Królu Edypie* (z pierwszego polskiego wyboru pism, *Egzystencja i hermeneutyka*) przywołuję, pisał o niemożliwości, niepodobieństwie tragedii chrześcijańskiej. Polemizuję z tym, bo uwagę budzi choćby Pascal (trafna wciąż pozostaje wnikliwa jego lektura przez Skwarczyńską) i jego, w epoce baroku wypowiedzany, tragizm świadomości, tu niesprzeczny z wiarą żarliwą - bo z **chrześcijaństwem pojętym egzystencjalnie**, jak to potem będzie pojmował Kierkegaard - cokolwiek oraz jakkolwiek by się nie mówiło o takim, z gruntu, a prymarnie personalistycznym pojmowaniu Objawienia. Przede wszystkim jednak rozważam bohaterów: Edypa i jego winę, pychę, *hybris*, Medeę, jej rozpacz i zbrodnię, ten mrok. U Sofoklesa **widzący jest ślepy, a ślepy widzi**, bo **poznanie prawdy wymaga ciemności**, poraża, odsłania ludzką kruchość i uczy pokory. Eurypides mniej daje nadziei i **przed Medeą dyszy otchłań**.

Teraz jest czas na sprawę Woyzecka. Wobec porządku trwania albo rany tragicznej bytu lub tylko - świadomości.

Cała opowieść ma swą **prehistorię rzeczywistą**. To jest fabuła wzięta z życia, z obserwacji. Z doniesień prasowych. Z kroniki kryminalnej. Opisał to Bogusław Kaczyński w książce o operach Albana Berga.

Sprawa sięga w pierwszą połowę XIX wieku. Zaniedbany lub obłąkany mężczyzna o nazwisku Woyzeck, z pochodzenia Polak, w 1821 roku zabił, zadźgał w Lipsku swą kochankę, wdowę Woost. Sąd skazał go na śmierć. Woyzeck został powieszony. Wkrótce jednak temat podjęła prasa, a w artykułach o egzekucji stawiano tezę, że Woyzeck cierpiał na chorobę psychiczną, a przez wyrok sądu został **skrzywdzony**. Uznano, że był to człowiek porywczy, ale **dobry, choć bez moralności**. I pochopnie osądzony, unicestwiony niejako - przez społeczeństwo, z jego winy jako ofiara.

Oto prehistoria **empatycznego** dla ofiary - dramatu Büchnera.

2. Büchner: „on nie ma moralności”, a oni mają moralność

Tekst powstał z impulsu, aby rozumiejąco współczuć. Jak interwencja. A dotarł do pytań o naturę ludzką podstawowych. Oto więc dramat romantyczny i **groza tragiczna bytu** albo świadomości?

Dramat Georga Büchnera przetłumaczył na język polski **Jerzy Liebert**, poeta wybitny, a mało czytany. Tworzył krótko, w okresie dwudziestolecia międzywojennego, zmarł młodo. Przekład dwukrotnie został wydany po II wojnie światowej, najpierw w edycji dzieł Büchnera (*Utwory zebrane* z 1956 roku), a potem w pierwszym tomie *Pism zebranych* Lieberta, z 1976 roku. Teksty różnią się trochę, bo zostały oparte na różnych wydaniach. Dylematów filologicznych teraz nie podejmę.

Sięgam do obu edycji, ale wolę tę z *Pism* Lieberta, bo w tej wersji tekstu ostatni, przejmujący, głos należy do **chłopczyka** - syna bohatera.

Opowiem, jak czytam ten **dramat niemocy**.

Jest więc Franz, czyli Wozzeck lub Woyzeck (w dwóch edycjach polskiego przekładu - dwie wersje zapisu nazwiska, bo i historia druku tekstu oryginalnego, który Büchner zapisał prawie nieczytelnie, była mocno powikłana), żołnierz jako bohater główny. I jego narastająca niemoc aż po, w niemocy, dokonaną zbrodnię, kiedy on zabije - zrozpaczony i/lub oszalały - wiarołomną, a dotąd jego, Marię.

„On nie ma moralności!” – woła z patosem Kapitan, kabotyn, jakich wokół napotykamy wciąż wielu. Woyzeck byłby bowiem **dzieckiem natury**, spoza pojęć, kategorii oraz norm etycznych. **Jest tak огоłocony. Jest biedny.** I wie o tym. Jest „biedny” i ma tego świadomość, uzyskał ją, rozpoznał swoją biedę jako inny, odmieniec, widzący. A widzi? **Więcej widzi, inaczej czuje** (cytuje, parafrazuję motto, którym Antoni Kępiński opatrzył swą olśniewającą nadal monografię *Schizofrenia*), osobliwie cierpi, nękają go wizje, których nie pojmuje i którym nie sprostą. Jego odmienność nie wyzwala, albowiem pograża w ciemności. Ta ciemność pochłonie i nie ocali, i nie da łaski widzenia, i nie zbliży ku światłu. **Mrok Woyzecka istnieje poza łaską.**

„On nie ma moralności”. On nie ma łaski. Jest dzieckiem natury, odmieńcem. Ocaleje? Zginie. Pozna prawdę? Nie, ohydę i zbrodnię. **Natura nie ma łaski**. Dziecko jej nie zna łaski. Natura pulsuje i drga w niemocy.

Woyzeck to ślepiec, który nie widzi, odmiennie niż ten u Sofoklesa. To... naturalne. Bez mocy i światła.

„On nie ma moralności” – zawoła kabotyn, melancholik, którego natura przeraża. By ją odrzucić, odsunąć, pokonać i zdławić lęk, by istnieć pełniej i pewniej – znalazł sobie moralność i ją ma.

Oni tu wszyscy bowiem – ci ludzie, zbiorowość, tłum, ta społeczność – wiedzą i znają, są jakby **wtajemniczeni**, znają zasady, mają moralność, a także znają Boga i mają Go. Lecz jakże to żałosne. **Spektakl ślepoty i teatr pychy ludzkiej odśłoni niemoc tych biedaków** porażającą, straszną. I oni bowiem są „biedni”. Przynajmniej o tym nie wiedzą, nie mówią.

Bo to społeczność posiadania, żądz, przemocy, pieniądza. Ludzie poza-miłością, **bez-miłośni**, niezdolni do więzi, żywe trupy, potwory, nieświadome, że już gniją... Ujawnią lęk wobec Nieznanego, choć mają Boga. **Będą okrutni, choć mają Boga**. Czytają Ewangelię, lecz ona nie ocali. Kto bezradny? Bóg do nich mówiący? Czy oni, którzy Go nie słuchają? A może oni i Bóg?

Oni mają moralność. Lecz będą jak dzieci. Nie mają nikogo i niczego, bo przecież znają moralność, kapłanów, obrzędy i Pismo, lecz Boga nie znają, nie mają jednak, nie poznają, nie widzą, nie obcuja, zatracili. **Są biedni jak ślepcy, którzy nie widzą**. To... naturalne. Bez mocy i światła.

3. Dziecko nie zbawi

Bajka Starej Kobiety opowie o **dziecku**. Temat dziecka i dziecięctwa. Notuję myśli.

Natura i Woyzeck, jej dziecko, dziwny i trudny, widzący, lecz pogrążony w niemocy. Pozbawiony łaski, bo natura **nie zna łaski**.

Lecz też **kultura, inni, mieszczenie**, dzieci Boże wiedzące, władające, spółkujące, posiadające - także trwają w niemocy i **nie znają łaski**.

Wyłania się horyzont bez nadziei i otuchy.

Jednak, dziecko może wybawi? Dziecko przy dziecku, synek Marii? Obecny tam, przy Marii i Woyzecku, wpisany w obłąd Woyzecka i świata, miłości i niemocy, namiętności i zbrodni, obecny, ale czysty, jeszcze znający łaskę i obcujący z nią, jeszcze dający nadzieję sobie i innym? Bo może to **dziecko-medium, jutrzeńka, nadzieja?**

Cała ta seria pytań na nic.

Chłopczyk nie odegra tu żadnej szczególnej roli, dziecko nie zbawi. Albo milczy (w jednej wersji tekstu), albo, słysząc już o śmierci matki, zawoła (w innej wersji tekstu) bezradnie i żałośnie - „hop, hop, hop!”. Milczenie dziecka albo ostatni, bezradny, głos wybrzmiewający w toku całej historii.

A wcześniej bajka Starej Kobiety opowie o dziecku, które **nie ma nikogo i niczego**, siedzi trwożnie i „jest samo, samiusieńkie”. To antycypacja ostatecznej i beznadziejnej sytuacji finalnej malca pozbawionego już rodziców, bo matkę zabił mu, nożem, ojciec, który sam potem, przypadkiem lub samobójczo, utonął. Nóż i woda, mroczna sceneria zbrodni przygnięta tu bezlitośnie.

Dziecko znakiem nadziei się nie stanie. Ono byłoby bezradne, **w niewiedzy i niemocy**. Nie będzie figurą wybawienia. Prawie go nie ma. Jest cieniem. **Maleńki ślepiec, który nie widzi**. To... naturalne. Bez mocy i światła.

Pisarz niemiecki zbudował swój dramat jak zespół **krótkich źróźnicowanych scen**, dając narrację dynamiczną i zmienną, mniej nawet teatralną, a bardziej - powiem wprost - zapowiadającą **narrację filmową**. Jasny jest przebieg wydarzeń, żelazna i spójna konstrukcja całej historii. Zatem ekspozycja - perypetie bohaterów - wreszcie katastrofa i epilog. Taka logiczna opowieść przedstawi prostą historię z czasów romantyzmu i prowincjonalnego miasteczka, gdzie żołnierz miejscowego garnizonu zabił kochankę...

4. Współ-czucie i więź, czy tak?

Dramat nie osądza bohatera-mordercy. Cała historia bowiem zabójstwa przez zazdrość została tu wpisana w porażającą wizję świata.

Wydaje się ona **tragiczna**, jest jednak wprost **fatalistyczna**. I emanuje smutkiem. To świat jałowy, martwiejący. Takie jest senne miasto. Tacy są bohaterowie.

Woyzeck, nie bardzo inteligentny i chyba łagodnie upośledzony, a może lekko chory psychicznie, a wprost cichy schizofrenik? - to **dziecko i ofiara** pierwotnego instynktu. To człowiek natury.

Nikt nie obroni tu swej wartości, racji, ani apatyczny Woyzeck, w końcu zabójca, choć udręczony i cierpiący, ani jego pyszałkowaci mentorzy i oponenci, bo to przecież jałowi idioci. To ohydny świat ludzki wśród obojętnej natury i pod pustym niebem, w którym brak już Boga.

Dramat Büchnera nie da nadziei, odsłoni **istnienie ogarnięte niemocą**. Ukaże **naturę jak czeluść**, a w jej głębi **żałosnych ludzi**, także **bezzadnego odmieńca**. Wskaże i **Boga, który nie mówi**, odległy, a chyba nie zbawia. Nie ześle łaski. To stan ontycznej niemocy.

Ale - powie (może) czytelnik - to warto rozumieć dalej. Próbowmy. Świat dramatu to, zarazem, figura ogołocenia i wszystko tu trwa i cierpi, porażone stanem oddalenia, wy-obcowania, bez-miłości i okrucieństwa. Czy ta ciemność prowadzi do kresu, czy ona wiedzie do światła? Nie prowadzi. Ona trwa. **I tylko wola miłości w świecie bez miłości odnajdzie miłość**. Lecz nie musi... Można przypuszczać, że Büchner poprzez tę wizję świata stawia pytania.

Co czynić wobec biednych obok (a i my biedni) i w niemocy (a i my bez sił)? **Co uczyni biedny**, który trwa ogołocony i poza pełnią, zdruzgotany, **poza łaską**? Czy **odnajdzie innego porażonego**, by mu ofiarować swą biedę, własny ból, współ-być z nim i współ-cierpieć, współ-odczuwać i rozumieć? Świat Büchnera, ta koszmarna machina, **pragnie Innego i wypatruje miłości**. Co uczynić, gdyśmy sami jak nędzarze? Rozumieć. I współ-trwać?

Ta sekwencja pytań znów - bez odpowiedzi. Jeden z najbardziej mrocznych dramatów romantycznych staje tak po stronie Woyzecka, bo **nie byłby on gorszy od swych bliźnich**.

5. Berg: opera i biedny szalony człowiek

W operze **Albana Berga** *Wozzeck*, arcydziele muzyki dwudziestowiecznej - trzykrotnie ją oglądałem w **warszawskim Teatrze Wielkim** - dwie były **sceny-kulminacje**. Pierwsza to zabójstwo znowuż, kiedy potężne *tutti* orkiestry nadaje całości ton dziwny, niesłychany, umacniając u widza odczucie obcości bohatera i świata oraz niemal **obnaża ów świat**, porażony i w niemocy. Drugą kulminacją był finał. Na pustej scenie samotne dziecko, synek Wozzecka (tę wersję nazwiska bohatera przyjęło libretto) i Marii. Pośród ciemności. Wpatrzony w ciemność. Śpiewa drżącym głosem, sam, *a capella*: „Hop, hop”. Pauza. „Hop, hop”. **A potem biegnie w mrok.**

Alban Berg skomponował operę urzeczony dramatem Büchnera. Miała premierę w operze berlińskiej w 1925 roku. W Polsce genialne dzieło Berga miało planowaną prapremierę na rok 1965, kiedy oddano do użytku odbudowany z ruin, w Warszawie do szczytu spalony przez Niemców podczas II wojny światowej, Teatr Wielki. Tak to obmyślił ówczesny dyrektor Teatru Wielkiego, wybitny i nowatorski dyrygent Bohdan Wodiczko. Trwały już prace techniczne nad inscenizacją. Wydrukowano plakat. Ówczesne jednak rozgrywki polityczne z udziałem partii komunistycznej sprawiły, że Wodiczkę odwołano z funkcji, a dyrektorem został Witold Rowicki, który zmienił koncepcję i repertuar, a odbudowany Teatr Wielki otworzył premierą banalnej inscenizacji *Strasznego dworu* Moniuszki, dając potem jeszcze premierę miernego muzycznie baletu Ludomira Różyckiego *Pan Twardowski*. Na polską premierę i w tymże Teatrze Wielkim *Wozzeck* czekał do roku 1984. O ironio, wykorzystano wówczas plakat wydrukowany blisko dwadzieścia lat wcześniej, a przechowany w magazynach.

Libretto opery czerpie z dramatu Büchnera, ponawia zatem w naturalny sposób pierwotną, z faktów wysnutą, historię zabójstwa, która stała się osnową romantycznego tekstu. Jest zwarte, znakomite dramaturgicznie. Ma precyzyjnie rozłożone sceny kulminacyjne. Przyjmuje **wersję tekstu**, w której finalną sceną jest epizod z dziećmi. One bawią się, któreś podchwytuje pogłoskę o śmierci Marii. Inne wołają do jej synka: „Twoja

matka nie żyje”. Rozbiegają się. Pozostaje sam - nieświadomy wydarzeń, oszołomiony - synek Marii. Chłopczyk woła bezradnie: „Hop, hop”.

Poprzednia sekwencja opery ukazała, jak Woyzeck chce porzucić zbrukany krwią nóż, narzędzie zbrodni, w wodzie, ale wchodzi zbyt głęboko i - przypadkiem albo samobójczo? - tonie.

Spoistość wizji dźwiękowej, intensywność napięcia **atonalnej faktury muzycznej** pogłębiają **motywy przewodnie**. Są jak reminiscencje tematów, postaci. W scenie śmierci Marii z ręki Wozzecka, kiedy unaocznia ona sobie własne życie - związane z nią **leitmotivy** **kulminują**.

Bogata jest **kolorystyka** instrumentacji Berga: to dźwięki natury, potężne **tutti** orkiestry w scenie zabójstwa Marii albo gwar karczmy i polka grana szybko na rozstrojonym pianinie, wreszcie gasnąca akustycznie, przemieniająca się w ciszę, scena finałowa. Są tu wyrafinowane formy, jak **fuga**. Wszystko to tworzy i utrzymuje klimat napięcia, daje efekt obcości. Bogato też zróżnicował partie wokalne, od dramatycznej ekspresji po ton groteskowy (nie przypadkiem odstręczającą postać pyszałkowatego Kapitana ma, według libretta, wykonywać tenor buffo, a sadystycznego Doktora - bas buffo). Jest i melorecytacja lub może rytmiczna deklamacja, którą bliski muzyki Berga twórca dodekafonii Arnold Schônberg dał wcześniej w swym genialnym dziele *Pierrot lunaire* ('księżycowy Piotruś').

W perspektywie libretta porównano *Wozzecka* do *Carmen*. Alban Berg byłby jak Georges Bizet, którego wcześniejsza opera o miłości, namiętności, zdradzie i zabójstwie z zazdrości także miała literacki pierwowzór dla libretta. Wzór dał tu pisarz francuski Prosper Mérimée w opowiadaniu *Carmen*. Jest ono realistycznym studium o miłości fatalnej lub bardziej o kobiecie fatalnej, Cygance o „pieśniowym” imieniu Carmen, która manipulując mężczyznami unicestwia ich, sama też jednak zostaje przez odrzuconego a zrozpaczonego kochanka zamordowana.

Na tym i **koniec analogii**. Berg i Bizet dali opery o zdradzie i morderstwie, odmiennie jednak przekształcając literackie pierwowzory. Operowa *Carmen* to historia - *nomen omen* - melodramatyczna. Zachowując realizm francuskiej noweli jako inspiracji literackiej Bizet skupił się na studium uczucia. Nasycił też fakturę muzyczną opery intensywną i urze-

kającą melodyką, która pulsują tu i arie solowe, i mały kwartet wokalny. Operowy *Woyzeck* to atonalna faktura muzyki jako - najkrócej ją ujmując - przeciwieństwo harmonijnej linii melodycznej. Mniej też uczucia, napiętność zajmują Berga, gdyż bardziej ta nagła i, jednak, zaskakująca **zbrodnia jako fenomen** albo wprost efekt, konsekwencja życia bohatera, tej **egzystencji, którą podjął i jej się poddał**.

Sceny nawarstwiają się w napięciu. Zatem miasteczko na prowincji, mała senna społeczność, której blask życia nadaje garnizon wojskowy. Osobliwy, uległy i słaby, powolny, to znów gorączkowo szybki, pogrążony trochę we własnym świecie żołnierz Woyzeck jest postacią **znaną a dziwną, jakby obcą**. Rankiem goli Kapitana, lokalnego idiotę, który drażniącym dyszkantem głosi banały na temat świata, pozorując swą empatyczną wrażliwość. Woyzeck przeciwstawia mu, jakby w dychy rezygnacji, własną gorzką samoświadomość jako „biedaka”, tak finansowo, jak i egzystencjalnie (to słynny śpiew: „My, biedni ludzie”). Woyzeck zawsze tu byłby „biedny” i obcy. Ma halucynacje, to choćby wizja ściętej głowy toczącej się wśród trawy. Ze swą kochanką Marią i z synkiem Woyzeck widuje się rzadko. Ją tymczasem zajmie dorodny Major z orkiestry wojskowej. Maria ulegnie jego urokowi, zdradzi z nim Woyzecka. Ten ją wyprowadzi nocą za miasto i zabije, zadźga nożem. Nóż odrzuci w bagno, później będzie go szukał, wejdzie na mokry grząski grunt, utonie.

Dramat Büchnera w jednej z jego drukowanych wersji i operę Berga kończą dzieci. I okrzyk dziecka, syna Marii, zamyka operę.

Tak też w mistrzowskiej **inscenizacji**, którą w roku 1970 przygotowała Opera Miejska w **Hamburгу**. Dostępna jest w internecie wersja filmowa tego spektaklu, widowiskowo rozbudowana i rozegrana w plenerach. Genialnie rozegrano scenę finałową, z dziećmi. Nieruchoma kamera śledzi je od góry, jak tańczą w koło, a wokół nich synek Marii z zabawką - drewnianym konikiem. Potem wieść o śmierci Marii, dzieci wybiegają z kadru. Pozostaje chłopczyk. Wciąż krąży w koło na drewnianej zabawce, woła rytmicznie „Hop, hop”. Kamera widzi z góry **kolisty rytm losu**.

6. Herzog: film i odmieniec-ofiara

Werner Herzog w filmie stanowiącym autorską adaptację dramatu romantycznego staję, naturalnie, **po stronie Woyzecka**.

Nie mogło być inaczej. Od początku fascynuje reżysera człowiek samotny, izolowany, odrzucany i poniżony, jak galernik wrażliwości naznaczony przez swą wrażliwość i jak odmieniec, stygmatyzowany przez sytą, nienawistną wobec niego społeczność. Tak Herzog interpretował postać tajemniczego znajdy z epoki romantyzmu, którym był **Kaspar Hauser** - to we wcześniejszym arcydziele o **aforystycznie** brzmiącym tytule ***Każdy dla siebie, a Bóg przeciw wszystkim***, a znanym bardziej pod nieautorskim tytułem *Zagadka Kaspara Hausera*. Tak też Herzog modeluje postać, której portret daje w roku 1978 - to filmowy *Woyzeck*.

Jest odmienny i przez to **wykluczony**. Jest bodaj **obłąkany**. Działa też jak w transie. Zabójstwo Marii, które popełnia, byłoby półświadczeniem - tak to ujmuję olśniewająca sekwencja zbrodni. On cierpi. Jest zabójcą mimo woli. To **ohydna pusta społeczność wykluczyła** go i naznaczyła podatnością na zbrodnię. On jest odmieńcem, więc jest ofiarą.



Werner Herzog (ur. 1942): *Woyzeck* (1979, film barwny)
Scena zabójstwa: Klaus Kinsky (Woyzeck), Eva Mattes (Maria)

Tę interpretację Herzoga - moralnie ocalającą bohatera - podkreśla fenomenalny odtwórca roli tytułowej, Klaus Kinsky. W genialnej sekwencji zabójstwa Herzog spowalnia narrację. Senne, lunatyczne ruchy bohatera, łagodna pastelowa kolorystyka nadają tym kadrom **ton oniryczny**, jakby stały się one projekcją **cichego szaleństwa**, które wyłania z siebie bohater.

Jest ofiarą i sprawcą, zaszczuty i szalony - jak to mocno ujął Jürgen Theobaldy.

6. Szukać źródła bólu i odnaleźć je

Prehistorię tematu ogarnęła sztuka. Fabuła zawłaszczyła prawdziwe wypadki. Historia żołnierza, który zabił wiarołomną kochankę tylko z pozoru jest prosta. Arcydzieła podjęły jej **hermeneutyczne odczytanie** i z empatią ujawniły niepokojące znaczenia.

W dramacie, operze i filmie morderca został z **empatia**, w skupieniu rozumnie rozpoznany. Büchner, Berg i Herzog współczuli mu i współodczuwali z nim, dzieląc jego ból i lęk wobec świata, bodaj tłumacząc go.

Można powiedzieć, że **ohyda zbrodni** nie jest tu tak dobitna i oczywista, jak **ból bycia**, który poprzez zbrodnię się ujawnia. Bo i morderca jest **okaleczony** w swej egzystencji, zresztą sam zginie. Notka prasowa o zabójstwie niczego jeszcze nie wyjaśnia ani co do faktów, ani moralnie. Trzej **mistrzowie podejrzeń** - artyści - podjęli więc własną i nową interpretację wydarzeń.

Co powie **dzisiaj, tutaj** czytelnik, ów tłumacz **tekstów kultury**? Co powiem ja? Stojąc po stronie odmieńców i biednych, tych w niemocy i słabszych - poczuje **braterstwo z tym biednym, szalonym**, a potem (z trudem) ze wszystkimi tam.

Antonin Artaud, który sam się czuł odsuwany i niszczone, i sam był biedny i straszny jak Woyzeck. Artaud zatem napisał, kto to „**samobójca społeczny**” - *suicide par la société*. Van Gogh zwłaszcza, ten umysł „osaczony”.

Ale też inni, dławieni i niszczeni przez zbiorowość, to jest przez ową społeczność zabijani.

Biedny Woyzeck odłoni niemoc natury i obnaży niemoc społeczności. **Jest jak znak: biedy istnienia.** Ten bezradny i żałosny, głupi pośród oszalałego także świata wymaga braterstwa jako - **biedny, mój brat.** Wespół z nim wejdę w toń jeziora, by odszukać nóż i obmyć dłonie, choć bodaj **wszyscy wokół** mają ręce spryskane krwią.

Bibliografia:

I. Źródła - wybrane:

1. [Georg Büchner: *Wozzeck*. Tłum. Jerzy Liebert]. W: Jerzy Liebert: *Pisma zebrane*. Oprac. Stefan Frankiewicz. Warszawa 1976, tom I, s. 376n.
2. Georg Büchner: *Woyzeck*. Tłum. Jerzy Liebert. W: *Utwory zebrane*. Wstęp i redakcja: Barbara Płaczkowska. Warszawa 1956, s. 234n.
3. Alban Berg: *Wozzeck* [opera]. Inscenizacja: Opera Miejska w Hamburgu, 1970. Dyrygent: Bruno Maderna. Śpiewają: Toni Blankenheim (Wozzeck, tenor), Sena Jurinac (Maria, mezzosopran). Telewizyjna wersja filmowa z 1970 roku (barwna). Witryna internetowa: https://www.youtube.com/watch?v=rHFFPyU41_0. Dostęp: 10 XI 2018.
4. Werner Herzog: *Woyzeck*. Niemcy, film barwny, 1979. Reżyseria: Werner Herzog. W rolach głównych: Klaus Kinsky (Woyzeck), Eva Mattes (Maria). Film dostępny w wersji cyfrowej na płytach.
5. Antonin Artaud: *Van Gogh albo samobójca społeczny. (Fragmenty)*. Tłum. Jerzy Lisowski. „Twórczość” 1957, nr 4.
6. Antonin Artaud: *Van Gogh albo samobójca społeczny. (Fragment)*. Tłum. Jerzy Lisowski. W zbiorze: *Galernicy wrażliwości*. Red.: Maria Janion, Stanisław Rosiek. Gdańsk 1981, s. 471-475.

II. Opracowania - także wybrane:

1. Erich Auerbach: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Tłum. Zbigniew Żabicki. Warszawa 1968, tomy I-II.
2. Antoni Czyż: *Herzog - wyobrażenia stwarzająca*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, s. 361n.
3. Maria Janion: *Tragizm*. W: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1972 (i przedruk w *Pracach wybranych*).
4. Bogusław Kaczyński: *Ucieczki do Karyntii. Rzecz o Albanie Bergu i jego operach*. Warszawa 1987, rozdział: „Wozzeck”, s. 66-102, zwłaszcza s. 69-74.
5. „Każdy dla siebie i Bóg przeciw wszystkim”. W zbiorze: *Galernicy wrażliwości*. Red.: Maria Janion, Stanisław Rosiek. Gdańsk 1981, s. 168-191 - dyskusja o filmie Herzoga.
6. Antoni Kępiński: *Schizofrenia*. Warszawa 1972.
7. Leszek Kolankiewicz: *Święty Artaud*. Warszawa 1988, s. 52-65.
8. Adam Krokiewicz: *Moralność Homera i etyka Hezjoda*. Warszawa 1959 (i wyd. nast.).

9. Lucjan Kydryński: *Opera na cały rok*. Kraków 1989, tom II, s. 336-337 - szczegółowy opis **prapremiery berlińskiej** opery Berga.
10. Stefania Lubańska: *Pascal i Kierkegaard - filozofowie rozpacz i wiary*. Kraków 2001.
11. Paul Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka*. Wybór: Stanisław Cichowicz. Warszawa 1975.
12. Stefania Skwarczyńska: *Pascal i dzieło jego życia*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953 - esej **klasyczny** i wciąż **aktualny**.
13. Grażyna Stachówna: *Kinsky gra u Herzoga*. W zbiorze: *Werner Herzog*. Red.: Peter Seel, Bogusław Zmudziński. Kraków 1994.
14. Jürgen Theobaldy: *Podróże w szaleństwo*. „Film na świecie” 1986, nr 331-332, s. 109n., zwłaszcza s. 127-129 - ważne wciąż **studium przekrojowe**.
15. „Woyzeck” i nadzieja”. „Ogród” (Warszawa) 1991, nr 4 (8), s. 363n. - zwłaszcza teksty:
 - Renata Lis: „Woyzeck” Büchnera: głos w dyskusji;
 - Paweł Maciejko: Glosa do „Woyzecka”.

Sześćioletnia mistyczka. Antonietta Meo i jej listy do Jezusa

1. Dziecko spowite bólem

Biografia sześćioletniej Antonietty Meo to historia fizycznego bólu dręczącego do końca. Z czułością, ale i mężną empatią opisała to matka dziecka¹.

Zewnętrzna historia tego dziecka poraża.

Mała Włoszka urodziła się 15 grudnia 1930 w Rzymie. Miała kochających rodziców i oddaną starszą siostrę. W domu pieszczotliwie mówią do niej Nennolina. Pierwsze lata życia minęły radosne i proste. Dziewczynka była pogodna, chętna do zabawy, kipiała energią. Bystra, ciekawa świata szybko prócz inteligencji ujawnia też wrażliwość. Bardzo wcześnie zaczyna mówić o Bogu, któremu okazuje powagę i miłość.

Ma ledwie 5 lat, gdy atakuje choroba. To nowotwór kości, bolesny i... złośliwy.

Odtąd Antonietta na zawsze już była związana z fizycznym cierpieniem. Ciężko chorowała. Nękały ją ataki bólu prawie nie do wytrzymania. Nie skarżyła się i dalej była dziecięco radosna, czy w domu, czy - coraz dłużej - przykuta już do szpitalnego łóżka. W wyniku postępów choroby konieczna była amputacja lewej nóżki. To jednak nie zahamowało procesu nowotworowego. Pojawiły się przerzuty. W wyniku kolejnego ataku choroby dziecko zmarło. Przeżyła pełne 6 lat.

¹ Zob.: Maria Meo: *Nennolina, sześćioletnia mistyczka. Świadectwo matki*. Tłum. Agnieszka Brataniec. Kraków 2012. Jest to biografia, zamieszczająca też pisma duchowe tytułowej bohaterki. Teksty Antonietty będą dalej cytowane za tą polską edycją, z podaniem w nawiasie numeru strony. Szczegóły biograficzne podają też tomy: Luigi Borriello: *Prostota serca. Antonina Meo Nennolina*. Tłum. Andrzej Spurgjasz. Katowice 2006; Natalia Pochwała: *Sześćioletnia Antonina Meo - mistyczka dojrzała. Dojrzałość psychiczna i duchowa mistyczki Antoniny Meo w świetle analizy jej pism*. Wrocław 2016.

Nennolina mężnie milczała o swym cierpieniu. Gdy pytano, jak się czuje, do końca odpowiadała krótko: dobrze. Dawniej aktywna czynnie, fizycznie, teraz w toku choroby układała teksty. Najpierw dyktowała je matce, bo nie umiała jeszcze pisać. Potem zapisywała je sama. Były to listy do Jezusa, Boga Ojca, Ducha Świętego, Trójcy Świętej, także do Matki Boskiej (nazywanej „kochaną Mamusią” [s. 225, 228, 235] albo „małą Marią” [s. 228]), z którymi obcowała duchowo.

Pozostawiła **korespondencję mistyczną**. Zaczęła ją układać rok przed śmiercią. „Wysłała” do świętych Adresatów przeszło 100 listów. Pierwszy datowany jest 15 września 1936. Ostatni list zapisała w czerwcu 1937. Potem nie miała już sił fizycznych.

2. Listy o „niczym”

Osąd aktywności epistolarnej Antonietty Meo dokonany szybko i bez skupienia może być miazdzący. Zaczniemy ostro. Zatem wpis o listach Nennoliny w internecie, radykalny w swych sądach:

Przecież w tych listach nie ma nic. Dziecko miało wyprany mózg przez matkę i przedszkole. Dzielnie znosiła chorobę, jak większość dzieci. Bo dzieci są wyjątkowo dzielne, odważne i pokorne w obliczu choroby. Nie poddają się, przystosowują do nowych warunków i cieszą się życiem. Zapytacie rodziców dzieci, które leżą w szpitalach. One też powinny być święte lub błogosławione. Dziwna ta religia, skoro wystarczy listy do Boga pisać albo w obłęd popaść (tak jak niejaka Faustyna), żeby być świętym².

Ta opinia - z założenia poza empatią wobec doświadczeń mistycznych i poza zgodą na teksty Antonietty - dobrze, bezwiednie, odślania paradoksy doznań i tekstów granicznych. Teza na temat obłędu mistyków

² Wpis pod tekstem na temat dziewczynki na stronie: <http://wiadomosci.onet.pl/religia/listy-do-jezusa/prvfr>, datowany 10 kwietnia 2014 (dostęp 28 VI 2017). Co do listów Antonietty, to autorka wpisu raczej ich nie czytała i ogranicza się do skąpych przytoczeń zawartych w internetowym artykule biograficznym o dziecku.

(tu: Faustyny Kowalskiej) to aksjomat i niemal topos takiej - mylnej całkowicie - postawy teoriopoznawczej³.

Paradoks byłby taki, że doznania i teksty graniczne wykraczają z istoty swej poza zdrowy rozsądek oraz proste zmysłowe i łatwe do zracjonalizowania i werbalizacji doświadczenie. Zarazem bywają one - doznania i teksty - także zwodniczo proste, jakby skupione wokół samej esencji przeżyć wewnętrznych.

Mistyka jest nierozsądna i „szalona” jako doświadczenia wewnętrzne bytu radykalnie innego, bo tak tu poznawany i pojmowany jest Bóg⁴. Mistyka to bezpośrednie przeżycie Innego. Nie przypadkiem lepiej mistykę nazwać i pojąć pozwala filozofia dialogu, zwłaszcza, kiedy ją inspiruje Emmanuel Lévinas, rozważający „spotkania z innością”, w tym fenomen unaocznianej wówczas twarzy (*visage*)⁵. Mistyka jest taka jak każde głębinowe doznanie graniczne osoby ludzkiej. Celowo określamy to poza językiem teologii klasycznej, sięgając po obserwacje antropologii doświadczenia wewnętrznego, w tym i radykalne analizy Georgesa Bataille’a⁶. Oto bowiem graniczne doświadczenie osoby ludzkiej jako przeżycie jedności z osobą radykalnie odmienną, z Innym, z Bogiem - oto mistyka...

Antonietta nie miała więc... „wypranego mózgu”, ale pisała z wnętrza i o wnętrzu, ujmując niewypowiadalne doświadczenia w język dziecięctwa jako radosny kod symboliczny, nazywający to, co ona przeżywa. Poznanie świata otwierało ją na pierwotne doświadczenia egzystencjalne,

³ Tezę o obłądzie Faustyny Kowalskiej oddaliły przeprowadzone już za jej życia badania psychiatryczne. Akcentuje to trafnie biograficzny film barwny *Faustyna* (1994) w reżyserii Jerzego Łukaszewicza, z Dorotą Segdą w roli polskiej mistyczki. Spośród olbrzymiej literatury przedmiotu zob. opartą na drobiazgowej dokumentacji źródłowej pracę: Ewa Czaczkowska: *Siostra Faustyna. Biografia świętej*. Kraków 2012. Por. też: Anna Tokarska: *Doświadczenie mistyczne a norma psychiczna na przykładzie św. Siostry Faustyny Kowalskiej*. Lublin 2007. Por. także rozdział *Język mistyki a film* - w tej monografii.

⁴ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995; Magdalena Mortęska: *Nauki duchowne*. Antoni Czyż, Andrzej Borkowski. „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2003, nr 3-4 (23-24), s. 33n.; Kasper Drużbicki: *Droga doskonałości chrześcijańskiej*. Antoni Czyż, Marcin Pliszka. „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2003, nr 3-4 (23-24), s. 99n.

⁵ Obszerniej o tym: Marek Jędraszewski: *Wobec innego. Relacje międzypodmiotowe w filozofii Emmanuela Lévinasa*. Poznań 1990, zwłaszcza s. 10, 62 i 136.

⁶ Georges Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*. Tłum. Oskar Hedemann. Warszawa 1998.

na ogląd siebie także wobec Boga jako radykalnie Innego⁷. To unaoczniają jej epistolarne zapiski. Wobec inności, „osobności”, radykalnie odmiennych doświadczeń ludzkich, także Włoszki 6-letniej, także „niejakiej” (jak napisano z wyższością w internecie) Faustyny, a i wobec wszelkich epifanii indywidualności - warto mieć szacunek.

Pisma Antosi Meo (oddajemy po polsku zdrobnienie jej imienia, stale używane wśród bliskich) powstawały już w okresie ujawnionej i postępującej choroby nowotworowej dziewczynki. To kartki, karteczki, zapisywane pospiesznie, gdy potrzeba ekspresji okazywała się przemożna. Powstawały jako teksty dziecka, które na początku nie umiało jeszcze pisać, dyktowało więc teksty matce, a ona je spisywała. Gdy Antonietta opłaniała sztukę pisania, notowała już sama. Jej autografy bywają nieortograficzne, czasem niegramatyczne⁸. Są jednak logiczne i spójne myślowo.

Zespół tych zapisków mocą istoty swej jest drobny, kruchy, swobodny, chaotyczny, rozproszony. Powstawały jako unaocznienie przeżyć i proste świadectwo. Jako całość nie mają tytułu. Brak też tytułów poszczególnych drobnych notatek jako części. Stos karteczek rósł jako świadectwo doznań wewnętrznych.

Rysuje się analogia. Kartki Antonietty. Karty, *feuilles* Pascala. Dziewczynka kilkuletnia z lat międzywojennych XX wieku. I geniusz filozofii, którego wydane pośmiertnie *Myśli*, o kompozycji nieoczywistej i rozmaicie ujmowanej edytorsko, to brulion pisarski, zarazem świadectwo myśli egzystencjalnej epoki baroku⁹. Antonietta i Pascal... Tekst jako świadectwo odczuć. I jako zapis toku myślenia. Tekst jak list, liścik, istny mały bilecik do kogoś, do Boga: to dziecko dziś. I tekst jak refleksja samoświadomego *ja*: to autor barokowy. Tok tekstu byłby analogiczny: zwięzły, otwarty, niegotowy, osobiwie fragmentaryczny, jakby ogniwo -

⁷ Zob.: Anna Sobolewska: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa 1992, rozdział: *Poetyka doświadczeń wewnętrznych*, zwłaszcza s. 15-19. Por. też: Karl Rahner: *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*. Tłum. Tadeusz Mieszkowski. Warszawa 1987; Zbigniew Nosowski: *Karla Rahnera teologia codzienności*. „Studia Theologica Varsoviensia” (Warszawa) r. XXX: 1992, nr 2, s. 89-119.

⁸ W tej mierze podobny jest autograf *Dzienniczka* Faustyny Kowalskiej, czyli zeszyty zawierające zapis jej doświadczeń mistycznych.

⁹ Spośród mnogich prac zob. klasyczną, cenną wciąż, rozprawę: Stefania Skwarczyńska: *Pascal i dzieło jego życia*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.

jak to się dzieje osobno w romantyzmie - docelowej większej całości, tu jedynie częściowo sygnalizowanej¹⁰. Porównanie dziecka i Pascala nie byłoby szalone... Łączy ich wiara, pojmowana jako poznanie Boga wprost poprzez miłość¹¹. U Pascala stanowi przedmiot systematycznych dociekań. U Antonietty jest nagłe i proste, dziecięco-mistyczne. Pascal opisał - nazwał je tak - *Szaleństwo Krzyża*, zgłębiając paradoksalny wymiar chrześcijaństwa¹². Dziewczynka doświadcza wiary jasno i bezpośrednio. Osiąga ją wprost i mówi o tym prosto.

Właśnie o tym są jej listy. To unaoczniają. Tematem stało się przeżycie Boga, widzenie Chrystusa, obecność Matki Boskiej. W pewnym sensie, owszem, listy byłyby o „niczym”, bo tylko o przeżywanej obecności. Ich temat to **Boże uobecnienie i ja, Antonietta, z Bogiem obcuja**. Wyobraźnia dosięga tu poznawczo bytu Boga i, jak u mistyków barokowych, z bytem Innego obcuje¹³.

Twarz Boga, Innego, obecność jako iluminacja miłości.

Znamienne są w listach przywołania adresatów. Zatem **Bóg-Ojciec**:

Tatusiu, tatusiu, o słodka miłości, pozdrawiam cię i całuję w serce. Wszystko całuję, o, słodka miłości. Jesteś tatusiem dla twoich córeczek, jesteś dobry i jesteś miłością [...] (s. 225)¹⁴.

Kochany Boże Ojcze! Ojcze!... Bardzo cię kocham! Obdarz mnie wieloma łaskami i spraw, aby święta [Bożego Narodzenia] szybko nadeszły, bym mogła przyjąć Twojego syna Jezusa do mego serca (s. 229).

[...] Kochany Boże Ojcze, moc pozdrowień i ucałowania od Twojej córki Antonietty (s. 231).

¹⁰ Zob.: Anna Kurska: *Fragment romantyczny*. Wrocław 1989.

¹¹ O Pascalu por.: Stefania Lubańska: *Pascal i Kierkegaard - filozofia rozpaczy i nadziei*. Kraków 2001, rozdział: *Wiara i drogi jej osiągnięcia*, s. 25.

¹² Blaise Pascal: *Myśli*. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa 1977, dział ósmy.

¹³ Zob. uwagi o „wyobraźni-obcuja” mistyków barokowych w mojej monografii *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995 oraz rozdział *Wyobraźnia-obcuja w literaturze polskiego baroku* - w tej monografii.

¹⁴ Cytując, czasem poprawiam milcząco interpunkcję i koryguję niejasności gramatyczne (oryginału włoskiego?, przekładu?).

Także **Duch Święty**:

Kochany Duchu Święty, przyjmę Cię za kilka dni (s. 234).

- pisze w kwietniu 1937, bodaj czekając już na sakrament bierzmowania, który miała otrzymać w maju. Kiedy indziej tak się zwraca:

Kochany Duchu Święty, Ty, który jednoczysz Ojca z Synem, zjednocz z Nimi i mnie (s. 234).

Albo:

Kochany Duchu Święty, chcę, abyś był także moim Duchem miłości (s. 235).

Jednak najczęściej listy Antonietty kierują się do Chrystusa. Są to zawsze wyznania miłosne:

Kochany Jezu, oddaję Ci moje serce.

[...],

Jezu, jesteś dobry!

Jezu, przyjmij swoją dziewczynkę, pocałuj ją, kochany Jezu (s. 225).

Listy do Chrystusa współtworzą najmocniej prowadzoną przez Antonietę pocztę do nieba, **korespondencję mistyczną**:

Kochany Jezu, bardzo Cię kocham. Chciałabym, aby już nastąpiły święta [Bożego Narodzenia] i ciągle Ci to mówię, ponieważ bardzo tego pragnę i przeczytasz to we wszystkich listach, które chciałabym, abyś szybko otrzymał. Kochany Jezu, ochraniaj i błogosław całemu światu, moim rodzicom [...]. Gorące ucałowania od Twojej Antonietty i pozdrowienia (s. 227).

Odczucie więzi epistolarnej jako realnej jest tu przemożne i dla Antonietty oczywiste. Dziecko pisząc do Chrystusa ufa, że korespondencja dotrze, On ją przyjmie i odczyta. Odsłania się tak - ukazane w klasycznej mono-

grafii przez Stefanię Skwarczyńską - pojmowanie listu jako świadectwa życia, jego ujęcie jako unaoczniania egzystencji¹⁵.

Szczególnie bliski jest autorce listów **Jezus Eucharystyczny**. Jest On - dla niej - naprawdę obecny w sakramencie komunii świętej, uobecnia się poprzez przyjmowany i połykany przez nią biały opłatek, który ponawia sytuację Ostatniej Wieczerzy opisanej w Ewangeliach i, poprzez **transsubstancjację**, jest naprawdę, substancjalnie - ten chleb eucharystyczny, opłatek - rzeczywistym Jezusem¹⁶.

Listy Antonietty - te zapiski o „niczym”... - skupiają się wokół, z genialną intuicją dziecka stwierdzanej, rzeczywistej obecności Chrystusa jako Boga uobecnionego skrycie w Eucharystii i tak, skrycie, immanentnego wobec człowieka, bo goszczącego wewnątrz osoby ludzkiej. To istny *leitmotiv* listów.

Kochany Jezu Eucharystyczny, bardzo Cię kocham. [...] ...chciałabym przyjąć Cię z rąk Twojej kochanej Mamusi. Moc pozdrowień i ucałowania od Twojej oddanej Antonietty (s. 227).

- gdzie Mamusią nazwana została Matka Boska. List skrywa subtelne pragnienie dziecka: wprowadzie komunię rozdaje kapłan, ale Antonietta chce, by dla niej dłoń księdza trzymająca opłatek stała się, skrycie, dłonią Matki Chrystusa, która dziecku ofiarowałaby własne dziecko. Ten wątek powraca:

...chciałabym Cię przyjąć z rąk Mamusi, ponieważ przyjmując Cię z rąk Mamusi byłabym bardziej godna Cię przyjąć... (s. 227).

Wyobraźnia dziewczynki skupia się bowiem wokół Jezusa jako dziecka.

¹⁵ Stefania Skwarczyńska: *Teoria listu*. Wyd. 2. Białystok 2006. Pierwodruk: Lwów 1937. Zob. też: Antoni Czyż: *Skwarczyńska - Heidegger. Literatura a bycie - rozdział w tej monografii*.

¹⁶ Por.: Karl Rahner, Herbert Vorgrimler: *Mały słownik teologiczny*. Tłum. Tadeusz Miskowski, Paweł Pachciarek. Warszawa 1987, hasło: *Transsubstancjacja*, kol. 501. Szkoda, że opasły *Leksykon teologii fundamentalnej* (Red.: Marian Rusecki i in. Lublin 2002) ani nie zawiera osobnego hasła przybliżającego termin, ani nie używa tego słowa w toku omówienia Eucharystii w obrębie hasła *Sakramenty*.

3. Ton dziecięcy - „mała droga”

Pisząca sama jest dzieckiem i dziecięstwo Boga odkrywa jako szczególnie sobie bliskie. Mocno je przeżywa. I dojrzałe pojmuje.

Ton listów jest dziecięcy, ale świadomość Antonietty - dojrzała. To niewinna mowa dziecka. I trafna intuicja treści wiary.

Listy w tej mierze są bardzo jasne. Mają wymiar trynitarny, zarazem chrystocentryczny. Bóg ujawnia się tu jako jeden byt: jako Trójca Osób jednym bytem będąca. Każda Osoba Trójcy odsłania moc Boską. Eucharystię traktuje się jak rzeczywistą obecność Chrystusa. A Jezus to Bóg. Stwórca zaś to Trójca Święta... Porządek pojęć w listach jest jasny i przejrzysty.

Jest to rdzeń chrześcijaństwa. Zarazem listy nie podejmują żadnych dociekań spekulatywnych. Wysnute z logiki wiary pozostają mową dziecka. Pozornie byłyby o „niczym”, w istocie unaoczniają spotkanie. Od prostych wezwań dziecięcą mową miłości po obecność Boga-Eucharystii w ludzkim wnętrzu. I po głębinowe obcowanie mistyczne.

Szczególnie tu znamienne listy do Jezusa jako dziecka. Tak dziecko wzywa dziecko:

Drogie Dzieciątko Jezus. [...] Ty jesteś takie dobre! Pobłogosław mnie i pobłogosław także mojego tatę, moją mamę, moją siostrę [...]

Ucałowania od Twojej Antonietty (s. 226).

Tylko czasem słysząc echo zdrowotnych zmagających piszącej:

Kochane Dzieciątko Jezus, chcę cię bardzo kochać. [...]

Kochane Dzieciątko Jezus, spraw, abym mogła normalnie chodzić i przebaczyć wszystkim, przebaczyć dobrym i złym. [...]

Wiesz, kochany Jezu, że bardzo podoba mi się w szkole?... Chodziłabym tam nawet w nocy. [...]

Moc pozdrowień i ucałowania od Twojej Antonietty (s. 226).

Kiedy indziej do swego imienia na końcu listu dodaje imię Chrystusa, niewinnie podkreślając własną z Nim więź:

Kochane Dzieciątko Jezus, bardzo ale to bardzo Cię kocham i jestem szczęśliwa, że święta już niedługo i przyjmę Cię w komunii świętej [...]

Kochany Jezu, moc pozdrowień, uściski i ucałowania od Twej Antonietty
JEZUS (s. 233).

Dzieciątko Jezus jako adresat wielu listów nakazuje rozważać duchowość i korespondencję Antonietty Meo w ważnym kontekście.

Byłyby analogiczne wobec doświadczeń duchowych i pism Teresy z Lisieux, która w klasztorze karmelitanek nosiła ona imię **Teresy od Dzieciątka Jezus**, a zmarła w 1897 roku w wieku 24 lat. Podobieństwo jest wyraźne, może bezwiedne, ale dziewczynka mogła też zetknąć się z osobą francuskiej mistyczki, której kult rozwijał się intensywnie po kanonizacji w 1925 roku.

Teresa z pokorą przeciwstawiała samą siebie renesansowej karmelitanke hiszpańskiej Teresie z Avila (w zakonie Teresie od Jezusa), zwanej też Teresą Wielką. Obie to mistyczki, które miały graniczne doświadczenia wewnętrzne i - w rozumieniu własnym - obcowały bezpośrednio, pozazmysłowo i pozaintelektualnie, z Bogiem. Wielka Teresa opisała to w swej prozie i poezji, zwłaszcza w autobiografii *Życie*, a analitycznie racjonalizując swe doznania - w traktacie *Twierdza wewnętrzna*. Są to, obok pism Jana od Krzyża, arcydzieła ożywiające kulturę duchową Europy już od epoki baroku. W wieku XX nowatorską interpretację tych pism dała Edyta Stein - Żydówka, także karmelitanka i mistyczka - w ujętym fenomenologicznie dziele *Wiedza Krzyża*, pisany aż do końca, do chwili, kiedy Niemcy podczas wojny aresztowali ją w klasztorze w Holandii i wywieźli do niemieckiego obozu zagłady w Auschwitz, gdzie zginęła w komorze gazowej, zatem - w dziele nieukończonym, ale też w zatytułowanej w duchu Teresy rozprawie *Twierdza duchowa*. Edyta Stein ujmując doświadczenia mistyczne jako drogę poznania i gromadzenia wiedzy źródłowej, tak też czyta *Twierdzę wewnętrzną*¹⁷.

Teresa z Lisieux wobec wielkiej wizjonerki hiszpańskiej czuła się - mała. Jako „małą drogę” określiła też swój projekt egzystencji. Jej pisma

¹⁷ Por.: Edyta Stein: *Wiedza Krzyża*. W: *Światłość w ciemności. Wybór pism duchownych*. Tłum. Immakulata Adamska. Kraków 1977, tom II. W tymże tomie *Twierdza duchowa*.

to zwłaszcza autobiografia, opublikowana drukiem pośmiertnie pod nie-autorskim tytułem *Dzieje duszy*. Tekst unaocznia jej biografię, refleksje, przeżycia, kształtowaną duchowość. Ogniwa nazwanych tak - *Dziejów duszy* - mają formę podawczą **listu do Jezusa**, do którego Teresa pisze zwłaszcza o własnej ku Niemu miłości. Tak w szóstą rocznicę złożenia profesji zakonnej:

O mój Umiłowany! [...] ...pozwól mi, jedyna moja Miłości, przypomnieć Ci je [Twe łaski] dzisiaj... w szóstą rocznicę **naszego zjednoczenia**¹⁸

Tak, gdy oznajmia swe pragnienia dawniej i teraz:

Być Twą Oblubienicą, o Jezu, być karmelitanką, być przez zjednoczenie z Tobą matką dusz, to wszystko powinno mi wystarczyć...¹⁹

Tak też - listownie Chrystusowi - oznajmia swe marzenia:

A jednak odczuwam w sobie jeszcze inne powołanie, powołanie WOJOWNIKA, KAPŁANA, DOKTORA, MĘCZENNIKA; czuję, wreszcie, potrzebę dokonania dla Ciebie Jezu wszystkich czynów najbardziej bohaterskich... Czuję w mej duszy odwagę Krzyżowca, [...] pragnę umrzeć na polu bitwy [...] ²⁰.

I w tej epistolarnej formie unaocznia swe doświadczenia wewnętrzne po lekturze *Pierwszego listu do Koryntian* św. Pawła:

Nareszcie znalazłam odpoczynek... [...] Zrozumiałam, że Kościół posiada Serce i że to Serce PŁONIE MIŁOŚCIĄ... [...] Zrozumiałam, że MIŁOŚĆ ZAMYKA W SOBIE WSZYSTKIE POWOŁANIA, ŻE MIŁOŚĆ JEST WSZYSTKIM [...] - JEST WIECZNA!

Zatem, uniesiona szaleń radości, zawołałam: O Jezu... [...] nareszcie znalazłam moje powołanie, MOIM POWOŁANIEM JEST MIŁOŚĆ!²¹

¹⁸ Św. Teresa z Lisieux [Teresa od Dzieciątka Jezus]: [tzw.] *Dzieje duszy*. W: *Pisma*. Red.: Otto od Aniołów [Filek]. Kraków 1971, tom I, s. 252.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 253.

²¹ Tamże, s. 254-255.

Wszystko to oznajmia osoba słaba, krucha, u schyłku życia wyniszczona ujawnioną wówczas gruźlicą, nie potężna i heroiczna, ale drobna i dziecięca. Bo też czuje się dzieckiem:

Jestem tylko słabym i nieudolnym dzieckiem...²²

I jak dziecko pragnie - jak pisze - rzucać kwiaty Jezusowi.

„**Małą drogą**” nazwała Teresa - jak świadczą w swych wspomnieniach współsiostry - swą duchowość: własną koncepcję egzystencji wysnutej z prostoty a skierowanej ku Bogu²³. Mała droga Teresy to proste i zwykłe wypełnianie powinności i celów, zawsze w duchu prawdy i dziecięctwa, by jak dziecko stanąć przed Chrystusem. To ścieżka zwykłości... Droga duchowa Teresy toczy się pośród zwykłych i „małych” wydarzeń, zawsze w duchu miłości, nieodmiennie dla Oblubieńczego Boga. Od ludzkiej kruchości po doskonałość Bożą. Od zwykłych doświadczeń i uczuć po więź mistyczną z Chrystusem. Prosta dziecięca wędrówka w ontyczne zatracenie.

Dziecięctwo i dojrzałość. Dziecięctwo **jak dojrzałość**²⁴. To także ufność Bogu, który po ojcowsku kocha każdą osobę ludzką. W ujęciu Teresy to nie marzycielstwo, ale dojrzałe właśnie sprostanie finalnym celom egzystencji. I nie infantylizm, lecz heroiczne pokonanie swych, fizycznych także, słabości. Cierpiała bowiem wskutek gruźlicy bardzo, a - jak znowu wspominały współsiostry - bez skargi, za to z „bohaterską radością”²⁵.

Rysuje się paralela kolejna: **Antonietta Meo i Teresa z Lisieux**, jej „mała droga”. Dla sytuacji egzystencjalnej i duchowości obu autorek ważna jest młodość i „dziecięcość” ich zachowań (u Antonietty, która żyła

²² Tamże, s. 255.

²³ Wspomnienie s. Genowefy o Teresie. Tamże, tom II, s. 254.

²⁴ Por. znakomitą interpretację duchowości Teresy: Jerzy Gogola: *Mała droga do świętości*. Rozprawa na witrynie internetowej zakonu karmelitów bosych: <http://www.karmel.pl/karmel-mala-droga-sw-teresy/>. Dostęp: 30 VI 2017. Zob. też: Natalia Jeleń: „*Mała droga do świętości - dzienniki Anieli Salawy i Anielki Budkówny*”. Siedlce 2016. Maszynopis (wydruk komputerowy). Praca magisterska - promotor: dr Barbara Stelingowska, recenzent: prof. Antoni Czyż. Egzemplarz w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.

²⁵ Teresa z Lisieux: *Pisma*, op. cit., tom II, s. 357-374.

sześć i pół roku i umarła jako dziecko, dosłowna, u Teresy wynikała ze struktury jej wrażliwości, choć i z młodego jeszcze wieku, bo zmarła na progu pełnej dojrzałości), droga doświadczeń od prostych doznań po ekstazę mistyczną (przez Teresę nazwana wprost ową „małą drogą”), dojrzałe przeżycie Boga, zarazem postrzeganie Go personalne, skupione na Bogu Wcielonym, Jezusie, zwłaszcza zaś na Chrystusie dziecięcym. **Dziecięcość własna i dziecięctwo Jezusa** czynią tu analogię, która umacnia miłość wzajemną człowieka i Boga. Stąd wielką rolę ma w ich pismach ton dziecięcy. I szczególnie wiele znaczy uwielbione Dzieciątko Jezus - jako Bóg we wszechmocy swej nadal daleki i trudny, ale przez swe dziecięctwo zdumiewająco bliski.

Odkryła ze szczególną mocą dziecięctwo Chrystusa epoka baroku. Kultura barokowa, duchowość, malarstwo, literatura epoki - odnajdują w maleńkim Jezusie **dziecko mistyczne**, zarazem urzekająco bliskie, co wcielone, **dzieciątko Boże**. W malarstwie ówczesnym narodzony dopiero co Zbawiciel emanuje złotym blaskiem, jest świetlistą esencją duchowości. Tak to ukaże geniusz polski wczesnego baroku Herman Han w obrazie *Pokłon pasterzy* ujętym jako *Adoracja Dzieciątka* z katedry w Pelplinie²⁶. W tymże czasie dokonuje się - co odsłaniają badania z historii obyczajów i mentalności - odkrycie okresu dzieciństwa w życiu ludzkim, także podmiotowości, indywidualności dziecka²⁷. Najpełniej to odsłania polskie arcydzieło, *Treny* Jana Kochanowskiego²⁸. Jak to ujęła Maria Janion (analizując *Bramy raju* Jerzego Andrzejewskiego), dokonało się barokowe „odkupienie dzieciństwa”, łączące idylliczny i miękki ton dziecięctwa z zapowiedzią przyszłego męczeństwa Chrystusa²⁹. Barokowy Chrystus dziecięcy w literaturze, bywał często ujmowany, jak pisała

²⁶ Zob. podstawową monografię: Janusz Pasierb: *Malarz gdański Herman Han*. Warszawa 1974.

²⁷ Zob.: *Historia życia prywatnego*. Red.: Philippe Ariès, Georges Doby. Tom III: *Od renesansu do oświecenia*. Wrocław 1999, zwłaszcza s. 334-336.

²⁸ O kulturowych kontekstach portretowania dziecka u poety por.: Mieczysław Hartleb: *Nagrobek Urszulki. Studium o genezie i budowie „Trenów” Jana Kochanowskiego*. Kraków 1927; Janusz Pelc: *„Treny” Jana Kochanowskiego*. Warszawa 1972.

²⁹ Maria Janion: *Krucjata niewiniątek?* W zbiorze: *Dzieci*. Red.: Maria Janion, Stefan Chwin. Gdańsk 1988, tom I, seria „Transgresje”, s. 194-195. Uczona powołuje się na badania, które prowadził współtwórca **teologii egzystencjalnej** Enrico Castelli.

Jadwiga Sokołowska, idyllicznie właśnie³⁰. Ton dziecięctwa duchowego podejmowała literatura baroku, choćby, jak o tym pisałem, XVII-wieczny poeta Kasper Miaskowski³¹. Ton dziecięctwa, duch dziecięctwa określa barokową wrażliwość dobitnie.

Wszystko to niebywale odżyło na schyłku XIX wieku. Przenika duchowość i pisma Teresy z Lisieux. Jest wymownie obecne w listach mistycznych Nennoliny. Ton dziecięcy, „mała droga” budują idiom listów Antosi. Ta korespondencja mistyczna unaocznia częściowo ledwie jej biografię, bo wprost i w pełni - jej bycie.

Wszystko to trwało i w wieku XX. - pod piórem dzieci. Ujawnia to polska autorka Anielka Budka, która zmarła w 1947 roku w Krakowie, mając ledwie 14 lat. Dziennik Budkówny stanowi ważne ogniwo polskiej literatury mistycznej³². I znów, nakazuje myśleć o, wcześniejszych, zapiśkach Antosi Meo.

Droga egzystencji Antonietty Meo to ścieżka, którą stąpa dziecko. Najpierw jakby dosłownie ją przemierza. Potem, w toku rozwoju choroby, po amputacji nogi, a później jeszcze po załamaniu zdrowia przykuwającym dziewczynkę do łóżka i w toku agonii - to droga coraz mocniej mentalna i najściślej duchowa jako bezwiedny projekt egzystencji oddanej dojrzwaniu do Boga, której celem staje się naśladowanie Go i bezpośrednia miłosna z Nim więź. Biografia Antosi - ta straszna historia ciężko chorego i niknącego w męczarniach dziecka - byłaby tu nieuchronnie jakoś obecna... Bardziej jednak jako wiedza pomocna, by **listy mistyczne** dziewczynki - czytając je, interpretując - empatycznie rozumieć³³.

³⁰ Jadwiga Sokołowska: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978, rozdział: *Arcadia sacra*.

³¹ Zob.: Antoni Czyż: *Ton dziecięcy Miaskowskiego. Boże światło dla zbożnej czeladki*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.

³² Został wydany pod **niefortunnym i nieautorskim** tytułem *Pamiętnik*. Zob. bibliografię podmiotową do tego tekstu. Spośród - nie nazbyt licznych - opracowań por.: Artur Ziońtek: *„Ujrzałam Ojca w blasku niezmiernym” - pisma mistyczne Anielki Budkówny*. W zbiorze: *Twórczość literacka kobiet dla dzieci i młodzieży. Studia i szkice*. Red.: Beata Walęciuk-Dejneka. Siedlce 2017, s. 103-127.

³³ Oto **wyzwanie metodologiczne** dla interpretacji, które opisał (na innym materiale tekstowym) Janusz Sławiński: *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*. W zbiorze: *Biografia - geografia - kultura literacka*. Red.: Janusz Sławiński, Jerzy Ziomek. Wrocław 1975.

W samej bowiem prozie Nennoliny cierpienia fizyczne są nieobecne. Jej teksty rozjaśnia blask Boga i światło radości, że spotkanie z Nim się dokona. Jasność jej listów trwa wobec mroku towarzyszącej dziecku śmiertelnej choroby. Listy Antonietty nigdy nie pogrążą się jednak w udręce fizycznego cierpienia. Przemilcza je.

Dopiero na schyłku Antonietta porzuca blask dzieciństwa i zanurza się, pisząc listy, w ciemności bólu. W liście pisanym na miesiąc przed śmiercią (w czerwcu 1937, a umrze 3 lipca) umęczone fizycznie sześciolatek dziecko z powagą, osobliwą smutną-radością mówi:

Kochany Jezu Ukrzyżowany.

Bardzo Cię kocham [...] Chcę pozostać z Tobą na Kalwarii i cierpieć z radością, ponieważ wiem, że jestem na Kalwarii.

Kochany Jezu, dziękuję Ci, że zesłałeś mi tę chorobę [...]. ...chcę być Twoją lampką i Twoją lilią, kochany Jezu.

[...] ...daj mi siłę, aby znieść bóle, które Ci ofiaruję [...] ...powiedz Duchowi Świętemu, aby oświecił mnie miłością [...]. Kochany Jezu, powiedz [swojej] Mamusi, że bardzo Ją kocham i chcę pozostać razem z Nią na Kalwarii, ponieważ chcę być Twoją ofiarą miłości...

[...]

Kochany Jezu, wysyłam Ci moc pozdrowień i ucałowania.

Antonietta od Jezusa (s. 236).

Będzie odtąd, aż po śmierć dziecięcą siostrą „od Jezusa”. Jej misją stanie się teraz mistyczna *compassio*, ciche współcierpienie z umierającym Zbawicielem.

On przyjął śmierć, bo kocha ludzi. Ona przyjmie śmierć, bo kocha Jego.

Bibliografia:

I. Źródła - główne i dalsze:

1. Maria Meo: *Nennolina, sześćioletnia mistyczka. Świadectwo matki*. Tłum. Agata Brataniec. Kraków 2012.
2. Św. Teresa z Lisieux [Teresa od Dzieciątka Jezus]: *Pisma*. Red.: Otto od Aniołów [Filek]. Kraków 1971, tomy I-II. Zwłaszcza w tomie I tzw. *Dzieje duszy*.

3. [Anielka Budka]: *Pamiętnik* [w istocie: **Dziennik**]. Oprac. Elżbieta Mazur. Wyd. 2. Kraków 2011 (wyd. 1; 2001). Pierwodruk tego dziennika (od razu pod arbitralnie **błędny**m tytułem): Anielka B.: *Pamiętnik*. Londyn, Veritas, 1977.

II. Opracowania główne:

1. Georges Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*. Tłum. Oskar Hedemann. Warszawa 1998.
2. Luigi Borriello: *Prostota serca. Antonina Meo Nennolina*. Tłum. Andrzej Spurgasz. Katowice 2006.
3. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, zwłaszcza rozdział: *Ton dziecięcy Miaskowskiego. Boże światło dla zbożnej czeladki*.
4. *Dzieci*. Red.: Maria Janion, Stefan Chwin. Gdańsk 1988, tomy I-II, seria „Transgresje”.
5. Jerzy Gogola: *Mała droga do świętości*. Rozprawa na witrynie internetowej zakonu karmelitów bosych: <http://www.karmel.pl/karmel-mala-droga-sw-teresy/>.
6. Natalia Jeleń: *„Mała droga” do świętości - dzienniki Anieli Salawy i Anielki Budkówny*. Siedlce 2016. Maszynopis (wydruk komputerowy). Praca magisterska - Promotor: dr Barbara Stelingowska, Recenzent: prof. Antoni Czyż. Egzemplarz w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.
7. Marek Jędraszewski: *Wobec innego. Relacje międzypodmiotowe w filozofii Emmanuela Lévinasa*. Poznań 1990.
8. Natalia Pochwała: *Sześćcioletnia Antonina Meo - mistyczka dojrzała. Dojrzałość psychiczna i duchowa mistyczki Antoniny Meo w świetle analizy jej pism*. Wrocław 2016.
9. Karl Rahner: *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*. Tłum. Tadeusz Mieszkowski. Warszawa 1987.
10. Stefania Skwarczyńska: *Teoria listu*. Wyd. 2. Białystok 2006.
11. Anna Sobolewska: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa 1992, rozdział: *Poetyka doświadczeń wewnętrznych*, zwłaszcza s. 15-19.
12. Anna Tokarska: *Doświadczenie mistyczne a norma psychiczna na przykładzie św. Siostry Faustyny Kowalskiej*. Lublin 2007.
13. Artur Ziótek: *„Ujrzałam Ojca w blasku niezmiernym” – pisma mistyczne Anielki Budkówny*. W zbiorze: *Twórczość literacka kobiet dla dzieci i młodzieży. Studia i szkice*. Red.: Beata Walęciuk-Dejneka. Siedlce 2017, s. 103-127.



**Antonietta Meo (1930-1937), w domu zwana Nennoliną,
najmłodsza błogosławiona w Kościele katolickim**



**Teresa z Lisieux (św. Teresa od Dzieciątka Jezus, 1873-1897),
karmelitanka i mistyczka, zwana „małą Teresą” - jako dziecko**

Zabójstwo zasadne i słuszne? Agatha Christie o psychologii mordercy (*Dom zbrodni, Kurtyna*)¹

1. Formacja i tradycja

Rozległa twórczość Agaty Christie ogarnia mnogość powieści, ogłaszanych w regularnym rytmie od roku 1920, gdy została wydana *Tajemnicza historia w Styles* [*The Mysterious Affair at Styles*]. Zwykle co roku ukazywał się nowy tytuł. Ostatnie wydane powieści - *Kurtyna* [*Curtain*] z detektywem Herkulesem Poirot rozwiązującym zagadkę oraz *Uśpione morderstwo* [*Sleeping Murder*] ze starą panną Jane Marple w tejże roli - zbiegają się w czasie ze śmiercią Christie w styczniu 1976. W tym zakresie pisarka ujawnia żelazną dyscyplinę i biegle opanowane rzemiosło².

Pisała od młodości, najpierw z rzeźką energią, potem pokonując trud chorób i fizyczną słabość. **Legenda biograficzna** głosi, że u schyłku życia sama czynność pisania, to jest wystukiwania (hałaśliwego) tekstu na maszynie mechanicznej (zmarła jeszcze przed erą komputerów), stanowiła niemal rytuał, a stara dama zasiadała do pracy po odświeżającej kąpieli i pogryzając niezliczone jabłka, których smak uwielbiała. W bravurowej powieści *Pani McGinty nie żyje* [*Mrs McGinty's Dead*] z 1952 roku zagadkę kryminalną rozwiązuje Herkules Poirot, ale pomaga mu pani Ariadna Oliver, dama w sile wieku, sławna autorka powieści kryminalnych. Gdy się spotkają na drodze w prowincjonalnej osadzie, pani Oliver

¹ Wersja rozbudowana referatu, który przedstawiony został na seminarium naukowym *Literatura i prawo: związki i relacje* w Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach, w **ówczesnym** Instytucie Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej, 12 stycznia 2016.

² Spośród licznych prac biograficznych wskażmy tę: Monika Gripenberg: *Agatha Christie*. Tłum. Aleksandra Czyrek. Wrocław 1999. Na stronach 159-163 - *Kalendarium* życia i twórczości.

mija Poirot samochodem (siedzi za kierownicą!), po czym hamuje i na powitanie starego znajomego mozolnie gramoli się zza kierownicy.

Samochód był mały, a pani Oliver duża.

- tłumaczy dyskretnie narrator. „Duża” to, jak widzimy potem w powieści, eufemizm wobec... sporych gabarytów bohaterki. Gdy wreszcie wysiadła, pociągnęła za sobą torbę pełną jabłek. Torba pękła, jabłka - komentuje narrator - „wesoło” potoczyły się drogą.

- To koksy.

- objaśnia pani Ariadna, zasmucona utratą przysmaku, czyli ulubionej odmiany zjadanych przez nią obficie jabłek³. Ta barwna postać to oczywiście **autoportret** Agathy Christie (*nota bene* od wczesnych lat zapalanej automobilistki), rysowany z humorem i dystansem wobec własnej osoby. Christie, co zaświadczały fotografie, także była w wieku późnodojrzałym „duża”...

W obszernej autobiografii, ukończonej w 1965 roku, a opublikowanej rok po śmierci autorki (czyli w 1977), mistrzyni kryminału kapitalnie nakreśliła swą genealogię duchową i harmonijne dojrzewanie⁴.

Rodzinny dom na prowincji, stojący w zacisznym ogrodzie, majestatyczny a dobroduszny ojciec, bystra matka, pokorna wobec męża, a i tak zawsze stawiająca na swoim, energiczny pies Tobby o silnej osobowości. Był to terier - ulubiona przez pisarkę psia rasa. Inteligentny pies, terier Bob, będzie potem żwawym bohaterem powieści *Niemy świadek* [*Dumb Witness*] z 1937 roku, gdzie swym zachowaniem ułatwi rozwiązanie zagadki zbrodni - zabicia starszej damy⁵. Wreszcie książki... - oto sceneria dziewczęcych lat małej Agathy. Idealna kraina dla **dojrzewania**

³ Agatha Christie: *Pani McGinty nie żyje*. Tłum. Ewa Życieńska. Wrocław 1991, s. 96-97.

⁴ Agatha Christie: *Autobiografia*. Tłum. Teresa Lechowska (tom I) i Magdalena Konikowska (tom II). Pruszków 1994, tomy I-II. Na końcu tomu II obszerne zestawienie: *Powieści kryminalne Agathy Christie*, s. 363-366 (z oryginalnymi oraz polskimi, wedle drukowanych przekładów, wersjami tytułów).

⁵ Por.: Agatha Christie: *Niemy świadek*. Tłum. Beata Hrycak, Anna Rojkowska. Wrocław 1999, zwłaszcza s. 26n. - świetny opis wzajemnych relacji panny Arundell i jej pupila Boba.

wewnętrznego. Lata te były jej inicjacją w kulturę, a wielką tradycję klasyczną autorka *Kurtyny* znała i ceniła, dając temu wyraz w całej swej twórczości.

Formacja duchowa Agathy Christie, urodzonej 15 września 1890, była - najkrócej to ujmując - konserwatywna, w klasycznym rozumieniu tego terminu⁶. Nie chodzi tu więc o natrętne wartościowanie, ale o zespół pojęć wysnuty z tradycji, powiązany z nią harmonijnie, ale otwarty i na głód nowych doświadczeń i nieustrudzone poznawanie świata. Można to nazwać nawet **formacją wiktoriańską lub późnowiktoriańską**. Jej gleba to chrześcijaństwo, bardzo konkretnie dookreślone, bo wyrosłe z Kościoła anglikańskiego. Jej bezpośrednia przeszłość to złote lata stabilności politycznej i ekonomicznej Imperium Brytyjskiego w XIX wieku, za długiego panowania królowej Wiktorii. A horyzont to, mocarstwowa jeszcze, współczesność brytyjska w zmieniającym się i przez dwie wojny światowej XX stulecia naznaczonym świecie.

2. Od Dickensa po Shakespeare'a i echa klasyczne

Świat pochłanianych książek Christie opisała w autobiografii szeroko. Ślady lektur widać i w jej powieściach, i w wypowiedziach bohaterów. Dwa albo trzy nazwiska mają tu szczególne znaczenie. Niechaj pierwszy będzie Charles Dickens, w którym autorka *Domu zbrodni* się iście rozczytywała. Ten romantyk i realista, raczej - romantyczny realista, mógł ją fascynować trojako. Najpierw przez oddech epicki jego dzieł, zawsze ujmowanych jako panorama życia społecznego. Rozległy żywioł codzienności, galeria postaci ludzkich, od groteskowo wyrazistych typów po analitycznie studiowane charaktery (sięgamy tu po klasyczne uwagi Stefanii Skwarczyńskiej, rozróżniającej „typ” oraz „charakter” jako modele bohaterów), mowa potoczna przenikająca dialogi, z wszelkimi swymi osobliwościami... - oto warsztat powieściowy Dickensa. Autor *Klubu Pickwicka* wcielał tam tradycję narracyjną sięgającą antyku i takich powieści starożytnych jak *Satyricon* Petroniusza czy *Metamorfozy albo złoty osioł*

⁶ Por.: Adam Wielomski: *Konserwatyzm. Główne idee, nurty i postacie*. Warszawa 2007; Roger Scruton: *Co znaczy konserwatyzm*. Tłum. Tomasz Bieroń. Wyd. 2. Poznań 2014.

Apulejusza. Michaił Bachtin dał klasyczny opis ciągłości literatury europejskiej w tej mierze i długiego trwania struktur narracyjnych powieści dawnej w powieściach nowożytnych, a Stefania Skwarczyńska ukazała **dwa modele konstruowania bohatera** - jako „typ” i jako „charakter” - w dawnych narracjach⁷. Taki jest *David Copperfield* (tu choćby słynna kreacja oszusta - to Uriah Heep), taki *Klub Pickwicka*, takie są *Wielkie nadzieje*.

Po wtóre Dickens uczył zachłanną jego czytelniczkę analizy psychologicznej jako gruntownego, a nawet diachronicznie ujętego, portretu postaci powieściowej (zmiennej zatem, dynamicznej w toku upływu czasu). Te portrety malował mistrzowsko, od ujętych w kilku mocnych kreskach po złożone misternie powikłane kreacje wewnętrzne bohatera. Właściwie cała, ujęta pisarsko (narracyjnie) jak wszechstronny autoportret tytułowej postaci, powieść *David Copperfield* to **narracja inicjacyjna**, równolegle o samopoznaniu bohatera oraz o poznawaniu dobra jako skrytej, pod pozorami ludzkiej niegodziwości, zasady świata. Z kolei w *Wielkich nadziejach* wspaniała postać miss Havisham, która nęka i upokarza młodziutkiego narratora, bo sama została znękana i upokorzona przez narzeczonego, który, jak mówi teraz staruszka, „złamał jej serce” uciekając od ślubu - to studium jakby jednowymiarowe, ale wyraziste jako obraz osoby cierpiącej, ale i wobec innych toksycznej⁸.

I wreszcie, wysnuty też z obserwacji społeczności ludzkiej, humor Dickensa, niekiedy paradoksalny. Kto pamięta pysznie kreśloną w *Klubie Pickwicka* postać ciotki, starej panny, skłonnej do romansowych uniesień (co nieśmiało dostrzegł pan Tupman podczas sam na sam z ciotką w za-

⁷ Zob.: Michaił Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. Danuta Ulicka. Warszawa 1986, rozdział: *O historycznej typologii powieści*, zwłaszcza s. 285-292; tenże: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. Wincenty Grajewski. Warszawa 1982, część: *Dwie linie stylistyczne w powieści europejskiej* s. 211-277- oraz uwagi o powieści greckiej i powieści rzymskiej, s. 280n. i 310n.; Stefania Skwarczyńska: *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu (tzw. typ i tzw. charakter)*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 151-183 (tu wciąż celne, aktualne obserwacje - na s. 161n. - o relacji między średniowiecznym alegoryzmem a konstrukcją bohatera w dziełach klasycyzmu renesansu i epoki baroku).

⁸ Por.: Charles Dickens: *Wielkie nadzieje*. Tłum. Karolina Beylin. Warszawa 1953 (nie mam pod ręką innego wydania - to część księgozbioru domowego gromadzonego przez moją śp. Matkę), tom I, s. 68n.

ciszej altance ogrodu w wiejskiej rezydencji, a wkrótce wykorzystał dybiący na jej majątek oszust pan Jingle, zwący ją „okrutną pięknoscią” i śmiało uwodzący) albo pyzatego chłopca-służącego, który tyleż lubił jeść, ile donosić chlebobawczyni o uczuciowych uniesieniach starej ciotki - ten wie, jak finezyjny i nieodparty jest humor Dickensa⁹.

W literaturze polskiej trochę go przypomina pod tym względem Bolesław Prus (choćby w epizodach związanych z baronową Krzeszowską i studentami w *Lalce* albo z panią podsędkową w *Emancypantkach*). Dickensowski humor to cząstka żywych obserwacji społecznych i rozległej, konsekwentnie kreowanej, panoramy życia społeczeństwa angielskiego.

Ta trojaka inspiracja Dickensa była dla Agathy Christie glebą dla jej pisarstwa, stylu.

Jednak inspirowała ją i wielka klasyka angielska, oczywiście więc William Shakespeare. Autorka *Przeznaczenia* czerpie z arcymistrza dramatu jego intuicje i **obserwacje psychologiczne, właściwe dla całej formacji barokowej**¹⁰. Śladów obecności tego geniusza epoki baroku jest u autorki *Kurtyny* wiele. Także dlatego, że często Shakespeare analizuje ludzkie zło, odsłania fenomen zbrodni, nie tłumaczy niegodziwości, ale odsłania mechanizmy psychiczne, które ją wywołały. Te mechanizmy pisarkę żywo zajmowały.

W zaskakującej intrygą, a przenikliwej psychologicznie, powieści *Zatrute pióro* [*The Moving Finger*] z wojennego roku 1942 narrator to młody lotnik RAF, który, strącony przez niemieckie lotnictwo i poważnie ranny, trafia na rekonwalescencję, z opiekującą się nim młodszą siostrą Joanną, do sennej, z pozoru, osady na prowincji. Oczywiście, życie tam to, iście Dickensowskie, **rojowisko spraw i postaci** (z ładną pielęgniarką o porcelanowym blasku dużych zębów). Jest i samobójstwo pewnej niepozornej pani domu, a raczej morderstwo. Zagadkę wyjawia panna Marple, jednak ma w tym swój udział narrator-lotnik. To jego oczami widzimy

⁹ Por.: Charles Dickens: *Klub Pickwicka*. Tłum. Włodzimierz Górski. Warszawa 1953 (nie mam pod ręką innej edycji), tom I, s. 106-108m 114-119 i zwłaszcza s. 136.

¹⁰ W polskich badaniach reprezentatywność geniuszu Shakespeare’a **dla kultury baroku już, a nie renesansu**, podkreślała konsekwentnie i trafnie Jadwiga Sokołowska. Por. jej klasyczne książki: *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa 1971; *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.

córkę zmarłej, dorosłą już a jak dziecko traktowaną przez otoczenie, Megan. Jeden z ich dialogów dotyka Shakespeare'a.

Mowa o tragedii *Król Lear*, tym bodaj najbardziej mrocznym jako obraz natury ludzkiej arcydziele geniusza ze Stratfordu. Megan sprzeciwia się utartej interpretacji fabuły, nie ma wiele współczucia dla starego władcy i nie złorzeczy jego córkom, które go odrzuciły i wyгнаły. Tłumaczy lotnikowi:

...ten ich okropny stary ojciec miał zwyczaj wszystko z nich wyduszać, wymagał długich i uroczystych zapewnień, że one go okropnie kochają, i wtedy za to obiecywał im jakieś ziemie, zamki i przywileje. Jeżeli się musi ciągle za wszystko dziękować i mówić, jaka to dobroć i wszystkie takie inne bujdy, to człowiek robi się w środku jakiś zepsuty i dziwny, po prostu marzy, żeby się dla odmiany stać bestią! A kiedy się już tą bestią stanie, to wtedy prawdopodobnie orientuje się, że poszedł za daleko. Stary Lear był okropny, prawda? I uważam, że słusznie otrzymał prztyczka w nos od Kordelii¹¹.

Ta mała reinterpretacja tragedii Shakespeare'a, podjęta przez bystrą Megan, to tylko jedno z takich - nazwijmy je - **ogniów hermeneutycznych** w powieściach Agathy Christie. Kiedy indziej będzie rozpatrywany *Macbeth*, a ściślej zbrodnie inspirowane przez Lady Macbeth jako motywowane psychologicznie troską o syna i chęcią, by mu zapewnić mocne dziedzictwo.

Daleko więcej znaczą jednak u autorki *Morderstwa w Orient Expressie* pośrednie reminiscencje szekspirowskie, pobrzmiewające w wielu utworach. Są i - by to nazwać językiem Tadeusza Sinki - „echa klasyczne”, sięgające antyku¹². W genialnej powieści *Przeznaczenie* z 1971 roku (jej oryginalny tytuł to greckie słowo *Nemesis*) morderstwa przed laty, którego sprawcę tropi teraz panna Marple, dokonała starzejąca się już posępna, osamotniona kobieta. Pannie Marple kojarzy się ona i jej dwie siostry z bohaterkami dramatu Czechowa *Trzy siostry*, także z postaciami z po-

¹¹ Agatha Christie: *Zatrute pióro*. Tłum. Izabela Kulczycka. Gdańsk 1993, s. 98.

¹² Por.: Tadeusz Sinko: *Antyk w literaturze polskiej. Prace komparatystyczne*. Oprac. Tadeusz Bieńkowski. Warszawa 1988 - tu na s. 45n. reedycja książki *Echa klasyczne w literaturze polskiej* z 1923 roku, pracy klasycznej już i wciąż aktualnej, inspirującej.

wieści Dostojewskiego, ale najbardziej mroczna bohaterka przypomina obserwatorce zbrodniczą Klitajmnestrę z greckiej trylogii tragicznej okresu klasycznego *Oresteja* Ajschylosa.

3. Zbrodnicze historie

Dalsza inspiracja zachłannej w doborze lektur, a potem piszącej już profesjonalnie, Agathy Christie wydaje się prosta i niska, bo to tradycja powieści, a szerzej: **prozy, kryminalnej**. Także takie narracje analizował, rozpatrując dzieje powieści jako gatunku, Michaił Bachtin. Sensacyjne i, często, ociekające krwią, perypetie podejmowała też dawna proza nowelistyczna. Ten ciemny klimat znamy i w polskiej literaturze późnego baroku - to opowiadania jezuitę Michała Jurkowskiego *Historyje świeże a niezwyyczajne*¹³. Echa takiej prozy wchłonął i *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, w wątkach makabrycznych tej oświeceniowej arcy powieści.

Agatha Christie miała za sobą rozległą tradycję anglojęzyczną. Dla autorki brytyjskiej mistrzem bezpośrednim, najbliższym w czasie, musiał być Arthur Conan Doyle. Jego opowiadania, reprezentujące estetykę realizmu i przenikliwe znów jako opis postaci, uczyły jednak zwłaszcza epistemologii zbrodni lub może metodologii dociekań, kto i jak zbrodnię popełnił. Były lekcją kryminologii stosowanej. Ważne, kto zbrodnię śledzi oraz jak to czyni.

Tropicielem jest profesjonalny detektyw, tu Sherlock Holmes. A jako metodę stosuje **dedukcję**. Krwawa powieść *Studium w szkarłacie* (chodzi o jasną barwę broczącej krwi, często tu widoczną, oglądaną choćby na spryskanych nią ścianach...), której część pierwsza ujęta została - narracyjnie - jako „przedruk z pamiętnika doktora Johna Watsona” - zawiera skrupulatny opis poznanego właśnie detektywa. Doktor Watson jest tu, jak to lekarz, uważny i precyzyjny. Opisuje ich pierwsze spotkanie przy sposobności wspólnego wynajęcia mieszkania. Najpierw zdumiewa go przenikliwość, **osobliwa intuicja** Holmesa co do siebie samego, potem analizuje dziwny, ale „łatwy w pożyciu” charakter współlokatora, w koń-

¹³ Zob. pierwszą edycję krytyczną tego zbioru: Michał Jurkowski: *Historyje świeże i niezwyyczajne*. Wyd. Mariusz Kazańczuk. Warszawa 2004.

cu przedstawia jego wygląd, „wysoką” i „niezwykle chudą” sylwetkę, „cienki orli nos”, „ostre i przenikliwe spojrzenie”¹⁴. Więcej wyłania się z rozmów Watsona i Holmesa, kiedy ten, objaśniając lekarzowi napisany przez siebie artykuł w czasopiśmie, wyklada mu sztukę dedukcji jako należytą logicznie metodę rozumowania oraz dociekania przyczyn zjawisk i istoty faktów. Bo też Holmes to „uczony” - konsekwentny co do metody kryminolog o rozległej wiedzy ogólnej¹⁵.

Za chwilę Watson wymieni Edgara Allana Poe i jego bohatera - to zgłębiający tajniki zbrodni paryski przyjaciel narratora, Dupin. Tak oto romantyk amerykański i jego *Opowieści niesamowite* ujawnia się jako ogniwo kolejnej tradycji. Ważne tu zwłaszcza opowiadanie Poe *Zabójstwo przy rue Morgue*, gdzie narrator wiele mówi o „zdolnościach analitycznych” umysłu ludzkiego jako odmiennych od prostej „bystrości”, a stanowiących dedukcyjne powiązanie wyobraźni i zgłębianych faktów. Przedstawi mu to w Paryżu młody bibliofil Auguste Dupin w toku wspólnego dociekania sprawy zabójstwa. Ten wątek metodologii badania zbrodni powraca w opowieści *Tajemnica Marii Rôget*¹⁶. Poe - pisze trafnie Tadeusz Cegielski - „uczeń Kartezjusza”: oddany „logice procedur intelektualnych”¹⁷.

4. Mocny umysł demaskujący zbrodnię

Oto trzecie ogniwo wyobraźni pisarskiej Agathy Christie - **detektyw i dedukcja**. Myśl analityczna, wnikająca w zagadki świata, w tym tajemnice zbrodni. Myśl penetrująca inną myśl - zagłębiona w umysłowości zbrodnia-
rza. I wynikała z mocy myśli dedukcyjnie uzyskana rekonstrukcja występk¹⁸.

¹⁴ Arthur Conan Doyle: *Studium w szkarłacie*. Tłum. Tadeusz Evert. W: 3 x *Sherlock Holmes* [- to sztuczny tytuł, nadany przez wydawcę]. Warszawa 1969, s. 15-29.

¹⁵ Tadeusz Cegielski: *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności*. Warszawa 2015, rozdział: *Sherlock Holmes: detektyw jako uczony*, s. 221-235.

¹⁶ Por. edycję: Edgar Allan Poe: *Opowieści niesamowite*. Tłum. Bolesław Leśmian i Stanisław Wyrzykowski. Kraków 1974, zwłaszcza s. 164-167. Oba wspomniane tu opowiadania przełożył Stanisław Wyrzykowski. Zob. też: Franciszek Lyra: *Edgar Allan Poe*. Warszawa 1973.

¹⁷ Cegielski, *op. cit.*, rozdział: *Edgar Allan Poe i fikcja detektywistyczna*, s. 131.

¹⁸ O dedukcji jako sposobie dowodzenia zob. np.: *Słownik myśli filozoficznej*. Autorzy: Michał Kuziak i in. Bielsko-Biała 2004, s. 88 i 165.

Poniekąd bohaterką powieści kryminalnych Christie staje się **myśl, poznawczo zwyczajna**. A materiałem eksploracji bywa **zabójczy umysł**. Moc analizy poznawczej góruje nad mocą toksycznych emocji i moralnej destrukcji. Nie zdziwi nas rysująca się czytelna tu analogia - to Witold Gombrowicz i jego ostatnie arcydzieło *Kosmos*, ujęta w rytmie **narracji quasi-sensacyjnej** powieść metafizyczna, choć pisarz miał za sobą także ściślejszą gotycką powieść *Opętani*¹⁹.

Przed laty Dorota Gostyńska w błyskotliwej rozprawie *Sherlock Holmes i topika analityczna antyku* (z cennego tomu zbiorowego *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*) ukazała, jak wiele nowożytna proza kryminalna wchłonęła z **greckiej retoryki** jako metody dociekań oraz - Grecy jeszcze tak tego nie nazywali - **wiedzy psychologicznej**²⁰. Mamy w pamięci *Retorykę* Arystotelesa, zwłaszcza obszerne jej partie poświęcone skutecznej perswazji, a będące psychologicznym, w istocie, opisem różnych typów, charakterów ludzkich, mamy w pamięci „**charakter**” jako **wysnuty z retoryki gatunek prozy fabularnej** o antycznym rodowodzie²¹.

Ta nazwa genologiczna - nazwa gatunku więc - określa krótki utwór narracyjny prozą, stanowiący, jako opowiadanie, w fabularnym ujęciu, portret - „charakter” właśnie - ukazanej w nim postaci²². Jest tyleż

¹⁹ O **lodowatej mocy myśli** u pisarza zob.: Antoni Czyż: *Widmo ojca. Gombrowicz, Witkacy, Wojtyła*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998. Por. też: Maria Janion: *Forma gotycka Gombrowicza*. W: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975.

²⁰ Zob.: Dorota Gostyńska: *Sherlock Holmes i topika analityczna antyku*. W zbiorze: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku. Studia*. Red.: Alina Brodzka, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1992 - zaletą tej trafnej rozprawy jest obraz dawnych, antycznych korzeni nowożytnej prozy kryminalnej, czyli obraz **długiego trwania** określonej metodologii myślenia (- że nawiążę do: Fernand Braudel: *Historia i trwanie*. Tłum. Bronisław Geremek. Wyd. 2. Warszawa 1999; por. też o tym: Antoni Czyż: *Władza marzeń, op. cit.*).

²¹ Por.: Arystoteles: *Retoryka*. Tłum. Henryk Podbielski. W: *Dzieła wszystkie*, tom VI. Warszawa 2001, zwłaszcza rozważania o „charakterach” - s. 388-394. Zob. też: Dariusz Juras: *Elementy psychologii pozytywnej w nawiązaniu do rozważań Arystotelesa*. „Państwo i Społeczeństwo” (Kraków) r. XII: 2012, nr 4, s. 11-20.

²² Przyjmuję **teorię gatunku** Stefanii Skwarczyńskiej i jej terminy: przedmiot genologiczny, pojęcie genologiczne i nazwa genologiczna. Zob.: Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954-1965, tom III; też: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970. Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Skwarczyńska - Heidegger. Literatura a bycie*. W zbiorze: *Verba docent. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Janinie Gardzińskiej*. Red.: Elena Koriakowcewa, Violetta Machnicka, Roman Mnich, Krystyna Wojtczuk. Siedlce 2014, s. 57-68 - oraz rozdział w tej

opisem wydarzeń, rejestracją perypetii, ile - a bardziej nawet - studium osobowości, szkicem psychologicznym. Gatunek ten ma bogaty rodowód, zatem (powiedzmy znów językiem Braudela) „długie trwanie”. Był żywy w antyku - to grecki Teofrast i jego zbiór prozy *Charaktery*²³.

Antyczna **charakterologia** stoi u podstaw dawnych i nowszych fascynacji naturą jako taką (w kontekście także dociekań przyrodniczych), a naturą ludzką w szczególności, co choćby w okresie polskiego romantyzmu poświadczył filozof Michał Wiszniewski w dziele *Charaktery rozumów ludzkich*²⁴. Tradycja dzisiaj bywa sprowadzana, użytecznie zresztą, bardziej do zasobu wiedzy praktycznej, ujmowanej w formie kompendium. Oznaczała jednak także, a bardziej nawet, systematyczne dociekania nad ludzkim umysłem i emocjami, co ukazała Ewa Skorupa w znakomitej monografii literaturoznawczej o „semiotyce uczuć”²⁵. Na nowo te fascynacje ożyły w epoce baroku, który ponowił, w obrębie francuskiego klasycyzmu XVII wieku, charakter jako gatunek prozy fabularnej - to Jean de La Bruyère i jego *Charaktery*²⁶. To również, w oświeceniu, Nicolas Chamfort i jego „fizjonomiczne” miniatury narracyjne²⁷. A w wieku XX i w polskiej literaturze świetność gatunku jako portretu psychologicznego osiąga Zofia Nałkowska w mistrzowskim zbiorze *Charaktery*, jednym ze szczytów jej twórczości²⁸.

monografii. Por. też: Stanisław Dąbrowski: *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*. Gdańsk 1974.

²³ Zob. edycje polskie: Teofrast: *Charaktery*. Tłum. Mieczysław Brożek. Warszawa 1950, seria „Biblioteka Meandra”; tenże: *Pisma filozoficzne i wybrane pisma przyrodnicze. Charaktery*. Tłum. Izydora Dąmbska. Oprac. Izydora Dąmbska i Daniela Gromska. Warszawa 1963, seria „Biblioteka Klasyków Filozofii”.

²⁴ Zob.: Michał Wiszniewski: *Charaktery rozumów ludzkich*. Przedmowa [klasyczna już]: Stefan Szuman. Warszawa 1988, seria „Biblioteka Klasyków Psychologii”.

²⁵ Ewa Skorupa: *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*. Kraków 2013 - jest to interesujące studium z zakresu fizjonomiki. „**Semiotyką uczuć**” nazwał podjęte tu dociekania, na materiale zjawisk literackich z XIX wieku, Ryszard Nycz w recenzji wydawniczej, uwidocznionej na stronie IV okładki.

²⁶ Jean de La Bruyère: *Charaktery, czyli obyczaj naszych czasów*. Tłum. Anna Tatarkiewicz. Wstęp: Roland Barthes. Warszawa 1965.

²⁷ Korzystam z edycji: Nicolas Chamfort: *Charaktery i anegdoty*. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa 1997.

²⁸ Sięgam do wydania: Zofia Nałkowska: *Pisma wybrane*. Wstęp: Wilhelm Mach. Wyd. 2. Warszawa 1956, tom I (tu *Charaktery dawne*, mające pierwodruk w 1922 roku), s. 255-271 oraz tom II (tu *Charaktery ostatnie* wydane w wersji książkowej w roku 1948), s. 467-492.

Trzeba się z tą sugestią o antycznym rodowodzie prozy kryminalnej zgodzić. O koneksjach prozy Christie pisze też Tadeusz Cegielski w najnowszej monografii *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności*,

Agatha Christie twórczo to rozległe dziedzictwo pomnaża. Daje powieści bezbłędnie skomponowane. Kreuje dwie stałe, jak *leitmotiv* obecne w jej prozie, postacie bohaterów dociekających zła. Oboje doczekali się nawet uroczych, poświęconych im, monografii (obie napisała Anne Hart), ujmujących te fikcyjne przecie osoby jak całkiem realne i wyraziste osobistości²⁹.

To najpierw mały Belg o krępej sylwetce i fantazyjnie wielkich wąsach, „zażywny [...] dżentelmen” (jak można go zwięźle opisać)³⁰, osiadły na Wyspach, ale wciąż bliższy kontynentalnej wrażliwości europejskiej, mówiący po angielsku z mnogością wtrętów francuskich... - Herkules Poirot. Nie wygląda majestatycznie, przeciwnie, bywa komiczny, śmieszny staroświeckich Anglików, ktoś mówi (major w powieści *Pani McGinty nie żyje*), że wygląda „jak fryzjer”. Mizerna postura skrywa tu jednak paradoksalnie moc ducha i przenikliwą poznawczo energię intelektu. To zawodowy detektyw. On tak pracuje.

To, dalej, starsza pani z prowincji, statecznie wychowana i skromnie ubrana, o przenikliwym spojrzeniu, pobożna i zaprzyjaźniona z żoną pastora, trochę plotkarska - panna Jane Marple. „Miłośniczka robótek na drutach i edukowania służby domowej” - jak ją charakteryzuje dzisiejszy czytelnik³¹. Jej stałe zajęcie to także ogródek przy domu, a w nim groszek cukrowy. Jeśli, wskutek choroby, panna Marple nie ma sił, by go stosownie okopać na grządkach, sprawdza z okna, jak to czyni nowa pomoc domowa, młoda, bystra i energiczna Lucy, a widząc jej ogrodniczą fachowość szybko zdrowieje - tak w powieści *4.50 z Paddington [4.50 from*

²⁹ Por.: Anne Hart: *Herkules Poirot, życie i czasy*. Tłum. Anna Bańkowska. Warszawa 1998; też: *Panna Jane Marple, życie i czasy*. Tłum. Anna Bańkowska. Warszawa 1999.

³⁰ Taka lapidarna charakterystyka w: Wojciech Burszta, Mariusz Czubaj: *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*. Warszawa 2007, s. 260 - to cytat z rozdziału, gdzie mowa o wczesnej powieści *Zabójstwo Rogera Ackroyda* i o późniejszej *Kurtynie*, w których zagadkę zbrodni rozwiązał właśnie Herkules Poirot.

³¹ Tamże, s. 41 - cytat z rozdziału o powieści *Noc w bibliotece*.

Paddington]. Poza tym bystro obserwuje ptaki (przez lornetkę) i... ludzi. Szuka między ludźmi analogii. I cierpliwie analizuje. To detektyw amator, z przypadku, a raczej z moralnej powinności, by zbrodnię wskazać i ukarać. Ma w sobie blask starej dobrej, acz prowincjonalnej, edukacji towarzyskiej. Jest - pisze o niej monografistka postaci - „elegantką prowincjuską”. Stanowi, jak to zwięźle określono, „uosobienie angielskości”, zarazem, mimo chłodnej bystrości umysłu, mocno nie przystaje do „wizerunku typowego detektywa”³².

We wspomnianej powieści *4.50 z Paddington* z 1957 roku, stanowiącej dla pisarki wielki sukces komercyjny, przyjaciółka panny Marple, niemłoda Elspeth, która ze Szkocji przybyła do Londynu na świąteczne zakupy dla rodziny przed Bożym Narodzeniem, widziała dokonane w pociągu morderstwo. Teraz odwiedza pannę Marple i od wieści o tym rozpocznie wizytę. Oto pyszna scena:

...poszła prosto ku otwartym drzwiom salonu, gdzie oczekiwała ją pani domu - delikatna, sędziwa dama.

- Elspeth!

- Jane!

Ucałowały się i pani [Elspeth] bez żadnego wstępu [...] wybuchła słowami:

- Och, Jane! [...] Widziałam morderstwo!

Narrator jasno przedstawia genialną w swej powściągliwości reakcję panny Marple:

Zgodnie z wpojoną jej przez matkę i babkę zasadą, że prawdziwej damy nigdy nic nie jest w stanie zaszokować ani zaskoczyć, panna Marple uniosła tylko lekko brwi i pokiwała głową, mówiąc:

- Jakież to dla ciebie przykre, Elspeth, i, doprawdy, niezwykle.

A potem wysłucha opowieści przyjaciółki i jej - uwierzy. Sama opisze później wobec inspektora policji swą ufność, opierając się na metodzie - nazwijmy ją - analogii kontrastatywnej.

³² Martin Fido: *Świat Agaty Christie*. Tłum. Beata Długajczyk i Emilia Skowrońska. Poznań 2015, s. 76 i 85.

Gdyby o ujrzanym zabójstwie opowiadała znana jej z fantazjowania Dorothy Cartwright, byłyby to - tłumaczy Marple - „inna sprawa”, jednak „Elspeth [...] nigdy niczego nie zmyśla”, gdyż brak jej wyobraźni, skoro więc mówi, że widziała morderstwo, to tak było³³. Rozwój wydarzeń w powieści potwierdza tezę panny Marple. Szkoda, że, w sumie, zlekceważyła tę postać, niesprowadzalną przecież do, zbędnie eksponowanego przez badaczkę, schematu wścibskiej staruszki, Bernadetta Darska w swym eseistycznym tomie *Śledztwo i płeć. O bohaterkach powieści kryminalnych*, gdzie o panie Marple wspomina się, lecz nazbyt zwięźle, bodaj błaho, zdawkowo i lekceważąco³⁴.

To główni eksploratorzy zła u Agathy Christie. Poza tym incydentalnie inne postacie, samodzielnie lub tylko wspierając detektywa, zgłębiają w jej powieściach zagadkę zbrodni.

5. Mrok natury ludzkiej

Właściwą bohaterką głębinową jest tu, jak u Kartezjusza i w wielkiej tradycji klasycznej, **myśl**. To w jej otchłannej przestrzeni toczy się istotna akcja, to zmaganie dobra i zła, to odkrywanie porządku spraw jako intersubiektywnie dostępnej prawdy. To „dzika potęga myśli wątlej” - jak zapisał Gombrowicz w powieści *Kosmos*, której bohaterem jest przecież **myślenie** (co trafnie oddał Andrzej Żuławski w, przedśmiertnej i zamykającej jego twórczość, adaptacji filmowej³⁵). Właściwą pasją pisarki jest **psychologia zbrodni**³⁶.

³³ Agatha Christie: *4.50 z Paddington*. Tłum. Tomasz Cioska. Wrocław 1993, s. 12-13 oraz 37. Biorąc pod uwagę polskie realia i obyczaj ogłaszania na dworcach kolejowych przez megafon pory odjazdu pociągu w systemie całodobowego wyliczania godzin, bardziej czytelny przekład tytułu powieści **brzmiałby - 16.50 z Paddington**. Pani Elspeth ujrzała bowiem z okna wagonu morderstwo w sąsiednim, jadącym obok równoległym torem, pociągu, wyruszywszy z Londynu późnym popołudniem (a nie rankiem).

³⁴ Zob.: Bernadetta Darska: *Śledztwo i płeć. O bohaterkach powieści kryminalnych*. Olsztyn 2011, tomy I-II - drobne uwagi o panie Marple jedynie w tomie II.

³⁵ Film *Kosmos* został zrealizowany w Portugalii w 2015 roku. Andrzej Żuławski zmarł w lutym 2016.

³⁶ Por. **klasyczną monografię**: Brunon Hołyst: *Psychologia kryminalistyczna*. Wyd. 3. Warszawa 2009.

Zestawmy dwa obrazy jak emblematy. Oto współczesny angielski, amerykański film lub serial kryminalny (może być i obraz z serii przygód Jamesa Bonda), a w nim oficer śledczy policji (albo ten „James, och James”, jak mówią damy), który śmiga samochodem, skacze z wieży, wskakuje do pociągu, miota się ze zbirami w kabinie ciężarówki, biega po grzbietach krokodyli... - odtwarzamy z autopsji (oglądu) naiwny fetysz ruchu i tempa w popularnym, a nie tylko, filmie kryminalnym dziś. I klasyczny **antyobraz**: Poirot. Ten siedzi w półmroku w fotelu i... myśli. Tylko tyle i aż tyle.

Równolegle, obok moralnej walki ze złem, zajmuje Agathę Christie, natura ludzka, jej otwartość na zło, gotowość oddania się zbrodni, różnorodność psychiczna morderców, nieprzewidywalna mnogość zabójców. Moralny osąd nie wystarczy, bo zjawisk porażająco wiele. Osąd jest prosty, lecz to nie tłumi niepokoju, skoro to rojowisko zbrodni niepokoi i poraża swą mnogością.

Zatem **galeria typów**.

Postawna dama, znana w polityce, ale ongi więźniarka, która teraz, w trosce o reputację, zabije napotkaną po latach dawną strażniczkę więzienną, by tamta nie zdemaskowała przeszłości... - to *Rendez-vous ze śmiercią* [*Appointment with Death*] z 1938 roku, spalone słońcem Palestyny, gdzie toczy się akcja. Dziewczyna odtrącona i zraniona tym przez kochanka-malarza w genialnej, budowanej jak **rekonstrukcja zbrodni** sprzed lat w różnych narracjach świadków, powieści *Pięć małych świnek* [*Five Little Pigs*], wydanej w wojennym roku 1943. Wpatrzony z pokorą w ojca cichy rolnik nad Nilem, a teraz seryjny morderca, w powieści z 1945 roku *Zakończeniem jest śmierć* [*Death Come as the End*], której akcję ulokowała pisarka w starożytnym Egipcie... Zakamuflowany syn morderczyni, który, by dowieść, że nie jest po matce naznaczony zbrodnią, właśnie... zabija, dwukrotnie (iście paradoksalna logika!) - w powieści *Pani McGinty nie żyje* (1952). Nobliwa prowincjuszka, która otruje głupawą a zamożną kolekcjonerkę malarstwa, by mieć fundusz na własną herbaciarnię, o czym **manialnie marzy** - w opowieści *Po pogrzebie* [*After the Funeral*] (1953). Sympatyczny student, który kiedyś, jak się okaże, **zabił matkę, a teraz zabija kilkoro kolegów** - z powieści *Entliczek-pentliczek* [*Hickory, Dickory, Dock*] z 1955 roku. Wychowująca niepełnosprawną córkę aktorka, która **w po-**

rywie dawnego cierpienia zabija znajomą, bo, jak wynika z gadulstwa przybyłej, to ona przed laty zaraziła przyszłą matkę różyczką, powodując potem upośledzenie dziecka... - w rozwikłanej przez pannę Marple historii *Zwierciadło pęka w odłamków stos* [*The Mirror Crack'd from Side to Side*] z 1963 roku, o tytule wziętym z późnoromantycznego, wiktoriańskiego poematu Alfreda Tennysona *Pani na Shalott* z melancholijnym obrazem śmierci bohaterki...

To cała galeria przykładów **opiumicznej siły zbrodni**, ale i bólu, który przez nią jest powodowany, lecz też, z którego ona wynika. I mnogość pytań o ciemną stronę natury ludzkiej.

Mrok zbrodni czasem nie da się okiełznać. To wówczas, kiedy zabójca wymyka się prawu. Ocena prawna przestępcy staje się wtedy nieoczywista, a kara bodaj, od strony formalnej, niewykonalna. No chyba, że porzuci się drogę legalizmu, wkraczając na ciemne ścieżki pozaprawnego, indywidualnie i woluntarystycznie, podjętego, zatem... prywatnego, postępowania, które ma zbrodniarza zniszczyć.

Agatha Christie dwukrotnie ukazała taką karę śmiertelną jako czyn pozaprawny, tworzący jakby **anarchię wobec systemu etycznego** społeczeństwa, ale czyn... - moralnie, a na pewno psychologicznie, uzasadniony i możliwy do obrony. **Zabójstwo zasadne i słuszne?**

Tak we wczesnym arcydziele *Morderstwo w Orient Ekspresie* [*Murder on the Orient Express*] z 1934 roku, gdzie zbrodni, będącej... słuszną dla wykonawców zemstą za śmierć dziewczynki, dokona cały zespół bliskich dziecku osób, a Herkules Poirot, rozpoznawszy to w końcu odstąpi od ujawnienia prawdy. Dwuznaczną moc, zatem urok, tego mordu jako kary sprawiedliwej podkreśliła w roku 1974 barwna adaptacja filmowa, którą wyreżyserował Sidney Lumet. Jej wysmakowany estetyzm w stylu retro oraz plejada świetnych aktorów (tu choćby Lauren Bacall, Sean Connery czy fenomenalna Ingrid Bergman) tylko podkreślają niepokojącą wymowę powieści.

Tak też w powieści *Dziesięciu Murzynków* [*Ten Little Niggers*] z 1939 roku. Tu sędzią ludzi złych i ich czynów dwuznacznych jest jeden z bohaterów odizolowanej od świata małej zbiorowości, tyleż uzurpując sobie pra-

wo do osądu, ile wypełniając luki prawa *sensu stricto*, które tych osób zbrodniczych nie ukarało.

Przed nami dalsze fabuły dwuznaczne.

6. Upiorne dziecko

Powieść *Dom zbrodni* ukazała się w 1949 roku, współtworząc powojenne apogeum pisarstwa Christie. Nosi w oryginale tytuł *Crooked house*, czyli *Krzywy dom*, a tu także w znaczeniu metaforycznym. „Krzywy”, bo duchowo, moralnie wypaczony, osobliwy. „Krzywy”, bo tu wylęła się zbrodnia. Zarazem dom rodzinny pięknej i zamożnej Zofii na peryferiach Londynu to jednak i wizualnie trochę, jak ona mówi, „krzywy dworek”.

Całą historię opowiada pracujący w dyplomacji Charles. Młodzi poznali się w Egipcie. Teraz są w Anglii i zaręczeni. Oboje powściągliwi i rozumni. Chciałoby się rzec (z sympatią) - bardzo „angielscy”, cokolwiek by to znaczyło, choćby w sensie konserwatywnym. Charles wkracza w krąg rodziny Zofii. Jego wzrokiem oglądamy tę ciekawą rodzinę. Zatem dziadek, Arystydes Leonidas. Ma 80 lat i jest z pochodzenia Grekiem, ze Smyrny. „Jest niezmiernie bogaty” - komentuje Zofia. No i, z racji niedawnej wojny i nalołów niemieckich, cała rozległa rodzina mieszka wciąż w domu greckiego dziadka, goszcząc tam dzięki jego cierpliwej życzliwości. Zofia wymienia:

- Brat, siostra, ojciec, matka, wuj, ciotka, cioteczna babka [...] i żona dziadka³⁷.

Charles wyjeżdżał znowu na Wschód. Spotkali się teraz po dwóch latach. Jednak radość spotkania mąci smutna wieść - właśnie zmarł wiekowy dziadek Leonidas. Była to śmierć niespodziewana. Zofia sądzi, że nie zmarł „tak po prostu”, ale „mógł zostać zabity”. Tak sądzi i policja. Leonidas został otruty. Chorował na cukrzycę i otrzymywał zastrzyki insuliny. Morderca wylał insulinę z buteleczki, z której ją pobierano strzykawką. I zamienił na truciznę. Kolejny życiodajny zastrzyk staruszka zadał mu śmierć.

Matka Zofii jest aktorką. Żyje w rodzinnym gnieździe połowicznie tylko w nim osadzona, naprawdę bowiem zajmuje ją wyłącznie teatr,

³⁷ Agatha Christie: *Dom zbrodni*. Tłum. Anna Rojkowska. Wrocław 1999, s. 8.

a prawdziwą pasją są jedynie kolejne role sceniczne. Także w domu rozgrywa sytuacje, przemawia z emfazą, jest iście teatralna, zajęta sobą i wsłuchana w siebie, mało teraz przejęta zmarłym, a i zdawkowo myśląca o własnych dzieciach.

W połowie powieści poznajemy bowiem młodszą siostrę Zofii. Charles, narrator, wciąż gości w, żałobnym teraz, domu narzeczonej. Inspektorzy policji nadal przepytują rodzinę i służbę. Znużony Charles pozostał sam w salonie. Zasnął. Gdy się budzi, przykuwa jego uwagę twarz. Z wyglądu, jak sam to określa, „chochlikowata”, pełna albo wprost... pyzata, o małych oczach jak „paciorki”, o ciemnych włosach gładko zaczesanych i ściągniętych do tyłu. Taka jest Josephine, dziecięca jeszcze siostra Zofii. Ma 12 lat. Jest brzydka, ale bystra. I rezolutna:

- Cześć - powiedziała.
- Cześć - odparłem, mrugając oczami.
- Jestem Josephine.

Już to odgadłem. Siostra Zofii. [...] Była okropnie brzydka i widać było wyraźne podobieństwo do dziadka (s. 79).

Dziewczynka chłodno mówi o śmierci dziadka, któremu zamiast insuliny jego nowa żona wstrzyknęła, nieświadomie, truciznę. Czuje się, z pewną ekscytacją, jak detektyw i... „zbiera dowody”. W sumie robi na bohaterze wrażenie - jak napisze Charles - „upiornego dziecka” (s. 80)... **Mówi o zbrodni z radosnym przejęciem.** „Nie bardzo lubiła dziadka” - wyznaje otwarcie. Ten bowiem nie pozwolił jej zapisać się do szkoły baletowej. Matka-aktorka nie bardzo troszczy się o dziewczynkę, ale dla Josephine to lepiej, gdyż lubi swobodę. Nasłuchuje, patrzy, sporo wie... I lubi się swą wiedzą pysznić. Agatha Christie notując w brulionie pomysły do dzieł podkreśla, że dziewczynka lubi się „popisywać”³⁸. Taka też, chełpliwa, będzie powieściowa Josephine.

Inspektor policji wypowiada o mordercach ważne słowa.

³⁸ John Curran: *Sekretne zapiski Agaty Christie*. Tłum. Beata Długajczyk. Wrocław 2009, s. 77.

Wiedzą, że morderstwo jest złe, ale nie czują tego. [...] ...są inni niż reszta społeczeństwa; morderstwo jest złem, ale nie dla nich, dla nich jest koniecznością, ofiara „sama się prosiła”, „nie mieli wyjścia” (s. 107).

Osąd moralny zawarty w tych słowach jest jednoznaczny i oczywisty. To jakby - dodamy - antypody dzisiejszej poprawności politycznej z jej, w tej mierze, nieskończoną empatią wobec zabójcy (nie wobec ofiary). Morderstwo zawsze jest złe - dowodzi krótko i wprost inspektor. Zabójstwo zasadne i słuszne - byłoby nie do pojęcia. Nie ma bowiem racji myślowych i zasad moralnych, które by morderstwo zdołały uzasadnić. Tak brzmi aksjomatyczny głos pewności etycznej w tej niepokojącej opowieści.

Mroczna historia w krzywym dworcu jednak snuje się dalej. Narrator znów odwiedza Zofię. I znowu spotyka Josephine. Ta właśnie je jabłko. „Mączyste” - oznajmia cierpko (s. 112). Raczej nie ma humoru. Dziewczynka nie uczęszcza do szkoły, uczy się w domu, wbrew zdaniu niani, aby jednak ją posłano między dzieci.

Wypadki potoczą się szybko. Już nie żyje dziadek... Wkrótce umrze niania. Wypiła, z łakomstwa, pozostawione w kubku kakao. W resztkach napoju policja wykryła jednak digitalinę - wyciąg z naparstnicy (lek nasercowy łatwy do śmiertelnego przedawkowania)³⁹. Zatem niania została otruta. Kolejne morderstwo. Potem sędziwa ciotka Zofii zabiera Josephine na przejażdżkę samochodem. Z tej wyprawy już nie wróci. Samochód zjedzie z szosy w kierunku kamieniołomów i w pełnym pędzie rozbije się o skały. Czy samobójstwo?

³⁹ Zob.: Zofia Radwańska-Paryska: *Rośliny tatrzańskie. Atlas*. Warszawa 1961, tablica 10: *Naparstnica zwyczajna (Digitalis grandiflora)* - s. 66-67; Bolesław Broda, Jakub Mowszowicz: *Przewodnik do oznaczania roślin leczniczych, trujących i użytkowych*. Warszawa 1971, opis dwóch gatunków z rodzaju naparstnica (*Digitalis*) - s. 568. Digitalina, substancja w małej dawce lecznicza i stosowana w kardiologii, a w większej trująca i przez to śmiertelnie wprost niebezpieczna pozyskiwana jest z innego gatunku, uprawnego - *Digitalis lanata*. Por.: *Ziołolecznictwo*. Red.: Aleksander Ożarowski. Warszawa 1983, rozdziały o glikozydach nasercowych - s. 294-308 i 325-328. Nazwa substancji pochodzi w nazwy łacińskiej naparstnicy w międzynarodowej systematyce (klasyfikacji) roślin, którą zapoczątkował w epoce oświecenia szwedzki botanik Carl von Linné (po łacinie: Linnaeus).

Dopiero wtedy narrator odnajduje dziennik prowadzony w notesie przez dziewczynkę. Czyta w nim „pierwszy wpis [...], zrobiony niewprawną ręką dziecka”:

Dzisiaj zabiłam dziadka (s. 214).

Dwunastoletnia dziewczynka jako **seryjna morderczyni**. Narrator spokojnie rozpatruje cechy jej charakteru. Była próżna, zarozumiała, egoistyczna, urzeczona własną inteligencją, uznająca tylko własny punkt widzenia, miała w sobie - pisze Charles - „nie liczącą się z nikim bezwzględność”. Także cichą pogardę wobec innych.

Ostatni wpis w dzienniku Josephine dotyczył niani:

Nienawidzę niani... nienawidzę jej... nienawidzę... mówi, że jestem tylko małą dziewczynką. Mówi, że się popisuję. [...] Ją też zabiję.

Wybuch dziecięcych emocji, ale wraz z nim - **chłodna bezwzględność** powziętego, a wkrótce spełnionego, planu.

Finał powieści poraża swą genialną prostotą, zarazem zaskakuje... drastycznością. Pierwszy wydawca nalegał, by pisarka go zmieniła, Christie była jednak nieugięta, a sama w zapiskach do powieści określiła morderczą dziewczynkę surowo jako „potworka”⁴⁰.

Wraz z takim rozstrzygnięciem zagadki kryminalnej arcydzieło Agathy Christie dotknęło **zagadnień niepokojąco dwuznacznych**. Co począć z małą morderczynią, która skutecznie pozbyła się niedogodnych dla siebie osób, a może być dalej niebezpieczna i nadal chytrze, to jest: skutecznie, zabijać? Co uczynić z inteligentnym dzieckiem psychopatycznym? Skazać w majestacie prawa nie sposób. Odizolować? Gdyż leczyć psychopatii się nie da.

W opisaney powściągliwie przez, zatrwożonego tym wszystkim Charlesa, historii miecz sprawiedliwości ujęła w swe dłonie ciotka. To ona zabrała dziewczynkę na spacer samochodem (zachęcając „Pójdziemy na

⁴⁰ Curran, *op. cit.*, s. 93, 136 i 140.

lody”, na co Josephine odparła zachłannie: „Ale dwie porcje!” [s. 204]⁴¹). To ona zjechała z głównej drogi i wybrała szlak do kamieniołomu, by tam rozbić auto. Zginęła, ale zgładziła też małą zbrodniarkę. Ciotka odkryła zbrodnicze sukcesy dziewczynki, jednak mówiła o niej z miłością i troską, zatem z bólem. Zabiła dziecko, bo i dziecko zabiło. Zabiła dziecko, by nie cierpiało.

Agatha Christie zdaje się podzielać niepokój narratora, uwikłanego w tę posępną opowieść.

7. Toksyczny sufler

Kurtyna to przedostatnia wydana powieść w dorobku Christie. Ukazała się rok przed śmiercią pisarki, ale powstawała podczas II wojny światowej. To jednak ostatnia, w porządku edycji, sprawa, którą zajął się Herkules Poirot. Ta mroczna opowieść to, bodaj, **najgłębsze arcydzieło autorki**. Historia „poruszająca” o powikłanej „materii życia”, która nie podda się „racjonalizującym” eksplikacjom⁴²...

Pensjonat na prowincji. Prowadzi go starsze, niedobre małżeństwo. On nawet miły dla gości. Ona cokolwiek jędzowata. Gromadka pensjonariuszy. Jedni to przepyszne, wyraziste kreacje. Jest tu stary i chory na serce Herkules Poirot, bardzo już osłabiony, ale wciąż pełny mocy poznawczej myślenia. Jest odwieczny jego przyjaciel kapitan Hastings, owdowiały, teraz zatroskany o Poirot, ale i własną, dorosłą już, córkę Judith. To on opowiada tu wszystko. Jest wreszcie sławny biolog, doktor Franklin, skupiony wokół swych hipotez i doświadczeń, iście modelowy przykład roztargnionego badacza. W szopie obok domu prowadzi eksperymenty z trującym gatunkiem afrykańskiej rośliny. To fasola kalabarska (jak relacjonuje narrator Agathy Christie), czyli bobotrutka (*Physostigma venenosum*), zawierające alkaloid pnące z rodziny motylkowatych, przez ludy zachodniej Afryki stosowane w celach magicznych i dla wykonywa-

⁴¹ W tym miejscu tłumaczka oddaje słowa dziecka jako „Dwa”, skoro jednak chodzi o „lody”, jest to translacja ujęta w niezgrabną stylistycznie polszczyznę.

⁴² Tak to krótko ujmuje Tadeusz Cegielski: *Detektyw w krainie cudów, op. cit.*, s. 301.

nia wyroków⁴³... Asystuje mu Judith, córka Hastingsa. W tym czasie w pensjonacie nudzi się jego ładna żona Barbara, której rola towarzyszki życia uczonego pasjonata nie bawi. Są też inni goście pensjonatu, niepozorni i mało wyraziści.

Narasta konwulsyjny nieco tok wydarzeń. Dosyć nagle umrze Barbara, zatruta toksyną fasoli, którą badał jej mąż. Narrator-Hastings będzie zaś chciał zabić cynicznego adoratora swej córki (która leczy się tak z niespełnionej miłości do Franklina), ale, poczęstowany przez Poirot, wypija słodkie jak ulep kakao i zwyczajnie zasypia. Potem nieśmiały, lekko się jękający Norton popełnia samobójstwo, strzelając sobie w głowę. Na końcu umiera na serce Herkules Poirot.

Nadrealny mrok spowija tę smutną historię, którą spisuje sędziwy już świadek i obserwator, pełny smętnych wspomnień o żonie i gorzkiej troski o córkę. Nazbyt wiele i to niepokojących wydarzeń tu nastąpiło. Zbyt wiele śmierci. Sam narrator, prawy i prostolinijny w działaniach Hastings, zostałby mordercą, gdyby kakao wypite w pokoju Poirot nie zmorzyło go snem.

Wszystko odsłoni dalsze znaczenia po lekturze listu. Herkules Poirot skierował go do odwiecznego przyjaciela, a pisał tuż przed śmiercią, gdy jego serce ledwo już biło. Hastings odczytał to znacznie później.

Zrelacjonujmy to epistolarne wyznanie starego detektywa. Oto wysłedził **zabójcę niepochwytnego, który steruje umysłami innych**, nakłaniając ich do zbrodni. Ten oprawca to cichy i niepozorny gość pensjonatu⁴⁴... Poirot odbywa z nim poufną rozmowę, ujawniając całą swą wiedzę o jego poczynaniach. Tamten słucha uśmiechnięty, wiedząc, że Poirot nie ma dowodów. Nawet przyznaje się w toku tego *tête à tête*. Mały Belg częstuje go filiżanką gorącej czekolady, do której dodał wcześniej środek nasenny. Cichy łagodny zbrodniarz nieświadom wypija wszystko. Uśpionego detektyw zastrzeli, pozorując samobójstwo. Sam, zatem, wymierzył sprawiedliwość. Jest wyczerpany, lecz jeszcze opisze to w liście do Ha-

⁴³ Por.: Peter Macinnis: *Fasolka z Kalabaru. O truciznach i trucicielach prawie wszystko*. Tłum. Sylwia Wierzbicka-Pawłowska. Warszawa 2005.

⁴⁴ Celowo nie ujawniam nazwiska bohatera, by nie psuć Czytelnikowi ewentualnej pierwszej lektury genialnej powieści *Kurtyna*.

stingsa. Potem położy się, a leki na serce - zapowiada, pisząc - odstawi daleko od łóżka...

I zmarł we śnie, jak to wie Hastings. Umarł poniekąd z własnej woli. Zadawszy śmierć, sam ją wybrał. Samobójczo...

W epoce baroku taką fatalną inspirację ukazał Shakespeare: to **Jago w tragedii *Otello***. Wspomina o nim Poirot teraz w przedśmiertnym liście do przyjaciela:

Shakespeare stworzył w tej sztuce genialny prototyp [...]. Jago jest mordercą doskonałym. Śmierć Desdemony, Kasjusza - ba, samego Otella - wszyscy ci ludzie giną za sprawą Jagona, zbrodnie te były przez Jagona zaplanowane i wykonane⁴⁵.

A w czasach romantyzmu tę procedurę mentalną zbrodniczej inspiracji stosuje **hrabia Monte Christo** z powieści Alexandre'a Dumas, który w mistrzowsko precyzyjnej rozmowie z panią de Villefort, rozkochaną w kapryśnym synku żoną swego dawnego oprawcy-prokuratora, zasugeruje wsłuchanej w niego damie egotyczne prawo zabijania dla własnego celu, choćby przez miłość macierzyńską. Wkrótce w domu prokuratora „zagości śmierć”, jak mówi strwożona służba, czyli dokonają się seryjne morderstwa. Pani Villefort, druga żona prokuratora, zabije oboje rodziców pierwszej żony męża, spróbuje zabić teścia, także pasierbicę, aplikując im truciznę, alkaloid roślinnym brucynę, uzyskiwaną z tropikalnej kulczyby (*Strychnos nux-vomica*)⁴⁶. A wszystko, by ukochany syn Edwardek zyskał pełny majątek. Monte Christo, szukając zemsty na prokuratorze, jak pokazuje Dumas, miał jednak niepokój sumienia po tej strasliwej rozmowie⁴⁷. Cichy zabójca w powieści Agathy Christie zachowa pogodny spokój.

Nic nie usprawiedliwia morderstwa! - mówił Poirot wielokrotnie. Głosił etykę jednoznaczną i niezłomną. Czy ją teraz tuż przed własną, wskutek chorób, ale samodzielnie przyspieszoną, śmiercią porzucił

⁴⁵ Agatha Christie: *Kurtyna*. Tłum. Anna Szetyńska. Warszawa 1978, s. 185.

⁴⁶ Por.: Osman Achmatowicz: *Studia nad budową strychniny i brucyny*. „Rocznik Chemii” (Warszawa) r. XIV: 1934.

⁴⁷ Zob. edycję: Alexandre Dumas [ojciec]: *Hrabia Monte Christo*. Tłum. Julian Rogoziński. Warszawa 1990, zwłaszcza tom II, rozdział: *Toksykologia*, s. 121-132.

i przyjął moralność nową, osobliwie doraźną i tymczasową? Trudno wnioskować i uogólniać, a przecież stary detektyw precyzyjnie opisał, w jakim **potrzasku etycznym** się znalazł. Trafił w końcu na **mordercę doskonałego**, to jest niezawodnie skutecznego, a niepochwytneho wobec majestatu prawa.

Latami obserwowany przez małego Belga zbrodniarz doskonale bezkarny działa siłą sugestii. Umie słuchać. Analizuje ludzkie słabości i pragnienia. Nakłania do zbrodni, ale nie wprost, tylko starannie skrytą sugestią. Stymuluje nieświadome pragnienia, motywuje półjawne zamiary, nigdy tego nie czyniąc bezpośrednio, ale tak działając i prowadząc rozmowę, by słuchacz wyzwolił emocje i sam sobie wyartykułował zamiary, których wcześniej przed sobą nie miałby odwagi wyjawzić. Jest jak toksyczny sufler w teatrze życia. Jadowicie skuteczny.

Wielka sztuka [jego] polegała na tym, że nie namawiając ludzi ani jednym słowem na popełnienie zbrodni, potrafił mimo to wyzwolić w nich uśpio-
ne instynkty zbrodnicze. [...] Znał słowa, gesty, zdania, a nawet akcenty, które stosowane w odpowiednich dawkach i w odpowiedni sposób po pewnym czasie wywołują pożądany skutek (s. 187).

- komentuje stary detektyw.

Cichy inspirator wyzwala skrytą - w każdym chyba? - gotowość zbrodni. Bo chyba każdy jest niespełnionym zabójcą, skoro właściciel pensjonatu, cichy safandula, prawie zastrzelił upokarzającą go żonę, a łagodny narrator, Hastings, prawie zabił niecnego adoratora córki. Mąż jednak, jak pisze teraz (pośmiertnie) Poirot, nie chciał, w sumie, zabić zrzędlivej małżonki, zaś Hastings... zasnął, bo przebiegły Poirot zaaplikował mu kakao ze środkiem nasennym. Potem to zaczadzenie minęło, a wola zabójstwa nie okazała się trwała. A przecież siła sugestii zdołała obu - i każdego chyba, spytajmy znów? - nakłonić, na jakiś czas choćby, do zbrodni.

Moc takiej siły perswazji przeraża. Bohater-inspirator, niepozorny jąkała, lekceważony przez ludzi, z narkotyczną wprost zachłannością śledził siłę swej perswazji retorycznej, z uśmiechem zmysłowego zasp-

kojenia kolekcjonował morderstwa popełniane nie przez siebie, a jednak przez siebie, bo je inspirował.

Powieść *Kurtyna* odsłania więc, że mnogie zabójstwa miały... podwójne sprawstwo. Był zabójca bezpośredni. I był skryty morderca, subtelny inspirator, ów toksyczny sufler, któremu - wedle litery prawa - żaden sąd nie zdołałby niczego dowieść ani go skazać.

Wygląda na to, że Poirot, a z nim Agatha Christie, odnaleźli zbrodnię doskonałą, a raczej natknęli się na nią bez intencji, by tak **ohydne etycznie** w swej niepochwytnej mocy zjawisko opisać... A jednak. Niepozorny słuchacz strasznych historii bliźnich i sugestywny inspirator zbrodniczych działań, nigdy przecież nie postępuje z ostentacją i wprost. Nigdy też nie dałoby mu się okrutnej inspiracji dowieść.

Ostatnio, w błyskotliwej interpretacji, opisano bohaterkę filmu Andrzeja Żuławskiego *Szamanka*, tę, która w finale zjada łyżeczką mózg zmarłego nagle, za jej sprawą, kochanka - jako uosabiającą zbrodnię doskonałą, gdyż tym, tutaj, byłby kanibalizm⁴⁸. Cichy inspirator mordów w *Kurtynie* Agathy Christie wydaje się jednak **daleko bardziej finezyjny i... perfekcyjny**. On tylko, nie wprost, inspiruje, budując sytuację mentalną, która bliźniego nakłoni, by zabić. I będzie bezkarny. On wie o tym:

Ten człowiek siedział przede mną i uśmiechał się głupawo (s. 203).

- relacjonuje gorzko Poirot swą ostatnią rozmowę ze zdemaskowanym... pośrednim seryjnym mordercą-inspirorem.

Porażony nieuchwytną mocą zła Herkules Poirot walczy z nim w jedynie skuteczny, jaki zna, sposób. **Zabija zabójcę**, którego nie ukarze i nie zabije prawo. To iście **manichejska** ścieżka działań. By stanąć przeciw zbrodni, mały Belg sam ją popełni. Na szczęście może - to jego ostatnia sprawa, którą będzie wyjaśniał Wiekuistemu Sędziemu, już tylko Boskiej instancji.

⁴⁸ Zob.: Agata Winer: „Szamanka” [Andrzeja] Żuławskiego według scenariusza Manuli Gretkowskiej. W zbiorze: *Zbrodnia, występki, wykroczenie. Mikrokosmos kryminału*. Red.: Anita Staroń, Łukasz Szkopiński. Łódź 2012, s. 141-151.

Pisarka głosi ład etyczny, lecz ją poraża mrok ludzkiej natury i to częściej, niż sama chciałaby. Bodaj nieuchronny stąd cień wątpienia w porządek moralny i moc poznawczą zbiorowości. Mistrzowska, wspomniana już, opowieść *Pięć małych świnek* unaocznia historię zabójstwa z przeszłości. Detektyw Poirot teraz, po latach, zdobywa relacje świadków wydarzenia i te narracje wydadzą się logiczne i spójne, a jednak wzajem są sprzeczne, nie sposób wszystkich zaaprobować.

Agatha Christie bezwiednie antycypuje... powojenne arcydzieło filmu japońskiego - ***Rashomon Akiry Kurosawy***, czarno-białą historię samurajską powstałą w 1950 roku: o zbrodni, którą teraz relacjonują bohaterowie, a każdy inaczej, zatem prawdy nie da się dociec⁴⁹. Kurosawa to wizjoner kina autorskiego. U autorki *Kurtyny* prawdę o zabójstwie da się jednak wydedukować. Ale już motywy działania sprawcy, emocje z nimi związane, także moralny wymiar czynu - pozostają splątane i niejednoznaczne.

Mocą dedukcji mały Belg ustala, kto zabił, ale to tylko poszlaki. Sam wie, że sąd ich nie uzna. Wie też, jak wtedy cierpiała odtrącona kochanka, która **z zemsty a w bólu** zabiła malarza. Zdemaskowana po latach zbrodniarka pyta nieoczekiwanie:

...pan się nade mną lituje?⁵⁰

Poirot nie przeczy.

Bibliografia:

I. Źródła główne:

1. Arystoteles: *Retoryka*. Tłum. Henryk Podbielski. W: *Dzieła wszystkie*, tom VI. Warszawa 2001, zwłaszcza rozważania o „charakterach” - s. 388-394.

⁴⁹ Zob.: Michał Borowski: *Akira Kurosawa*. Kraków 2012; Igor Wysocki: *Zagadnienie prawdy w filmie „Rashomon” Akiry Kurosawy*. W zbiorze: *Człowieczeństwo bez granic. Wymiary kultury w twórczości Akiry Kurosawy*. Red.: Paweł Lisiecki, Joanna Zaremba-Penk. Bydgoszcz 2015, s. 109-118.

⁵⁰ Agatha Christie: *Pięć małych świnek*. Tłum. Izabella Kulczycka-Dąmbska. Wrocław 1996, s. 258.

2. Nicolas Chamfort: *Charaktery i anegdoty*. Tłum. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa 1997.
3. Arthur Conan Doyle: *Studium w szkarłacie*. Tłum. Tadeusz Evert. W: 3 x *Sherlock Holmes* [- to sztuczny tytuł, nadany przez wydawcę]. Warszawa 1969.
4. Agatha Christie: *Autobiografia*. Tłum. Teresa Lechowska (tom I) i Magdalena Konikowska (tom II). Pruszków 1994, tomy I-II. Na końcu tomu II obszerne zestawienie: *Powieści kryminalne Agathy Christie*, s. 363-366 (z oryginalnymi oraz polskimi, wedle drukowanych przekładów, wersjami tytułów).
5. Agatha Christie: *Dom zbrodni*. Tłum. Anna Rojkowska. Wrocław 1999.
6. Agatha Christie: *Kurtyna*. Tłum. Anna Szetyńska. Warszawa 1978.
7. Alexandre Dumas [ojciec]: *Hrabia Monte Christo*. Tłum. Julian Rogoziński. Warszawa 1990, zwłaszcza tom II, rozdział: *Toksykologia*, s. 121-132.
8. Jean de La Bruyère: *Charaktery, czyli obyczaje naszych czasów*. Tłum. Anna Tatarkiewicz. Wstęp: Roland Barthes. Warszawa 1965.
9. Zofia Nałkowska: *Pisma wybrane*. Wstęp: Wilhelm Mach. Wyd. 2. Warszawa 1956, tom I (tu *Charaktery dawne*, mające pierwodruk w 1922 roku), s. 255-271 oraz tom II (tu *Charaktery ostatnie* wydane w wersji książkowej w roku 1948), s. 467-492.
10. Edgar Allan Poe: *Opowieści niesamowite*. Tłum. Bolesław Leśmian i Stanisław Wyrzykowski. Kraków 1974.
11. Teofrast: *Pisma filozoficzne i wybrane pisma przyrodnicze. Charaktery*. Tłum. Izidora Dąbska. Oprac. Izidora Dąbska i Daniela Gromska. Warszawa 1963, seria „Biblioteka Klasyków Filozofii”.

II. Opracowania główne:

1. Michaił Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. Danuta Ulicka. Warszawa 1986, rozdział: *O historycznej typologii powieści*.
2. Michaił Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. Wincenty Grajewski. Warszawa 1982, część: *Dwie linie stylistyczne w powieści europejskiej* s. 211-277- oraz uwagi o powieści greckiej i powieści rzymskiej, s. 280n. i 310n.
3. Wojciech Burszta, Mariusz Czubaj: *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*. Warszawa 2007.
4. Tadeusz Cegielski: *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności*. Warszawa 2015.
5. John Curran: *Sekretne zapiski Agaty Christie*. Tłum. Beata Długajczyk. Wrocław 2009.
6. Antoni Czyż: *Widmo ojca. Gombrowicz, Witkacy, Wojtyła*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
7. Bernadetta Darska: *Śledztwo i płeć. O bohaterkach powieści kryminalnych*. Olsztyn 2011, tomy I-II.
8. Martin Fido: *Świat Agaty Christie*. Tłum. Beata Długajczyk i Emilia Skowrońska. Poznań 2015.
9. Dorota Gostyńska: *Sherlock Holmes i topika analityczna antyku*. W zbiorze: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku. Studia*. Red.: Alina Brodzka, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1992.

10. Monika Gripenberg: *Agatha Christie*. Tłum. Aleksandra Czyrek. Wrocław 1999. Na stronach 159-163 - *Kalendarium życia i twórczości*.
11. Anne Hart: *Herkules Poirot, życie i czasy*. Tłum. Anna Bańkowska. Warszawa 1998.
12. taż: *Panna Jane Marple, życie i czasy*. Tłum. Anna Bańkowska. Warszawa 1999.
13. Brunon Hołyst: *Psychologia kryminalistyczna*. Wyd. 3. Warszawa 2009.
14. Dariusz Juras: *Elementy psychologii pozytywnej w nawiązaniu do rozważań Arystotelesa*. „Państwo i Społeczeństwo” (Kraków) r. XII: 2012, nr 4, s. 11-20.
15. Peter Macinnis: *Fasolka z Kalabaru. O truciznach i trucicielach prawie wszystko*. Tłum. Sylwia Wierzbicka-Pawłowska. Warszawa 2005.
16. Roger Scruton: *Co to znaczy konserwatyzm*. Tłum. Tomasz Bieroń. Wyd. 2. Poznań 2014.
17. Ewa Skorupa: *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*. Kraków 2013.
18. Stefania Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970.
19. Stefania Skwarczyńska: *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu (tzw. typ i tzw. charakter)*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 151-183.
20. Jadwiga Sokołowska: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.
21. Jadwiga Sokołowska: *Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa 1971.
22. Adam Wielomski: *Konserwatyzm. Główne idee, nurty i postacie*. Warszawa 2007.
23. Agata Winer: „Szamanka” [Andrzeja] Żuławskiego według scenariusza Manuei Gretkowskiej. W zbiorze: *Zbrodnia, występki, wykroczenie. Mikrokosmos kryminału*. Red.: Anita Staroń, Łukasza Szkopiński. Łódź 2012, s. 141-151.
24. Igor Wysocki: *Zagadnienie prawdy w filmie „Rashomon” Akiry Kurosawy*. W zbiorze: *Człowieczeństwo bez granic. Wymiary kultury w twórczości Akiry Kurosawy*. Red.: Paweł Lisiecki, Joanna Zaremba-Penk. Bydgoszcz 2015, s. 109-118.

Agatha Christie i maksymalizm etyczny. *Zerwane zaręczyny*

1. Koniec na początku

Tę smutną opowieść otwiera Shakespeare, jego *Wieczór Trzech Króli*. Scena z aktu II między księciem Ilirii a zakochaną w nim Wiolą, teraz przebraną za młodzieńca, którym Błazen śpiewa o gorzkiej miłości. To bowiem, jak zwięźle a trafnie powiedziano, komedia „źle zaadresowanej miłości”, zarazem studium istoty miłosnych złudzeń¹. Stąd i barokowa melancholia autora *Makbeta* w tej pieśni o pragnieniu śmierci, by „ciało moje” spoczęło „wśród cyprysów”, skoro oschła dziewczyna dla zakochanego w niej „nie ma litości”². Ta pieśń stanowi motto powieści. Słysząc ją i w tytule.

Taki byłby teraz, wzięty z barokowej pasji psychologicznej, klucz do tej XX-wiecznej historii kryminalnej³. Tutaj także chodzi o miłość. Jednak role zostają odwrócone - to kobieta kocha bez miary, a mężczyzna... coraz mniej. Elinor pokochała pięknego Roderyka („Roddy’ego”, jak zawsze mówi o nim czule) miłością w końcu odtrąconą i nieszczęśliwą. Źle skierowała uczucie. Kocha ją skrycie nieśmiały i... mało urodziwy doktor Lord, ale ona długo nie pojmie tkliwej miłości lekarza.

Agatha Christie odwoływała się do barokowego geniusza po wielokroć. Wspomina go i cytuje w rozmaitych swych narracjach kryminal-

¹ Henryk Zbierski, *William Shakespeare*, Warszawa 1988, s. 203.

² William Shakespeare, *Wieczór Trzech Króli*. Tłum. Leon Ulrich. W: *Dzieła dramatyczne*. Warszawa 1973, tom II, s. 505n., tu cytaty ze s. 543. Tłumaczka powieści Agathy Christie przytoczyła motto w translacji Stanisława Dygata.

³ O przenikliwości psychologicznej literatury epoki baroku, którą Shakespeare współtworzy, por.: Antoni Czyż, *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1998, rozdział: *Barok niezniszczalny*, s. 51-70.

nych⁴. Detektyw Herkules Poirot w mistrzowskiej powieści *Kurtyna*, zamykającej jego odyseję dociekań wokół zbrodni i zakończonej śmiercią małego Belga, z egzegezy tragedii *Otello* wysnuwa swą rekonstrukcję działań seryjnego mordercy. A bystra Megan w opowieści *Zatrute pióro* zwięźle odsłania narratorowi toksyczne relacje ojca i córek w tragedii *Król Lear*.

Zatem także i powieść *Zerwane zaręczyny* [*Sad cypress*] ma w sobie ton Shakespeare'a. Ogłoszona została w odcinkach w czasopiśmie w 1939 roku w Stanach Zjednoczonych, a w wersji książkowej w Wielkiej Brytanii w roku 1940. Tytuł oryginału znaczy *Smutny cyprys*⁵. To owe słowa Błazna - cytat z jego pieśni w akcie II *Wieczoru Trzech Króli* Shakespeare'a. Agatha Christie narysowała nawet piórem w notatniku projekt okładki do utworu. Widnieje tam smukły - smutny! - cyprys, a pod nim trumna.

Misterna kameralna historia toczy się, jak to często u Christie, w prowincjonalnej scenerii. Jak świadczą bruliony pełne roboczych zapisów pisarki do dalszej pracy, ponawiany motyw cichej prowincji i spokojnej wiejskiej rezydencji wiązał się często w wyobraźni autorki *Niedzieli na wsi* ze studium życia prywatnego ludzi w tym sielskim odosobnieniu, także z obserwacjami, które o ich prywatności mogą snuć osoby postronne⁶. Tak jest i w *Zerwanych zaręczynach*.

Stara dama, pani Laura Welman, w swej „posiadłości Hunterbury pod Maidensford”⁷. Już mocno chora, niesprawną, tęga, ale o żywym umyśle i wciąż pięknych rysach twarzy. Wokół niej skupi się finezyjna intryga.

Jej młodzi kuzyni, bratanek męża Roderick Welman i bratanica Elinor Carlisle, okazujący sędziwej ciotce, do której przyjeżdżają, wierność, pewno z racji uczuć rodzinnych, ale może i w perspektywie ewentualnego spadku, kiedyś, w przyszłości. O tym Elinor sama powie potem w spokoju Herkulesowi Poirot. Oboje młodzi kochają się, są zaręczeni.

⁴ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Zabójstwo zasadne i słuszne? Agatha Christie o psychologii mordercy („Dom zbrodni”, „Kurtyna”)* - rozdział w tej książce. Tamże obfita literatura przedmiotu.

⁵ Zob.: John Curran, *Sekretne zapiski Agaty Christie*. Tłum. Beata Długajczyk, Poznań-Wrocław b. r. [2010 - rok wydania podają za katalogiem internetowym Biblioteki Narodowej, w książce bowiem w żadnym miejscu nie został ujawniony!], s. 364-365.

⁶ Tamże, s. 152.

⁷ Agatha Christie, *Zerwane zaręczyny*. Tłum. Tadeusz Dehnel, Wrocław 1992, s. 7. Dalsze cytaty z tego wydania.

Pielęgniarka Hopkins, także siostra O'Brien, obie opiekujące się starą panią. Lekarz wiejski doktor Peter Lord, zatroskany o coraz to gorszy stan zdrowia wiekowej pacjentki. I promieniejąca dziewczęcym urokiem Mary Gerrard z portierni na skraju posiadłości, wychowanica pani Laury, często w jej domostwie goszcząca. Wypełnia bowiem tę powieść galeria pysznie zarysowanych postaci.

I jeszcze ten przykry anonim, który trzyma w dłoniach Elinor. Skryty autor liściku fatalnym stylem i taką ortografią donosi, że ktoś niegodny owładnął starą damą i za bardzo się przy niej panoszy... Domyślne - spadek dla kuzynów mógłby przepaść na rzecz uzurpatora, a raczej uzurpatorki. Więc pewno i testament ciotka Laura zamierza zmienić... Trzeba jechać z Londynu na wieś, poznać sytuację.

Czy uzurpatorka to wychowanica starszej pani, zatem Mary? Jest cyniczna i zimna, czy naiwna i dobra? Wpłynie na zmianę spadku na własną korzyść? A może już wpłynęła na Roderyka, który zakochał się w poznanej dopiero co młodej osobie bez pamięci, a wkrótce oznajmi Elinor, że z nią zrywa zaręczyny?...

Wiejskie napięcia ujawniają się jednak w powieści stopniowo. Bo najpierw widać gorzki ich koniec.

Umiera pani Welman, krótko po kolejnym udarze. To jednak nagła śmierć, dla lekarza, doktora Lorda, zaskakująca mimo jej przewlekłej choroby. Brak testamentu. Przedtem, tuż po ataku, stara dama była kompletnie sparaliżowana i z najwyższym trudem cokolwiek mówiła. Doktor Lord z wysiłkiem wsłuchiwał się w jej mowę. Cokolwiek jednak udało się ustalić. Zatem pragnęła prawnika, by ułożyć testament. Kiedy, wezwana przez lekarza, nadjechała z Londynu bratanica, zrozumiała z bełkotu cierpiącej ciotki, że ta chce uczynić zapis dla Mary Gerrard jako wychowawicy, ale mocą ostatniej woli cały majątek pani Laury otrzyma Elinor. Sędziwa dama wypowiada z wysiłkiem:

- Tobie... Wszystko... Tobie (s. 47).

A Elinor obiecuje to załatwić. Prawnik, pan Seddon, przybędzie więc z Londynu nazajutrz i wszystko ureguluje, ale wówczas będzie już... bez-

radny, gdyż nocą pani Welman zmarła. Skoro brak testamentu sędziwej damy, cały okazały majątek dziedziczy jej najbliższa krewna - bratanica. Elinor.

Umiera też wkrótce jej wychowanica Mary Gerrard. To już na pewno zabójstwo. Dziewczynę zamordowano podając jej podczas lunchu morfinę, śmiertelną w dużej dawce, zwłaszcza doustnej.

Teraz właśnie widzimy Elinor podczas rozprawy sądowej. Jest oskarżona o zabicie Mary. A dlaczego miałyby zabić? Sąd pyta surowo:

- [...] Czy oskarżona przyznaje się do winy?

Elinor po krótkim wahaniu odpowiada z podniesioną głową:

- Nie jestem winna (s. 7).

Ale może sąd uzna ją jednak za winną ohydnej zbrodni. To, zdaje się, byłoby gorzki finał smutnej historii miłosnej. Te sceny otwierają książkę.

2. Toksyczna niewinność

O wsparcie dla oskarżonej postarał się dobry, zakochany doktor Lord. To dzięki niemu sprawę przejmuje Herkules Poirot, który może ocali Elinor przed zgubą. Spoglądamy na wydarzenia z perspektywy zdruzgotanej, a teraz na rozprawie sądowej zmęczonej i jakby spowitej mgłą marzeń i wspomnień, bohaterki. Jednak widzimy to i oczami detektywa. Ten od początku nie wierzy w winę Elinor. Ta błyskotliwa narracja odśłoni psychologiczne konteksty i motywy sprawy i zachowań.

Studium postaci jest tu precyzyjne. Zatem Elinor. Jest młoda, elegancka i modna. Parokrotnie narrator zauważy cienkie łuki jej brwi - znamienne dla mody lat trzydziestych XX wieku, kiedy eleganci goliły brwi, by kredką delikatnie zarysować nową, delikatną i ciekłą, ich linię. Ten model urody spełniały aktorki filmowe: Greta Garbo, Ginger Rogers, Marlena Dietrich, bodaj tak teraz wygląda Elinor. Bratanica pani Welman

ma w sobie subtelność i delikatność. Jest zarazem błyskotliwa, przenikliwa myślowo, duchowo mocna, zdolna do trafnej empatii.

Zatem Roderyk („Roddy”, jak mówi ona czule), jej narzeczony. Przystojny, a może wprost piękny, o szlachetnym profilu i wyrazistym długim nosie. Emanuje erotycznym urokiem. Elinor spogląda na niego tłumiąc dreszcz zachwytu. Jest jednak niezbyt bystry i raczej apatyczny myślowo, a nerwowy, łatwo też oddala od siebie trudności. Chyba odczuwa siłę tkwiącą w narzeczonej i prawdopodobnie ta moc go drażni, co „Roddy” kurtuazyjnie skrywa.

Wreszcie Mary, wychowanka ciotki Laury. Jest młodziutka. I może niekoniecznie piękna w rozumieniu pełnym, klasycznym. Za to promienieje urokiem młodości, niewinna, dziewczęca i krucha. Ma, co dojrzę pielęgniarza, „wdzięk polnej róży” (s. 31), jasne włosy i błękitne oczy. Nie stanowi indywidualności wyrazistej. Jej aspiracje życiowe pewno zaspokozi jakaś porcja praktyczności, choćby kurs masażu, który chce podjąć. Ale w zamian byłaby prosta, zwykła i szczerą. Zatem nie drażni swą siłą, a urzeka gracją dziewczyny, która półświadomie pragnie pewnego męskiego wsparcia. „Roddy” przy pierwszym teraz spotkaniu upojony wpatruje się w nią jak w nagle rozbłyśły blask piękna.

Elinor i jej narzeczony spotkali Mary po latach dopiero co, kiedy, wskutek dziwnego anonimu, przyjechali do chorej ciotki w odwiedzin. Od razu jednak rysują się między młodymi stłumione napięcia. Elinor traktuje Mary z wyszukaną grzecznością, która bodaj tłumi spontaniczną niechęć. „Roddy”, z kolei, jest olśniony, ale maskuje, jak bardzo i od pierwszej chwili go ona zajęła. Bo też tych troje to, jak się okaże, miłosny trójkąt. Niezdecydowany i tchórzliwy Roderyk długo się nie odważy tego ujawnić, ale w końcu powie Elinor prawdę, że już jej nie kocha, a chce się związać, ba!, związał się już z cichą wychowanicą ciotki.

Wzajemne relacje pulsują skrytą pasją. W końcu samą swą prostą egzystencją, bez działań, intryg, bez jednego gestu Mary pozbawia młodą kobietę narzeczonego, który z lunatyczną uległością, niczym nowy *Pierrot*

lunaire, porzuca Elinor⁸. Coś byłoby irytującego i, wprost, toksycznego w tej uwodzicielskiej mocy... niewyrazistości i nieindywidualności, która ujawnia się u Mary.

I wkrótce dziewczyna, już po śmierci ciotki Laury, zostanie zamordowana. Stanie się to w toku przeglądania dobytku zmarłej w opustoszałym teraz domostwie, podczas zaimprovizowanego posiłku, do którego Elinor przygotowuje kanapki, a pielęgniarka zaparzy mocną herbatę. Siadą tam trzy, bo jest i Mary, która wkrótce połknie śmiertelną dawkę morfiny. A kto ją otruł? Motyw miała oczywiście Elinor, którą zmarła pozbawiła miłości, bo „Roddy” zerwał zaręczyny. Tak rozumuje i wymiar sprawiedliwości, a Elinor stanie jako oskarżona przed sądem. Byłby to mord... melodramatyczny.

Wracamy do punktu wyjścia. Logika oskarżeń będzie jednak pozorna.

Agatha Christie wirtuozowsko wpisuje w fabułę dwojakie napięcie. Jedno jawne, drugie skryte. Jedno ma w sobie patos nieszczęsnej miłości. Drugie zrodziła trywialna zachłanność, by chciwie zawładnąć majątkiem starej damy. Patos widać od razu. Asymetrię wzajemnej relacji Elinor i „Roddy’ego”, jej głęboką namietność i jego blade niemrawe emocje - poznajemy natychmiast. Oboje byłiby swym niedopasowaniem i nierozumieniem trochę udręczeni, a mężczyzna tym łatwiej odda się pastelowej sympatii do Mary.

Chciwość mordercy długo byłaby utajona, bo też ujawni ten skryty ton wydarzeń dopiero Herkules Poirot. Zatem, Mary nie była wychowanicą starej damy, ale jej nieślubną córką, choć nie wiedziała o tym. Żona odźwiernego przed laty przyjęła dziecko chlebobawczyni jak swoje i obiecała milczeć. Jednak ujawniła to w liście, który posłała siostrze. Ta mieszkała w Nowej Zelandii.

Pielęgniarka pani Laury to... siostra matki, zatem ciotka Mary, która i o tym nie wiedziała. Ciotka trudniła się pielęgniarstwem już w nowozelandzkim Auckland, gdzie chyba zamordowała sędziwą a majątną podobieczną, która wcześniej zdążyła w testamencie wszystko zapisać „ko-

⁸ *Pierrot lunaire* - tytuł baletu, do którego muzykę atonalną skomponował przed I wojną światową Arnold Schönberg. Fabuła: gamoniowaty, „księżycowy” Piotruś zakochany w pięknej Kolombinie.

chanej siostrze" (s. 232), po czym, ku zdziwieniu lekarza, umarła. Potem zabójczyni wyszła tam za mąż i, najpewniej, przyprawiła o śmierć bogatego męża. Pięć lat temu wróciła do Anglii i, utaiwszy tożsamość, osiadła w wiosce obok posiadłości pani Welman. Z listu sprzed lat od siostry wiedziała, czyją córką jest Mary. Miała nowe plany. Zabiła morfiną sparaliżowaną panią Laureę. Zabiła morfiną swą siostrzenicę, Mary. Potem planowała ujawnić się i przejąć majątek pani Laury. Oto cztery zbrodnie.

Cała opowieść skupi się w końcu wokół **seryjnego mordercy**. Czyli wokół paradoksu. Autor kapitalnej rekonstrukcji świata mentalnego Agathy Christie uprzedza, jak często pisarka zrywa reguły, odbiega od klasycznych rozwiązań i zaskakuje odbiorcę pozornym brakiem logiki:

Agata nie tylko z upodobaniem łamała wszelkie obowiązujące w klasycznych kryminałach zasady i literackie konwencje, ale wręcz używała ich przeciw czytelnikom, każąc im wierzyć, że reguły nadal obowiązują. Kilkakrotnie uczyniła sprawcą sympatycznego narratora, który dyskretnym milczeniem pominął kilka faktów, zataił swoje poczynania, czy nie podzielił się przemyśleniami [...]. Prawdziwa czy niedoszła ofiara może być mordercą. „Watson” może być mordercą. Klient zwracający się do detektywa o pomoc może być mordercą. Prowadzący śledztwo solidny policjant może być mordercą. [...] Wszyscy bohaterowie mogą wspólnie popełnić morderstwo⁹.

W tej ciętej enumeracji przywołani zostają aluzyjnie zabójcy z powieści, których tytułu nie wymieniono, jak *Kurtyna*, *Zabójstwo Rogera Ackroyda*, *Morderstwo w Orient Expressie*, *Morderstwo w Mezopotamii*, *Po pogrzebie*, *Dom zbrodni*, *Morderstwo w Boże Narodzenie*¹⁰...

Nieoczekiwany i - powiedzmy to wprost - nieprawdopodobnym mordercą będzie w *Zerwanych zaręczynach* osoba zaufania publicznego. Kompetentna, rzeczowa, zaradna. Zdolna do spokojnej troski i trafnych

⁹ Martin Fido, *Świat Agaty Christie*. Tłum. Beata Długajczyk i Emilia Skowrońska, Poznań-Wrocław 2015, rozdział: *Szukanie rozwiązania zagadki*, s. 101.

¹⁰ Deszyfruję aluzje autora książki o Christie celowo **zmieniając kolejność** podanych tytułów powieści w stosunku do kolejności wymienionych przez badacza typów bohaterów-zabójców. Wszystko po to, by Czytelnik tego szkicu czytał nadal utwory Agathy Christie z pasją poznawczą, **dociekając, kto zabił**... Ostatnia spośród powieści, które wymieniam, znana jest też pod polskim tytułem *Boże Narodzenie Herkulesa Poirot*.

działań terapeutycznych. Bez wielkiej wyobraźni, bo i po co jej ona? Raczej też bez słabości, jeśli pominąć upodobanie do mocnej i dobrze osłodzonej, a często serwowanej, herbaty. To pielęgniarka. Z pozoru niewinna, a toksyczna. Jak skomentowano: „zbrodnicza siostra miłosierdzia”¹¹. Jedna z dwóch, które przewijają się w tej historii¹².

3. Wątpli ekspresja i mocny etos

Wróćmy do sytuacji wyjściowej. Ciotka choruje. Oboje kuzyni odwiedzają starszą damę z rozmaitą częstotliwością, pytając o zdrowie z nierówną empatią i z troską różnie okazywaną. To narzeczeni, mimo więzi rodzinnych. Będą małżeństwem i zwłaszcza Elinor o tym myśli

Wzajemną relację obojga narrator ukazują właśnie w perspektywie Elinor, poprzez odczucia wrażliwej dziewczyny, która często myśli o ukochanym:

Roddy! Zawsze Roddy - zawsze, odkąd pamięć sięga, od tamtych dni w Hunterbury wśród malinowych zarośli, w królikarni, w dolince nad strumieniem... (s. 8).

- jak o tym roi rozmarzona podczas... rozprawy, na sali sądowej. I zawsze ów zmysłowy urok ukochanego:

Uczucia... Przelotne zauroczenie... wstrząs. Twarz Roddy'ego, najdroższa twarz! Z długim nosem i wyrazistymi ustami (tamże).

Jednak nadal odczuwa ów wstrząs, gdy na ukochaną osobę spogląda:

Roddy! Jak zawsze na jego widok Elinor odczuła lekki zawrót głowy, przyjemny dreszczyk i jak zawsze pomyślała, że musi być bardzo trzeźwa, nie ulegać wzruszeniom (s. 10).

¹¹ John Curran, *op. cit.*, s. 312.

¹² By nie zakłócić czytelnikowi przyjemności ewentualnej pierwszej lektury tej świetnej powieści, celowo nie zdradzam tu... nazwiska zbrodnicznej bohaterki. Jedna z dwóch pielęgniarek, tyle wystarczy. Obie są amatorkami herbaty...

Jest przy tym świadoma swej namiętności, którą analizuje i ukrywa. Narrator unaocznia (w mowie pozornie zależnej) jej myśli o Roderyku:

To czysty nonsens, żeby mężczyzna - przeciętny, absolutnie przeciętny młody człowiek - mógł budzić podobne uczucia! Żeby świat wirował na jego widok, a sam dźwięk głosu wywoływał niepojętą chęć do płaczu (s. 10-11).

Elinor umie empatycznie odczuć odmienność stanów emocjonalnych narzeczonego:

Dokładnie zdawała sobie sprawę, że Roddy kocha ją wprawdzie, ale zupełnie inaczej, niż ona jest w nim zakochana (s. 10).

Z tego powodu nakazuje sobie pozorną powściągliwość. Tak myśli:

Jedno jest pewne. Trzeba nie ujawniać tego wszystkiego, dbać o naturalne zachowanie. Mężczyźni na ogół nie lubią przesadnego uwielbienia, a Roddy - z pewnością (s. 11).

Namiętność należy ukryć... Roddy wcale stanu wewnętrznego Elinor nie rozpoznał, widzi ją jako „wyniosłą, ironiczną” i nie pragnie, aby się stała „zbyt serio” (s. 14). Zatem tak ma pozostać.

O wyrazistość uczuć do narzeczonego zapyta ją teraz chora ciotka, niepewna co do sytuacji:

- Ty... ty go kochasz, prawda?

- Oczywiście - Elinor uniosła delikatny łuk brwi.

- Wybacz, moja droga - podjęła żywo chora. - Jesteś bardzo powściągliwa. Trudno odgadnąć, co myślisz i czujesz (s. 30).

Pani Welman nie rozumie nadal bratanicy.

Ciotka ze smutkiem dostrzega w Elinor „pychę” (s. 27), o którą obwinia i samą siebie. Czy to właściwe słowo? Może chodziłoby o osobliwą samoświadomość? O poczucie własnej odmienności, o odrębność odczuć, inną intensywność przeżyć, co nakazywałoby swój świat wewnętrzny

maskować i udawać stabilny i chłodny stan ducha. Elinor ma poczucie własnej autonomii. Czuje się nie lepsza, ale inna. To nie pycha, lecz delikatność, której pozbawiony jest choćby prostoduszny narzeczony. Bratanica pani Welman zachowuje rygor duchowy i wiele od siebie wymaga. Przy spotkaniu z niedołączną ciotką po jej nowym ataku jest opanowana, a wobec chorej krzepiąca i nawet wesoła.

- Nauczyłam się nie ujawniać uczuć (s. 48).

- wyjawi lekarzowi ciotki. W zakresie swego postępowania jest perfekcjonistką. Nie zdradzi swoich słabości.

Jest trochę jak... **Kordelia z tragedii Shakespeare'a *Król Lear***, która na pytanie starego ojca, co ona mu powie o swej do niego miłości, rzuca zwięzłe „nic”:

Jej dalsza powściągliwość oraz lakoniczne wyrażanie uczuć [...] odcinają się wyraźnym konturem w świecie...,

w którym wypowiedź towarzyska wymaga „barokowego stylu pochlebstw”¹³. Kocha ojca. A skrywa to. Jest może nad miarę powściągliwa i byłby to, w emocjonalnym, ale i moralnym wymiarze, naganny błąd? Barokową bohaterkę złakniony efektownych emocji ojciec wydziedziczył.

Teraz widzimy zaś Elinor, która starannie unika pełnego oznajmiania uczuć. Chciałaby ocalić więź z Roderykiem, ale siła jej charakteru i tak go męczy, a zaręczyny zostaną zerwane. Ta powściągliwość i raczej milczenie o sobie także byłyby błędem, jak to powie o bratanicy pani Welman krótko przed śmiercią.

Elinor jest perfekcjonistką. I wiele od siebie samej wymaga. Ujawnia maksymalizm etyczny. I może dlatego cierpi.

Tym się tłumaczy jej stan emocjonalny po aresztowaniu i ciche znużenie podczas rozprawy na sali sądowej. Dobrze zna fakty i wie, że nie zabiła. Jednak czuła niechęć, a może nienawiść, wobec Mary, której półświadomie bodaj, a coraz mocniej, życzyła śmierci, albo pragnęła, by tam-

¹³ Henryk Zbierski, *William Shakespeare, op. cit.*, s. 431.

ta jako rywalka zniknęła i nie zakłócała już tej harmonijnej, jak w to ufała Elinor, więzi z narzeczoną. Była o Mary zazdrosna, a to trywialne i złe odczucie. Wszystko sprawia zatem, że bohaterka samą siebie uzna za winną i godną kary.

Nie zabiła? Co z tego, skoro przez ułamek chwili choćby chciała zniszczyć, więc zabić. Wielka wrażliwość i rozbudowana świadomość etyczna sprawiają zatem, że samą siebie, wbrew faktom, może uznać za winną. Obrońca podczas rozprawy wstrzymuje oddech, że mimo faktów a przez maksymalizm etyczny oskarżona oznajmi sądowi, iż skoro czuje się winna, to jest winna... Jej stan wewnętrzny trafnie rozpozna Herkules Poirot.

- ...Wszelkie poszlaki wskazywały na jej winę, a ona nie robiła nic, by podejrzenia rozproszyc, gdyż słuchała swego wrażliwego, bardzo skrupulatnego, sumienia. Zarzucając sobie nie uczynek, lecz zamiar omal [...] nie przyznała się w sądzie do zbrodni, której oczywiście nie popełniła, [...] ponieważ stosowała do siebie miarę wyższą, niż zwykle stosują ludzie (s. 227).

Elinor potwierdza tę analizę we wcześniejszym wyznaniu wobec doktora Lorda:

- Na początku rozprawy omal nie przyznałam się do winy, bo... bo przecież myślałam o tym.

Czyli o zabiciu podczas lunchu Mary, która zniszczyła ich związek z Roderikiem.

Jak gdybym była opętana. Kiedy kupiłam pastę rybną i przyrządzałam kanapki, udawałam wobec samej siebie, myślałam: „Teraz dodaję truciznę. Ona zje to i umrze, a Roddy wróci do mnie”.

Lekarz tłumaczy jej, że „takie udawanie przynosi czasem ulgę”, nie jest złe, a „rozładowuje napięcie w wyobraźni” i uspokaja, choć i tak została w sądzie uniewinniona. Elinor pojmuję wreszcie, że rojenia o zbrodni a popełnianie jej to, jak mówi doktor, „różnica kapitalna” (s. 224-225).

Przecież bezlitośnie myślała o zabitej Mary, jak ujawnił narrator, podczas rozprawy sądowej:

„Tak! Nienawidziłam jej z głębi serca... Tak! Życzyłam śmierci tej dziewczynie!... Tak!” (s. 211).

Jednak to nie ona zabiła.

Skryta **ironia** przenika tę świetną powieść. Kto inny bowiem zabił. Seryjna morderczyni łatwo mogła uniknąć wykrycia jej postępków i zasłużonej kary. Niewinną oskarżoną zaś jej **maksymalizm etyczny** mógł wysłać na szafot. Tylko oddany i kochający, dobry doktor Lord ją ocalił. I wspierany mocą intelektu i siłą dedukcji mały detektyw Herkules Poirot.

Miłość i myśl uratowały życie i... **sumienie skrupulatne** dumnej bohaterki.

Bibliografia

Źródła:

1. Agatha Christie: *Zerwane zaręczyny [Sad cypress]*. Tłum. Tadeusz Dehnel, Wrocław 1992. Tytuł oryginału znaczy: *Smutny cyprys*.
2. William Shakspeare: *Wieczór Trzech Króli*. Tłum. Leon Ulrich. W: *Dzieła dramatyczne*. Warszawa 1973, tom II, s. 505n., tu cytuję ze s. 543.

Opracowania:

1. John Curran: *Sekretne zapiski Agaty Christie*. Tłum. Beata Długajczyk, Poznań-Wrocław b. r. [2010],
2. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, rozdział: *Barok niezniszczalny*, s. 51-70.
3. Martin Fido: *Świat Agaty Christie*. Tłum. Beata Długajczyk i Emilia Skowrońska, Poznań-Wrocław 2015.
4. Henryk Zbierski: *William Shakespeare*. Warszawa 1988.

Trans i chłód oświecenia w filmie.

Andrzej Żuławski (*Diabeł*) - Federico Fellini (*Casanova*)¹

1. Dwa obrazy epoki - mimo woli

Oba te arcydzieła kina kreacyjnego to wędrówka w krainę cieni. Oba sięgają do historii - **w epokę oświecenia**. Ale też obie wizje epoki powstały poniekąd... mimo woli, bo intencją reżysera nie była wcale rekonstrukcja epoki historycznej. Intencja nie była - powiedzmy wprost - skrupulatna...

Artyści nie ujawniali nakierowanej tak intencji działań i **nie wypowiadali się na temat formacji oświeceniowej** jako takiej. Obraz epoki powstał jakby mimochodem, w toku rekonstrukcji materiału historycznego, w trakcie pracy nad filmem, podczas zdjęć. Powstał w toku budowania dwóch rozległych inscenizacji filmowych. To Andrzej Żuławski, jego ***Diabeł***, z akcją ułożoną w Polsce w XVIII wieku, w okresie rozbiorów. Film budowany jak **barokowo** bujna wizja, a w estetyce **gotycyzmu**. I Federico Fellini, ***Casanova***, obraz osnuty wokół pamiętników słynnego dawnego uwodziciela z XVIII stulecia. Film rozrzutny plastycznie jako wielkie i **unaoczniające dawny czas**, a zarazem, z ostentacją, **kreacyjne i „sztuczne”** widowisko.

A jednak skrył się tam duch oświecenia. I tkwią w obu obrazach dwie odmienne wizje tamtej epoki.

Otoczą nas widma w perukach pudrowanych. To cienie XVIII wieku ożywione w autorskiej wizji filmowej Żuławskiego i Felliniego. Gwar głosów, blask i mrok zjawisk jako obraz pewnej formacji kulturowej - jednak odmienny.

¹ W szkicu tym rezygnuję z przypisów bibliograficznych. Zastąpi je bibliografia.

2. Genetyczne uwikłania: z namysłu i z niemocy

W biografii artystycznej **Andrzeja Żuławskiego** *Diabeł* ma swą genezę. Wizja tego filmu krystalizowała się niespiesznie. Choć to dzieło gwałtowne, a w obrębie pewnych sekwencji wprost halucynacyjne, zaistniało najpierw jako wyrafinowany literacko i konsekwentnie spójny **scenariusz**, który Żuławski opublikował w roku 1969 w miesięczniku „Kino”. Wpisał ten tekst do kanonu swej prozy, chyba też go cenił, skoro duży czas od pierwodruku scenariusz *Diabła* zostaje ponowiony **w tomie autorskim *Piekielnicy*** z 1994 roku. O książce tej - za chwilę.

Trzeba tu bowiem zapytać najpierw o... kompetencje humanistyczne, historyczne autora, który fabułę *Diabła* maluje na tle Rzeczypospolitej Polskiej XVIII stulecia z **brawurową swobodą**. Miał owe kompetencje, czy je pozorował tylko? Otóż miał wiedzę

Pozwolę sobie na dygresję. Poznałem Andrzeja Żuławskiego latem 1994 w Warszawie, kiedy, mieszkając wówczas jeszcze we Francji, kolejny raz przyjechał na dłużej do ojczyzny i... szukał ludzi, którzy o jego filmach pisali. Ja wówczas już opublikowałem byłem studium o stylu barokowym jego filmów w jednym z wczesnych numerów periodyku „Ogród”. Ktoś to czytał, powiedział artyście, ten zatelefonował do mnie (nie zrekonstruuję, skąd poznał numer) i tak się spotkaliśmy. Znałem filmy Andrzeja Żuławskiego, lecz znałem też reputację reżysera jako artysty - jak mawiano - skrajnego, szalonego, iście nawiedzonego, choć temu nie ufałem. Intuicję miałem trafną. W rozmowie był skromny, skupiony, zarazem błyskotliwy. Ujawniał wielką wiedzę, rozległą kulturę filozoficzną, gruntowne odczytanie. Miał w pamięci polskich poetów barokowych, cytował Wacława Potockiego.

Miał tylko mocne i dobitne, bolesne czasem, sądy, ale to zaleta, bo ludzi miałych i błado poprawnych, bez ugruntowanych poglądów, z lęku o swe kariery - mamy wokół nadmiar. Wówczas też ujawnił, że ma w maszynopisie duży esej historyczny o XVIII stuleciu. Zaproponowałem, że go wydaj. Tak się narodził tom *Moliwda*.

Przywołuję to z pamięci najpierw w hołdzie dla zmarłego nagle i niedawno (w roku 2016) artysty. A po wtóre, by zaświadczyć jego **kultu-**

rę humanistyczną, także znajomość historii. Prawdziwie też urzekął go **gwałtowny wiek XVIII.**

Scenariusz zaowocował filmem, który zrealizowany został wkrótce po pełnometrażowym debiucie fabularnym. Tym była *Trzecia część nocy* - apokaliptyczna wizja czasu wojny, zarazem traktat manichejski o naturze zła. Teraz, **w roku 1972**, powstawał *Diabeł*. Także miał się stać traktatem manichejskim, obrazem zarażania złem, kiedy inspirator zbrodni edukuje im jak doraźnego ucznia. Prowadzi wykonawcę mordów, adepta zła. Film jednak został odrzucony przez cenzurę przewencyjną PRL i nie doczekał się wówczas premiery. Do kin trafił *Diabeł* po szesnastu latach, dopiero wiosną 1988.

Akcję ulokował Żuławski w gorącym okresie po II rozbiorze Polski. Wystarczająco wiele w filmie **kontekstu historycznego i realiów**, by to ulokowanie fabuły pośród dziejów polskich schyłku XVIII wieku uznać za logiczne i ważne.

Tamto stulecie zajmowało artystę nadal. Czytał o nim i pisał. W Nowym Jorku później powstawał **osobliwy esej historyczny**, ujęty jak szczególne, prywatne wyznanie - *Moliwda*. Narracja prowadzona jest teraz, współcześnie, ale wyobraźnia mówiącego jest **wychylona ku historii** końca I Rzeczypospolitej, w stronę XVIII stulecia. Bohater główny to Jakub Frank, polski Żyd, który otwiera się na chrześcijaństwo i na kresach wschodnich reżyseruje wraz z wyznawcami burzliwe dzieje ówczesne. Bohater poboczny to Antoni Kossakowski, zwany Moliwdą, poeta i dworak ostatniego króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, związany z Frankiem. Bohater skryty to autorskie *ja*, medytujące i trwające jak komentator i świadek egzystencji teraz, po latach.

Wizję historyczną *Moliwdy* przypomina dzisiaj także powieść Olgi Tokarczuk *Księgi Jakubowe*.

To nie był ostatni wypadek Andrzeja Żuławskiego w stronę tamtego stulecia. W tomie *Piekielnicy* zawarł też **opowieść zatytułowaną *Casanova***, ujętą jak historia słynnego uwodziciela i awanturnika, zarazem gwałtowny, a **malowany hipnotyczną, filmowo ujętą narracją** obraz kultury tamtego czasu, w tym i polskiej, jako schyłkowej, toksycznej, **dekadenckiej**.

Autorskie penetracje XVIII wieku powstały tu więc z namysłu i w toku własnych rekonstrukcji i dociekań historiozoficznych, nad **rytmem dziejów i gaśnięciem formacji kulturowych**.

Federico Fellini podejmuje swą opowieść o życiu Casanovy jednak odmiennie. Powiemy od razu, że podjął ją nagle i przypadkiem, nieświadom nawet, dokąd go ta wędrówka jako artystę doprowadzi.

Trudne chwila niemocy i poczucia wypalenia w biografii artystycznej włoskiego geniusza kina autorskiego zdarzały się już. Tak w roku 1963 po, czarno-białym jeszcze, *Osiem i pół*. Opowieść ujęta jak **esej o świadomości i kondycji artysty** w świecie współczesnym urzekła hipnotycznie wyrazistą narracją, klimatem onirycznym, to znów tonacją groteski. To, nowatorskie dla języka sztuki filmowej, arcydzieło bodaj wypaliło Felliniego. Zebrał jednak siły, by z żelazną konsekwencją przygotować pierwszy pełnometrażowy **film barwny**. To **oniryczny** znów w tonacji obraz *Giulietta od duchów*, od strony fabularnej: historia współczesnej Włoszki, kobiety dojrzałej (gra ją Giulietta Masina), którą zdradza mąż. Osamotniona żyje na pograniczu rzeczywistości i marzeń. Brawurowa w **barokowym rozmachu** wizja, wysmakowane plastycznie kadry, **malarska wprost kolorystyka** perfekcyjnie konstruowanych kadrów, **psychodeliczna muzyka**, którą, jak zawsze u Felliniego, skomponował odwieczny przyjaciel Nino Rota - dały arcydzieło, nowatorskie znów i przełomowe dla języka kina, wówczas jednak niedocenione przez, lekceważącą je, krytykę, może wprost odrzucone². Wówczas pierwszy głęboki kryzys i poczucie niemocy twórczej.

Jak nadziei chwyta się wówczas propozycji, by dać adaptację antycznej rzymskiej powieści Petroniusza *Satyricon*. Czyta starożytny tekst. Projektuje perfekcyjnie stronę plastyczną nowego filmu, inspiruje budowę gigantycznych dekoracji w rzymskim atelier filmowym. Zamawia u Nino Roty **muzykę** ujętą jako dzika, „obca”, zarazem synkretyczna, łącząca **efekty dodekafonii i afrykańskie brzmienia ludowe**. Powstał z tego **film nadrealny**, z malarskim **rozmachem ekspresjonisty** dający mroczną, także dosłownie, wizję dekadencji, agonii pewnej formacji kulturowej.

² Nie doceniano tego filmu i potem. W Polsce pisał o nim, niestety, lekceważąco, **Grzegorz Królikiewicz** - reżyser ważny, ale komentator sztuki filmowej stronnicy i nad miarę subiektywnie krytyczny.

Powstaje więc, w roku 1969, kolejne arcydzieło. Zarazem - z tego ostentacyjnie **sztucznego i jawnie kreowanego** świata - wyłania się **wnikliwa analiza historyczna antyku rzymskiego w stadium jego schyłkowej niemocy**.

W kilku latach, po fantazyjnej opowieści o latach młodości i narodzinach faszyzmu włoskiego, widzianych i pamiętanych w nadmorskim miasteczku, bo tym było *Amarcord* - znowu stan niemocy. I znów sięga Fellini po propozycję, tym razem - aby sfilmować pamiętniki Casanovy...

Niezbędna jest ta rekonstrukcja porządku wydarzeń, by dostatecznie wyrazić wyjściową **przypadkowość i chaotyczność** projektu, którym już w roku 1976 będzie - bodaj nieoczekiwanie - kolejne arcydzieło perfekcyjne i kolejne **studium historii**, bo tym się stał filmowy *Casanova*.

Zatem znany już system przygotowań. Najpierw reżyser drze kolejne karty książki, czyli nudnych i jałowych - jego zdaniem - wspomnień włoskiego arcykochanka. Potem gigantyczne projekty plastyczne - **malarskie zarysy scenografii**, projekty **barokowych w swym nadmiarze i surrealnych kostiumów**. Wszystko to zaludnia znów rzymskie studio filmowe „Cinecitta”. Armia charakteryzatorów otacza ekipę aktorską, by pokrywać twarze tuszem i szminką, co da ostentacyjnie **sztuczny i skrajny**, w duchu estetyki ekspresjonizmu, wygląd postaci. Odtwórca roli tytułowej Donald Sutherland słucha zaskakujących uwag Felliniego, by zapomnieć wszystko, co amerykański aktor wie o naturalnej i swobodnej technice gry, a grał nienaturalnie, sztywno, z - celowym - efektem obcości. W tym czasie Nino Rota komponuje **muzykę, która odda mechanicznego, zimnego ducha XVIII wieku**, zawierając w sobie coś z Mozarta, ale i z klimatu maszynierii wydających z siebie - jak pozytywka - **lodowato obcą** muzykę.

Z tej szaleńczej genezy powstaje film perfekcyjny jako - najbardziej bodaj radykalna w historii kina - **wizja sztuki sztucznej**, barokowo kreowanej: te zimne, w lunatycznym ruchu postacie, te piętzące się fałdy lśniących materii, to **morze z plastiku**, które nie ukrywa, że jest sztucznym, „udawanym”, morzem. Wskazała to kongenialnie, rozpatrując film, pisarka **Maria Kuncewiczowa**. Ale zarazem znowu - jak to się stało z filmem *Satyricon* - gotowy *Casanova* to studium historyczne, analiza i unaocznienie schyłku pewnej formacji, kresu kultury oświecenia.

3. Trop ideowy i gatunkowy: historyzm

Czas rozważyć głębinową **genologię** obu arcydzieł.

Zdawałoby się jasne, że to kino kreacyjne, sztuka na barokowy sposób „**wymyślona**” i budowana jak **nadrealna, prywatna wizja**. Rozmaite są zresztą szczegóły estetyczne tych perfekcyjnie budowanych obrazów, bo wielka rola pejzażu w *Diablu* i mnogość, nadobfitość dekoracji w *Casanovie*.

Andrzej Żuławski podejmuje w *Diablu* ton **kina grozy**. Wiele scen rozgrywa się na tle krajobrazu, który gra tutaj swą rolę, ukazany i, niejako, preparowany plastycznie w klimacie **gotycyzmu romantycznego** - obcy, chłodny, posępny. Ekspresyjny gotyk filmowy byłby tu na nowo podjęty, ale z **barokowym i skrajnym napięciem**.

Federico Fellini daje znów w *Casanovie* podstawową dla swych dojrziałych dzieł - nazwijmy ją tak - **estetykę widowiska**, opartą na **teatralizacji świata przedstawionego**, który ujęty zostaje jak **seria epizodów i unaocnień**, sekwencja szczegółów, z **barokową i surreálną tonacją** skrajności i nasycenia wizji plastycznej.

Trudno bodaj - z pozoru - o większą omyłkę, niż nazwać te dzieła: **historycznymi**. A jednak z precyzją ukazują one świat historycznie odległy, unaocniają go, wysnuwają z przeszłości jego pulsujący życiem obraz. Warto śmiało zatem powiedzieć, że to obrazy - także - historyczne.

Powiemy więc wprost, że są to **dwie odmienne rekonstrukcje artystyczne epoki oświecenia**. Z obu dzieł obraz tamtej formacji wyłania się jako przemyślany i konsekwentny. W obu jednak będzie to rekonstrukcja czasów oświeconych mocno odmienna. Obie wizje wzajem się w końcu dopełnią.

Określa obie wizje mowa uczuć, artykulacja emocji, widoczna już na poziomie stylu, techniki budowania obrazu filmowego. Jest różna.

4. Trans oświeceniowy: *Diabeł*

Narrację *Diabła* określa **ruch**. To stały, skrajny, jakby chaotyczny, kolidujący wytyczający panoramę obrazu ruch kamery. To także ruch

wewnątrz kadru, pełen napięcia, półrealny, ruch postaci gorączkowy, nadekspresyjny, prawie nieświadomy - jak w transie.

Narracja ta poniekąd byłaby obiektywna, to jest maluje świat przedstawiony z perspektywy reżysera, który stoi za kamerą, także widza, który takie zewnętrzne jakby spojrzenie postrzega i tak percypuje dynamikę filmowej rzeczywistości. Jest to też jednak, w innych sekwencjach, narracja subiektywna, bo kamera odsłania taki świat, jaki percypuje bohater.

Główny bohater, Jakub (gra go Leszek Teleszyński) stale jest w ruchu. Wspiera go w tym tajemniczy, dwuznaczny nieznajomy (w tej roli groteskowy, to znów przerażający, znakomity aktorsko Wojciech Pszoniak), który dał mu brzytwę i kazał... „oczyszczać”. To jest psychologiczne i fabularne, doniosłe też w perspektywie rekwizytu, który kamera ujmuje czasem w zbliżeniu - podłoże emocyjne i uzasadnienia tego napięcia ruchu, tej dynamiki narracji.



Andrzej Żuławski (1940-2016): *Diabeł* (1972, film barwny)
Sekwencja na zamku: Małgorzata Braunek (narzeczona Jakuba)

Już pierwsza rozbudowana sekwencja buduje **napięcie skrajne**. To pacyfikacja domu dla obłąkanych, który prowadzą zakonnice, podjęta przez wojska pruskie po drugim rozbiorze Polski. Długa scena bez widocznych, celowo, cięć montażowych. Stłoczeni za kratami szaleńcy. Biegące w popłochu siostry zakonne. W sali obok siostry lekarki przeprowadzają operację, strużki krwi ściekają ze stołu na podłogę, dłonie sióstr unurzane w lśniącej krwi.

Jakub potem, jako były pensjonariusz psychiatryczny, ucieka konno lasem. Jest późna jesień, w surowym plastycznie pejzażu już czuć zimą. Jakub dociera do swego domu, dworu szlacheckiego, ale ten w połowie zniszczony. W jednej z izb po trosze nadgniły, a w części zamrożony **trup ojca**, który zginął samobójczo, strzelając sobie w głowę. Widać na czaszce zaschnięte strużki krwi.

Siostra Jakuba w połowie tylko świadoma sytuacji, **lunatyczna**, jak widmo w pasiastej szafirowo sukni na tle ciemnej ściany lasu. Wymyka się do pobliskiego pałacu na orgie, po których wraca nasycona seksualną rozkoszą.

W pałacu przebywa teraz niegdysiejsza narzeczona Jakuba (w tej roli Małgorzata Braunek), dzisiaj już brzemienna..., ale jej pękaty brzuch powstał z innym.

W pobliżu mieszka też matka Jakuba, która dawniej już opuściła męża. Jej domek teraz mieści dom publiczny. Matka urządza w nim **pokazy erotyczne** dla widzów z kręgu elity kraju. Dziewczęta i osowiały chłopak o sennych ruchach rozbierają się teraz przed nimi, inicjują orgię.

Jakub odwiedza matkę w jej przybytku. Nie poznała go. „Jesteś przystöjny” - mówi do Jakuba, głaszcząc go i rozpinając mu spodnie. Dodaje błagalnie: „Zrób mi dobrze!”. Już w trakcie kopulacji Jakub demaskuje się, mówi zduszonym głosem: „Matko”. Kobieta porzuca jego ciało i ochryple krzyczy.

Jakub napotyka grupę wędrownych aktorów. Stary aktor wychwala jego męską urodę. Aktorka, Turczynka, biegnie zaś do lasu. Tam, na zimnej ściółce ze spadłych liści odda mu się. Jakub trzyma jednak w dłoni brzytwę, po chwili powstanie znad znieruchomiłego ciała Turczynki. Kamera penetruje **stygające strugi krwi**, które, od poderżniętego gardła, całą ją oblały.

Jakub coraz mocniej traci świadomość. Zwolna jedzie konno przez las. Koń traci siły. Jakub podrzyna jego gardło brzytwą. Zwierzę osuwa się na ziemię. On dalej brnie pieszo.

Narracja w sennym konwulsyjnym ruchu. I **bohater jak w transie**. Przejmującą obcość kreowanego świata podkreśla **redukcja barw**, dotykane wprost **zimno malowanego tu pejzażu**, to martwo jesiennego, to pustej bieli leżącego śniegu. Podkreśla to i muzyka. Andrzej Korzyński

skomponował ją wykorzystując fakturę **rocka**. Ten dźwięk nie rozprasza obcości kadrów, jest też **ostentacyjnie ahistoryczny**.

Zdarzają się i sceny liryczne. Jakub w ruinach rodzinnego dworu milcząc przytula siostrę, która traci już, w apatii, poczucie rzeczywistości. Mocno ją obejmuje, po chwili **czułym ruchem szabli** szlacheckiej podetnie jej gardło, a ciało siostry miękko osunie się na ziemię. Muzyka Korzyńskiego do tej sekwencji także jest cicha i liryczna.

Żuławski perfekcyjnie wykonał film, który odbiorca naiwny i prostoduszny, a może odbiorca przyjmujący klucz mimetyczny interpretacji przyjmie ze zgrozą, oburzeniem, niesmakiem, jękiem i wszelkimi innymi przejawami odrzucenia tej wizji. Jednak kluczem do obrazu jest owa **zamierzona skrajność**.

Oto bowiem świat ogołocony. Wszelkie więzi między ludźmi przestały istnieć albo stały się toksyczne i wynaturzone. Uczucia wypaliły się albo przekształciły w emocje niszczące. Scena zabicia siostry naprawdę jest liryczna w tonacji, jednak jedynym gestem czułości bohatera wobec niej może być milczące zabójstwo z litości.

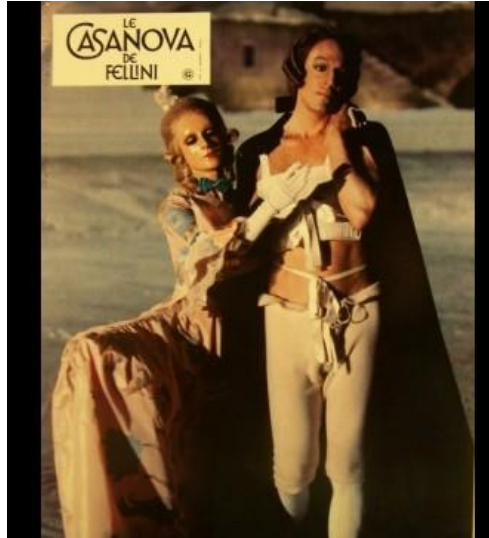
To **świat ludzkiej pustki wobec czeluści historii**. Kraj upada i martwieje. Dom Jakuba - niemal symbolicznie - jest ruiną. Przestrzeń patrolują obce wojska. Tytułowy diabeł to w końcu nie demon, ale płatny pruski konfident i donosiciel, który miał zwerbować Jakuba i dokonał tego.

Andrzej Żuławski ukazał **epokę owładniętą przez trans skrajnych i dzikich emocji**. Wpisaną w szalony, śmiercionośny ruch. A jednak wewnętrznie **zimną i martwą**.

5. Chłód oświecenia: *Casanova*

Narrację *Casanovy* Felliniego określa **ruch odmienny**: niespieszny, płynny, zwykle kolisto ogarniający horyzont wydarzeń. Ontyczna widowiskowość tego filmu, jako zasada kreacji świata wewnętrznego, czyni go **steatralizowaną sekwencją epizodów**, gdzie rozpustny bohater-uwodziciel to **zimne i półaktywne** ogniwo całej wizji.

Film „snuje się” w **wędrówce** wokół życia oświeceniowego artysty, istnego **dandysa** z XVIII wieku. O biografii bohatera, ale i o dandyzmie tamtego stulecia pisał ongi Kazimierz Chłędowski.



Federico Fellini (1920-1993): *Casanova* (1976, film barwny)
Bohater tytułowy (Donald Sutherland) i mechaniczna lalka

Epizod w Wenecji. Mniszka posyła Casanovie miłosny bilecik. Ten udaje się pod wskazane miejsce. Włącza pozytywkę. W takt jego mechanicznych dźwięków rozbierają się i tańczą, a zakonnica spogląda znacząco wysoko na ścianę. Stamtąd przez maleńki otwór ogląda ich jej **kochanek-kardynał**. Po udanej kopulacji Casanova staje przed ścianą i prosi kochanka-podglądacza o wsparcie kariery.

Epizod dworski. Uczta. Obok włoskich gospodarzy po drugiej stronie stołu goście z Hiszpanii, czarno ubrani, surowi, zgorszeni, jak to moraliści. A tu występ teatralny i muzyczny. Garbaty książę, niewysoki, przebrany za czarnego pająka. Obok piękny młodzieniec jako motyl. Książę-garbus śpiewa (to muzyka Nino Roty) o swej pajęczej namiętności, wysuwa język w znaku pożądania, ramionami dotyka muskularnego ciała młodzika i oplata je. Goście hiszpańscy patrzą zgorszeni.

Casanova **w operze**. Dobiega końca spektakl. Polifoniczny śpiew solistów na rozświetlonej scenie pod wielkim wymalowanym słońcem.

Scena w oberży. Kłębowisko półnagich ciał w wielkim łożu z baldachimem. Jest Casanova. I kilka kobiet. Rytmicznie drgają w ekstazie, raz i drugi, zastygają, po chwili szaleństwo kopulacyjnej energii powraca. Łoże drga rytmicznie wraz z nim i kolicie jeździ po izbie.

Znów wielkie salony włoskich pałaców. Trwa oświeceniowy spór natury z kulturą. Także w obszarze kultury seksualnej. Casanova obstaje przy wyrafinowanym erotyzmie. Jednak damy obecne tam z entuzjazmem mówią o pewnym służebnym, który w swych erotycznych czynnościach spełnia się za jednym zamachem kilkanaście razy. Przyprawdają krzepkiego prostaka. Casanova obstaje przy swoim. Wszyscy żądają pokazów sprawności i dochodzi do salonowych **zawodów w dziedzinie seksu na żywo**. Damy hałaśliwie dopingują to jednego, to znów drugiego zawodnika. Zwycięża jednak, bo dłużej działa, Casanova. Zziębnięty, spocony odbiera teraz gratulacje.

Epizod niemiecki (ten, który w słynnym tekście swej piosenki opisał Jacek Kaczmarski). Casanova na dworze bawarskim. Sztetyni, niechętni gospodarze. Upośledzony umysłowo młody książę. Tymczasem zebrani intonują **pieśń o mocnym, marszowym rytmie**. Akompaniament dołącza na organach obecny tam muzyk. Potem inny muzyk na organach. I jeszcze kolejny. Muzyka narasta do rytmicznego *tutti*. Chór męski milknie. Teraz śpiewa tylko tenor.

Narracja filmu układa się **w sekwencję widowiskowo ujętych barokowo bujnych, niesamowitych scen**. Bohater jest tu jak aktor sztywno stąpający po scenie.

Jest i scena liryczna. To na dworze niemieckim wieczorem w opustoszałym już salonie Casanova zastaje dziwną damę siedzącą przy stole. Milczy. Ma sztywne ciało. Chodzi, ale i ruchy ma sztywne. To **lalka mechaniczna**. Skoro tak doskonale skonstruowana, pewno i kopulować potrafi. I owszem, kładzie się milcząc, unosi nogi. W tej jednej scenie intymnego zbliżenia Casanova jest emocjonalnie poruszony, wzruszył się, przepaja go czułość. Ale to czułość wobec mechanizmu, maszynerii, nie żywej ludzkiej istoty.

Techniką rekonstrukcji i unaocnień pokazujemy tak technikę unaocnień reżysera. Potem motyw **lalki mechanicznej** ponowi Ken Russell w wizyjno romantycznym filmie *Gotyk* (1986).

Fellini **nie analizuje, ale maluje epokę** bohatera. I jest to świat skrajnego hedonizmu, chłodny, zimny wprost, lodowaty, naznaczony niemocą gasnącej już epoki. Erotyzm jako techniczne manipulacje i sprawnościowe ćwiczenia, **nigdy uczuciowa więź**. To stygmat tytułowego bohatera.

W Rzymie obejrzała *Casanovę* pisarka Maria Kuncewiczowa, sędziwa już autorka powieści *Cudzoziemka*. Oglądała przerażona, a opisała w swym esej o Stanisławie Przybyszewskim, w rozdziale traktującym o *Mowie sentymentalnej*, o języku uczuć. **Żadnych uczuć** - narzekała. Suknie, peruki, szminka, brud, wszystko, tylko nie uczucia - wyliczała **porażona chłodem wizji Felliniego**.

Ta smutna interpretacja to kongenialny komentarz do przepysanej artystycznie wizji Felliniego.

Komentarze **nieudatne** wobec tego filmu zdarzają się wówczas, kiedy widz albo krytyk chciałby analitycznej oraz iście dyskursywnej wypowiedzi o epoce, ścisłego - powiedzmy - studium filmowego, a otrzymuje: **naoczność**. Taka niepojęta i nietrafna bywała percepcja *Casanovy* w Stanach Zjednoczonych, kiedy oczekiwano mimetycznego historyzmu i tego wymagano od obrazu. Stąd potem wyrzekania, że widowiskowość filmu ogromna, a efekt finalny, myślowy „mały” (*small*) - jak sarkał Matty Stanfield, określając *Casanovę* jako „błąd” (*error*) Felliniego. Te kwaśne uwagi to jednak kompletne **nierozumienie** filmu.

6. Gasnąca epoka: dwukrotna dekadencja

Dwukrotnie oświecenie diagnozowane przy okazji, przypadkiem, jakby na boku głównego toku fabuły, na peryferiach wydarzeń. Ale dwa razy diagnoza trafna. Choćby artysta w autokomentarzu kierował swe dzieło w inne rejony (choćby Żuławski, akcentujący doraźne konteksty polityczne z czasu powstania *Diabła* i zapisu cenzorskiego na ten obraz)...

Dwa wybitne filmy to obrazy **dekadencji gasnącej epoki**. Ukazują też zakłócone i jałowe już więzi międzyludzkie, a raczej **niemoc więzi i niespełnienie uczuć**.

Trans pogrążonego w szaleństwie „oczyszczania”, czyli zabijania, bohatera *Diabła* Żuławskiego. Lodowaty chłód arcyuwodziciela o zastygłej mimice twarzy w filmie Felliniego. Oto dwa przejawy tej samej dekadenc-kiej **niemocy epoki oświecenia**, którą obaj artyści przenikliwie w swych arcydziełach - diagnozują i malują.

Bibliografia:

I. Źródła - filmy i teksty werbalne:

1. Federico Fellini: *Casanova*. Włochy, film barwny, 1976. Reżyseria: Federico Fellini. W roli tytułowej: Donald Sutherland. Film dostępny w wersji cyfrowej na płytach.
2. Andrzej Żuławski: *Diabeł*. Polska, film barwny, 1972. Reżyseria: Andrzej Żuławski. W rolach głównych: Leszek Teleszyński (Jakub), Wojciech Pszoniak (nieznajomy), Małgorzata Braunek (narzeczona Jakuba). Film dostępny w wersji cyfrowej na płytach.
3. Andrzej Żuławski: *Piekielnicy*. Warszawa 1994, rozdziały: *Diabeł* i *Casanova*.
4. Andrzej Żuławski: *Moliwda*. Wstęp: Antoni Czyż. Warszawa 1994 - **esej** o osobie oraz poglądach Jakuba Franka i o kulturze XVIII wieku.
5. [Andrzej Żuławski]: Piotr Kletowski, Piotr Marecki: *Żuławski. (Wywiad-rzeka)*. Warszawa 2008.
6. Jacek Kaczmarski: *Casanova-Fellini. Scena niemiecka*. W: *Wiersze i piosenki*. Paris 1983, „Biblioteka »Kultury«”.

II. Opracowania:

1. Kazimierz Chłędowski: *Rokoko we Włoszech*. Warszawa 1959.
2. Antoni Czyż: *Bestie i ból. Wyobrażenia barokowa a filmy Żuławskiego*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
3. Maria Kornatowska: *Fellini*. Wyd. 3. Gdańsk 2003.
4. Maria Kuncewiczowa: *Fantasia alla polacca*. Warszawa 1979, rozdział: *Mowa sentymentalna - esej o Stanisławie Przybyszewskim*, zawierający kongenialny **opis filmu Felliniego Casanova**.
5. Grzegorz Królikiewicz: *Kłopoty z Fellinim* - tom ujęty jak **esej** komentujący twórczość filmową Federico Felliniego, bardzo subiektywny i stronniczy, nad miarę **krytyczny**, a **narzucający** artyście własne upodobania i wybory.
6. Matty Stanfield: *A beautiful cinematic error or Fellini's „Casanova”*. Tekst na witrynie: <https://mattystanfield.com/2016/06/16/a-beautiful-cinematic-error-or-fellinis-casanova/>. Dostęp: 11 XI 2018.

Andrzej Żuławski a męskie światy w życiu kobiet. Od obcości po wolę empatii w filmie (*Opętanie, Szamanka*) i prozie (*We dwoje*)

1. Bez biografii

W bogatej twórczości Andrzeja Żuławskiego stały motyw to obcość między ludźmi, szczególnie dotkliwa w relacjach między mężczyzną a kobietą¹. Perspektywę kobiecą znamionuje tu często niemoc akceptacji mężczyzny. Jest to jednak dynamiczne zjawisko, między, jak to ujmuje Żuławski, kobiecym okrucieństwem (film *Opętanie*), unicestwianiem i, wprost..., zjadaniem partnera (filmowa *Szamanka*) a ujawnianą wolą rozumienia mężczyzny jako, mającej swą godność i wartość, osoby ludzkiej (u bohaterek tomu prozy *We dwoje*). Bo też męski lub kobiecy świat to ekspresja osoby i ślad egzystencji, w całej niepowtarzalności indywidualnego bycia. Żadnych idiomatycznych męskich, żeńskich cech osobowości nie ma. Pozostaje odmienność i niegotowość albo odmowa rozumienia. Nieuchronna obcość.

Milcząco zgadzamy się na świetność artysty. Jego filmy to mistrzowskie ogniwo kina autorskiego. Jego proza to cenna część literatury współczesnej. Czas jasno **oddalić stygmatyzującą recepcję** Andrzeja Żuławskiego, który nazbyt często opatrywany był w komentarzach rytualnym a beztreściowym epitetem „kontrowersyjny”. Tymczasem w dobrym Elizjum kultury trwa on pośród wielkich duchów twórczych kina jak Ingmar Bergman, Andriej Tarkowski lub Federico Fellini, którego tak

¹ Podstawowe prace o artyście, wspierające ten tekst: Antoni Czyż: *Bestie i ból. Wyobrażenia barokowa a filmy Żuławskiego*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998. Inne pomocne prace wymienia bibliografia.

głęboko cenił². Ale trwa z wszystkimi swymi obsesjami, które jak *leitmotiv* przewijają się w całym jego dziele.

Należy do nich obcość między ludźmi. Niemoc poznania i rozumienia. Nikłość lub brak uczuć. Nieodwracalna samotność, zatem alienacja, niemożność wspólnoty. Ciekawie rysuje się analogia do tego samego spłotu napięć, który zgłębiał Michelangelo Antonioni. Szczytowe jego spełnienia **tematu samotności** z lat 60. XX wieku, czarno-białe *Noc i Zaćmienie*, barwna *Czerwona pustynia* wydają się antycypacją polskiego reżysera, mimo radykalnej odmienności estetycznej³.

Język artystyczny autora *Powiększenia*, często ascetyczny i, w duchu konsekwentnego minimalizmu, powściągliwy, a bujny styl autora *Diabła*, wysnuty z **wyobraźni barokowej i ekspresjonizmu** - są bowiem niepodobne, choć, z kolei, obaj artyści kreują obrazy wyrafinowane, także wysmakowane malarsko (u Antonioniego dostrzegła to, z zachwytem, Maria Dąbrowska), w tym kolorystycznie⁴. Żuławski, dodajmy, znał dobrze i cenił kino włoskie, często wspominał o nim.

Milcząco też obywamy się tu **bez biografii**. Nazbyt dolegliwy byłby obyczaj - właściwy kulturze masowej w Polsce - śledzenia życia osobistego artystów, w tym dociekania i oceniania biografii Żuławskiego (z perspektywy pryncypialnej moralistyki), aby chciało się jeszcze wędrować tym jałowym szlakiem. Jedyne wyjątek uczynimy dla wspomnień Zuzanny Łapickiej, która zachowała w pamięci autora *Diabła* jako błyskotliwego erudyte z wielkim talentem i w nienagannym ubraniu - pisząc o nim z empatią⁵.

² Podkreślał to w rozmowach ze mną w 1994 roku (gdym zostałem wydawcą jego tomu *Moliwda*).

³ Zob.: Hanna Książek-Konicka: *Michelangelo Antonioni*. Warszawa 1970 - klasyczna już monografia. Także: Tadeusz Miczka: *Kino włoskie*. Gdańsk 2009, s. 245n.; w syntezie Miczki mniej może rozpatrywany jest styl Antonioniego.

⁴ Trafne uwagi o kolorze, który jest „komponentem filmu”, „nie odtwarzany, ale świadomie >wytwarzany<”, pisarka zapisała po warszawskiej projekcji 15 stycznia 1965 (Maria Dąbrowska: *Dzienniki powojenne*. Oprac. Tadeusz Drewnowski. Warszawa 1996, tom IV, s. 334).

⁵ Por.: Zuzanna Łapicka: *Dodaj do znajomych*. Warszawa 2018, rozdział: *Wolałby talent od erudycji*, s. 15-23.

Byłaby to **strategia metodologiczna** podjętych dociekań, aby zająć się twórczością w jej odrębności i, wystarczającej nam i podstawowej tu, suwerenności świata wewnętrznego, bez pytań o biografię artysty i omijając pokusę uwikłania dzieła w, zewnętrzny wobec niego, proces życia⁶. Zatem dzieła, nie biografia artysty, są tu przedmiotem uwagi. Artysta wielki, naturalnie, ze strumienia przeżyć własnych czerpie nagminnie, transformując - użyjmy języka Marii Janion - biografię w egzystencję, ale twórczość wykracza transgresyjnie poza uwikłania zewnętrzne, zatem w toku poznawania dzieła literackiego i filmowego niech nas tu inspiruje, co do idei lektury analitycznej, Roman Ingarden, kierując uparcie dalej i dalej, ku dziełu, by nie powracać do życia przeszłego⁷. Witkacy choćby, którego relacja z ojcem była trudna i ambiwalentna, a dramat *Kurka wodna* widomie stanowi ślad tych napięć, nie godził się, przy okazji inscenizacji w teatrze międzywojennym i głosów recenzentów później, by czytać utwór wedle klucza biograficznego⁸. I słusznie, bo *Kurka wodna* to arcydzieło suwerenne, niepodległe wobec prywatnych obsesji artysty, choćby Alain van Crugten wykazywał możliwość interpretacji psychoanalitycznej⁹. Dotyczy to i Andrzeja Żuławskiego.

Wystarczy natrętny, znamieny dla tabloidyzacji życia umysłowego, obyczaj - powszechny pośród kultury masowej, a umocniony tylko po śmierci artysty w lutym 2016 - traktowania całej jego twórczości tylko i wyłącznie jak *exemplum* perypetii życiowych, cytowanych z sensacją, zgrozą i/lub moralistyczną oceną¹⁰.

⁶ Por. jako inspirację: Janusz Sławiński: *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*. W zbiorze: *Biografia - geografia - kultura literacka*. Red. Janusz Sławiński, Jerzy Ziomek. Wrocław 1975.

⁷ Maria Janion stosuje tę dychotomię pojęć jako podstawową w cyklicznych dyskusjach na Uniwersytecie Gdańskim, których zapis daje seria tomów „Transgresje” (tu zwłaszcza *Odmieńcy* [1982] i *Osoby* [1984]). Zob. o tym: Antoni Czyż: „Transgresje” - żywa mowa. W: *Władza marzeń, op. cit.* Por. także: Roman Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Tłum. Danuta Gierulanka. Warszawa 1976.

⁸ Zob.: Antoni Czyż: *Widmo ojca. Gombrowicz, Witkacy, Wojtyła*. W: *Władza marzeń, op. cit.*; Janusz Degler: *Witkacy w teatrze międzywojennym*. Wrocław 1973.

⁹ Tu konsekwentny biografizm: Alain van Crugten: *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne 1971, rozdział: *Oedipe à Zakopane*. Książka ta nie ma wciąż przekładu polskiego, z wielką szkodą dla percepcji Witkacego w Polsce.

¹⁰ Celują w tym tabloidy papierowe (typu „Życie na Gorąco”) i także witryny w internecie (jak www.pomponik.pl). Jako *pars pro toto* (bo przykładów jest wiele) wskażę z **niesma-**

2. Obłąkana obcość: *Opętanie*

Najpierw pokusy **autobiografizmu**. Jednak. Do kryzysu swego małżeństwa z Małgorzatą Braunek artysta odniósł się pośrednio w tomie prozy narracyjnej *W oczach tygrysa*¹¹. Tom brzmi autobiograficznie, bo pisarskie *ja* nazywa się tu... Andrzej Żuławski, lecz to nie proza dokumentalna. Narrator relacjonuje tam kres swego związku miłosnego i krystalizację koncepcji nowego filmu *Uwiedzenie*. Tyle wystarczy. To odsłania klimat emocjonalny, neurotyczny wprost, w jakim powstawałby film wspomniany w tomie prozy. Nierzeczywisty, bo takiego obrazu Żuławski nie zrealizował. I sugeruje, w jakim napięciu obraz bliski chronologii fabuły *W oczach tygrysa* powstał faktycznie. Powtórzmy: tyle wystarczy. Artur Ziontek trafnie podkreśla, że proza fabularna Żuławskiego bywa, zwykle, autobiograficzna, ale nie jest dokumentalna, a jej misterna konstrukcja nie pozwala traktować kolejnych tomów jak literatury faktu¹²... Autorskie *ja* w toku narracji to nie jest wprost Andrzej Żuławski. Podobnie też filmu *Uwiedzenie* brak w jego dorobku.

Trwamy w kręgu - ponawiam dychotomię Marii Janion - **egzystencji, a nie biografii**. Taką, egzystencjalną, prozę pozostawił Żuławski. I takie tworzył kino. Jeśli jednak szukać echa biografizmu w jego filmach, to słysząc je w obrazie o „opętającym” i szalonym rozstaniu dwojga.

To bowiem *Possession*. Czyli *Opętanie*. Jest arcydziełem. Często wskazuje się je, ze szkodą może dla innych znakomitych tytułów, jako obraz w dorobku filmowym Andrzeja Żuławskiego najświetniejszy.

kiem audycję dostępną internetowo **tuż po śmierci** reżysera, w której krytycy filmowi Andrzej Kołodyński i Joanna Ostrowska wraz z dziennikarką Anną Gacek miotali się (...bo trudno to inaczej nazwać) bodaj wyłącznie nad cechami charakteru artysty, jego życiem osobistym, „demaskując” autorytaryzm na planie filmowym, tropiąc skandale i wietrząc wszelakie kontrowersje. Pod internetową lokalizacją materiału odbiorcy, oburzeni na... artystę, nie komentatorów, zamieścili pryncypialne wpisy o „promowaniu perwersji i rozwiązłości” w jego filmach i... „niezdrowym podniecaniu się”, nazywając reżysera „prymitywem”, „chamem” i „czubem”. Tak wygląda popularny model recepcji Andrzeja Żuławskiego w Polsce. Zob. materiał pod adresem: <http://film.wp.pl/dziejesienazywo-ostrowska-i-kolodynski-o-kinie-andrzeja-zulawskiego-wideo-6022440854959233a> (dostęp w kwietniu 2017).

¹¹ Andrzej Żuławski: *W oczach tygrysa*. Warszawa 1992.

¹² Zob. wskazane w bibliografii rozprawy Artura Ziontka.

Film powstał w roku 1980 według autorskiego scenariusza. Zdjęcia realizowane były w Berlinie Zachodnim, wówczas stanowiącym odrębne terytorium wobec wciąż podzielonych, w wyniku II wojny światowej, Niemiec, odrębne więc też od komunistycznej NRD, powstałej w części wschodniej dawnej Rzeszy. *Opętanie* to artystyczna *summa* Andrzeja Żuławskiego. Intensywnością wizji artystycznej, energią obrazu, idei jest jak wczesne polskie filmy reżysera: *Trzecia część nocy* i *Diabeł*. I jak arcydzieło ostatnie, *Kosmos*.



**Andrzej Żuławski (1940-2016) w okresie pracy nad ostatnim filmem
- *Kosmos* [*Cosmos*] (2015)**

W tle: Isabelle Adjani i kadr z filmu *Opętanie* [*Possession*] (1980)

Styl dzieła perfekcyjnie współgra z fabułą. Konsekwentna kolorystyka przy stonowanej i mrocznej gamie barw (tak hipnotyczna już w *Trzeciej części nocy*). Stała, nawarstwiająca się, dynamika obrazu i montażu, którą podkreśla zróżnicowany kąt widzenia kamery, także liczne zbliżenia. Kulminuje ona w scenie ataku szaleństwa głównej bohaterki w pustym korytarzu stacji metra. Wreszcie muzyka Andrzeja Korzyńskiego współtworzy przemożny ton grozy. Jest to mistrzowskie podkreślenie napięcia, które zawładnęło bohaterami już od pierwszych scen. Trafnie oddaje to precyzyjnie prowadzona gra aktorów: oboje (Sam Neill i Isabelle Adjani) unaoczniają skrajny stan emocji, w jakim znajduje się para ludzi niegdyś sobie bliska, a teraz najgłębiej odczuwająca rozpad wza-

jemnych więzi. Tę precyzję prowadzenia aktorów w kierunku skrajnej, umotywowanej fabułą, ekspresji wypada tu podkreślić, zwłaszcza w świetle częstych a naiwnych zarzutów wobec Żuławskiego o aktorską nadekspresję i, zgoła, histerię w jego filmach - stałe nużące zarzuty wysuwano ostatnio nawet, całkowicie bezzasadnie, wobec *Kosmosu*¹³. Raz jeszcze akcentujemy precyzję i konsekwencję reżysera w takim budowaniu obrazu¹⁴.

Rozpatrywanie mimetyczne tych dzieł byłoby absurdem. Jest to kino nie realistyczne, ale **wizyjne i metafizyczne, ponawiające estetykę barokową**.

Obłąkana obcość określa relacje bohaterów w *Opętaniu*. Jednak znacząca jest asymetria tej toksycznej atrofii więzi. Mężczyzna bowiem kocha żonę i synka, pragnie ich, chce więź wzajemną zachować. To kobieta odchodzi, znika, zimna, bezwzględna, bez empatii, uczuć dla partnera i dziecka, oddana innej już pasji, spowita w obcość, pochłonięta nową szaleńczą namiętnością, obłąkańczo oddana temu innemu, potwornemu, oddana złu. Jest okrutna.

Mąż wraca z podróży do żony i dziecka. Jednak żona znika. Jest tyleż w tym bezwzględna, ile - dosłownie wprost - opętana, owładnięta inną siłą, która ją oplotła. A film nazwany *Possession* owo opętanie bohaterki, zawładnięcie nią, posiadanie jej (francuskie *posséder*) przez obcą moc erotyczną precyzyjnie pokazuje. Diagnoza reżysera kulminuje w scenie kopulacji z tym... czymś. Kamera ukazuje to z perspektywy męża, który trafia do starej kamienicy śledząc ukochaną i w rozległym opustoszałym mieszkaniu dociera do niej leżącej pod drgającym stworem-potworem,

¹³ Nie uniknęła tego w swej zgrabnej, ciekawej recenzji nawet Klementyna Suchanow: *Urok chaosu. Recenzja filmu „Kosmos” Andrzeja Żuławskiego*. „Kultura Liberalna” [tygodnik internetowy] (Warszawa) 2016, nr 28 (392), adres: www.KulturaLiberalna.pl. Recenzentka pisze np. o „balansującej na granicy hysterii grze aktorów” - jednak bezzasadnie. Por. też: Piotr Czerkawski: *Kino z innej planety*, wpis z 22 II 2016 na witrynie FilmWeb: <http://www.filmweb.pl/film/Kosmos-2015-730157> - pisząc, że „aktorstwo bywa tu nazbyt historyczne”, autor nie ma słuszności, bo niektóre sceny, zwłaszcza z udziałem pani Wojtysowej (Sabine Azéma) są celowo przerysowane w klimacie groteski.

¹⁴ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Bestie i ból. Wyobrażenia barokowa a filmy Żuławskiego*, op. cit.

jęczącej *presque, presque* ('prawie, prawie'), co pewno artykułuje dokonujący się orgazm.

Oboje zostają zaskoczeni sytuacją i wrzuceni we wzajemne skrajne napięcie. Mężczyznę zaskoczyła zmiana u żony, jej znikanie, odejście, dosłowne prawie szaleństwo. Kobieta wydaje się odmieniona i ogarnięta nagłą namiętnością.

Oboje cierpią. On w skrajnej rozpacz. Ona owładnięta przez potwora, fantom zła. On skrzywdzony i bezradny. Ona zimna i lunatyczna, ale w genialnej scenie w pustym korytarzu stacji metra wybuchająca spazmatycznym i skrajnym atakiem euforycznego szaleństwa (w sekwencji tej Isabelle Adjani osiągnęła aktorską maestrię). Żuławski akcentuje fatalną nagłość sytuacji, nawet nie dba o motywację psychologiczną w rozumieniu potocznym. Coś nagłego zatem stało się z kobietą, albo stało się z nią coś, co mężczyzna odbiera jako nagłe, chociaż stan na dzisiaj - to odejście do innego, owładnięcie przez potwora... - może nawarstwiał się, narastał i dojrzewał długo. *Opętanie* jednak nie jest filmem realistycznym, ale - nazwijmy je znów - wizyjnym studium metafizycznym.

Jest diagnozą i analizą obcości.

Nic się z tego ni wyłoni. Żadnej nadziei, ocalenia dla dwojga tu nie ma. Ani uczuć, ani rozumienia, ani więzi, ani próby bliskości. A wszystko odbija się na dziecku. Znużony napięciem synek w ostatniej scenie rzuca się do wypełnionej wodą wanny. Wiemy, że umie pływać i może udaje..., lecz teraz nieruchoma kamera nazbyt długo śledzi jego ciało z zanurzoną twarzą. Chyba umarł.

Wymieniano finał filmu Antonioniego *Noc* z 1960 roku, scenę ze zniżonym kątem widzenia kamery, gdy mąż (Marcello Mastroianni) i żona (Jeanne Moreau) uświadamiają sobie, że nie kochają się już i nic ich nie łączy - jako esencję smutku w ujawnieniu nieuchronnej samotności i niemożności porozumienia¹⁵. Jednak finał *Opętania* Żuławskiego, samobójstwo z rozpacz synka obojga - odsłania toksyczne zgłiszczka miłości jeszcze bardziej przejmująco.

¹⁵ Por.: Książek-Konicka, *op. cit.* (przypis 3).

2. Głodna modliszka: *Szamanka*

Po latach pracy twórczej we Francji reżyser powrócił do przedsięwzięć podejmowanych w Polsce. Na początku lat 90. XX wieku rozważał rozmaite możliwe działania, od reżyserii operowej (*Straszny dwór* Moniuszki w warszawskim Teatrze Wielkim) po filmowe. Mówił o krystalizacji pomysłów, z których wyłoniło się jedno dzieło, realizowane po twórczych latach paryskich w Polsce¹⁶. Powstała *Szamanka*.

Scenariusz filmu napisała Manuela Gretkowska. Andrzej Żuławski czytał go ze wzrastającą aprobatą i fascynacją, jak mówił¹⁷. Pośród i tak złej sławy twórczości Andrzeja Żuławskiego w Polsce, film *Szamanka* wywołał ton zgrozy najmocniej, od oskarżeń o pornografię do oznajmień, że to kicz.

Zacytujmy smakowite fragmenty recenzji z gatunku „słusznie miażdżących”:

Film *Szamanka*, gdzie do pierwszego chędożenia dochodzi bodaj w czwartej minucie projekcji, a kolejne odbywają się w pięciominutowych interwałach, to gatunkowa i artystyczna grafomania. Tytułowa bohaterka (Iwona Petry) po serii (rytualnych?) kopulacji zabija swego partnera (Bogusław Linda) ciosem w łeb i wyżera mu mózg. Żeby było straszniej, nieopodal jakiejś huty zostaje wykopany dobrze zachowany trup sprzed 25 wieków, który ma z tyłu zmiażdżoną czaszkę. Zbieżność nieprzypadkowa: snadź i do jego mózgownicy ktoś dobierał się w celach gastronomicznych.

Dla tych, którzy by na siłę poszukiwali w tym filmie sensu, podajemy wykładnię. W rzeczywistości równoległej, wykazującej nieznaczące podobieństwo do polskich realiów, działa owa szamanka, nie uświadamiająca sobie ani tego, kim jest, ani własnych krwawo-erotyczno-prymitywnych instynktów. Należy sądzić, że przenosi się ona w coraz to inne ciała drogą reinkarnacji. Proces ten, trwający co najmniej od 25 wieków, znajduje kulminację w naszych czasach, lecz o tym, że trwał i wcześniej, świadczą zastępy degeneratów, plątających się w tle. Niemal wszędzie, gdzie przemieszcza się Petry, jacyś obszarpańcy o ciemnych obliczach piją denaturat i wadzą się

¹⁶ Zob.: Piotr Kletowski, Piotr Marecki: *Żuławski. Przewodnik „Krytyki Politycznej”. Wywiad-rzeka*. Warszawa 2008. Także w rozmowach ze mną w 1994 roku.

¹⁷ W rozmowie ze mną latem 1994. Scenariusz nie był publikowany.

słownie oraz fizycznie. Reżyser chcąc uniknąć dosłowności nie pokazuje, czy mają wgniecione z tyłu czaszki, ale wydaje się to pewne. Nękana od wieków populacja stoczyła się w odmęt degradacji i barbaryzacji.

Naukowość dzieła silnie podkreśla fakt, że amant szamanki robi w antropologii - to do jego instytutu trafiają wykopane zwłoki. Ów instytut to znów teren działania grupy innych paranoików. Całkiem apokaliptycznie wygląda obraz huty, gdzie męczy się materię i ludzi, oraz rzeźni, gdzie prostacko miele się szczury na kiełbasę (maż wypływająca z rury przypomina wydalanie).

Szamaństwo szamanki podkreślone zostało przez opluwanie przez nią partnera, rozmazywanie i bryzganie na boki jedzeniem, biegi przed siebie oraz nieskoordynowane szaleństwo. Histeria tej postaci ma zapewne ukryć braki aktorskie debutantki Iwony Petry, którą reżyser wypatrzył w kawiarni. Sceny kopulacji przebiegają jakby konwulsyjnie - spazmy, epilepsje, drgawki jak po uderzeniach prądem są tu podstawowym środkiem wyrazu. Życiu erotycznemu towarzyszy szamańska muzyka, jakby ktoś szurał grochem po przetaku. Ma to zapewne na celu poinformowanie tych widzów, którzy znużeni akcją zajęli się w kinie czym innym, że pora podnieść wzrok. Krótkie, treściwe dialogi, naszpikowane wulgaryzmami, na szczęście wskutek wad nagrania są praktycznie niezrozumiałe. Ten niebanalny efekt artystyczny, podkreślający ich zbędność, potęguje jeszcze moc obrazu.

[...]

Jako wizja krwiożerczego monstrum ukrytego w pięknych kształtach kobiety, bezlitośnie eksterminującego mężczyznę po seksualnym wyzyskaniu, film ten nadzwyczajnie przypomina *Gatunek*. Jest podobnie jak tamten pozornie efektowny i podobnie bez sensu. Błędne okazało się mniemanie, że popieprzenie wewnętrzne bohaterki oraz ostentacyjny prymitywizm jej reakcji stworzą wrażenie "głębi". Nic takiego nie nastąpiło. Żal patrzeć, jak Linda, jeden z najlepszych polskich aktorów, morduje się uczestnicząc w tej bredni.

Humbag ten firmują pospołu reżyser Andrzej Żuławski (*Trzecia część nocy, Diabeł, Na srebrnym globie*) i scenarzystka Manuela Gretkowska [...] ¹⁸

Ta relacja, w swoim rodzaju efektowna, stanowi karykaturę omawianego filmu. Utrzymana jest konsekwentnie w zdroworozsądkowym mimetycznym stylu percepcji. Zarazem główne części fabuły zostały odtworzone,

¹⁸ Marek Oramus: *Gra ciałem, czyli „Gatunek II”*. „Nowa Fantastyka” (Warszawa) 1996, nr 8. Cytuję za witryną internetową: <http://joanna.fandom.art.pl/oramus/species.htm>.

tyle że w absurdalnym - a to już zasługa recenzenta - zagęszczeniu, które deformuje tak rekonstrukcję wydarzeń, jak ich znaczenia.

Warto może podążyć chwilę ścieżką zdrowego rozsądku, czyli za... recenzentem. Czy fabuła filmu to kicz? Autor recenzji sugeruje, że jak najbardziej... Owszem, powiemy, *Szamanka* jest na granicy kiczu, który pojmujemy tu jako estetykę doskonale znaną i powtarzalną, skostniałą jak stereotyp, uproszczoną i banalną¹⁹... Kicz ponowiony jednak może zostać przełamany, a uświadomiony i przemieniony - przestaje być kiczem! Kształtuje wówczas nową wizję autorską, buduje nowe znaczenia. Tak się dzieje w twórczości filmowej Federico Felliniego²⁰. I tak się stało teraz.

Czy to fabuła mimetyczna? Albo prościej: czy *Szamanka* byłaby filmem jakoś realistycznym? Autor miażdżącej recenzji, cytowanej powyżej, również sądzi, że tak. Więc niby realizm, a paskudnie kiczowaty... Co gorsza jednak twierdzi tak i sam Żuławski... Powie lekko:

No i nakręciłem ten komiks, co tu dużo gadać²¹.

Ale mówi i więcej. W rozmowie podsumowującej całą swą twórczość filmową z energią dowodzi, jak bardzo *Szamanka* unaocznia ówczesną - z roku 1995, wkrótce po transformacji ustrojowej i wydobyciu się Polski z komunizmu - rzeczywistość społeczną, ten

postkomunistyczny stan głębokiej nędzy ulicznej²².

Reżyser rozwija ten wątek autorskiej egzegezy, a jego rozmówcy słuchają z aprobatą. Ten jednak motyw nędzy społecznej, skrytych zakamarków miasta z okresu wyzwolin z komunizmu... - czy byłby realistycznym stu-

¹⁹ Zob.: Abraham Moles: *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Tłum. Andrzej Oseka. Warszawa 1978; Paweł Beylin: *Autentyczność i kicze*. Warszawa 1975. A także: Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988, rozdział o księdzu Bace (gdzie rozpatrywana jest Bakańska estetyka kiczu).

²⁰ Oswajanie i przełamanie kiczu u autora *Giulietty od duchów* trafnie ukazała Maria Kornatowska w znakomitej monografii: *Fellini*. Wyd. 4. Gdańsk 2003.

²¹ Kletowski, Marzecki: *Żuławski, op. cit.*, s. 420.

²² Tamże, s. 421.

dium zjawisk ówczesnie typowych, czy raczej iście naturalistyczna penetracją zjawisk skrajnych? Unaoczniałby istotę czy peryferie życia zbiorowości?

Żuławski upatruje tu realizmu. Wolno wątpić! Jeśli to realizm, byłaby *Szamanka* filmem-kiczem, obrazem-karykaturą. Ale nie jest to kicz i karykatura. Zatem **obraz fantasmagoryczny, wizyjne studium metafizyczne**, jak wcześniej *Opętanie*.

Autokomentarze artystów bywają zwodnicze, zarazem trafne a jednostronne. Kuszące hermeneutycznie (jako wykładnia sygnowana autorskim *imprimatur*, kiedy *nihil obstat*)²³. I narzucające jedną tylko interpretację jako wykładnia dzieła kanoniczna, poza którą nie warto wyjść. Niechaj jako *pars pro toto* posłużą tu autokomentarze Witolda Gombrowicza do własnej twórczości fabularnej, zawarte w jego *Dzienniku*. Oddałyśmy zatem autorską wykładnię Andrzeja Żuławskiego.

Szamanka pośród realiów drastycznych i jak „z życia” (zabiedzone zakamarki warszawskiego Powiśla, wynędzniałe typy ludzkie, pulsująca ruchem huta, turpistyczna sceneria rzeźni ze zbliżeniem na maszynę mielącą mięso i, jak u Herzoga w *Nosferatu*, na rojące się szczury) w konwulsyjnych sekwencjach, ze stałą u reżysera dynamiką kamery i ostrym montażem, przy nikłej czytelności dialogów, chropawych i półsłyszalnych (nagrywanych, celowo, wprost na planie)... - maskuje **wymiar symboliczny, a wprost archetypiczny**, osób i działań. To opowieść o głodnej modliszce i jej schwytej ofierze.

Modliszka, o której w *Szewcach* Witkacego napomyka w lubieżnym monologu księżna Zbereznicka. Motyw o rozległym rodowodzie kulturowym, którego nie zamierzamy tu rekonstruować. Owad głodny seksu oraz partnera, którego samica zaczyna pożerać jeszcze w toku kopulacji (czasem wcześniej odgryzłszy mu głowę). Maleńki żeński potwór, który - jak to ukazał Roger Caillois - przenika wyobraźnię ludzką i rozmaite ob-

²³ Celowo tu sięgamy po terminologię z zakresu historii książki i dziejów cenzury, bo trochę tu chodzi - wbrew intencjom artystów - o... **autocenzurę**, która miałaby wytyczać kanon znaczeń dzieła. Por. o tych kwestiach: Paulina Buchwald-Pelcowa: *Cenzura w dawnej Polsce. Między prasą drukarską a stosem*. Warszawa 1997.

szary i warstwy kultury²⁴. Owadzia postać kobiety fatalnej²⁵. Tym jest chyba tytułowa filmowa „szamanka”.

Kobieta i mężczyzna, a raczej dziewczyna jeszcze, zwana preten-sjonalnie Włoszką (Iwona Petry) i dojrzały już mężczyzna (Bogusław Linda). Bardzo odmienni. I dzieli ich prawie wszystko. Ona z prowincji. On stąd. Ona z ludu. On inteligent. Ona prostacka i dzika, z nieskrępowaną ekspresją, dziwactwem zachowań często maskująca skrępowanie (pyszna sekwencja w kawiarni, kiedy znajomi ukochanego zaczynają z „Włoszki” drwić, a ona gwałtownie i z kabotyńską gestykulacją oraz mimiką odcho-dzi od stolika), jakkolwiek studiuje. On antropolog na uniwersytecie, piszący doktorat z antropologii kulturowej o zjawisku szamanizmu - w tej mierze scenariusz i film są z ducha Eliadego²⁶. I znowu, nie zajmą nas dzieje szamanizmu, ale sam film.

Jakby wszystko ich dzieli w wymiarze kulturowym. A łączy kon-wulsyjna i opętańcza więź erotyczna. Dzieli kultura, świat pojęć. Łączy natura. Związała bohaterów i... więzi wzajem relacja seksualna, gwałtow-na i, zda się, „bezwstydna”, ale to mniej perwersja, a bardziej erotyzm rytualny i osobliwie sakralny²⁷. Barokowe sekwencje kopulacji w filmie, ilustrowane muzyką Andrzeja Korzyńskiego ze stonowanym instrumen-tarium, a uwypuklonym rytmem, to nie pornografia, ale **rytuał**, kiedy orgazm oznacza też, jak pisał Bataille, „małą śmierć” i *quasi*-mistyczne spełnienie²⁸.

²⁴ Roger Caillois: *Modliszka*. Tłum. Krystyna Dolatowska. W: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Warszawa 1967, s. 123n. Relacja z badań entomologicznych o odgryzaniu głowy partnera przed stosunkiem - na s. 133.

²⁵ Obszerniej o motywie kobiety fatalnej w: Mario Praz: *Zmysły, śmierć i diabeł w literatu-rze romantycznej*. Tłum. Krzysztof Żaboklicki. Warszawa 1974, rozdział: *Piękna bezlitosna pani*, s. 167n.

²⁶ Zob.: Mircea Eliade: *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*. Tłum. Krzysztof Kocjan. Warszawa 1994.

²⁷ O dziejach erotyzmu w kulturze zob.: Georges Bataille: *Les larmes d'Éros*. Paris, Pauvert, 1985; tenże: *Historia erotyzmu*. Tłum. Ireneusz Kania. Wyd. 2. Warszawa 2008l tenże: *Erotyzm*. Tłum. Maryna Ochab. Wyd. 3. Gdańsk 2015; Michel Foucault: *Historia seksualno-ści*. Tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski. Wyd. 2. Gdańsk 2010.

²⁸ Por.: Georges Bataille: *Les larmes d'Éros*, *op. cit.*, s. 119-120. Oraz inne pozycje autora, wymienione w przypisie wyżej.

Przypadkowość zawiązania akcji jest tu prawie ostentacyjna: „Włoszka” szuka mieszkania do wynajęcia, idzie rytmicznie ulicą, słyszy w rozmowie mężczyzn o lokalu, dopytuje zachłannie i.. tak się poznają. To jak filiacja natury z kulturą.

On jest w tym związku z początku silniejszy. Ona nie do końca siebie świadoma i słabsza. On jednak uzależnia się od namiętności, a „Włoszka” zaczyna dominować. Bohater porzuca doktorat, z uczelni trafia do prac fizycznych, by myć toalety w pociągach. Zatraca się, obsuwa w tej destrukcji. W końcu ginie.

Byłby w całej historii ślad mitu Pigmaliona, podjętego wątku zbawczej edukacji kulturowej. Ten ślad szybko znika, a Żuławski to nie naiwny George Bernard Shaw jako autor trącającego dziś myszką dramatu *Pigmalion*. To nie opowieść edukacyjna. Jest bowiem odwrotnie. W *Szamance* to nie mężczyzna edukuje kobietę, ale **kobieta destrukuje mężczyznę**, unicestwia go, a w końcu - w tej drastycznie dosłownej, widmowej i, owszem, osobliwie kiczowatej sekwencji - jakby dla pewności, że został poddany ontycznej anihilacji, **wyjada łyżeczką jego mózg**. Potem znów idzie rytmicznie ulicą. Pewno szuka nowej ofiary.

Bohaterka *Szamanki* chwyta i po (serii) kopulacji zabija mężczyznę jak modliszka. I to... wszystko. Kanibalistyczna zbrodnia doszła, jak to opisano²⁹. I głód nowych wrażeń.

O empatii, wzajemnym zresztą, rozumieniu mowy tu być nie może. W jego odrębności, tożsamości, suwerenności duchowej kobieta-modliszka mężczyzny nie rozpoznaje. Mężczyzna służy jej do zaspokojenia w ekstazie. Jako byt nie istnieje.

Cel tego wszystkiego jest znowu podobny jak w filmie *Moje noce są piękniejsze od waszych dni*. On, mężczyzna, traci nawet zdolność nazywania rzeczy, a nieuczona dziewczyna zyskuje [...]. Tu następuje dokładnie to samo. On, ześlizgując się społecznie osiąga swoje własne *ja*. [...] Dlatego ona go zabija...

²⁹ Zob.: Agata Winer: „Szamanka” [Andrzeja] Żuławskiego według scenariusza Manuli Gretkowskiej. W zbiorze: *Zbrodnia, występki, wykroczenie. Mikrokosmos kryminału*. Red.: Anita Staroń, Łukasz Szkopiński. Łódź 2012.

- chłodno komentuje tę historię Żuławski, sięgając do wcześniejszego swego francuskiego filmu³⁰.

3. Próby empatii: *We dwoje*

Nie chciał, nie umiał wysnuć z własnej wyobraźni obrazu spełnionej więzi między dwojgiem. Szukał jednak pośród historii kultury przykładów, obrazów, świadectwa - takiej więzi **we dwoje**. Tom o znaczącym tytule potwierdza to jako utkane z faktów i anegdot świadectwo empatii i miłosnego spełnienia, w zasadzie „dokumentalne” i gromadzące fakty³¹.

Od początku stale obecne jest w tekście pytanie autorskie, co to miłość, czym byłaby więź dwojga - **co to para?**

Czym jest para? Czym są pary? Jakie są drogi? Jakie są wyznaczniki? Jakie są reguły? Co znaczą: skromność, wierne poświęcenie, a co ekstrawagancja, artyzm, rozbuchanie? [...] Jeśli jednym jedynym, spajającym, dziwnym, najbliższym słowem jest miłość?³²

Od strony warsztatu pisarskiego te znakomite stylistycznie, fenomenalną mówioną polszczyzną (z iście retoryczną swadą) utrwalone teksty to małe eseje, a raczej pyszne portrety. Bujne obrazy, precyzja spojrzenia i mnogość mikroanaliz psychologicznych - odsłaniają temperament filmowca. To pisze reżyser, który chwycił za pióro, by unaoczniać, malować historie słowem i, równie intensywnie, obrazem. Andrzej Żuławski tak modelował już narrację swej prozy otwartej na historię, relacjonującej prawdziwe lub konstruującej fikcyjną fabułę, albo splatającej „prawdę” i „zmyślenie” - jako pełne żywiołu ruchu unaocznienia. Takie są jego dwa tomy prozy wcześniejsze: *Piekielnicy* i *Moliwda*³³. W *Piekielnikach* dwie opowieści z akcją ulokowaną w XVIII wieku - *Casanova* (por-

³⁰ Kletowski, Marzecki: *Żuławski*, op. cit., s. 426-427.

³¹ Por. też cenną analizę substancji pisarstwa autora *We dwoje*: Artur Ziółek: *Anegdota i historia w prozie Andrzeja Żuławskiego*, „Fraza” (Rzeszów) 2010, nr 1 (67).

³² Andrzej Żuławski: *We dwoje*. Warszawa 2002, s. 21. Z tego wydania pochodzą dalsze cytaty.

³³ Andrzej Żuławski: *Moliwda*. Wstęp: Antoni Czyż. Warszawa 1994; tenże: *Piekielnicy*. Warszawa 1994.

tret uwodziciela wcześniejszy od filmu Federico Felliniego, niezależny od niego) i *Diabeł* (scenariusz późniejszego filmu-arcydzieła). W *Moliwdzie* opowieść o Jakubie Franku, jego poglądach, biografii, o frankistach. Oba tomy to malowidła nasycone filmową gorączką narracji.

Teraz podobnie. **Rojowisko postaci, ruchliwy tok wydarzeń.**

Frida Kahlo, genialna malarka meksykańska i Diego Rivera, także malarz (s. 13). Aktorzy sir Laurence Olivier i Vivien Leigh, słynna z ról filmowych Scarlett w melodramacie *Przeminęło z wiatrem* i - tu mistrzowska - w adaptacji krwawej tragedii Shakespeare'a *Tytus Andronikus* (s. 23). James Joyce, autor powieści *Ulisses* oraz jego żona Nora, dzięki której arcydzieło to powstało (s. 39). Franz Kafka, geniusz prozy XX wieku, po niemiecku piszący, a w Pradze czeskiej osiadły, autor powieści *Proces* (tworzącej z wcześniejszą *Ameryką* i późniejszym *Zamkiem*, nazwany tak, tryptyk samotności) i jego ostatnia ukochana, ledwie 18-letnia, Dora Diamant, wkrótce przed śmiercią artysty poznana kobieta, z którą - dowodzi Żuławski - powiąże miłość doskonała, oparta na empatii, więzi i prawdziwym oddaniu, a mająca w sobie ton platońskiego modelu erotyzmu jako wszechstronnego, intymnego też, wychowania³⁴. Wcześniejsze związki pisarza (Milena, Felicja) tego emocjonalnego spełnienia, twierdzi Żuławski, nie dały. Dalej David Herbert Lawrence, autor powieści, nie pornograficznej, ale skrajnie erotycznej i generującej słynny w latach międzywojennych skandal literacki, *Kochanek lady Chatterley*. I jego ukochana.

Dalej jedyny tu polski bohater, Stefan Żeromski, a obok jedna z wielu kobiet pisarza, Helena Radziszewska, starsza od niego o 10 lat i zamężna, żona zawiadowcy stacji kolejowej w Mińsku Mazowieckim czy Łukowie... Trwałej pary nie utworzą, ale ten związek okaże się głęboki, doniosły dla duchowego dojrzewania przyszłego pisarza-modernisty, które unaoczniają jego intymne dzienniki.

Żuławski jako reżyser debiutował adaptacją prozy Żeromskiego - to czarno-biały film telewizyjny *Pavoncello* z 1967 roku. Jak pokazuje proza jego autobiograficzna, przymierzał się do - niezrealizowanej - adaptacji

³⁴ Zob.: Martin Walser: *Opis formy. Studium o Kafce*. Tłum. Edmund Misiólek. Warszawa 1972.

filmowej dzienników autora *Przedwiośnia*, brawurowych jako zapis seksualnego transu, który ujawnił tropiący wprost kobiety młody artysta³⁵. Te dzienniki autor *We dwoje* ceni i wspomina teraz z estymą oraz z trzeźwą obserwacją, że ich

ocenzuowanie nie zdołało wykastrować (s. 112)

tekstu gwałtownego i drapieżnego w budowaniu autoportretu dojrzewającego egzystencjalnie młodzieńca. Bo też właśnie *Bildung*, rozwój pisarza szczególnie tu zajmuje Żuławskiego, który ma świadomość, jak bardzo Żeromski dziś „niemodny” (s. 113), ale też daje kapitalną charakterystykę jego stylu, idiomu tego pisarstwa (na s. 116). Mistrzowsko zestawia realną i fikcyjną parę. To Żeromski, młody zmysłowy „dryblas” i jego piękna dama uwiedziona - czyli biografia. Albo Julien Sorel i pani de Rênal - to Stendhal, jego arcyopowieść *Czerwone i czarne*, zatem literatura (s. 114). A więź intymna realna i zmyślona w obu relacjach będzie jak *Bildung*, młodego partnera formowanie egzystencjalne³⁶. Zatem twórczość, proza Żeromskiego. A i celny opis jego energii erotycznej, tej „wilczkowatej zdobywczości” (s. 121). Portret Żeromskiego należy do najświetniejszych w tym tomie.

Dalej pisarz amerykański Jack London i jego „wymancypowana” (s. 141) ukochana Charmian Kittredge.

Także aktorka szwedzka, a potem hollywoodzka i światowa Ingrid Bergman, legendarna w filmowym melodramacie *Casablanca* (z roku 1942), doskonała w filmie Sydneya Lumeta *Morderstwo w Orient Ekspresie* (z 1974 roku - to stylowa adaptacja powieści Agathy Christie), który

³⁵ Por. obszerną ich edycję: Stefan Żeromski: *Dzienniki*. Oprac. Stanisław Adamczewski, Wacław Borowy, Jerzy Kądziała. Warszawa 1953-1956, tomy I-III. To prawie kompletne wydanie zostało jednak... **ocenzuowane** przez edytorów przez wzgląd, bodaj, na obyczajność. W nocie edytorskiej w tomie I zapowiedziano - sygnalizowane przynajmniej wielokropkiem w nawiasach kwadratowych: [...] - skróty, omijające „partie autografu, które dotyczyły spraw najbardziej osobistych autora” (s. 40). Wolno mniemać, jak bardzo ta proza mogła się wydać Żuławskiemu inspirująca.

³⁶ O pojęciu *Bildung* zob.: Maria Janion, Maria Żmigrodzka: *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*. Kraków 1998.

Żuławski w swej narracji pominął, a naprawdę mistrzowska w *Jesiennej sonacie*, studium psychologicznym Ingmara Bergmana o artystce, gdzie, jak trafnie mówi autor *We dwoje*, Ingrid gra poniekąd samą siebie (s. 186)³⁷. Jej mąż Peter, szwedzki lekarz. Kolejni partnerzy amant amerykański Gary Cooper, włoski reżyser-neorealista Roberto Rossellini, inni. Zjawiskowa nordycka uroda i niewinny wdzięk nie uczyniły z Ingrid Bergman osoby empatycznej, współodczuwającej, budującej trwałą więź. Przeciwnie, ujawniała wiele nieczułości wobec innych, w tym wobec córki. Żuławski relacjonuje to drobiazgowo i nawet określa swój wywód o aktorce jako „moralitet” (s. 187). Nie umiała stworzyć trwałej pary. W tomie *We dwoje* byłaby upostaciowaniem porażki i - niespełnienia wspólnoty dwojga.

Jest więcej portretów. Pisarz amerykański Francis Scott Fitzgerald, autor powieści *Wielki Gatsby*, i jego żona Zelma Sayere, związek głęboki i czuły, ale podszyty alkoholizmem i szaleństwem obojga. Polityk brytyjski, słynny Winston Churchill i jego żona, podpisująca się w listach do męża czule jako Clemmie, dożgonnie wierna jego pamięci. I jest tu para mniej obecna dziś w pamięci. Osobliwa. Biseksualna żona młodego dżentelmena, zarazem oddana kobietom kochanka, obok innych, pisarki Virginii Woolf (s. 55).

Związki te nie są idealne stabilne, apatyczne, letnie. Bywają ekstatycznie gwałtowne, czasem najdalsze od rozumienia ukochanej osoby. Zdarzały się tu i zdrady, rozstania, powroty, gwałtowność, brutalność... Żuławski je rozpatruje z własnej perspektywy. Namysł nad innymi służy w tym tomie medytacji nad sobą. Nieczęstą, dyskretną, ale znamioną. Na progu rozważań o aktorce angielskiej Sarah Miles i jej życiu pisarz-reżyser-narrator mówi o samym sobie:

Jest nadzieja (może jest nadzieja), myślę, gdy wsłuchuję się w historię ich pary [Sarah Miles i Roberta Bolta - A.Cz.]. Gdy wsłuchuję się w historię mojej pary - moich par - nie mogę wysłyszeć nadziei (s. 245).

³⁷ Zbieżność nazwisk aktorki i genialnego szwedzkiego reżysera jest przypadkowa - nie byli spokrewnieni.

Autobiograficzny ton wprowadza temat niespełnienia i pustki (motywy samotnych świąt Bożego Narodzenia - s. 247), niemocy więzi między ludźmi, jakby męski i kobiecy świat nigdy z sobą nie mogli się w zgodzie i trwale zespolic. Jakby nigdy nie było możliwe kojące porozumienie. I jakby, wreszcie, ujawniała się tak ułomność ontyczna, błąd natury ludzkiej, skazujący na nieuchronną i dotkliwą samotność.

Może ktoś jednak tę pustkę wokół siebie pokona, kształtując jakąś bliskość i więź, choćby to miało być trudne, a czasem nawet bolesne. Żuławski te niełatwe męsko-żeńskie wspólne światy dopiero co opisał.

Wszystko to - cierpliwie, w toku relacji biograficznych, zauważa - związki prawdziwe i głębokie, kreujące trudną a spełnioną wspólnotę dwojga. Mówi tak o tych z zewnątrz tu opisanych. I o tych doświadczonych. O związkach innych. I o własnych.

4. Niczego już nie zobaczymy

Toksyczna obcość. Zjadanie samca. Trudna empatia.

Nieuchronna się staje konkluzja, że relacja wzajemna dwojga osób zawsze i w każdej konfiguracji, także zatem spodziewana więź mężczyzny i kobiety, byłaby **daremna**, a każda próba empatii i więzi raczej *umacnia samotność*.

Późny finał tej twórczości stanowi apogeum i tylko tę obserwację, jak u innych wielkich artystów, konsekwentnie potwierdza³⁸. Brawurowa adaptacja ostatniej a najpełniejszej powieści Witolda Gombrowicza *Kosmos*, zrealizowana w Portugalii w roku 2015, stała się - subtelnie przekraczając i dopełniając horyzont znaczeń literackiego pierwowzoru - **studium myśli kreatywnej i więzi niemożliwej**. Film Żuławskiego ponawia horyzont znaczeń tej powieści epistemologicznej, metafizycznej i ujętej jak osobliwa psychomachia, a idzie dalej, penetrując mocniej jeszcze napięcia między bohaterami³⁹.

³⁸ O kategorii późnej twórczości zob. klasyczne, znakomite ujęcie: Mieczysław Wallis: *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa 1975.

³⁹ Zob.: Dominik Sulej: *„Kosmos” jako gabinet luster. Psychomachia Witolda Gombrowicza*. Kraków 2015.

Witold jest tu (odmiennie niż w pierwowzorze literackim) figurą artysty na progu spełnienia, który ledwie rozpoczął swe - powiemy językiem Joyce'a - dzieło w toku, *work in progress*⁴⁰. Jego miłość do Leny nie spełni się, a i wybranka, nauczycielka całkiem konkretnie skupiona wokół marzeń o aktorstwie i sukcesie, sama się rychło odsunie⁴¹. Andrzej Żuławski mówi u schyłku swej drogi w ostatnim filmowym arcydziele, że wszelka wspólnota osób będzie nie do spełnienia.

Końcowe słowa w filmie brzmią: „Niczego już nie zobaczymy”⁴². Tak stary Leon oznajmia kres poznania i... kreacji, ale to także **kres** ledwie uświadomionej przez Witolda miłosnej fascynacji Leną.

Bibliografia:

I. Źródła:

1. Andrzej Żuławski [reżyseria]: *Kosmos [Cosmos]*. Portugalia, film barwny, 2015.
2. Andrzej Żuławski [reżyseria]: *Opętanie [Possession]*. Francja, film barwny, 1980.
3. Andrzej Żuławski [reżyseria]: *Szamanka*. Polska, film barwny, 1995.
4. Andrzej Żuławski: *Moliwda*. Wstęp: Antoni Czyż. Warszawa 1994.
5. Andrzej Żuławski: *Piekielnicy*. Warszawa 1994.
6. Andrzej Żuławski: *W oczach tygrysa*. Warszawa 1992.
7. Andrzej Żuławski: *We dwoje*. Warszawa 2002.

⁴⁰ Druga wielka powieść Jamesa Joyce'a *Finnegans Wake* (w polskim przekładzie Krzysztofa Bartnickiego: *Finneganów tren*, Kraków 2012) nosiła roboczy tytuł *Work in progress*. Zob.: „Literatura na świecie” (Warszawa) 1973, nr 5 - numer monograficzny na temat życia i twórczości Joyce'a.

⁴¹ Ponawiając - w finale tego szkicu - **hipotezę uwikłań biograficznych** twórczości Andrzeja Żuławskiego powiemy tylko, że Witold w filmie *Kosmos* jest (odmiennie niż w powieści Gombrowicza) figurą pasjonata-artysty, a znowu Lenę (w powieści narrator nie mówi otwarcie o swym do niej uczuciu) gra młoda Portugalka, Victoria Guerra, podobna łądząco do francuskiej aktorki Sophie Marceau, związanej długo osobiście z Żuławskim jako jego żona i występującej w jego filmach. Kiedy, nie znając jeszcze filmu, ujrzałem francuski plakat do *Kosmosu* i dwoje bohaterów (Witolda i Lenę) na nim, powiedziałem sobie, ulegając temu podobieństwu - Marceau znów gra u Żuławskiego. Czyli skryty autobiografizm przenika ten film.

⁴² Trafnie to ukazał we wnikliwej recenzji Tadeusz Lubelski: „*Kosmos*”: *pożegnanie przez prozę*. „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” (Warszawa) 2016, nr 3. [Czasopismo elektroniczne]: <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/andrzej-zulawski/5/kosmos-pozegnanie-przez-proze/565>; dostęp: 23 VII 2018.

II. Opracowania główne:

1. Georges Bataille: *Les larmes d'Éros*. Paris 1985.
2. Paweł Beylin: *Autentyczność i kicz*. Warszawa 1975.
3. Roger Caillois: *Modliszka*. Tłum. Krystyna Dolatowska. W: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Warszawa 1967, s. 123n.
4. Antoni Czyż: *Bestie i ból. Wyobrażenia barokowa a filmy Żuławskiego*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
5. Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988, rozdział o księdzu Bace.
6. Antoni Czyż: *Andrzej Żuławski (1940-2016) - artysta absolutny*. „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2016, nr 1-4 (27-30).
7. Michel Foucault: *Historia seksualności*. Tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski. Wyd. 2. Gdańsk 2010.
8. Maria Janion, Maria Żmigrodzka: *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*. Kraków 1998.
9. Piotr Kletowski, Piotr Marecki: *Żuławski. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*. Wywiad-rzeka. Warszawa 2008.
10. Tadeusz Lubelski: *„Kosmos”: pożegnanie przez prozę*. „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” (Warszawa) 2016, nr 3. [Czasopismo elektroniczne]. Adres cyfrowy: <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/andrzej-zulawski/5/kosmos-pozegnanie-przez-proze/565>. Dostęp: 23 VII 2018.
11. Zuzanna Łapicka: *Dodaj do znajomych*. Warszawa 2018, rozdział: *Wolałby talent od erudycji*, s. 15-23.
12. Abraham Moles: *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Tłum. Andrzej Osęka. Warszawa 1978.
13. *Opełtanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*. Red.: Sergio Naitza, Katarzyna Merta. Warszawa 2004.
14. Marek Oramus: *Gra ciałem, czyli „Gatunek II”*. „Nowa Fantastyka” (Warszawa) 1996, nr 8. Cytat za witryną internetową: <http://joanna.fandom.art.pl/oramus/species.htm>.
15. Mario Praz: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Tłum. Krzysztof Żaboklicki. Warszawa 1974, rozdział: *Piękna bezlitosna pani*, s. 167n.
16. Dominik Sulej: *„Kosmos” jako gabinet luster. Psychomachia Witolda Gombrowicza*. Kraków 2015.
17. Agata Winer: *„Szamanka” [Andrzeja] Żuławskiego według scenariusza Manu-eli Gretkowskiej*. W zbiorze: *Zbrodnia, występki, wykroczenie. Mikrokosmos kryminału*. Red.: Anita Staroń, Łukasz Szkopiński. Łódź 2012.
18. Artur Ziótek: *Andrzeja Żuławskiego literackie wypowiedzi do filmów*. „Do źródeł” (Siedlce) r. VI-XI: 2008-2015, z. 6-11.
19. Artur Ziótek: *Anegdota i historia w prozie Andrzeja Żuławskiego*, „Fraza” (Rzeszów) 2010, nr 1 (67).
20. Artur Ziótek: *Zagadnienia Boga, religii i obrzędowości w prozie Andrzeja Żuławskiego. Prolegomena*. W zbiorze: *Tajemnica w tekstach kultury*. Red.: Andrzej Borkowski, Ewa Borkowska, Marcin Pliszka. Siedlce 2011.

Lekcje istnienia. O poezji Kazimierza Świegockiego

dla... Poety

1. Proces krystalizacji

Świegocki mówi dobitnym i wyrazistym głosem: liryczne *ja* nieodmiennie tu trwa w **skupionym napięciu**. Tworzy **jednorodną wizję wewnętrzną**. Poezja ta jest spójna i zwarta. Choć **osobna i „własna”**, odsyła też do *tradycji*. Idiom stylu, ton poety – ujawniają kolejne zbiory. Bodaj najmocniej je odsłania tom *Morze utracone*, z 1995 roku¹.

Odsłania również daty.

Po wielu utworach poeta nie umieścił zapisu o czasie ich powstania. Te – wolno sądzić – byłyby nowsze. Po innych można znaleźć notatki: „1962” (*Obozy zimą* [117]), „1963” (*Sad archaiczny* [93]), „1966” (*Żale umierającego* [87]), „30 XI 1972” (*Ogród* [101])... Jest owych dopisków więcej. Układ wierszy nie byłby chronologiczny. Kompozycję zbioru wyznaczają obrazy i wizje stematyzowane. To z nich powstają kolejne działy: *Wiersze powracające*, *Czarna suita* albo *Dzikie pole*. Poeta ujawnia zatem chronologię tekstów i jakby ją – lekceważy. Wyraża tak **jedność wyobraźni i wierność tematów**. Dawne i nowsze wiersze byłyby podobne, z tegoż tworzywa, tymże głosem wypowiedziane: byłyby **jednorodne**.

Ale bywa inaczej.

¹ Kazimierz Świegocki: *Morze utracone*. Wstępem poprzedził Marian Filipiak. Posłowie: Ryszard Skwarski. Warszawa-Siedlce, Warszawski Klub Młodej Sztuki i Wydawnictwo Podlaskie, 1995. Przytaczając dalej wiersze z tego tomu podaję numer strony bezpośrednio w tekście głównym.

Zapiski autorskie ujawniają czasem, jak długo utwór powstawał – odmieniany, przekształcany. To *Rzeczy* (pisane dziesięć lat, „1966-1976” [86]), *Siedem lat czekania* („1964-1981”, wiersz powstający siedemnaście lat [90]), *Do drzew* (jedenaście lat, „1966-1977” [124]).

Owa jedność wyobraźni jest więc tyleż **samorodna i żywiołowa**, ile **świadomie i przez lata kształtowana**. Intensywność swej poezji zyskuje Świegocki poprzez niespieszny **proces krystalizacji**: komponowanie gotowych całości w cykle, wreszcie wielokrotną i ponawianą pracę nad tekstem. Zyskało się dzięki temu **idiom stylu**: ton i obraz właściwe tej oto indywidualnej wrażliwości.

2. Wyobraźnia i wrażliwość

Pośród poezji Kazimierza Świegockiego powracają obrazy i tematy. Szczególna obrazowość, intensywność plastyczna tej twórczości są uderzające. Jednak z rzadka tylko bywa ta poezja **malarska**, sensualna, dosłownie *naoczna*. Najczęściej kształtuje poeta **obrazy-impulsy**, ledwie dotykające zjawisk, jakby szkicowe, połowicznie naoczne. Są to **obrazy mentalne**, budujące **wizję wewnętrzną**. Kierują one ku tematom.

Najczęściej powraca, jako istny *leitmotiv*, temat przewodni, wszystko to, co unaocznia przeżywanie istnienia, doświadczanie go: **temat metafizyczny**. Świegocki jest **wizjonerem** i nawet zwykłe tematy i „realistyczne” z pozoru obrazy stają się w jego wierszach **tworzywem wizji wewnętrznej**. Zarazem wyraża mocne i przejmujące **uwrażliwienie na byt**.

Bo też „meta-fizyczne” oznacza tu źródłowo: ontyczne, jak to było u Arystotelesa. Otwarte na **to, co jest**, doznawane zmysłami, a poznawane intelektem, jak to było u źródeł Europy, u Greków, w myśli klasycznej².

To jest wrażliwość na wszelkie przejawy istnienia, na trwanie poznawane zmysłowo i ogarniane refleksją – na bycie. To jest **wyobraźnia ontologiczna**, jak ją nazwałem gdzie indziej: wyobraźnia-obcująca³.

² Zob.: Stefan Świeżawski: *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*. Warszawa 2000. Por. też: Arthur Lovejoy: *Wielki łańcuch bytu*. Tłum. Artur Przybysławski. Wyd. 2. Gdańsk 2009. Z pamięcią o klasycznej syntezie: Mieczysław Krąpiec: *Metafizyka*. Wyd. 2. Lublin 1978.

³ Zob.: Antoni Czyż: *Wyobraźnia-obcująca w literaturze polskiego baroku* - rozdział w tej monografii.

W wierszach Świegockiego zostaje ona **uwikłana w refleksję**: przetwarzana, racjonalizowana, rozwijana poprzez wykład. Jest więc tak, że pierwotną wyobraźnię i wrażliwość, że **spontaniczne postrzeganie bycia** – poeta ogarnia myśleniem. Może nawet: zamyka w myśli, czy zniewala w niej. Poezję tę znamionuje w końcu **wizja i wykład**.

Nie zawsze pogłębia to spójność wierszy... Przeciwnie, bywają one rozdarte między obraz a myśl. Sekwencje obrazów, wizje mentalne – nie zawsze klarownie i bez bólu ogarniane są refleksją. **Wewnętrzny** (obraz) i **zewnętrzny** (myśl porządkująca) **porządek wiersza** pozostają tu często w kolizji. Tak się ujawnia dramat widzenia i rozumienia bytu, współbycia z istnieniem i – oglądania go z oddalenia myśli analitycznej.

3. Pośród rzeczy

Wyraziste jest widzenie świata wokół, postrzeganie zjawisk, ogląd rzeczy. Odsłania to znakomity wiersz *Rzeczy* (86):

Stół mnie wysłuchał – znieruchomiał,
nie poddał się i w drewnie utknął.
Tylko podłoga szła do góry
nieustępliwie jak gorączka.

Nad głową jeszcze wisiał sufit
w oczekiwaniu znaku,
aż ściany w czworo się ścisnęły
i świat się zamknął.

Oto **spotkanie podmiotu i przedmiotu**, osoby i rzeczy, *ja* spójne i samoświadome, ale nie kartezyjańsko egotyczne, bo źródłowo uwikłane w to, co jest: **obcujące**⁴.

Myślenie o świecie i mowa skierowana do niego napotyka **opór istnień**. Taki jest prosty przejaw ich trwania. Poprzez ów opór określają też odrębność osoby ludzkiej:

⁴ Przesłanka dla tego wątku: Roma Sendyka: *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków 2015 - książkę tę czytam **polemicznie**.

I byłem w samym rdzeniu rzeczy
rzecz odrębna.
Stół się mnie wyparł, sufit przeczył.
mowo wierna!

„Rzeczy” znaczą tu w końcu – byty. Odmienność i opór **przedmiotów**, świata rzeczy, ta niepokora postrzeganych istnień, definiują je jako byty **niezależne od podmiotu**. To zaś pozwala na **refleksję podmiotu o sobie samym**: wobec tych niepokornych on sam także byłby „odrębny”, osobny. On również **ujawnia się jako byt**⁵. Jest podobny, **analogiczny** (nad nim „żywiół”, lecz i on był „sam jak żywiół ten”), jednak nietożsamy.

Człowiek świadom swego trwania jako **człowiek-byt, człowiek-osoba** - w wierszu Świegockiego określił swoją świadomość ontyczną, jednak nie zdołał zawładnąć rzeczami. Trwa bowiem jak Bóg, lecz nie jest Nim.

I powstał w świecie wielki zamęt,
i rzeczy ostateczny krzyk,
bo ja jak Bóg w ten świat wrastałem,
a on mi z oczu nikł.

To Bóg stworzył świat, a kiedy mówił, działało się tak, jak On tego żądał. To Bóg jest **transcendentny** wobec rzeczy, zarazem **immanentny** w nich (jak to, osobno, stwierdza wielu mistyków, choćby Eckhart): Stwórca i tchnienie Ducha życiodajne⁶. Człowiek bywa **ledwie podobny**, jak ów „obraz Boży” z *Księgi Rodzaju* (Rdz 1,27)⁷.

Toteż daremna mowa do rzeczy służy tu rozpoznaniu kondycji ludzkiej, odsłania **samoświadomy byt osoby**, obcujać z rzeczami i za-

⁵ W posłowniu do tomu *Morze utracone* Ryszard Skwarski zauważa w związku z wierszem *Rzeczy*, iż chodzi tam o kolizję między istnieniem przedmiotów „po prostu”, a ludzką potrzebą „kultu” (131). Tekst utworu nie pozwala jednak na podobnie jednoznaczną – przy tym: **zawężającą** – wykładnię.

⁶ Zob.: Antoni Czyż: *Sześćdziesięcioletnia mistyczka. Antonietta Meo i jej listy do Jezusa* - rozdział w tej monografii. Także: Antoni Czyż: *Krawiec-mistyk i co z tego wynikło. Wojtyła i Jan od Krzyża*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.

⁷ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *„Instar Dei” – Sarbiewski o człowieku tworzącym*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

nurzonej **pośród bytów**. To uwikłanie w świat nie pozwoli przecież na – równoczesny – iście Boski ogląd całości. Człowiek trwa inaczej, na własną miarę...

Obcowanie z rzeczami to jest **pierwsza lekcja istnienia**.

4. Pytania o podmiot

Równie wyraziste bywają pytania o człowieka. Świegocki pyta nieustannie i wytrwale. Bada *Cogito* (12). Docieka *Więc czymże jestem* (13). Rozpatruje *Ciało* (20). Obraz człowieka jest tu bowiem **nieoczywisty i nieostateczny**, bez *quasi*-kartezjańskich **złudzeń pewności**, a jakby „niegotowy”, wymagający więc niestrudzonej refleksji. Dokonuje się tak w tej poezji **problematyzacja podmiotu**, namysł nad nim jako fenomenem trudnym i niepojętym, wymagającym rozumienia i nazwania⁸.

Więc czymże jestem, z jakich idę krajów,
jakie mnie drogi do kogo prowadzą.
Widzę, jak we mnie przeszłość wciąż powstaje,
kamień i światło o ciało się wadzą.

Są to pytania podstawowe⁹.

I **wizja pierwotna**: człowieka niepewnego i kruchego, **jako osoby, ale - rozdartej**:

Czy jednak duszę czas także pochłonie
tak jak ocean mioceni rozgwieżdżę?

Przybyłem po to jedynie, by imię
swe wziąć od ziemi i rozbić o gwiazdy?

⁸ Podobny proces myślowy w **kulturze renesansu** – ważny dla nowożytnej kultury Zachodu – przedstawiła Kwiryna Ziemia w wielu fragmentach swej monografii *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”* (Warszawa 1994).

⁹ Ryszard Skwarski we wspomnianym posłowniu do tomu Świegockiego traktuje ten utwór jako zespół **twierdzeń** (nie – pytań), wysnuwając stąd tezę o jednoznacznym obrazie „człowieka jako bytu tragicznego” (s. 130). Trudno się z tym zgodzić.

Pytania natrętne... Nigdy nie formułuje Świegocki jednoznacznych twierdzeń. Jeszcze nie wie, jaki jest człowiek. Dopiero go poznaje, **świadom niewiedzy**.

Pytania dotyczą tożsamości i kondycji człowieka. Niedopowiedziane, półobecne pozostaje pytanie o strukturę bytu ludzkiego, jego **wymiar osobowy** (znamienne słowa „czymże jestem”, zamiast „kimże jestem”!), także tutaj niepewny. Wyrazistość wizji poetyckiej, suwerenność spojrzenia, odrębność wrażliwości, owo (by nawiązać do Stefanii Skwarczyńskiej) „**piętno osobowe**” czytelne w każdym wierszu, **spontaniczny personalizm** tej poezji – pozostają w kolizji z **deklarowaną niepewnością** co do własnej kondycji¹⁰.

Świegocki to wyrazista osobistość, także jako podmiot mówiący wierszy. Jednak nie byłby gotów przyjąć tego po prostu, akceptować. Ogarnia siebie refleksją i... jest niepewny. Ujawnia - użyjmy zwrotu częstego u Foucault - **troskę o siebie**, odnosząc ją, swoiście po heideggerowsku, do **pytań o prawdę**¹¹.

Pyta się zwłaszcza **o ciało**: o które „wadzą się kamień i światło”. Pytanie dotyczy duszy: poddanej przemijaniu (bo ją „czas pochłonie”) albo nieśmiertelnej. W wierszu *Cogito* – wysnutym z Bergsona (z niego jest motto) i Descartes’a – stworzenie człowieka na obraz Boży („jesteś alter ego” mówi do niego „Koniecznie”) poświadcza **byt osoby jako istoty myślącej**, jednak i to pozostaje niepewne, kruche wobec dobra i zła.

Powraca tu bowiem dyskurs biblijny, ogarniany refleksją ściśle antropologiczną. Jest ona niezbędna wobec niejasności kondycji ludzkiej.

Byt ludzki jako alter ego bytu Bożego, postrzeganego – zatem – jako „Nicość” (wiersz *Cogito*). Dusza niepewna celu. Ciało uskrzydlane światłem (biblijno-neoplatońska symbolika Boga) albo jak kamień mknące w przepaść, w dół... Oto istne obsesje tej poezji, wypowiedane na początek jako ogarniane refleksją pytania, na które nie znajdzie się szybko zadowalającej odpowiedzi.

¹⁰ Zob. **cenną** wciąż rozprawę: Stefania Skwarczyńska: *Konstruowanie w dziele literackim „piętna osobowego” dla słowa okazjonalnego „ja”*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.

¹¹ Por.: Michel Foucault: *Hermeneutyka podmiotu*. Tłum. Michał Herer. Warszawa 2012, s. 190-191 - stwierdzając, jak odmiennie ujęli stosunek podmiotu do kwestii **prawdy** Jacques Lacan i Martin Heidegger, deklaruje Foucault swój związek z myślą heideggerowską.

Kulminuje to w niezwykłym wierszu *Ciało*, który ujmuje wyrazistością, spoistością wizji. Jest zaś – od początku – próbą odpowiedzi:

A jednak, ciało, tyś jest mięszem rzeczy.
W tobie sensu dochodzi sól, pszenica, woda;
ciemny wiatr krew prowadzi wąwozami tętnic
tam, gdzie gwiazda się pali nad słońca zachodem.

Człowiek byłby więc **tragiczny** i kruchy, **manichejsko** rozdarty, nieuchronnie słaby?... Oj, nie! Raczej dopuszcza się zaledwie w poezji Świegockiego ową (możliwą) odpowiedź, która w końcu nie pada. Człowiek byłby tragiczny, gdyby osadził się, ugruntował w takiej świadomości kolizji i rozdarcia. On jednak **odnajduje się pośród porządku**...

Wiersze te odsłaniają więc **proces indywiduacji** i drogę ku **wypowiedzianej podmiotowości osoby**. Można zatem już po prostu rozpoznać i nazwać **jedność osoby, więź myśli i ciała**, zdomowić się pośród cielesności jako „mięszu rzeczy”. Ona odsłania byt, zaświadcza jego trwanie. Byt spełni się poprzez cielesność: byt rzeczy, a także człowieka. Toteż nie dziwią słowa – a niemalże okrzyk – retorycznie kierowane do ciała:

Ty jesteś, ciało, ziemią obiecaną
idącą kołem w ślad za naszym głodem.

Świegocki dociera bowiem do źródeł: do **biblijnej antropologii integralnej**, która jest (zapoznanym często...) **rdzeniem chrześcijaństwa**, a która pobrzmiwa w jego poezji¹². Dochodzi w końcu do oglądu człowieka jako **bytu-całości**, także do zrębów **teologii ciała**¹³.

Namysł nad podmiotem i odnalezienie wymiaru integralnego bytu ludzkiego – oto **druga lekcja istnienia**.

¹² Zob. **trafne** ujęcie: Marian Filipiak: *Biblia o człowieku. Zarys antropologii biblijnej Starego Testamentu*. Lublin 1979.

¹³ Te wątki ksiąg biblijnych **nowatorsko** analizował Jan Paweł II w książce-monografii *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa* (Watykan 1986), zawierającej wykład biblijnej „teologii ciała”, a wysoce... **niefortunnie zatytułowanej**, z przesunięciem, zbędnym, akcentu z kwestii **antropologicznych** na teologiczne albo wprost duszpasterskie.

5. Ciemny Bóg

Wyraziście są wreszcie pytania o Boga. Poezja Świegockiego mówi o Nim często, znowu jednak: częściej pyta, stwierdza niepewność sądów, miast formułować wiedzę jednoznaczną i oczywistą.

Świegocki często bliski jest tradycji **teologii apofatycznej**, która odsłania **niemożność mówienia o Bogu**, daremność prostych o Nim sądów, bezradność wobec Niego mowy ludzkiej dyskursywnej¹⁴.

W doskonałym wierszu *Do ciemnego Boga* (42) poprzez świadomość niewiedzy udaje się przecież – iście paradoksalnie – odnaleźć **częstki prawdy** o Bogu, który jest wprawdzie „ciemny”, zarazem (znów paradoks!) „Świetlisty”, a przy tym wsłuchany w człowieka. Toteż **poznaje się Boga poprzez samopoznanie człowieka**: jako Boga, który – „wchodzi we mnie dreszczem”. Toż to zdanie godne Eckharta.

Świegocki świadom jest niemocy poznania Boga i, może, bliski pokusy, by o Bogu tak niepochwytym jednak – jak radzą Wittgenstein, Bataille – raczej... **milczeć**¹⁵. A jednak próbuje nazwać tę radykalną odmiennność i tajemnicę.

Bóg radykalnie odmienny, niepoznawalny i trudny – pozostaje tyleż transcendentny, ile immanentny. Człowiek nie ma tej własności (pamiętamy wiersz *Rzeczy*), ale Bóg – tak. On może trwać „tam” i „tu”. On jeden może być poza mną i we mnie.

Takie **doświadczenie intymne obecności Bożej wewnątrz osoby ludzkiej** unaocznia poeta jako płodne poznawczo: jako **doświadczalną wiedzę o bycie Boga**. Brzmi to jak komentarz do Eckharta lub innych mistyków¹⁶. W istocie bowiem Świegocki odsłania **strukturę mistycznego**

¹⁴ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdziały o *Bogurodzicy*, Magdalenie Mortęskiej i Kasprze Druzbickim; Pierre Hadot: *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*. Tłum. Piotr Domański. Warszawa 1992, rozdział o apofatyzmie.

¹⁵ Ciekawie analizuje to Jan Sochoń: *Bóg a język*. Warszawa 2000, rozdziały: *Milczenie jako wyzwolenie* (s. 192n.) oraz *Mistyczna narracja wobec Niewyraźnego* - Georges Bataille (s. 277n.).

¹⁶ Zob.: Jean-François Malherbe: *Bóg niełatwy. Nauczanie mistrza Eckharta*. Tłum. Maria Żerańska. Poznań 1999, rozdział: *Przebóstwienie człowieczeństwa*, s. 103n. I dwie **cenne** monografie” Zbigniew Kaźmierczak: *Paradoks i zbawienie. Antropologia mistyczna mi-*

poznania Boga. Dokonuje się to w więzi najgłębszej - i odnalezionej - harmonii:

Niech Twoja ziemia kwitnie we mnie,
niech owocują sady.
Mojego ciała pieśń niech głębiej
w twe cisze się zapada.

Przecież to nie jest słabnąca wiara¹⁷. To jest **wiara odnajdywana jako wiedza ontologiczna**. Przecież iskra Boga – tego ciemnego i świetlistego – wykuwa zręby **pewności gruntowej**, wiedzy metafizycznej.

Obcowanie z Bogiem to **trzecia lekcja istnienia**.

6. Tła

Wszystko to nadaje wierszom Kazimierza Świągockiego charakter **poezji metafizycznej**. Nie myślimy tu o jakimś **uwarunkowanym historycznie** (powiedzmy: w epoce baroku) nurcie poezji, do którego tutaj miałyby się nawiązywać¹⁸. Nie mówimy także o **poezji medytacyjnej**, bo wierszy Świągockiego nie da się zamknąć w tej - zamykającej właśnie! - formule¹⁹.

Chodzi o **poezję sądów egzystencjalnych**, poezję zgłębiającą bycie – bo tym jest przecież poezja metafizyczna²⁰. Kazimierz Świągocki to poeta metafizyczny.

strza Eckharta i Jana od Krzyża. Białystok 2009, zwłaszcza rozdział: *Iskierka duszy jako byt niestworzony*, s. 209n.; Paweł Ogórek: *Mistrz Jan Eckhart a święty Jan od Krzyża*. Warszawa 1999, rozdział: *Dusza jako „iskierka”*, s. 163 n.

¹⁷ Tak chciałby autor wspomnianego już tu posłowania do tomu Świągockiego (s. 138). Nie ma racji.

¹⁸ Jako **nurt poezji XVII wieku** pojmował poezję metafizyczną Thomas Eliot (*Poeci metafizyczni*. W: *Szkice literackie*. Oprac. Witold Chwalewik. Warszawa 1963), wyróżniając wedle **swoistości stylu**, paradoksalnego i konceptualnego - to jest **zbyt wąskie** ujęcie jednak.

¹⁹ **Poezję metafizyczną jak „poezję medytacyjną”** traktuje Krzysztof Mrowcewicz we wstępie do swojej antologii *„Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany”*. *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*. Warszawa 1993 - ale i ta koncepcja **zawęża** obraz zjawiska.

²⁰ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.

Wyraziste są **tła tej poezji**, rzadko zresztą przez Świegockiego uwidaczniane. On sam – poeta **ekspresyjnej wizji wewnętrznej** – mówi jak Leśmian lub, bardziej jeszcze, Tadeusz Miciński. Już to ujawnia, jak niezwykle byłoby miejsce autora *Morza utraconego* w poezji współczesnej. Bo przecież słysząc w tej poezji **głosy daleko głębszej tradycji, zwłaszcza barokowej**. To Mikołaj Sęp-Szarzyński, Sebastian Grabowiecki jako antenaci owych **pytań podstawowych o rzeczy, podmiot i Boga**, ujętych jak **pytania ontologiczne**.



Kazimierz Świegocki (ur. 1943) - poeta i eseista,
historyk literatury i idei, profesor

W tej więzi z wielogłosową tradycją **mówienia o istnieniu** oraz w zgodzie z tradycją poezji metafizycznej Kazimierz Świegocki idzie własną ścieżką dociekań podstawowych. Ujawnia odrębną **osobowość twórczą** i - zakorzenioną pośród bycia **wyobraźnię ontyczną**²¹. Nazwijmy go, najkrócej, poetą wrażliwości fundamentalnej, a byłaby to prawdziwie wysoka pochwała. Tłem poezji Świegockiego jest i rozległa wiedza, znajomość historii literatury i kultury, w tym subtelne interpretacje arcydzieł, zwłaszcza **bliskiego poecie Norwida**²².

²¹ Zob. wnikliwą rozprawę: Robert Mielhorski: *Dzieło Kazimierza Świegockiego w świetle kategorii „osobowości twórczej” - na przykładzie poematu „Morze utracone”*. „Filo-Sofija” (Bydgoszcz) r. XV: 2015, nr 4 (31), s. 129n.

²² Por. m.in. **wybitny** tom: Kazimierz Świegocki: *Norwid i poeci powstania warszawskiego*. Warszawa 2007.

Ten **wymiar istotny** twórczości Świągockiego poświadczają - i słusznie! - badania najnowsze²³.

Zwykłe postrzega się na tej drodze Miłosza, Herberta, Barańczaka, niekiedy Szymborską²⁴. Tymczasem ma tu swój – wybitny artystycznie – szlak pytań i poszukiwań także Świągocki.

Bibliografia:

I. Źródła:

1. Kazimierz Świągocki: *Morze utracone*. Wstępem poprzedził Marian Filipiak. Połowie: Ryszard Skwarski. Warszawa-Siedlce, Warszawski Klub Młodej Sztuki i Wydawnictwo Podlaskie, 1995.
2. Kazimierz Świągocki: *Norwid i poeci powstania warszawskiego*. Warszawa 2007.

II. Opracowania:

1. Antoni Czyż: „*Instar Dei*” – Sarbiewski o człowieku tworzącym. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
2. Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.
3. Antoni Czyż: *Sześćioletnia mistyczka. Antonietta Meo i jej listy do Jezusa* - rozdział w tej monografii.
4. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdziały o *Bogurodzicy*, *Magdalenie Mortęskiej* i *Kasprze Drużbickim*, rozdział: *Krawiec-mystyk i co z tego wynikało. Wojtyła i Jan od Krzyża*.
5. Antoni Czyż: *Wyobrażenia-obcująca w literaturze polskiego baroku* - rozdział w tej monografii.
6. *Egzystencja, metafizyka i kultura w pisarstwie Kazimierza Świągockiego*. Red.: Robert Mielhorski, Dorota Utracka. Łódź 2018.
7. Thomas Eliot: *Poeci metafizyczni*. W: *Szkice literackie*. Oprac. Witold Chwałewik. Warszawa 1963.
8. Marian Filipiak: *Biblia o człowieku. Zarys antropologii biblijnej Starego Testamentu*. Lublin 1979.
9. Michel Foucault: *Hermeneutyka podmiotu*. Tłum. Michał Herer. Warszawa 2012.
10. Pierre Hadot: *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*. Tłum. Piotr Domański. Warszawa 1992, rozdział o apofatyzmie.

²³ Zob. tom: *Egzystencja, metafizyka i kultura w pisarstwie Kazimierza Świągockiego*. Red.: Robert Mielhorski, Dorota Utracka. Łódź 2018 - tom trafił do moich rąk w styczniu 2019. Tu m.in.: Anna Węgrzyniak: *Warsztat krytycznoliteracki Kazimierza Świągockiego*, s. 203n.

²⁴ Tak czyni Arent van Nieukerken w monografii *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu* (Kraków 1998), ciekawej, cennej i, miejscami, niezmiernie trafnej w toku mikroanaliz – pomimo przyjęcia jako założenia eliotowskiej koncepcji poezji metafizycznej - koncepcji **już nie do utrzymania!**

11. Jan Paweł II: *Męczyzną i niewiastą stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*. Watykan 1986 - **nowatorska** monografia **antropologiczna**.
12. Zbigniew Kaźmierczak: *Paradoks i zbawienie. Antropologia mistyczna mistrza Eckharta i Jana od Krzyża*. Białystok 2009, zwłaszcza rozdział: *Iskierka duszy jako byt niestworzony*, s. 209n.
13. Mieczysław Krąpiec: *Metafizyka. Zarys teorii bytu*. Wyd. 2. Lublin 1978.
14. Arthur Lovejoy: *Wielki łańcuch bytu*. Tłum. Artur Przybysławski. Wyd. 2. Gdańsk 2009.
15. Jean-François Malherbe: *Bóg niełatwy. Nauczanie mistrza Eckharta*. Tłum. Maria Żerańska. Poznań 1999, rozdział: *Przebóstwienie człowieczeństwa*, s. 103n.
16. Robert Mielhorski: *Dzieło Kazimierza Świeckiego w świetle kategorii „osobowości twórczej” - na przykładzie poematu „Morze utracone”*. „Filo-Sofija” (Bydgoszcz) r. XV: 2015, nr 4 (31), s. 129n.
17. Arent van Nieuikernen: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.
18. Krzysztof Mrowcewicz: wstęp do jego antologii *„Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany”*. *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*. Warszawa 1993.
19. Paweł Ogórek: *Mistrz Jan Eckhart a święty Jan od Krzyża*. Warszawa 1999, rozdział: *Dusza jako „iskierka”*, s. 163n.
20. Roma Sendyka: *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków 2015.
21. Stefania Skwarczyńska: *Konstruowanie w dziele literackim „piętna osobowego” dla słowa okazjonalnego „ja”*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.
22. Jan Sochoń: *Bóg a język*. Warszawa 2000, rozdziały: *Milczenie jako wyzwolenie* (s. 192n.) oraz *Mistyczna narracja wobec Niewyraźnego - Georges Bataille* (s. 277n.).
23. Stefan Świeżawski: *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*. Warszawa 2000.
24. Anna Węgrzyniak: *Warsztat krytycznoliteracki Kazimierza Świeckiego*. W zbiorze: *Egzystencja, metafizyka i kultura w pisarstwie Kazimierza Świeckiego*. Red.: Robert Mielhorski, Dorota Utracka. Łódź 2018, s. 203n.
25. Kwiryna Ziembka: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994.

Malarz własnej opowieści: Adam Borowy

1. Malarz

Adam Borowy urodził się 15 lutego 1972 roku w Sokołowie Podlaskim¹. Ukończył znane Liceum Plastyczne w Nałęczowie, a potem Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu, jej Wydział Wychowania Plastycznego

Mieszka **w Kosowie Lackim na Podlasiu**. Tutaj tworzy. Tu też uczy w liceum. Brał udział w wielu wystawach i pokazach. Jest artystą już **dojrzałym i wyrazistym**. Jego obrazy przykuwają uwagę.



Adam Borowy (ur. 1972) - artysta malarz

2. Własny świat

Najpierw styl, ton, tworzywo.

Nie słońce, ale światło intymne pulsuje w jego nasyconych barwą, intensywnych kolorystycznie kompozycjach. Coś w tym z wielkiej tradycji duchowej Zachodu. **Blask pośród mroku** rozświetla wizje mistyków

¹ W mikroeseju tym rezygnuję z przypisów bibliograficznych. Ich rolę pełni pomieszczona dalej, na końcu, bibliografia.

średniowiecza, **iskry wewnętrznych** widzeń rozjarzały nierealną sztukę epoki baroku. Tu nie o ponowienia lub cytaty chodzi (ani myślę tropić wpływy), ale o klimat duchowy podobny, o analogię do tamtej, **wielkiej a żywej wciąż** dla Europejczyka, spuścizny.

Potem znaczenia, okruchy treści.

Adam Borowy zdumiewa **jednorodnością swej wizji**. Zdaje się roztaczać przed widzem **rzeczywistość własną**. Wysnuł ją z **obserwacji**, ale i **wyobraźni**, dał jak kreator.



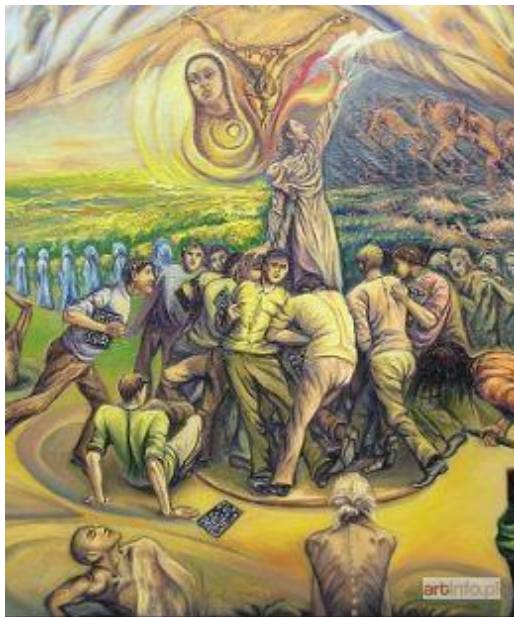
Adam Borowy: *Eksperyment* (olej, płótno)

Reprodukcja za zgodą Autora obrazu

3. Narracja

Ta jednorodna wizja snuje się **jak opowieść**. Artysta unaocznia widzenia, jakby opowiadał własną historię wewnętrzną, budował i snuł niespieszną **narrację**. Buduje własną **tożsamość przez narrację**, konstruując, montując wizję, układając, zmieniając świat wewnętrzny, a ten **montaż mentalny** ma w sobie, najlepiej rozumiany, wymiar literacki -

można tu jak analogie wskazać rozmaite pisarskie spełnienia autobiograficzne, jak choćby: opisane pod kątem techniki narracyjnej *Fantomy* Marii Kuncewiczowej albo wiele innych dzieł malujących własną opowieść...



Adam Borowy: *Opowieści* (olej, płótno)
Reprodukcja za zgodą Autora obrazu

Sztuka ta rozpięta jest **między realizmem a nadrealnością**. Ogarnia okruchy świata wokół, z nich buduje rzeczywistość nową. Ujawnia jednolity świat wyobraźni. Bywa, rzadziej, abstrakcyjna, jest, częściej, figuralna, dając panoramę świata fantazmatycznego. Jest intensywna w tym unaocznianiu intymnego spojrzenia. Daje splot widzeń, buduje opowieści.

Wiele tu znaczy krajobraz. Czasem to wizje najściślej **wewnętrzne**, zwykle przestrzeń z motywem **drogi**, ale często odsłania się wyrazisty a przetworzony pejzaż nizinny rolniczego Podlasia.

Zawsze jednak to **pejzaż mentalny**, ujęty jak wizja intymna. Znowu **ton barokowy lub romantyczny** brzmi w tej nadrealnej przestrzeni, lecz jako analogia tylko, nie cytat. Tę przestrzeń zaludniają postacie jako bohaterowie narracji. To z życia - tu ekspresyjne, niczym z folkloru i fantazmatu, *Sokołowianki*.

To wprost z wizji - tu znakomity obraz *Pielgrzymi*, z mrocznymi sylwetkami onirycznych pątników w zastygającym marszu na polach, aż poza skraj wzgórz wysoko w głębi. Bohaterów opowieści jest wielu. Starzec przykłęka na piasku porytym znakami. Mężczyzna brodaty, z pochyloną lekko głową, unosi dłonie, a za nim długowłose dziewczęta w analogicznym geście, niby inspirujące moc (to autoportret artysty, bezwiedne, w mojej percepcji, echo kompozycyjne *Hamleta polskiego* Jacka Malczewskiego). Rolnik orze glebę pługiem. To znów osobliwy akt męski - postać w geometrycznie powikłanym splocie sylwetki. Innym razem powstaje sekwencja stłoczonych nagich ciał, niby studium ekspresji zastygłego ruchu. Kiedy indziej znów sylwetki nikną, jakby utkane z powietrza, Malarz odsłania też grupy ludzi, często w układzie kolistym, z rytualnym gestem. Bardzo rzadko postać, jak mężczyzna i kobieta w prosto odtworzonym wagonie, wydaje się dosłownie odwzorowywać rzeczywistość zewnętrzną. Niekiedy w tej przestrzeni mentalnej unaoczniają się przedmioty albo abstrakcyjny spłot odłamków większej wizji.

Bardzo rzadko też opowieść ujawnia sens wprost, pośród wyobraźni kulturowej. Tak w obrazie ukazującym Chrystusa przy Ostatniej Wieczerzy. Częściej treści tej **wizyjnej narracji** odsyłają ku własnej imaginacji prywatnej. Obrazy mówią nie do końca i nie wprost. Byłby to - nazwijmy go tak - **symbolizm prywatny**, najgłębiej intymny i skryty.

Z drugiej strony Joanna Kiwilszo mówi o analogiach do takich mistrzów jak Jacek Malczewski, Stanisław Wyspiański lub (no dobrze, zgoda doraźna, by i jego nazwać mistrzem...) Jerzy Duda-Gracz, a widzi też w malarstwie Adama Borowego - trafnie - „bliską **surrealizmowi** tajemniczość”.

Wędrowka ku wnętrzu zdaje się znaczyć istotę sztuki Adama Borowego, ujętej jak opowieść o świecie **wysnutym z marzenia**, o wędrowce życia ludzkiego i o własnym olśnieniu egzystencją. Jeśli to jest **malarstwo epifanii intymnej**, trzeba je wpisać w krąg barokowych olśnień sztuki współczesnej.

Sztuka Adama Borowego trwa pośród **innych własnych opowieści**: artystów snujących narrację o sobie i unaoczniających, jak epifanię, własne światy w całej ich nieposkromionej różnorodności.

W mojej percepcji pośród analogii lub, bezwiednych bodaj, antecedencji tej niezwykłej jest, prócz wskazanych już, **genialny grafik** Józef Gielniak. Są tu blisko - nazwani tak, w sumie, nietrafnie - artyści „naiwni”, w tym **malarz wizji hermetycznych** i czytelnik mistyków Teofil Ociepka (ten sam, któremu Lech Majewski, autor zjawiskowego *Pokoju saren*, poświęcił swój kapitalny film *Angelus*).

Byłaby w tym kręgu - **genialna francuska wizjonerka**, natchniona Séraphine Louis².

Osobne miejsce pośród świadków własnych opowieści zajmuje Edmund Monsiel i jego **wizje-halucynacje**, twarze i maski wyrojone pośród świata wewnętrznego. Ale to inna już historia.

Adam Borowy, kosowianin, autor śmiałej w zamyśle a udatnej kopii *Ekstazy świętego Franciszka El Greca*, jedyne go w Polsce płótna hiszpańskiego geniusza epoki baroku, które odnaleziono tu pół wieku temu - z odwagą wędruje w swym malarstwie **drogą doświadczeń duchowych**, jak tego wciąż nas uczą mistrzowie epoki baroku.

Warszawa, w maju 2014

Bibliografia:

1. Adam Borowy. *Malarstwo. Katalog wystawy*. Red.: Artur Ziótek. Warszawa - Kosów Lacki 2014.
2. Andrzej Banach: *Ociepka. [Album]*. Warszawa 1988.
3. Justyna Byczuk: *Adam Borowy - artysta malarz z Kosowa Lackiego*. „Gazeta Podlasia” (Sokołów Podlaski), wersja internetowa, 26 września 2007, adres witryny: <http://www.gazetapodlasia.pl/informacja-region-sokolow-podlaski/artysci/95-adam-borowy-artysta-malarz-z-kosowa-lackiego.html>. Dostęp: 16 grudnia 2018.
4. Antoni Czyż: „*Pokój saren*” - zachwycający film. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, s. 433n.
5. Olga Dawidowicz-Chymkowska: *Kształtowanie tożsamości przez narrację i narracji przez tożsamość w brulionach „Fantomów” Marii Kuncewiczowej. Studium z krytyki genetycznej*. W zbiorze: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*. Red.: Włodzimierz Bolecki i Ryszard Nycz. Warszawa 2004, s. 387-400.

² Por. reprodukcję obrazu Séraphine Louis *Drzewo rajske* - na okładce tej książki.

6. Edmund Monsiel. *Odłona druga. [Album]*. Red.: Zbigniew Chlewiński. Płock 1997.
7. [Józef Gielniak] „Odra” (Wrocław) 1972, nr 4 - materiały o artyście.
8. Irena Jakimowicz: *Józef Gielniak. [Album]*. Warszawa 1982.
9. Joanna Kiwilszo: *Opowieści Adama Borowego*. „Nowa Gazeta Praska” (Warszawa), wersja internetowa, kwiecień 2014, adres witryny <http://www.ngp.west-sidegroup.pl/str/tekst4216.html>. Dostęp: 16 grudnia 2018.
10. Piotr Matywiecki: *Józef Gielniak*. „Przegląd Powszechny” (Warszawa) 1983, nr 5-6 - wyjątkowo trafna **interpretacja** wizyjnej twórczości artysty.
11. Justyna Tarczyńska: *Świadectwo i studium obłędu w malarstwie, filmie i literaturze. Edmund Monsiel, Roman Polański („Wstręt”), Fiodor Dostojewski („Idiota”)*. Praca magisterska, Promotor: prof. UPH dr hab. Antoni Czyż. Maszynopis, Siedlce 2012 - **olśniewająca** praca, niestety nie publikowana, dostępna w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.
12. Artur Ziótek: *Wernisaz wystawy Adama Borowego „Malarstwo”*. „Podlasie24. Regionalny portal Informacyjny”, wrzesień 2014, adres witryny: <http://www.podlasie24.pl/sokolow/kultura/wernisaz-wystawy-adama-borowego-malarstwo-14677.html>. Dostęp: 16 grudnia 2018.

III. Tropy i znaki

Skwarczyńska – Heidegger.

Literatura a bycie

Profesor **Janinie Gardzińskiej**
z wiarą w **etos badacza**,
mimo wszystko

1. Wspólne ścieżki mimo woli

Nie znali się. Niemiecki fenomenolog ze szkoły Husserla, snujący własną, odmienną jednak, filozofię bycia. I polska uczona, teoretyk i historyk literatury (w takim porządku dociekań własnych), która w okresie międzywojennym, kształtując fundament swej myśli, pism jego (jak Witkacy wówczas) jeszcze nie znała, a odczytała po latach, pomieściła w antologii, poddała interpretacji. Martin Heidegger to filozof urzeczony literaturą. Szalony wizjoner Hölderlin był dlań ze swą liryką jak iluminacja.

Stefanię Skwarczyńską jako literaturoznawcę urzekała zaś filozofia. Kulturę filozoficzną autorka *Teorii listu* miała wybitną. Nie znali się, a spotkali bezwiednie. Ich myśli bowiem biegły równolegle.

Badania porównawcze to także studium analogii. Komparatystyka więc nakazuje myślenie ich teraz skojarzyć. Badania porównawcze, jak się dowodzi często dziś, kształtują nowy paradygmat dociekań: **intersemiotyczny**¹.

¹ Zob.: Zbigniew Kadłubek: *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*. Katowice 2011, rozdział: *Lektura integrująca. (Kilka uwag o metodzie komparatystyki pozasłownej)*, zwłaszcza s. 37; Wiesław Rzońca: *Witkacy - Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*. Warszawa 1998.

2. Skwarczyńska: biografia niezłomna, myśl zawsze twórcza

To jedna z najoryginalniejszych indywidualności w humanistyce polskiej. Ukończyła filologię polską na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie. Debiutowała książką *Ewolucja obrazów u Słowackiego* (Lwów 1925); ta monografia ma dziś walor pracy **klasycznej**². Tamże uzyskała habilitację, pierwszą w Polsce z teorii literatury, a jako jedna z pierwszych kobiet habilitowanych - **nowatorską** monografią *Teoria listu* (Lwów 1937)³.



**Profesor Stefania Skwarczyńska (1902-1988),
nowatorski teoretyk i historyk literatury, komparatystka**
W swoim mieszkaniu w Łodzi w ostatnich latach życia

Po wybuchu II wojny światowej i wkroczeniu armii sowieckiej na Kresy Wschodnie Rzeczypospolitej zesłana została - wiosną 1940 - wraz z teściową i dziećmi do Kazachstanu (jej hart ducha tam zapamiętała i opisała po latach Ola Watowa⁴). Wróciwszy do Lwowa utrzymywała rodzinę (mąż, oficer Wojska Polskiego, przebywał w oflagu) jako karmicielka wszy w produkującym szczepionki przeciw tyfusowi Instytucie Rudolfa Weigla (mroczny klimat tego miejsca zapamiętał zaprzyjaźniony z nią lwowianin, pisarz Mirosław Żuławski, a ukazał jego syn Andrzej w filmie

² Brak dotąd reedycji. Omawiamy dalej jedynie najważniejsze książki uczzonej.

³ Wznowienie: Białystok 2006.

⁴ Ola Watowa: *Wszystko, co najważniejsze...* Warszawa 1990.

*Trzecia część nocy*⁵). Zdołała też uchronić Juliusza Kleintera (który był pochodzenia żydowskiego) przed aresztowaniem przez Niemców. Należała do Armii Krajowej. W roku 1945 przeniosła się, z konieczności, ze Lwowa do Łodzi, by wykładać na powstałym tam Uniwersytecie. W latach stalinowskich deklarowała się jawnie jako chrześcijanka, konsekwentnie zachowując duchową niezależność. Słynęła jako wybitny dydaktyk, szanowany przez studentów. O jej uroku jako wykładowcy opowiadał mi poeta Kazimierz Świątkowski. Należała do Polskiej Akademii Nauk, stanowiła autorytet w międzynarodowym środowisku slawistów, zawsze jednak koleżeńsko otwarta na młodych badaczy - adeptów nauki⁶.

Biografia niezłomna, myśl zawsze twórcza - oto *eidos* Skwarczyńskiej⁷.

Wczesny debiut Stefanii Skwarczyńskiej zaskakuje. Długa jej, przeszło półwieczna, twórczość naukowa budzi respekt. Pierwszą książkę wydała mając ledwie 23 lata. Była to owa *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, praca seminaryjna, której patronował Juliusz Kleinder, traktujący ją finalnie jako dysertację doktorską. Książkę ostatnią Skwarczyńska opublikowała pół wieku z okładem od debiutu: mając lat 83. Był to obszerny tom rozpraw *W orbicie literatury - teatru - kultury naukowej* (Warszawa 1985), grupujący teksty już znane, ale też pierwodruki. Tytuł tomu odsłania rozległy obszar podjętych dociekań. Żyła jeszcze 3 lata, do końca twórcza, pracując do ostatnich dni nad kolejną książką monograficzną.

Młodziutka studentka lwowskiej polonistyki ujawnia od razu energię intelektualną, pasje badawcze, także rozległe a imponujące kompetencje. Jak po latach wyznała w kapitalnym **eseju o sobie** *U źródeł autobiografii naukowej*, czytała za młodu bodaj wszystko, co wpadło jej w ręce

⁵ **Mirosław Żuławski** mówił mi o tym podczas rozmowy w **czerwcu 1993 roku** w Warszawie.

⁶ Dzięki pośrednictwu **prof. Janusza Pelca** mogłem **korespondować** z uczoną na progu mej drogi naukowej, w roku 1981. Korespondencja trwała też później.

⁷ Zob. **cenne** szczegóły biograficzne w: Małgorzata Golicka-Jabłońska: *Tak trzeba*. Łódź 2013. Por. też kapitalne **zestawienie dorobku twórczego**, opatrzone biografią uczonej: Anna Kluba-Połatyńska, Anna Sorbian: *Dokumentacja twórczości naukowej Stefanii Skwarczyńskiej*. Łódź 1984.

w bibliotece domowej, także w księżnicach publicznych⁸. Dorastała w czasach, gdy gromadziło się jeszcze **domowe księgozbiory** jako warsztat dla myśli. Znająca języki (tak więc angielski, francuski, niemiecki i rosyjski, nie wspominając o grece i łacinie) doczytywała, co się da, w językach oryginalnych. Nic dziwnego, że Kleiner dostrzegł wybitną studentkę, zwłaszcza iż ukochaną epoką panny Stefanii Strzelbickiej (jak się nazywała przed zamążpójściem) okazał się rychło **romantyzm**. Pomoc Kleinera zaowocowała trwałą wdzięcznością i przyjaźnią uczennicy, która dała temu wyraz podczas wojny we Lwowie, ratując profesora przed gestapo.

Lwów pozostał miastem bliskim jej sercu. Urodzona 17 listopada 1902 w inteligenckiej rodzinie w Kamionce Strumiłowej niedaleko Lwowa (była córką starosty), właśnie bliską wielokulturową metropolię wybrała na miejsce studiów. To tam musiała kształtować się znamienna później dla niej otwartość ideowa, także tolerancja. Po ukończeniu studiów podjęła pracę naukową i dydaktyczną na lwowskiej uczelni. Wydawała kolejne książki. Były to choćby tomy *Szkice z zakresu teorii literatury* (Lwów 1932), z wykładem koncepcji **literatury stosowanej**⁹, oraz pionierska *Teoria listu* jako **monografia gatunku** z nazwanego tak właśnie obszaru tekstów, prace rysujące **radykalnie nowe ujęcie utworu literackiego**.

Stefania Skwarczyńska odsłania też, całą swą długą biografią, **moc twórczą dojrzałości i starości** tak, jak to czynił rozpatrując wielkich starców (jak Goethe) historyk sztuki Mieczysław Wallis¹⁰. Imponuje nieustanną, przez lata, pomysłowością, obfitością robót warsztatowych, stale nowymi i oryginalnymi koncepcjami - prostą **odwagą w głoszeniu poglądów nowych**, wbrew złośliwostkom sceptyków¹¹. Do najważniejszych jej książek należy obszerny, acz skromny edytorsko, tom *Studia i szkice literackie* (Warszawa 1953), który zawiera m.in. świetny esej o *Myślach* Pascala czy ważne (w wymiarze też inspiracji do polemiki lub innych ujęć) rozprawy *Zagadnienie dramatu* (to tu najmocniej przedstawia

⁸ Zob.: Stefania Skwarczyńska: *U źródeł autobiografii naukowej*. „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” (Warszawa) r. XXXII: 1987, nr 2.

⁹ Nadal brak wznowienia tego cennego tomu.

¹⁰ Por.: Mieczysław Wallis: *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa 1975.

¹¹ Znane mi, z lektury, kąśliwości zmarłego już teoretyka literatury - przemilczę.

Skwarczyńska swą teatralną teorię dramatu) oraz o literaturze katolickiej¹². Tu też się znalazł **ważny** esej *Etos badacza*.

Rozległa **synteza** *Wstęp do nauki o literaturze* (Warszawa 1954-1965), formułująca dojrzałą już postać jej koncepcji literatury, a w rozległym tomie III dająca **nowatorską teorię genologiczną**, zainicjowana została przez uczoną 52-letnią¹³. Po gigantycznej pracy na materiałach źródłowych Skwarczyńska wydała też obszerny tom *Leona Schillera trzy inscenizacje „Nie-Boskiej komedii”* (Warszawa 1959) z zakresu **historii dramatu i teatru**.

Dzieła późne to także **monograficzne zbiory studiów**. Opasły tom *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”* (Warszawa 1957) to, obok rozpraw o formacji intelektualnej poety, olśniewające interpretacje liryki religijnej autora *Dziadów*. Całość jest, *de facto*, monografią **interpretacyjną**. Książka *W kręgu wielkich romantyków polskich* (Warszawa 1966) zawiera, obok studiów o genezie *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego oraz epistolografii Cypriana Norwida, słynną rozprawę o „instrumentacji gatunkowej” w *Genezis z Ducha* Słowackiego. **Obrazy romantyczne** nieodmiennie Skwarczyńską fascynowały¹⁴. Tom *Wokół teatru i literatury* (Warszawa 1970) to klasyczna już rozprawa o sylwach (wielokrotnie inspirująca badaczy literatury dawnej), *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, ale też studia o Stanisławie Wyspiańskim (tu świetna rozprawa o motywie „chocholego tańca” w literaturze), kapitalny mikroesej o *Trenach* Jana Kochanowskiego, wreszcie blok materiałów o aktorce Helenie Modrzejewskiej. Tom *Pomiędzy historią a teorią literatury* (Warszawa 1975) zawiera świetną rozprawę *Mickiewiczowski pogrom Arkadii*, kontynuację mistrzowskiej interpretacji wierszy religijnych Mickiewicza, a także nowatorskie na polskim gruncie studium o poezji konkretnej. Książka ostatnia wreszcie zawiera obszerną rozprawę o to-

¹² Wydana w mrocznym okresie komunizmu i apogeum terroru stalinowskiego w Polsce, książka ta nigdy nie została należycie dostrzeżona i doceniona.

¹³ W związku z tym zob. monografię: Stanisław Dąbrowski: *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*. Gdańsk 1974.

¹⁴ Zauważyła to **trafnie** Maria Janion: *Stefania Skwarczyńska i obrazy poetyckie*. W zbiorze: *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*. Red.: Marek Bielecki, Jan Trzynadłowski. Łódź 1992.

posie *ubi sunt*, szkic o teatrze Stefana Jaracza (z cennymi uwagami o „białych tragediach” Norwida) czy historię czasopisma „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (ze smakowitym obrazem życia naukowego lat stalinowskich). A zostały tu wymienione ledwie cząstki wielogłosowej, **mozaikowej struktury** tych **polifonicznie budowanych** tomów.

Zwraca uwagę zresztą **harmonia pracy** uczzonej, która nieomal tuż po zakończeniu II wojny światowej wydaje nieduży, ale esencjonalny tom *Z teorii literatury. Cztery rozprawy* (Łódź 1947), zawierający m.in. ważne studium o przemilczeniu jako „elemencie strukturalnym” dzieła literackiego.

Lata późne również to, wspomniany dopiero co, międzynarodowy periodyk genologiczny „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, wydawany z inicjatywy Skwarczyńskiej w Łodzi od roku 1958¹⁵. Także **wielotomowa antologia** *Teoria badań literackich za granicą* (Kraków 1965-1986) opracowana przez uczoną. Antologię tę tworzy 6 woluminów, które zawierają teksty niezbędne dla rekonstrukcji i poznania refleksji o literaturze autorów takich, jak m.in. Goethe, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Roman Jakobson. A także Martin Heidegger... Na jej materiale powstała synteza *Kierunki w badaniach literackich* (Warszawa 1984).

Zmarła 28 kwietnia 1988. Na jej pogrzebie powiedziano: „służyła ludziom. [...] Pracowała dla prawdy...”¹⁶.

3. Z olśnienia mnogością: literatura stosowana

Autoportret, ukazany rok przed śmiercią, odsłonił **poznawczą zachłanność** uczzonej jako, za młodu już, strategię lektury i przesłankę dla metodologii i odkryć własnych. Czytała zachłannie i mnóstwo¹⁷. Znajac języki, miała po temu przesłanki. Zgłębiała przekłady i oryginały. Prowadziło to z czasem do pytań o istotę, sens literatury. A z pytań wysnuła odpowiedź.

¹⁵ Zob.: Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka: *Bibliografia zawartości „Zagadnień Rodzajów Literackich”*. Przewodnik. Wstęp: Antoni Czyż. Siedlce 2003.

¹⁶ Biskup Bohdan Bejze: *Nad grobem Stefanii Skwarczyńskiej* (3 maja 1988, w Łodzi). „Przegląd Katolicki” (Warszawa) 1988, nr 32.

¹⁷ *U źródeł autobiografii naukowej, op. cit.*

Czytała z upodobaniem. Czy upojona tak, jak opisała to ongi, relacjonując własną pasję lektury, Kazimiera Iłakowiczówna? Wielkie narracje hipnotycznie poetkę zniewalały¹⁸. Jednak Skwarczyńska ujawnia raczej **przyjemność lektury**, bezwiednie taką, jaką, systematyzując akty percepcji, opisał Roland Barthes¹⁹. Urzekły ją teksty. I ciekawiło, co tę olśniewającą mnogość tekstów wiąże jako spoiwo jej, fundament, sama istota literatury. Suwerenna duchowo, Skwarczyńska podążała ku odpowiedzi i koncepcji własnej.

Najpierw lektura, później badania. Najpierw teoria, potem tok historycznoliterackich dociekań. Rozległy dorobek twórczy Skwarczyńskiej ogarniał kilka dyscyplin, a najpierw **teorię literatury**.

Czytała *Biblię*, mowy antyczne, *Wyznania* Augustyna, kazania Skarżi, *Rozprawę o metodzie* Kartezjusza, bruliony (jako *Pensées* po jego śmierci wydane) Pascala, listy pani de Sévigné (to arcydzieło barokowego klasycyzmu we Francji), eseje Goethego, dziennik Brzozowskiego... Te wszystkie teksty docierały do niej mocą - i słusznie - tradycji jako ważne i świetne, a nawet fundamentalne, lecz jakby „skądinąd”, bo spoza historii literatury, gdyż nieobecne w niej.

Ważkie myśli i świadectwa, a jako teksty kanoniczne i... pokątne zarazem, teksty (słowa i sensy), a **spoza literatury**? To absurd. One współtworzą literaturę. I czymże byłaby sama literatura?

Jako teoretyk wypracowała zatem najpierw koncepcję „literatury stosowanej”. Ujmowała ją pioniersko jako **literaturę użytkową, o praktycznym celu tekstu**, wyodrębnioną obok autonomicznej „literatury pięknej”. Uczyniła to w rozprawie *O pojęcie literatury stosowanej*, którą przedrukowała w szczupłym tomie *Szkice z zakresu teorii literatury* z 1932 roku. To jedna z najważniejszych prac teoretycznoliterackich w dwudziestoleciu międzywojennym.

¹⁸ Zob.: Kazimiera Iłakowiczówna: *Dlaczego nie lubię książek*. W: *Niewczesne wynurzenia*. Warszawa 1958.

¹⁹ Roland Barthes: *Przyjemność tekstu* [oryg. *Le plaisir du texte*, 1973]. Tłum. Ariadna Lewańska. Warszawa 1997. Tytuł oryginalny książki stał się hasłem dla dociekań strukturalistycznych nad odbiorem literatury.

Praca nadal niedoceniana. Stanisław Dąbrowski trafnie odczytał moc zawartej tam koncepcji:

[Dokonała się] pierwsza próba legalnego i oficjalnego ustalenia przemilczanych dziedzin w obrębie literatury, przemilczanych gatunków literackich trzymanyh za progiem teorii literackiej, mimo legitymowania się przez nie realizacjami o randze arcydzieł [...] ²⁰.

Skwarczyńska upomniwała się o takie **gatunki**, jak dziennik, list, maksymę, pamflet, pamiętnik, portret, wyznanie... - widząc je jako ogniwo literatury. To użytkowe ogniwo: „stosowane”. Dariusz Bawół słusznie podkreśla, że i w tym użytkowym obszarze tekstów szuka Skwarczyńska artyzmu i estetycznej świetności form, często bardzo je dostrzegając ²¹. Oryginalną i śmiałą myśl autorki *Teorii listu* docenił w poświęconej jej monografii Łukasz Wróbel ²².

Nie była rozumiana. Znamienne, że *praeceptor* uczzonej, Juliusz Kleiner, projektując w Młodej Polsce, a realizując w okresie międzywojennym, krytyczną edycję naukową *Dzieł wszystkich Słowackiego* (domkniętą zresztą długo po jego śmierci, bo w roku 1976), mocą arbitralnych swych założeń wykluczył z niej **korespondencję**, choć w monografii swej o poecie dostrzegał listy do matki jako mistrzowski i cenny zespół epistolarny ²³. Różnicując literaturę akcentuje Skwarczyńska jednak jej spójność. Coś łączy olśniewającą mnogość tekstów. Jest ich spoiwem.

Koncepcję literatury stosowanej budowała autorka *Teorii listu* wbrew pojmowanym przez siebie jako ograniczenie zasadom formalizmu, jakkolwiek swoistość, odrębność literatury pięknej, pojmowanej wedle wielowiekowej tradycji, Skwarczyńska - entuzjastka arcydzieł kla-

²⁰ Stanisław Dąbrowski: *Literatura i literackość*. Kraków 1977, s. 47-48.

²¹ Dariusz Bawół: *Literatura i jej „eidos”*. Glosa do Stefanii Skwarczyńskiej koncepcji literatury. Siedlce 2011, s. 27-28.

²² Łukasz Wróbel: *Hyle i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Toruń 2013 - główne ogniwo tej **cennej** monografii to koncepcja Skwarczyńskiej.

²³ Juliusz Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Oprac. Juliusz Kleiner i [z czasem] Władysław Floryan. Wrocław 1952-1976, tomy I-XVII. Jako datę wstępną podajemy rok reedycji pierwszego tomu, którego pierwodruk ukazał się w roku 1924. W wydaniu tym brak korespondencji autora *Króla-Ducha*.

sycznych - doceniała. Uznawała też badania, które tę swoistość, także fikcjonalność, literatury pięknej aprobowaly. Stąd jej uznanie dla myśli teoretycznej Romana Ingardena²⁴. Nie godziła się tylko, by tak postrzeganą literaturę **absolutyzować jako jedyny zespół dzieł godny tego miana**. Pisała, że tekst użytkowy to „częstka fali życia”²⁵. Wskazywała na referencyjność literatury pięknej, w jej relacji wobec „życia, [...] rzeczywistości”²⁶. Znow więc pytanie o spoiwo literatury.

Został nazwany nowy obszar badawczy, podjęte studia analityczne, wskazane dalsze ścieżki dociekań: już historycznoliterackich. Skwarczyńska bada **rozmowę** (*Próba teorii rozmowy w programowych Szkicach z zakresu teorii literatury*), **improvizację** (tamże), **list** (w monografii gatunku), **makaronizm**²⁷, **syłwę** (w tomie *Wokół teatru i literatury*) - jako zjawiska z obszaru literatury stosowanej. Badane gatunki rozmaicie ujawniają „falę życia”, którą uczona postrzega pośród literatury stosowanej. Służą konkretnym celom. Unaocniają obszary działań ludzkich. Są twórczą manifestacją życia. Skwarczyńska lubi takimi słowami dookreślać literaturę, pojmowaną jako słowny przejaw myślenia i działania ludzkiego. A wprost jako „zdarzenie życiowe”, jak to ujmuje *Teoria listu*.

Struktura myślenia Skwarczyńskiej jest jasna. Uwaga **wobec tekstu** to uwaga **oddana osobie ludzkiej** jako wytwórcy tekstu. **Tekst unaocnia osobę**, zaświadcza o niej, ku innej osobie się zwraca. Źródło całej tej koncepcji jest więc antropologiczne, humanistyczne. Jest to koncepcja z ducha **personalizmu**. Rozległa. Trudno byłoby postrzegać ją tylko jako „sokratejsko-katolicki intelektualizm”²⁸.

²⁴ Por.: Stefania Skwarczyńska: *Rodzaje literackie wśród podstawowych pojęć teoretycznoliterackich Romana Ingardena*. W: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975.

²⁵ Stefania Skwarczyńska: *O metodzie badania literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932, s. 132.

²⁶ Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Tom I. Warszawa 1954, s. 85. Kwestie te, w odniesieniu też do najnowszych koncepcji teoretycznoliterackich, bada Bawol (*op. cit.*, s. 34-38).

²⁷ Stefania Skwarczyńska: *Estetyka makaronizmu*. W zbiorze: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu*. Lwów 1937. Rozprawa ta nie ma powojennego przedruku w książkach autorki.

²⁸ Takie redukcjonistyczne ujęcie daje Bawol (*op. cit.*, s. 52) - jak sądzę: **niesprawiedliwie i niesłusznie**.

4. W uznaniu jedności: tekst, sens a *Sein*

Wszelki aprioryzm byłby nie do zniesienia. Przegląd ujęć *a priori* i normatywnych, ustalających zawczasu i z mocą, jakimi cechami utwór literacki winien się odznaczać, o ile ma być za tekst literacki uznany (artyzm, ekspresja, fikcja - cóż jeszcze?...), byłby bezradny poznawczo wobec kolizji mnogich założeń²⁹. I wobec różnorodności tekstów. Byłby jałowy. I bywa jałowy³⁰. Myślenie Skwarczyńskiej jest odmienne. Od strony teoriopoznawczej istotę literatury uczona dosłownie pokazuje, gdyż odnajduje ją *a posteriori* i na sposób opisowy: **pośród historycznej różnaitości poznanych dzieł**.

Kompetencje uczonej jako odbiorcy literatury były imponujące. Tak to wspominała:

...ukończyłam gimnazjum klasyczne – z greką i łaciną – i wykorzystując dobrą znajomość tych języków z własnej pasji przeczytałam w oryginałach niemal całą literaturę grecką i rzymską. Znając ze szkoły podstawowej i średniej język niemiecki przeczytałam, co tylko dało się z literatury niemieckiej [...]. Na uniwersytecie ukończyłam dwa kierunki studiów [...]; są nimi polonistyka oraz romanistyka [stąd biegła znajomość francuskiego - A.Cz.]; ponadto trochę wykładów z literatury porównawczej (Jan Kaspro-wicz) oraz [...] obok językoznawstwa – nieco filozofii. Prywatnie zaznajomi-łam się też nieco z językiem angielskim, potem rosyjskim³¹.

W językach tych mogła czytać. I to czyniła. Panoramę, rozległą, tekstów obcych i polskich poznała samodzielnie i wcześniej, poznając je po swojemu w całej różnaitości oswojanych tekstów, które czytała z całą swobodą i pasją poznawczą, nie bacząc na aprioryczne kanony literackości.

²⁹ Por. taki sumienny przegląd: Henryk Markiewicz: *Wyznaczniki literatury*. W: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1976. Te normatywne poglądy referuje Dariusz Bawoł (*op. cit.*, s. 45), także Stanisław Dąbrowski (*Literatura i literackość, op. cit.*).

³⁰ Zob.: Jonathan Culler: *Teoria literatury*. Tłum. Maria Bassaj. Warszawa 1998, rozdział: *Co to jest literatura [...]?*, s. 27n. - żaden spójny wniosek z tego przeglądu nie wynika.

³¹ Paweł Bagiński: *Rozmowa z prof. dr hab. Stefanią Skwarczyńską*. „Polonistyka” (Warszawa) 1979, nr 5, s. 386.

Wracamy do radości lektury oraz do wniosków na temat, co mogłoby poznawaną zachłannie wielorakość dzieł powiązać. Jedno w tej panoramie utworów będzie spoiwo - dowodzi teraz Skwarczyńska.

Znaczenie. Sens. Zespół znaczeń, które tekst strukturą swą oznajmia i je ujawnia dla rozumienia, dla - prostej czy finezyjnej - interpretacji. „Ruch metodologiczny” wykonuje uczona już w pracach powojennych, najpełniej w tomie I *Wstępu do nauki o literaturze*. „Dzieło literackie” - dowodzi tam Skwarczyńska - to **każdy „sensowny twór słowny”**³². „Cały obszar” takich „zjawisk” tworzy zatem literaturę³³. **Tę piękną i tę stosowaną**. Nic więcej jako ogniwo definicji nie byłoby już potrzebne. Żadne dalsze dookreślenia dzieł nie miałyby już uniwersalnej mocy, bo nie ogarną całej mnogości tekstów. Tylko sens wszystkie przyswajane teksty zespala. To istotnie radykalne myślenie³⁴.

Skwarczyńska otwiera się na rozpoznanie **wszelkiej aktywności słownej jako przejawu egzystencji ludzkiej**. W sposób narracyjny pisze we *Wstępie* o literaturze **służącej życiu**, wypowiadającej je i **unaoczniającej**. Wskazuje okazjonalne, okolicznościowe twory tekstualne. Wspomina literaturę ludową. Przy pewnej nieostrości niektórych sformułowań chodzi tu widomie o związek literatury i życia, pojęty tak, że **tekst jako sensowny twór słowny rozumiany jest dalej jeszcze: jako świadectwo życia i jego ślad językowy**, uformowany w tekst. Bo przecież:

Można [...] wiązać świat sztuki z tymi właściwościami człowieka, które odróżniają go od najwyżej nawet zorganizowanego zwierzęcia. A więc z rozumem i przez rozum kierowanym działaniem. Stąd podstawową właściwością dzieła sztuki jest jego sensowność³⁵.

I dalej czytamy we *Wstępie*:

Dzieło sztuki jest wytworem **konkretnej jednostki**, konkretnego człowieka, jego rozumnego działania, jego myśli czerpiącej materiał z zasobu

³² Skwarczyńska: *Wstęp...*, *op. cit.*, tom I, s. 68.

³³ Tamże, s. 72.

³⁴ Zob.: Stanisław Dąbrowski: *Literatura i literackość*, *op. cit.*, s. 19.

³⁵ Skwarczyńska: *Wstęp*, *op. cit.*, tom I, s. 41.

własnych doświadczeń, doznań i z wiedzy - a zatem w sobie tylko właściwy sposób decydującej o treści dzieła, jej ujęciu i sposobach wyrażania³⁶.

Pisze w końcu Skwarczyńska o „**piętnie osobowym**”, które określa dzieło literackie jako sensowny twór słowny³⁷. Poświęciła temu osobną, wybitną, rozprawę³⁸.

Powtórzmy: to **personalizm**.

Koncepcję Stefani Skwarczyńskiej warto uwyraźnić. Dzieło zatem **unaocznia osobę i myśl**. Zaświadcza o swym sprawcy. Niesie znaczenia. Świadczy o życiu. Daje w słowach ogłód istnienia. Dzieło to **pamięć bycia** - świadectwo *Sein*.

Świadectwem tym jest każdy sensowny twór słowny. Nie do końca formułując swoją teorię takim językiem, nie używając zwłaszcza terminu *Sein* - uczona ujawnia jednak taką właśnie strukturę rozumienia literatury. Oto **egzystencjalna koncepcja dzieła jako świadectwa osoby i wspólnoty**. Tekst unaocznia bycie jako byt przeniknięty światłem świadomości, doświadczony i teraz wypowiedziany. Literatura otwarta na życie: jako *Sein*³⁹.

Pogląd taki bliski jest Heideggera. Lecz z niego nie czerpie.

5. Przez rozbłysk poezji: Heidegger a ślad bycia

Przy odmienności języka i metody Skwarczyńska jest nieodległa tu od obserwacji Martina Heideggera na temat **dzieła literackiego jako świadectwa bycia i śladu egzystencji**⁴⁰. Można powiedzieć, że z tego właśnie względu – jako unaocznienia bycia – budzą jej uwagę wszelkie

³⁶ Tamże. Wyróżnienie graficzne - autorki.

³⁷ Tamże, s. 41-42.

³⁸ Por.: Stefania Skwarczyńska: *Konstruowanie w dziele literackim „piętna osobowego” dla słowa okazjonalnego „ja”*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953. Ta **cenna** rozprawa pozostaje zapoznanym tekstem uczonej.

³⁹ Bawo! raz o tym wspomina, stawiając znak zapytania (*op. cit.*, s. 46). W nas nie budzi to wątpliwości, że tak właśnie Skwarczyńska to ujmuje.

⁴⁰ Martin Heidegger: *Hölderlin i istota poezji*. Tłum. Krzysztof Michalski. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965-1986, tom II, część 2 (tj. wolumen 4 całego, dziwnie oznakowanego, cyklu).

manifestacje słowne człowieka, jeżeli tylko postrzegane są jako mające sens i niosące znaczenie.

W stronę Heideggera... Rodem z Marcela Prousta wzięte sformułowanie musi odnieść się najpierw do szczególnej sytuacji Martina Heideggera w polskim życiu intelektualnym dwudziestolecia międzywojennego. Był bowiem - **wielkim nieobecnym**. Przy całym otwarciu ówczesnej kultury polskiej na kulturę niemiecką Heidegger nie był dostrzegany. Nie czytał go Stanisław Ignacy Witkiewicz, choć, jako filozof, śledził myśl niemiecką i studiował wybrane pisma Husserla. Witkacy korespondował z mało dziś pamiętanym filozofem Hansem Corneliussem, zresztą poznali się osobiście (autor *Nienasycenia* gościł go w Polsce). Pism Heideggera nie tknął. Z kolei uczeń Husserla, który podstawową swą pracę literaturoznawczą - *O dziele literackim* - wydał po niemiecku, czyniąc ją od razu sławną i komentowaną, Roman Ingarden, także nie zajął się wczesną twórczością Heideggera - zresztą nie zajął się nią w ogóle, w każdym razie nie tak systematycznie i wnikliwie, jak to uczynił wobec Husserla⁴¹.

Trudno w tej sytuacji mieć żal do Skwarczyńskiej, że wówczas Heideggera nie czytała. Wtedy, gdy budowała podstawy swej koncepcji, jeszcze bowiem jego pism nie znała. A wszystko to działo się już po wydaniu pierwszej słynnej pracy Heideggera, książki dla niego podstawowej - **arcydzieła *Bycie i czas***, które ukazało się drukiem jesienią 1927.

Skwarczyńska wyróżniała się pośród literaturoznawców okresu międzywojennego **rozległą kulturą filozoficzną**. Po latach jeszcze to pogłębiła. W antologii *Teoria badań literackich za granicą* pomieściła podstawowy dla jego poglądów na literaturę esej Heideggera *Hölderlin i istota poezji*, wynikły z fascynacji filozofa geniuszem późno odkrytego obłąkanego poety ze schyłku oświecenia. Czytając jego mroczną lirykę Heidegger postrzega ją jako **świadectwo bycia, ślad egzystencji**. Formuluje też uwagi ogólne o istocie poezji, tak właśnie, jak czyta teksty niemieckiego autora, przez niego pojmowanej.

Co do obłędu Hölderlina nie bądźmy uparci. Mając w pamięci wywody Sokratesa z Platońskiego dialogu *Ion* (jego empatyczną interpreta-

⁴¹ Zob.: Roman Ingarden: *Wstęp do fenomenologii Husserla*. Tłum. Andrzej Półtawski. Warszawa 1974.

cję dał Tadeusz Zieliński) oraz renesansowe i romantyczne rojenia o **poetyckim wieszczu** - zgodzimy się, iż... był po prostu, późnooświeceniowym, poetą⁴². Natchnionym⁴³. Heideggera poezja ta urzekła, ale odczytał ją nie sakralnie, lecz jako **wypowiedź metafizyczną**: dającą **ogład bytu** i wyrażającą jego świadomość u poety. **Poezję egzystencjalną** więc. Lektura ta prowadzi u Heideggera do obserwacji ogólniejszych: o sensie poezji, o istocie literatury.

Wszystko to ujawnia tekst poetycki jako **rozbłysk**, poetycka **iluminacja**. I epifania bycia. Heideggerowskie czytanie Hölderlina ujawnia pełniej autorski tom esejów, który zawarł w sobie wspomnianą już wypowiedź o istocie poezji, ale też analizy, które unaocniają - powiemy (paradoksalnie) językiem Skwarczyńskiej - „**piętno osobowe**” w tej **liryce**, także zawarty w niej temat więzi człowieka i ziemi, osoby i doświadczanej rzeczywistości⁴⁴. Nie tylko świat ducha poety ujawnia się w tych lekturach, bo i więź tego świata z otaczającym światem transcendentnym.

Adrian Gleń ciekawie rekonstruuje Heideggerowskie pojmowanie poezji wskazując na „**mediumiczność poety**” jako **ślad koncepcji Platńskiej**, zarazem fundamentalne rozpoznanie godności i mocy ludzkiej, **twórczej egzystencji osoby**, którą tekst poetycki unaocznia⁴⁵. Zwłaszcza poezja bowiem ma dla Heideggera tę moc unaocnień i staje się - dzięki medium poety - **epifanią bycia**.

Stanowi to jednak podłoże dla ogólniejszego pojmowania literatury - dla **interpretacji egzystencjalnej**, która **ujmuje tekst jako ontyczne**

⁴² Zob.: Plato: *Ion*. W: *Hippiasz większy. Hippiasz mniejszy. Ion*. Tłum. Władysław Witwicki. Warszawa 1958; Tadeusz Zieliński: *Mania twórcza*. W: *Po co Homer?* Kraków 1970; Mieczysław Brahmner: *Renesansowy mit poety-wieszcz*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Red.: Zygmunt Czerny i in. Kraków 1961.

⁴³ Por. jedną z jego polskich edycji: Friedrich Hölderlin: *Co się ostaje, ustanawiają poeci. 100 najśłynniejszych wierszy*. Tłum. Antoni Libera. Gdańsk 2009.

⁴⁴ Zob. polski przekład: Martin Heidegger: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Tłum. Sława Lisiecka. Warszawa 2004.

⁴⁵ Adrian Gleń: *Bycie - słowo - człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*. Opole 2007, s. 67, przypis 43. Tamże cytowany mój tekst: Antoni Czyż: „*Instar Dei*”. *Sarbiewski o człowieku tworzącym*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

unaocznienia⁴⁶. Można (słusznie dowodzi Gleń) podjąć polemikę z Heideggerowskim stylem lektury tekstu jako bardziej kategoriowym, a mniej analitycznym, przez to nie zawsze instruktywnym⁴⁷. Bardziej tu jednak doniosłe jest ujęcie literatury jako, poniekąd substancjalnie, **otwartej na życie**, wpisanej w doświadczane i przeżywane istnienie, będącej śladem bycia, przejawem egzystencji.

Skwarczyńska - inną mową - wypowiada to podobnie. Heidegger staje się bliski. Jej **analizy filologiczne** i jego **hermeneutyka** napotkają się **w blasku tekstu jak lustrzane odbicie tejże woli piękna, pasji prawdy, mocy bycia**. Dwoje uczonych wędruje po nieodległych drogach poznania.

Zrodzona w antycznym tyglu aleksandryjskim rozumienia arcydzieł - tych greckich, skrytych w papirusowych zwojach Biblioteki, i tych biblijnych - stała się rychło filologia siostrą **hermeneutycznej sztuki empatii**, jak zdaje się przypominać to Wilhelm Dilthey⁴⁸.

Tekst, osoba i życie - u Skwarczyńskiej. **Człowiek, bycie i mowa** - u Heideggera. Bycie unaoczniane przez tekst jako doświadczane i wyrażone⁴⁹. Oto **myślenia pokrewne**. Ocalające wartość literatury. Rozpatrując w swej syntezie poglądy Heideggera podkreśliła Skwarczyńska jego fascynację poezją, która stanowi „objaw istnienia najwyższy”, także „językowe konstituowanie się istnienia”⁵⁰.

Polską uczoną zajmuje nie tylko poezja, bo cała różnorodność tekstów jako **sensownych twórców słownych**. Z uwagą śledzi też genetyczne i społeczne konteksty literatury. Jednak z aprobatą stwierdza, jaką „godność” u Heideggera „nabywa [...] język, słowo”, jako „przecież artykulacja objawiającego się istnienia”. Sama tę godność ontyczną mowy i tekstu umiała uszanować.

⁴⁶ Zob.: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, zwłaszcza rozdział: *Bycie w tekstach dawnych*.

⁴⁷ Gleń, *op. cit.*, s. 12-14.

⁴⁸ Por.: Wilhelm Dilthey: *Powstanie hermeneutyki*. W: *Pisma estetyczne*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa 1982.

⁴⁹ Zob.: Martin Heidegger: *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa 2004, s. 131-144.

⁵⁰ Stefania Skwarczyńska: *Kierunki w badaniach literackich*. Warszawa 1984, s. 216-217. Dalej cytuję ze s. 217.

6. Bycie, etos i głód

W cennej, zarazem do szczytu dziś zapomnianej, rozprawie *Etos badacza* ukazała Skwarczyńska fundament pracy twórczej w nauce:

Kto się poświęca pracy naukowej, wkłada osobiste życie w koleiny wiecznego głodu wiedzy i wiecznego nienasycenia. Im więcej się zdobywa, tym bardziej czuje się nikłość tego, co się zdobyło⁵¹.

Witkacowsko brzmiące **nienasycenie** określa tu badaczka jako „osobowość naukową” i „autorytet” pełen „przeżyć” na drogach zgłębiania prawdy. Także dla nas stanowi to imperatyw.

Niezależnie od dalszych uszczegółowień portretu uczonej skromnej i niezwyklej podkreślić należy podstawową jej cechę: **stały niepokój intelektualny, głód myśli, niezmiennie twórczy** – do końca długiego życia – styl pracy. W humanistyce polskiej równie twórczych postaci bywa niewiele. Prawdziwa to romantyczna *femme inspiratrice*, która daje natchnienie innym.

W zakresie badań historycznoliterackich była mistrzynią **analizy genologicznej**, prowadzonej misternie i błyskotliwie, odkrywczej i fundamentalnej dla interpretacji.

Unaoczniała też całą sobą ów nienasycony głód wiedzy. Jeśli wiedzę ontyczną da literatura, badacz-literaturoznawca tym mocniej wiedzy tej będzie spragniony. Ujawnia się w podejściu Skwarczyńskiej do literatury pewna - znamienna i dla Heideggera - moc wywodu, kategoryczność wyrazu i sądu, co jednak skrywa tylko **pasję, zarazem pokorę, poznawczą**.

W dyskusji przed laty Maria Janion stwierdziła mocno:

W humanistyce żadnego problemu nie można rozwiązać poza tradycją innych jego rozwiązań.

⁵¹ Stefania Skwarczyńska: *Etos badacza*. W: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 67. Dalej cytaty ze s. 82 i 87.

Dodała jednak zaraz, iż równie ważna jest „ewolucja” poglądów i „głód myślowy”⁵².

To miłe, że **głód prawdy i myśli** bywa wciąż postrzegany jako doniosły dla humanistyki. Zatem to nie doraźna gra interesów byłaby istotą badań, lecz nadal: powaga szukania prawdy, tok bycia, ogląd egzystencji.

Ten ogląd bycia daje i literatura.

Warszawa, w styczniu 2012 i potem

Bibliografia:

I. Źródła:

1. Stefania Skwarczyńska: *U źródeł autobiografii naukowej*. „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” (Warszawa) r. XXXII: 1987, nr 2.
2. Stefania Skwarczyńska: *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925.
3. Stefania Skwarczyńska: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932 - tu m.in. rozprawa: *O pojęcie literatury stosowanej*.
4. Stefania Skwarczyńska: *Teoria listu* [1937]. Wyd. 2. Oprac. Elżbieta Feliksiak i Mariusz Leś. Białystok 2006.
5. Stefania Skwarczyńska: *Estetyka makaronizmu*. W zbiorze: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu*. Lwów 1937 - rozprawa ta nie ma powojennego przedruku w książkach autorki.
6. Stefania Skwarczyńska: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź 1947 - tu m.in.: studium o przemilczeniu jako „elemencie strukturalnym” dzieła literackiego.
7. Stefania Skwarczyńska: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953 - tu m.in. esej o *Myślach* Pascala czy rozprawy *Zagadnienie dramatu* oraz o literaturze katolickiej, także esej *Etos badacza*.
8. Stefania Skwarczyńska: *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*. Warszawa 1957 - tu m.in.: interpretacje liryki religijnej.
9. Stefania Skwarczyńska: *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nie-Boskiej komedii” w dziejach jej inscenizacji w Polsce*. Warszawa 1959.
10. Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954-1965, tomu I-III - **synteza**.
11. *Teoria badań literackich za granicą. [Antologia]*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965-1986, tomy I-II - w 6 woluminach.

⁵² Maria Janion: [Głos w tomie]: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red.: Henryk Markiewicz i Janusz Sławiński. Kraków 1976, s. 510. Odnosi się do dyskusji nad jej referatem *Historia literatury a historia idei*.

12. Stefania Skwarczyńska: *W kręgu wielkich romantyków polskich*. Warszawa 1966 - tu m.in.: słynna rozprawa o „instrumentacji gatunkowej” w *Genezis z Ducha Słowackiego*.
13. Stefania Skwarczyńska: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970 - tu m.in.: **klasyczna** już rozprawa o sylwach, mikroesej o *Trenach* Jana Kochanowskiego.
14. Stefania Skwarczyńska: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975 - tu m.in.: rozprawa *Mickiewiczowski pogrom Arkadii*, interpretacja wierszy religijnych Mickiewicza, **nowatorskie** studium o poezji konkretnej.
15. Stefania Skwarczyńska: *Kierunki w badaniach literackich*. Warszawa 1984 - **synteza**.
16. Stefania Skwarczyńska: *W orbicie literatury - teatru - kultury naukowej*. Warszawa 1985 - tu m.in.: rozprawa o toposie *ubi sunt*, szkic o teatrze Stefana Jaracza (z uwagami o „białych tragediach” Norwida) czy historia czasopisma „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (ze smakowitym obrazem życia naukowego lat stalinowskich).
17. Paweł Bagiński: *Rozmowa z prof. dr hab. Stefanią Skwarczyńską*. „Polonistyka” (Warszawa) 1979, nr 5.
18. Martin Heidegger: *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa 2004, s. 131-144.
19. Martin Heidegger: *Hölderlin i istota poezji*. Tłum. Krzysztof Michalski. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą. [Antologia]*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965-1986, tom II, część 2 (tj. wolumen 4 całego, dziwnie oznakowanego, cyklu).
20. Martin Heidegger: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Tłum. Sława Lisiecka. Warszawa 2004.
21. Friedrich Hölderlin: *Co się ostaje, ustanawiają poeci. 100 najsłynniejszych wierszy*. Tłum. Antoni Libera. Gdańsk 2009.
22. Kazimiera Iłakowiczówna: *Dlaczego nie lubię książek*. W: *Niewczesne wynurzenia*. Warszawa 1958.
23. Plato: *Ion*. W: *Hippiasz większy. Hippiasz mniejszy. Ion*. Tłum. Władysław Witwicki. Warszawa 1958.

II. Opracowania:

1. Roland Barthes: *Przyjemność tekstu* [oryg. *Le plaisir du texte*, 1973]. Tłum. Ariadna Lewańska. Warszawa 1997.
2. Dariusz Bawół: *Literatura i jej „eidos”*. Glosa do Stefanii Skwarczyńskiej koncepcji literatury. Siedlce 2011, zwłaszcza s. 27-28.
3. Biskup Bohdan Bejze: *Nad grobem Stefanii Skwarczyńskiej* (3 maja 1988, w Łodzi). „Przegląd Katolicki” (Warszawa) 1988, nr 32.
4. Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka: *Bibliografia zawartości „Zagadnień Rodzajów Literackich”*. Przewodnik. Wstęp: Antoni Czyż. Siedlce 2003.
5. Mieczysław Brahmer: *Renesansowy mit poety-wieszcz*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Red.: Zygmunt Czerny i in. Kraków 1961.

6. Jonathan Culler: *Teoria literatury*. Tłum. Maria Bassaj. Warszawa 1998, rozdział: *Co to jest literatura [...]?*, s. 27n. - żaden spójny wniosek z tego przeglądu nie wynika.
7. Antoni Czyż: „*Instar Dei*”. *Sarbiewski o człowieku tworzącym*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
8. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, zwłaszcza rozdział: *Bycie w tekstach dawnych*.
9. Stanisław Dąbrowski: *Literatura i literackość*. Kraków 1977, zwłaszcza s. 47-48.
10. Stanisław Dąbrowski: *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*. Gdańsk 1974.
11. Wilhelm Dilthey: *Powstanie hermeneutyki*. W: *Pisma estetyczne*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa 1982.
12. Małgorzata Golicka-Jabłońska: *Tak trzeba*. Łódź 2013.
13. Adrian Gleń: *Bycie - słowo - człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*. Opole 2007.
14. Roman Ingarden: *Wstęp do fenomenologii Husserla*. Tłum. Andrzej Półtawski. Warszawa 1974.
15. Maria Janion: *Stefania Skwarczyńska i obrazy poetyckie*. W zbiorze: *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*. Red.: Marek Bielecki, Jan Trzynadłowski. Łódź 1992.
16. Maria Janion: [Głos w tomie]: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red.: Henryk Markiewicz i Janusz Sławiński. Kraków 1976, s. 510 - odnosi się do dyskusji nad jej referatem *Historia literatury a historia idei*.
17. Zbigniew Kadłubek: *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*. Katowice 2011, rozdział: *Lektura integrująca. (Kilka uwag o metodzie komparatystyki pozasłownej)*, zwłaszcza s. 37.
18. Anna Kluba-Połatyńska, Anna Sorbjan: *Dokumentacja twórczości naukowej Stefanii Skwarczyńskiej*. Łódź 1984.
19. Wiesław Rzońca: *Witkacy - Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcyjnej*. Warszawa 1998.
20. Dariusz Seweryn: „...*jak tam zaszedłeś*”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*. Lublin 1997, s. 13 - nietrafna polemika z badaniami Stefanii Skwarczyńskiej.
21. Mieczysław Wallis: *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa 1975.
22. Ola Watowa: *Wszystko, co najważniejsze...* Warszawa 1990.
23. Łukasz Wróbel: *Hyle i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Toruń 2013.
24. Tadeusz Zieliński: *Mania twórcza*. W: *Po co Homer?* Kraków 1970.

Jej „Zagadnienia”. Stefania Skwarczyńska i ZRL

Pamięci Profesora **Antoniego Chojnackiego**,
autora syntezy *Historia teorii literatury*,
otwarcie myślącego Dyrektora Instytutu Polonistyki
na dzisiejszym siedleckim Uniwersytecie

1. Doniosły projekt edytorski

Historię tego **periodyku** przedstawiła jego Inicjatorka w ostatniej swej książce. „Czasopismo naukowe” – zapisała wówczas – to „**specyficzne przedsięwzięcie naukowe**”¹. I miała słuszność. Mowa o przedsięwzięciu i zjawisku doniosłym dla nauki, wysnutym z przeszłości, a uwikłanym w swój czas.

Tym się stały „**Zagadnienia Rodzajów Literackich**”, międzynarodowy półrocznik teoretycznoliteracki poświęcony genologii, znany i ceniony od lat. Zwyczajowy skrót jego tytułu – ZRL – pamięta i kojarzy każdy, kto zajmuje się pracą badawczą nad literaturą. Udało się zgromadzić doborowy zespół autorów z kraju i spoza Polski, reprezentujących kilka pokoleń literaturoznawców. Publikowali tu Uczeni tak świetni, jak Claude Backvis, Edward Balcerzan, Alina Brodzka, Ion Chitimia, Teresa Cieślukowska, Stanisław Dąbrowski, René Etiemble, Jean Fabre, Pierre Guiraud, Czesław Hernas, Roman Ingarden, Juliusz Kleiner, Julian Krzyżanowski, Anna Martuszevska, Teresa Michałowska, Juliusz Nowak-Dłużewski, Ireneusz Opacki, Janusz Pelc, Renato Poggioli, Roman Pollak, Irena Sławińska, John

¹ Stefania Skwarczyńska: *Łódzki półrocznik międzynarodowy „Zagadnienia Rodzajów Literackich – Woprosy Literaturnych Żanrow – Les Problèmes des Genres Littéraires”. (Idee i historia)*. W: *W orbicie literatury – teatru – kultury naukowej*. Warszawa 1985, s. 281 (wyróżnienie moje – A.Cz.).

Spink, Tymon Terlecki, Jan Trzynadlowski, Wiktor Weintraub, Kazimierz Wyka, Czesław Zgorzelski, Jerzy Ziomek, a w końcu sama Skwarczyńska – aby wymienić ledwie część nazwisk naprawdę znakomitych.

Czasopismo rychło zyskało uznanie, było poczytne w środowisku naukowym, prenumerowane w wielu krajach. Stanowiło inicjatywę prawdziwie europejską. Publikacja w ZRL oznaczała zaszczyt! Pismo było zatem **doniosłe**.

„Zagadnienia..” wyrosły z przeszłości, w tym rozumieniu, że zajmowały się refleksją genologiczną na tle wielowiekowej **tradycji myślenia o rodzajach i gatunkach literackich**, sięgającej wprost Arystotelesa, a rozwijanej od średniowiecza po wiek XX. Ambicją ich Inicjatorki był twórczy dialog z tą przeszłością, analiza dziejów form gatunkowych, lecz i przekroczenie tego horyzontu myślenia, poprzez asymilację nowszej metodologii, jej zastosowanie do studiów genologicznych.

Bo równocześnie łódzki periodyk był **otwarty na swój czas**, to jest na stan refleksji i świadomości teoretycznoliterackiej drugiej połowy minionego stulecia, szczególnie, gdyż raczej **niechętny dociekaniom genologicznym**, nazbyt łatwo lekceważonym.

Periodyk Stefanii Skwarczyńskiej wytrwale i cierpliwie pokonywał tę niechęć, ukazując, jak atrakcyjne bywa badanie gatunków i jak bardzo podstawowe jest ono dla **zagadnień interpretacji**.

2. Inicjatorka

Stefania Skwarczyńska (17 XI 1902 - 28 IV 1988) jako teoretyk i historyk literatury całą swoją pracą twórczą dowodziła, jak **atrakcyjna, a fundamentalna, jest genologia**. Absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, uczennica Profesora Juliusza Kleina – jako pierwszą książkę wydała pracę dyplomową. Tom *Ewolucja obrazów u Słowackiego* (Lwów 1925) stanowił nowatorskie studium **obrazu** w poezji romantycznej². Ukazał też swoistość myślenia młodziutkiej

² Zob.: Maria Janion: *Stefania Skwarczyńska i obrazy romantyczne*. W zbiorze: *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*. Red.: Marek Bielacki, Jan Trzynadlowski. Łódź 1992.

autorki, która śmiało, a zaiste **z nieczęstą u nas konsekwencją, pewną nawet brawurą**, wiązała analizę historycznoliteracką i pasję teoretyka literatury, ujawniając spójny i już dojrzały warsztat badawczy.

Jak wielka była wiedza Skwarczyńskiej na progu jej pracy twórczej, pokazała po latach sama badaczka, skromnie a wyraziście kreśląc swą autobiografię³. W rozmowie zaś powiedziała o swych „kwalifikacjach”. Referujemy... W toku szkolnej edukacji ukończyła więc gimnazjum klasyczne, oczywiście wówczas z greką i łaciną⁴. Potem wykorzystując dobrą znajomość tych języków - **klasycznych** - z własnej pasji przeczytała w oryginałach niemal całą literaturę grecką i rzymską, zyskując gruntowną znajomość **tradycji antyku**. Znając, z kolei, ze szkoły podstawowej i średniej język niemiecki przeczytała, co tylko dało się z literatury niemieckiej. Urzeka ta, u młodziutkiej humanistki, lektura **oryginalnych tekstów**. Na uniwersytecie ukończyła dwa kierunki studiów, **filologię polską i romanistykę**. Słuchała jako studentka wykładów z **literatury porównawczej**, które prowadził poeta młodopolski **Jan Kasprówicz**. Wspominała też wykłady z **filozofii**. Prywatnie zaznajamiała się z językiem **angielskim**, potem **rosyjskim**⁵. Zaiste, urzeka ta wczesna wszechstronna energia. I zapowiada ciekawy rozwój dalszy.

Nigdy za wiele takich unaocześnień wiedzy rozległej, pasji wszechstronnej, kompetencji daleko sięgających, ale zwłaszcza **konsekwentnej woli prawdy**.

„Nieco” nauki oznacza – u skromnej Uczonej – wiedzę rzetelną i rozległą, tyle że jeszcze niedoskonałą. Dziś badacz młodego pokolenia, wychowywany poza pewną **całością** kultury wysokiej, a nagminnie lekceważący choćby znajomość łaciny lub epoki dawnej, traktowane jak martwe muzealia, wpasowany w wąziutką **specjalizację** - ów obraz całości zetraca. Po krótkim czasie młody znawca Leśmiana już się nie dogada z rówieśnikiem „od Kochanowskiego”, a zresztą obaj **nie byłiby sobą**

³ Zob.: Stefania Skwarczyńska: *U źródeł autobiografii naukowej*. „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” (Warszawa) r. XXXII: 1987, nr 2.

⁴ Ze wspomnień rodzinnych mego Ojca, Jerzego Czyży, także Cioci, Kazimierza Czyżówny, wiem, jak wysoki był poziom i ciekawy program gimnazjów ówczesnych.

⁵ Zob.: Paweł Bagiński: *Rozmowa z prof. dr hab. Stefanią Skwarczyńską*. „Polonistyka” (Warszawa) 1979, nr 5, s. 386.

intelektualnie zainteresowani, omijając się bodaj z wyższością wzajemną i z fundamentalną **odmową rozmowy**. Tacy już bywają studenci polonistyki, gdy oznajmniają, że ich zajmuje tylko życie literackie współczesne, albo, częściej, wyłącznie logopedia. Toż samo dotyczy też badacza wyznawczo ujmującego **filologię** oraz tego, który chciałby w spokoju i zgodzie snuć **także interpretacje**⁶. Każdy z nich może cicho zazdrościć autorce *Teorii listu* jej swobody, a wręcz **brawury, w wytyczaniu panoramy Zachodu od antyku po współczesność**, rzadkiej śmiałości w rozumnym obcowaniu z dostępną **kulturową całością**. Bodaj też marzy o tej swobodnej wędrownicy przez stulecia niejeden starszy polonista...

Zyskawszy kompetencje i wiedzę Skwarczyńska mogła już systematycznie zająć się pracą naukową, zawsze **na styku, pomiędzy historią a teorią literatury**. Ze świetną, niedocenianą dziś, książką analityczną o Mickiewiczu (*Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza* [Lwów 1934]) sąsiaduje wcześniejszy o dwa lata **nowatorski tom** teoretyczny *Szkice z zakresu teorii literatury* (Lwów 1932)⁷. Zawiera on fundamentalną tu rozprawę *O pojęciu literatury stosowanej*, także doskonałe studia *Istota improwizacji* i *Próba teorii rozmowy* – wytyczając zręby oryginalnej teorii⁸. Po kilku latach obszerna *Teoria listu* (Lwów 1937) – podstawa pierwszej w Polsce habilitacji z teorii literatury (i jednej z pierwszych habilitacji uzyskanych przez kobietę) – ukaże już mistrzowsko myślenie o **rozległym obszarze literatury stosowanej**, ujętej tu **w aspekcie genologicznym**, poprzez ważny **gatunek** użytkowy (niekiedy znakomity artystycznie): list. Książka ta niezbędna jest we wszelkich pracach z zakresu dziejów epistolografii.

⁶ Por. w tej książce rozdział *Podlaska ojczyzna Tomasza Kajetana Węgierskiego* oraz przywołany tam tom Pawła Kaczyńskiego. Por. też: Antoni Czyż: *Wokół metod interpretacji liryki dawnej*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

⁷ Pełny dorobek Uczzonej rejestruje cenna książka: Anna Kluba-Połątyńska, Anna Sorbian: *Dokumentacja twórczości naukowej Stefanii Skwarczyńskiej*. Łódź 1984. Biografię omawia Małgorzata Golicka-Jabłońska: *Tak trzeba*. Łódź 2013. Por. też w tej monografii rozdział *Skwarczyńska - Heidegger. Literatura a bycie* oraz zawartą tam bibliografię.

⁸ Zob.: Stanisław Dąbrowski: *Literatura i literackość*. Kraków 1977; Dariusz Bawół: *Literatura i jej „eidos”*. Glosa do Stefanii Skwarczyńskiej koncepcji literatury. Siedlce 2011; Łukasz Wróbel: *Hyle i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Toruń 2013.

Już po II wojnie światowej koncepcje Skwarczyńskiej **zyskują jeszcze na wyrazistości**. Świadczy o tym cały zespół tomów rozpraw: to *Z teorii literatury. Cztery rozprawy* (Łódź 1947), *Studia i szkice literackie* (1953), *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”* (1957), *W kręgu wielkich romantyków polskich* (1966), *Wokół teatru i literatury* (1970), *Pomiędzy historią a teorią literatury* (1975), aż po ostatnią książkę *W orbicie literatury – teatru – kultury naukowej* (1985). Postawa badawcza, orientacja metodologiczna Autorki „między historią a teorią” uwidacznia się wprost. Skwarczyńska zawarła tam **znakomite studia historycznoliterackie, czy wprost z historii idei**.

To rozprawy o strukturze *Dziadów*, kapitalne wciąż dwa studia o Pascalu, o teorii sztuki Adama Chmielowskiego (Brata Alberta)⁹. To błyskotliwe odczytanie Mickiewiczowskiej *Ody do młodości* i *Żeglarza*¹⁰, interpretacje (zwłaszcza wybitnie nowatorska druga) *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego¹¹. To świetne obserwacje komparatystyczne o *Trenach* Jana Kochanowskiego, estetyce symbolicznej Słowackiego w *Genezis z Ducha*, o liryce osobistej Leśmiana, gruntowne studium *Kłótwy* Stanisława Wyspiańskiego¹². To cenne rozważania o poezji wizualnej i konkretnej, prekursorskie wobec późniejszego zainteresowania nią w nauce¹³. Wymieniamy je tutaj częściowo, jako *exemplum*.

⁹ Tom *Studia i szkice literackie* (Warszawa 1953).

¹⁰ *Mickiewiczowska Hebe jako wiersz rewolucyjny; Mickiewiczowski „Żeglarz” jako „anti-resignation”*. Oba studia w tomie *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”* (Warszawa 1957).

¹¹ *U źródła nowatorskiego tematu „Nie-Boskiej komedii”* w tomie *W kręgu wielkich romantyków polskich* (Warszawa 1966). Oraz: *Wokół interpretacji „Nie-Boskiej komedii” jako utworu awangardowego* w tomie *W orbicie literatury – teatru – kultury naukowej* (Warszawa 1985).

¹² *„Treny” Jana Kochanowskiego a cykl funeralny Ronsarda „Sur la mort de Marie”* w tomie *Wokół teatru i literatury* (Warszawa 1970); *Estetyka symboliczna w „Genezis z Ducha”* i jej zbieżności z teorią analogii Karola Fouriera tamże; *Zagadnienie tzw. liryki osobistej Bolesława Leśmiana* w tomie *Pomiędzy historią a teorią literatury* (Warszawa 1975); *Struktura dramatyczna „Kłótwy” Wyspiańskiego* w tomie *Wokół teatru...* Kapitalne uwagi o **toku eseistycznym** *Trenów* każą myśleć o późniejszej interpretacji tego arcydzieła, którą dała Kwiryna Ziemia (*Jan Kochanowski jako poeta egzystencji*. Warszawa 1994).

¹³ *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych* w tomie *Pomiędzy historią a teorią literatury*; *O paru zagadnieniach poetyki nie podjętych przez badania języka poezji* w tomie *W orbicie literatury – teatru...*

Specjalnością Stefanii Skwarczyńskiej stały się **misterne i brawurowe interpretacje genologiczne**. Studium struktury gatunkowej utworu pozwalało tam na przenikliwe rozpoznanie jego znaczeń. Tak został, dwukrotnie, ujęty wspaniały wiersz Mickiewicza *Hymn na dzień Zwiastowania N. Panny Maryi*¹⁴. Tak też Uczona rozpoznała *Genezis z Ducha* w rozprawie niedoścignionej, dziś już klasycznej i podstawowej dla badań nad Juliuszem Słowackim¹⁵.

Znaczenie osobne mają badania dziejów motywu: **toposu** *ubi sunt*¹⁶ (znamiennego dla upostaciowania idei *vanitas*) albo obrazu chocholego tańca w literaturze polskiej¹⁷. Mnogość obserwacji historycznoliterackich została też rozsiana w wielu pracach Skwarczyńskiej z zakresu teorii dramatu i historii teatru, **teatrolologicznych**, spośród których najważniejszy jest opasły tom *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nie-Boskiej komedii” w dziejach jej inscenizacji w Polsce* (Warszawa 1959).

3. Teoretyk pośród historii teorii literatury

Wszystko to jednak wypełniało się w dociekaniach teoretycznoliterackich. Najpierw należało **gruntownie przemysleć historię teorii literatury**. Świadczy o tym wydany wkrótce po wojnie mały zarys *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich* (Łódź 1948), a po latach znakomita synteza pełna – *Kierunki w badaniach literackich* (Warszawa 1984), którą Autorka nazwała z humorem swoim „**kopciuszkiem**”¹⁸. Jest to jednak książka kompetentna i ważna. Poniekąd na marginesie krystalizowania refleksji własnej powstał **świetny zespół pism**

¹⁴ „Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi”. (Próba odczytania utworu w tomie Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”; *Rozważania genologiczne nad dwoma utworami Mickiewicza w tomie Pomiędzy historią a teorią literatury*.

¹⁵ *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha” Słowackiego i jej tradycja literacka w tomie W kręgu wielkich romantyków...*

¹⁶ *Topos „ubi sunt qui ante nos fuerunt” oraz styczność z nim formacje treściowo-formalne w poezji europejskiego kręgu kulturowego w tomie W orbicie literatury – teatru...* Zob. też jako studium **toposu**: Janusz K. Goliński: *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa 1996.

¹⁷ „Chocholi taniec” Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej w tomie *Wokół teatru i literatury*.

¹⁸ W liście do mnie z 1985 roku.

„**cudzych**” – antologia *Teoria badań literackich za granicą*, którą ogłosiło Wydawnictwo Literackie¹⁹.

Znalazły się tam pisma z zakresu estetyki romantycznej, słynna rozprawa Sigmunda Freuda *Pisarz a fantazjowanie*, esej Martina Heideggera o Hölderlinie, teksty takich autorów klasycznych dla refleksji o literaturze, jak – wymieniamy według układu antologii – Wilhelm Dilthey i Benedetto Croce, Carl Gustav Jung i Gaston Bachelard, Arthur Lovejoy i Emil Staiger, Paul Valéry i Thomas Eliot, Wiktor Szklowski i Roman Jakobson, Jan Mukařovsky i György Lukacs czy Walter Benjamin. Choć antologia nie uzyskała wznowień i jej komplet ma niewielu badaczy, to przecież jako wielkie **florilegium teoretycznoliterackie** wywarła potężny wpływ na każdego profesjonalnie zajmującego się literaturą.

Na takim tle, pośród **historii teorii literatury** (bezwiednie antycypując późniejsze rozmaite kierunki badań), rozpoznanej biegle – budowała Skwarczyńska oryginalną własną myśl teoretycznoliteracką²⁰.

Wieńczy myślowo te prace trzytomowy i nieukończony, ale imponujący i, jednak, **stanowiący całość integralną** – *Wstęp do nauki o literaturze*. W tomie pierwszym Uczona dookreśla swe dawniejsze obserwacje o „literaturze stosowanej”, które tak śmiało wykroczyły poza „literaturę piękną” w stronę istnej **mnogości tekstów użytkowych**. Przedwojenne badania owocowały, cennym wciąż, monograficznym ujęciem **rozmowy i listu** jako gatunków literatury stosowanej.

Wszystko to wymagało **formuły podstawowej**: pytania o **wyznaczniki literatury**, kryteria literackości, o cały zakres tego, co nazwiemy literaturą. Skwarczyńska – z istic **rewolucyjną śmiałością** – za utwór literacki uznaje „**każdy sensowny twór słowny**”²¹. Odsłania się tak olbrzymi obszar literatury pięknej i stosowanej, tekstów pisanych i ustnych, arcydzieł i zjawisk estetycznie miernych – rozpoznany z szacun-

¹⁹ Kraków 1965-1986, tom I, część 1 i 2 oraz tom II, części 1-4. Oznakowanie całości jest nad miarę powikłane. Daje to razem 6 woluminów.

²⁰ O **historii teorii literatury** por. syntezę: Antoni Chojnacki: *Historia teorii literatury od Platona do Derridy*. Siedlce 2007.

²¹ Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954-1965, tom I, s. 68-72.

kiem dla słownej aktywności osoby ludzkiej, a wytyczony *a posteriori*, w sposób opisowy, bez cienia apriorycznej, normatywnej postawy badacza.

Skwarczyńska jest tu nieodległa od ujmowania dzieła literackiego jako - po prostu - **świadcstwa życia, bycia**. Można powiedzieć, że z tego właśnie względu - jako unaocznienia bycia - budzą jej uwagę wszelkie manifestacje słowne człowieka.

Musi to mieć szczegółowe konsekwencje badawcze **w obrębie genologii**. Skoro **struktura rodzajowa jest naturalna dla każdego tekstu**, to zawsze unaocznia on jakiś - **gatunek**. Swą teorię genologiczną Skwarczyńska wyłożyła w tomie trzecim *Wstępu* - trudnym, ale treściwym, jako fundament tego myślenia²². Jej zarysem jest świetna - a przejrzysta - rozprawa *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*²³. Rozróżniwszy „twory trojaki” - zatem **przedmioty, pojęcia i nazwy genologiczne** - Autorka ukazała całą dynamikę kultury literackiej: od **żywiółowej mnogości form** gatunkowych, poprzez organizującą je **wiedzę** o gatunkach, po **nazewnictwo** jako normatywny finał krystalizacji gatunku.

Zaraz ujawni się anarchia form, istne szaleństwo. Bo oto spoza gatunków dobrze zadowolonych w estetyce Zachodu wyzierają inne, „dzikie”. Obok eposu, ody, sonetu stają: apokalipsa, autobiografia, encyklopedia, ewangelia, modlitwa, sen, świątynia, wizja, wyznanie... jako **gatunki literackie**. Wymieniamy - przykładowo - te, o których mowa w rozprawie na temat struktury gatunkowej *Genezis z Ducha*. Jest tych form gatunkowych, także literatury stosowanej, niebywała obfitość, skoro już prosta i żywiółowa powtarzalność struktury kreuje nowy gatunek.

Niekiedy sprawia to „**aglutynacja**”, to jest „połączenie kilku gatunków”²⁴.

²² Zob.: Stanisław Dąbrowski: *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*. Gdańsk 1974. Por. też uwagi o tej teorii w: Antoni Czyż: *Dwa systemy gatunków w polskim baroku. Żywiół i norma* - rozdział w tej monografii.

²³ W tomie *Wokół teatru i literatury*.

²⁴ Zob.: *Wstęp do nauki o literaturze, op. cit.*, tom III, s. 256-258.

4. Uparte nowatorstwo: obmyślany słownik

Tej lub też **takiej** wiedzy o gatunkach nie zawierały dotychczasowe ujęcia teoretyczne i dostępne leksykony. Zapewne omówiłby to kompletnie ostatni, czwarty tom *Wstępu do nauki o literaturze*, o ile całościowy zarys gatunków wysokich i „prostych”, z kręgu literatury pięknej i stosowanej – byłby już wykonany lub... wykonalny. Dosyć, że tom ów się nie ukazał, chyba i nie został napisany...

Za to już w latach pięćdziesiątych Skwarczyńska szkicuje własny *Projekt słownika rodzajów literackich*²⁵. Według tych założeń podjął rychło pracę krąg badaczy z całej Polski, skupiony wokół „powołanej *ad hoc* Komisji w Wydziale I Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, której „zespółowi organizacyjno-naukowemu” przewodniczyła Pomysłodawczyni, a wspierali ją Profesorowie Jan Trzynaśkowski i Witold Ostrowski²⁶. Klarował się zamiar niezwyklego przedsięwzięcia naukowego.

Powstawał **słownik nowatorski i bezcenny**. Miał ogarnąć olbrzymi obszar gatunków, **także literatury stosowanej**. Czytamy w założeniach:

Celem wydawnictwa jest ujęcie w ramy jednego (kilkutomowego) dzieła materiału literackiego w zakresie literatury powszechnej²⁷.

Opracowano kanon artykułów, rozplanowano pracę. Jednak kontekst polityczny Polski przymusowo komunistycznej najmniej temu sprzyjał. Praca nad *Słownikiem* została najpierw zahamowana, potem zawieszona, mimo „stosów” gotowych już materiałów. Nim to nastąpiło, Komisja *Słownika rodzajów literackich*, wsparta przez Juliusza Kleinera, próbowała osobiście bronić w Warszawie koncepcji leksykonu, ale do rozmowy merytorycznej nie doszło. Opis tych **szarpań** (bo trudno o inne słowo) dla ocalenia wybitnej a oddolnej inicjatywy w scentralizowanym życiu

²⁵ Druk: „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, r. II: 1947, nr 1 (i odbitka).

²⁶ Tamże (por. przypis 1), s. 284.

²⁷ Tamże.

PRL-u wypadł pod piórem Skwarczyńskiej przejmująco²⁸. Bo w końcu *Słownik* poległ.

Jego śladem pozostały... „Zagadnienia Rodzajów Literackich” jako periodyk spełniony (od roku 1958) wobec niespełnienia obmyślanego *Słownika*.

Jego ślad także w ZRL to - *Materiały do „Słownika rodzajów literackich”*, ogłaszane od początku w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” systematycznie. Złożyły się one po latach na iście **przebogaty zespół materiałów, nadal i niezmiennie przydatnych w pracy!** Uporządkowano je, dając **przewodnik** po nich. Ujawnia on, jak wiele tu haseł bezcennych wprost, z których od razu pragnie się korzystać. A w końcu gotowy od lat zasób haseł-artykułów - wydano.

Śladem projektu stał się nareszcie bowiem - po wielu już latach oraz po śmierci jego Inicjatorce - *Słownik rodzajów i gatunków literackich*: jako **spełniony zamysł**, zachęta do dalszych dociekań i studiów analitycznych, wreszcie - jak to trafnie określa Grzegorz Gazda w instruktywnym wstępie, rysującym powikłane dzieje wydanego oto leksykonu: „pomnikowe świadectwo polskiej genologii”, zarazem „podręczne kompendium dla wszystkich zainteresowanych literaturą”²⁹.

Słownik gromadzi powstałe materiały, które pisane były intencjonalnie **do tomu-leksykonu**, a drukowane doraźnie w osobnym dziale „Zagadnień Rodzajów Literackich”. Jest ich przeszło 600.

Uzupełniają je w obrębie ZRL wielojęzyczne **rozprawy genologiczne**. Wszystko to stanowi zespół tekstów inspirujących i żywych, jak wszystko pośród inicjatyw i pism autorki *Teorii listu*.

5. Niezmiennie inspiracje

Skwarczyńska była Uczoną europejskiego formatu. Śmiała w wytyczaniu obszarów badań, oryginalna i twórcza w toku podejmowanych

²⁸ Tamże, s. 285 - zwłaszcza **smakowity** przypis, odsłaniający atmosferę pracy naukowej w rzeczywistości politycznej lat stalinowskich.

²⁹ Wstęp do: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda i Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. XIII.

dociekań, odważnie nowatorska podczas formułowania wniosków – stanowiła jedną z najniezwyklejszych osób w nauce polskiej: stale **inspirowała**. Jej niepospolita erudycja, kultura filozoficzna i estetyczna, subtelna wrażliwość, intelekt pełen inwencji, wreszcie biegła znajomość kilku języków stanowiły warsztat pracy doskonały. Każdy, kto znał Stefanię Skwarczyńską, osobiście lub korespondując z Nią, pozostawał pod urokiem tej wybitnej Damy, której **energia duchowa** promieniowała niezmiennie.

W studiach i rozprawach szczegółowych uczoney inspirującej, zarazem skromnej i niezwykłej, ujawnia się szczególna wartość: **stale twórcza i poszukująca myśl** oraz zawsze **twórczy i pomysłowy** – przez lata – styl pracy³⁰. Tak twórczych postaci w humanistyce polskiej jest zbyt mało. Prawdziwa to romantyczna *femme inspiratrice*, która daje natchnienie innym.

Czy to rozumiemy, respektujemy? Ano, nie bardzo.

Dariusz Seweryn w książce wydanej przez Katolicki Uniwersytet Lubelski stwierdza lekko o badaniach nad Mickiewiczem:

Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że młody Mickiewicz sprawił komentatorom pewien osobliwy kłopot [...]. Ażeby [...] – zgodnie ze szczytnym powołaniem badacza – to, co wydaje się grzeszyć nadmierną prostotą i jasnością, skomplikować, rozpoczęto zakrojone na dość szeroka skalę poszukiwania w tych utworach jakiejś atrakcyjniejszej problematyki. I oczywiście znaleziono. Poważne zasługi położyła tu Stefania Skwarczyńska, dając upust swym skłonnościom do genologicznej sofistyki [...]³¹.

Uwagi te musimy – twardo i po męsku – określić jako niestosowne. Skwarczyńska prowadziła rzetelne badania, czy dawała... „**upust swym skłonnościom**”? – spytajmy retorycznie. Czyżby badacz z katolickiej uczelni nie czytał w skupieniu tych rozpraw albo nie znał ich (spośród kilku prac cytuje tu raptem dwie)? Może nie prześledził toku wywodu? Jakkolwiek by było, smuci taka postawa na uczelni, z którą Skwarczyńska

³⁰ Pełna pomysłów, pracowała u schyłku życia nad monografią na temat **motywu lauru** w literaturze - zapowiadany tom nie ukazał się dotąd.

miała swoje związki. Doprawdy, nikt już jej tam nie czyta i nie kojarzy, nie myśli szanować?

Poklepywanie dawnych mistrzów po ramieniu nie polepszy kondycji humanistyki w Polsce.

6. „Do roboty!”

Przewodnik po zawartości „Zagadnień Rodzajów Literackich” był **zadaniem prymarnym**, którego polonistka siedlecka – młody wówczas, 10-letni, Instytut Filologii Polskiej dzisiejszego Uniwersytetu – mogła się dla pamięci Uczzonej podjąć. Wiele żmudnego wysiłku włożyli w tę książkę moi **ówcześni doktoranci**, Andrzej Borkowski i Marcin Pliszka.

Nade wszystko powstała wówczas **książeczka praktyczna**. Posłużyła ona w codziennej pracy badacza. Pozwoli lepiej poznać gatunki. Pomocze w interpretacji. Najpierw – unaocznia periodyk niezwykle.

Potem, dzisiaj - nakłoni, by *Słownik rodzajów i gatunków literackich* traktować jak podręczny warsztat pracy, a jego zakres, wobec też... nieobecności rozmaitych upragnionych haseł: **pomnażać**³¹. Teraz ów słownik to spełniony zamysł uczzonej, otwarty na pomnażanie **wiedzy o gatunkach literackich**, a może i pełniej - wyostrażający **wrażliwość genologiczną** historyka literatury w toku pracy, **wrażliwość niezbędną dla rozumienia dzieła, dla interpretacji**.

Skoro projekt *Słownika...* powstał w latach stalinowskich i w tychże czasach, z racji tegoż **politycznego fatum**, pozostał niespełniony, to mając już opasły tom w ręku bierzmy się do mnogich prac dalszych i nowych dociekań wokół gatunków - ze słowami **piosenki** stalinowskiej: „Do roboty!”³².

Na nowe **ścieżki gatunkowych wtajemniczeń**.

³¹ *Exemplum* pierwsze: brak w *Słowniku...* hasła „**sen**”, choć ten wyraz jako **nazwa genologiczna** odsyłająca do **gatunku** jest doniosły, mając tak ważne spełnienia jak *Tren XIX albo sen* Jana Kochanowskiego. Zob. w związku z tym: Marcin Pliszka: *Sen jako gatunek literacki*. „Ogród” (Siedlce) 2010, nr 102 (25-26), s. 55-68.

³² Utwór z roku 1951. Słowa: Stanisław Ryszard Dobrowolski, muzyka: Władysław Szpilman.

Bibliografia:

1. Dariusz Bawoń: *Literatura i jej „eidos”. Glosa do Stefanii Skwarczyńskiej koncepcji literatury*. Siedlce 2011.
2. Antoni Chojnacki: *Historia teorii literatury od Platona do Derridy*. Siedlce 2007.
3. Antoni Czyż: *Wokół metod interpretacji liryki dawnej*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
4. Stanisław Dąbrowski: *Literatura i literackość*. Kraków 1977.
5. Stanisław Dąbrowski: *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*. Gdańsk 1974.
6. Małgorzata Golicka-Jabłońska: *Tak trzeba*. Łódź 2013.
7. Martin Heidegger: *Hölderlin i istota poezji*. Tłum. Krzysztof Michalski. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965-1986, tom II, część 2.
8. Janusz K. Goliński: *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa 1996.
9. Maria Janion: *Stefania Skwarczyńska i obrazy romantyczne*. W zbiorze: *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*. Red.: Marek Bielański, Jan Trzynaśkowski. Łódź 1992.
10. Anna Kluba-Połątyńska, Anna Sorbian: *Dokumentacja twórczości naukowej Stefanii Skwarczyńskiej*. Łódź 1984.
11. Marcin Pliszka: *Sen jako gatunek literacki*. „Ogród” (Siedlce) 2010, nr 102 (25-26), s. 55-68.
12. Stefania Skwarczyńska: *Łódzki półrocznik międzynarodowy „Zagadnienia Rodzajów Literackich – Woprosy Literaturnych Żanrow – Les Problèmes des Genres Littéraires”. (Idee i historia)*. W: *W orbicie literatury – teatru – kultury naukowej*. Warszawa 1985.
13. Stefania Skwarczyńska: *Projekt słownika rodzajów literackich*. „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, r. II: 1947, nr 1 (i odbitka).
14. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda i Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006 (wyd. 2: 2012).
15. Łukasz Wróbel: *Hyle i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Toruń 2013.

Dwa systemy gatunków w polskim baroku. Żywioł i norma

pamięci Profesor **Barbary Otwinowskiej**,
na której jubileusz powstał ongi ten tekst

1. Żywioł „romantyczny” a świadomość literatury

Romantyzm miał swoje „korzenie”, to pewne. **Żywioł „romantyczny” określa, przenika też literaturę wcześniejszą: epoki baroku.** Na mnogość nawiązań i, zwłaszcza, analogii wskazywano od dawna. W polskiej nauce systematycznie czynił to Julian Krzyżanowski w klasycznej już i nadal inspirującej, zarazem prowokującej do sporu rozprawie *Barok na tle prądów romantycznych*. Był to wywód z **pogranicza historii i teorii literatury**, szczególnie zatem cenny. „Teoretyk literatury – zauważyła trafnie Stefania Skwarczyńska – powinien szczególnie dbać o związek swoich badań z badaniami historycznoliterackimi”, co go uchroni „przed pokusą odhistoryczniania teorii literatury”¹. Wzajem, a symetrycznie, historyk literatury winien korzystać z teorii literatury jako „dyscypliny podstawowej” i niezbędnej². Zainteresowany bogactwem materiału źródłowego, ale i procesem historycznoliterackim, kształtowaniem się prądów literackich – Krzyżanowski wyliczał:

Chodzi o fakty takie, jak predylekcja wybitnych teoretyków romantyzmu niemieckiego do pisarzy hiszpańskich wieku XVII, upodobanie braci Schlegel do dramatów Lope de Vega lub Calderona, jak u nas stosunek

¹ Stefania Skwarczyńska: *Słowo wstępne*. W: *Wokół teatru i literatury (Studia i szkice)*. Warszawa 1970, s. 6.

² Stefania Skwarczyńska: *Miejsce teorii literatury wśród innych dyscyplin literaturoznawczych*. W: *W orbicie literatury – teatru – kultury naukowej*. Warszawa 1985, s. 15-20.

Słowackiego do autora *Księcia niezłomnego* nie wyczerpujący się, jak wiadomo, przekładem tej jednej tragedii, do jego bowiem zakresu będą należeć również w duchu dramaturga barokowego komponowane dzieła, takie jak *Ksiądz Marek* lub *Sen srebrny Salomei*, jak wreszcie wcale dokładnie dzisiaj znany nam stosunek Mickiewicza do puścizny mistyków barokowych, Jakuba Boehmea i Anioła Ślązaka³.

Kilka lat później Claude Backvis w mistrzowskim studium *Słowacki i barokowe dziedzictwo* systematycznie rozpatrzył ponawianie u autora *Króla-Ducha* dawniejszej, barokowej tradycji⁴. Badania nowsze potwierdzają to. Sama twórczość Słowackiego okazała się już nie nawiązaniem nawet do tamtej epoki, ale jej najpełniejszym w poezji polskiej wypowiedzeniem, najmocniejszym przejawem **wyobraźni barokowej**⁵. Ale i **cały romantyzm polski jest przecież po-barokowy, przeniknięty formą, tonem z XVII stulecia**⁶.

Równocześnie i barokową literaturę chciałoby się zatem rozpoznać **jako przed-romantyczną, jako owe „korzenie” romantyzmu**. Także i ją naznaczałby żywioł „romantyczny”; podkreśla się przecież kreacyjny, wizjonerski wymiar literatury epoki baroku⁷. Jest ona zarazem egotyczna, kapryśna, szaleńcza, dzika, niepohamowana... W tym szaleństwie kryje się przecież metoda. Określa ją wyostrzona wówczas świadomość literacka, kształtująca czynności pisarskie wiedza o charakterze normatywnym. Wiedza ta jest w czasach baroku powszechna, była znana i respektowana już w odrodzeniu.

³ Julian Krzyżanowski: *Barok na tle prądów romantycznych*. W: *Tradycje literackie polszczyzny. Od Galla do Staffa*. Oprac. Maria Bokszczanin. Warszawa 1992, s. 373. Pierwotny druk: Julian Krzyżanowski: *Od średniowiecza do baroku*. Warszawa 1938.

⁴ Claude Backvis: *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Oprac. Andrzej Biernacki. Warszawa 1975, s. 307-390. Por. też: Alina Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, rozdział: *Barokowa młodość*, s. 37-52 (tam cenne uwagi o wpływie architektury i klimatu kulturowego Wilna na poetę oraz nawiązania do studium Backvisa – zdumiewające jednak, że przywołanego za pierwszym wydaniem z roku 1951, z ominięciem dostępnego od roku 1975 polskiego przekładu).

⁵ Por.: Antoni Czyż: *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1998.

⁶ Antoni Czyż: *Romantyczny barok - barokowy romantyzm*. W: *Władza marzeń...*, op. cit.

⁷ Zob.: Antoni Czyż: *Barok niezniszczalny*. W: *Władza marzeń...*, op. cit.

Genologia historyczna staje wobec doświadczenia epok dawnych z respektem. Są to epoki odmienne jednak od późniejszych, także i w tym zakresie. Stefan Sawicki zauważył:

[...] aspekt normatywny dawnych teorii gatunkowych, często ujawniający się zresztą poprzez zdania powinnościowe, wzbudził właśnie najostrzejszy sprzeciw pokolenia romantyków. Postulowali oni bądź to praktyczne krzyżowanie gatunków, bądź też teoretyczne ich pomijanie jako nieistotnych konwencji⁸.

Zwracaliby uwagę ów obyczaj **łączenia, krzyżowania konwencji gatunkowych**, znamienny zresztą, jak dowodzi Ireneusz Opacki, dla rozwoju poezji nowszej⁹. Znamienna też byłaby niechęć wobec reguł gatunkowych i może, ogólniej, myślenia genologicznego. To bodaj romantyzm zaszczerpił potomnym przekonanie o zasadniczej obcości literatury wobec struktur gatunkowych, o odmienności żywiołu pisarskiego i jakoby zewnętrznej wobec niego konstrukcji gatunkowej. To romantyzm pouczy o zniewalającej mocy reguł. W dyskusjach toczonych podczas sesji *Genologia i konteksty*, zorganizowanej w maju 1996 roku w Zielonej Górze, przy okazji tematu przewodniego (jak *leitmotiv*) **postmodernizmu** powracało jak fetysz traktowane pojęcie wolności oraz teza o zasadniczej obcości problematyki genologicznej wobec w takim duchu pojmowanej literatury¹⁰.

Rzeczywiście, zmienne byłoby dziś „antyesencjonalne pojmowanie” przedmiotu genologicznego i wyostrzona, nieco prowokacyjna teza, że „jak nie ma tekstów pozagatunkowych, tak też nie ma utworów podpadających całkowicie pod normy wyłącznie jednego gatunku”¹¹. Brzmi to (powiemy

⁸ Stefan Sawicki: *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne?* W: *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*. Warszawa 1981, s. 113.

⁹ Ireneusz Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wybór: Henryk Markiewicz. Wrocław 1967, s. 165-206 (i wyd. 2: 1976).

¹⁰ Współorganizatorem sesji (20-22 V 1996) był Zakład Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej dzisiejszego Uniwersytetu Zielonogórskiego, kierowany przez prof. Czesława Dutkę.

¹¹ Ryszard Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 70-71. W związku z całością zagadnień zob.: Bogdan Baran: *Postmodernizm*. Kraków 1992 (niekiedy jednak analizę zjawisk w kulturze współczesnej wypiera tam

po cichu) jak echo głosów romantyków. Jedno pewne: świadomość genologiczna romantyzmu kształtowała się **w opozycji wobec normatywnej świadomości genologicznej** klasycystycznej¹².

Barok jest inny, nie zna podobnych napięć. Ma wyrazistą świadomość literatury, wiedzę o pisarstwie. Ta wiedza była powszechna, zarówno w zakresie szerzej rozumianej wrażliwości estetycznej, jak i – normatywnie ujętej – poetyki i genologii.

Powszechne funkcjonowanie reguł genologicznych – zauważa Teresa Michałowska – w świadomości wykształconych grup społeczeństwa polskiego obejmujących prócz garstki poetów liczną rzeszę potencjalnych i rzeczywistych odbiorców literatury, było możliwe dzięki temu, że teoria poezji, a tym samym również teoria gatunków poetyckich, należała do obowiązkowych przedmiotów w ówczesnym szkolnictwie. Program dydaktyczny zakładał nie tylko opanowanie przez uczniów wiedzy teoretycznej, ale również praktyczne przysposobienie ich do samodzielnego operowania sztuką poetyką: do pisania wierszy¹³.

Jest to znamienne dla **kultury literackiej** epok dawnych (a baroku w szczególności). Ukształtowała się w niej osobliwa „wspólnota znakowa” (jak nazwał ją Krzysztof Dmitruk), znamienna dla całej ówczesnej **publiczności literackiej**¹⁴. Czytano utwory barokowe. A wiedziano, jak one zostały „zrobione” i jak aktualizują normy. Reguły były dobrze znane. Nie postrzegano też jakiegś sprzeczności pomiędzy pisaniem a respektem wobec norm. Nie stwierdzano „zniewolenia”.

etryczne uwielbienie – por. uwagi na s. 155 na temat **cezury roku 1967** (skądinąd doniosłej): „prawdopodobnie będzie to najważniejszy moment w duchowej historii drugiej połowy XX wieku”; wolne żarty! duchowa historia tego stulecia, także jego drugiej połowy, jest wielogłosowa i złożona; nie ma powodów do jej redukcji).

¹² Przenikliwie mówił o tym Sławomir Rzepczyński w referacie *Świadomość genologiczna Cypriana Kamila Norwida* podczas zielonogórskiej sesji genologicznej (por. przypis 10). Zob. też rozprawę tegoż badacza: *Gatunek jako figura czasu w twórczości Norwida. (O „Milczeniu”)*. W: *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*. Słupsk 2004, s. 132n.

¹³ Teresa Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 41.

¹⁴ Krzysztof Dmitruk: *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce*. W zbiorze: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*. Red.: Hanna Dziechcińska. Warszawa 1985, s. 27-29.

Przeciwnie, dawna, o rodowodzie platońskim koncepcja poety-wieszczka (*poeta vates*), ukształtowana już w *Ionie* Platona, podjęta i przetworzona przez teoretyków odrodzenia, a żywotna i w baroku, łączyła się z inną koncepcją dawną, z *Poetyki* Arystotelesa wysnutą ideą poety uczonego (*poeta doctus*), który poznał reguły pisarskie i osiągnął sprawność w ich stosowaniu¹⁵. Związek ów nie był mezaliansem, bo raczej eklektycznym i harmonijnym pospołu, synkretycznym więc, pogodzeniem dwóch wielkich tradycji teoretycznego myślenia oraz pogodzeniem teorii z praktyką.

Teoria ta bywała w okresie baroku ponowieniem myśli renesansowej, klasycystycznej więc. Wówczas mocniej uwyrażniało się to przełamywane napięcie między **normatywną świadomością genologiczną** a owym **barokowym, „dzikim”, „romantycznym” żywiołem literatury**. Wieszcz wieszczyl, ale miał – wiedzę. Normy dookreślały, lecz się pisało po swojemu. I odwrotnie: pisarstwo było żywiołowe, indywidualne i kapryśne, lecz jednak podejmowane z pamięcią przynajmniej o regułach.

To romantyzm dopiero (znowuż on...) rozdzielił to, rozciął, a to z **myślą o literaturze jawnie swobodnej, poza cieniem zniewolenia**, w pełni spontanicznej, a skupiając się wokół namysłu nad językiem jako tworzywem, jego ekspresywną i kreacyjną mocą¹⁶. Barok to wiązał.

Teoria ta była jednak w epoce baroku **także inna, kształtowana poza tradycją klasycyzmu**. Dobrze to ujawnia mistrzowska i nowatorska, zarazem jednak wchłaniająca różne wątki przeszłości i przekraczająca je teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. Traktat *De perfecta poesi* pozostaje przecież normatywnym wykładem reguł kształtowania eposu. Równocześnie jednak zawiera **dojrzałą, alegoryczną interpretację *Eneidy***, stanowiąc świetne – nie w pełni jeszcze rozpoznane – **osiągnięcie**

¹⁵ Obszerniej o tym w **instruktywnej syntezie**: Elżbieta Sarnowska-Temeriusz: *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.*, Warszawa 1985 (i wersja nowa: *Przeszłość poetyki*, Warszawa 1994), Zob. też znakomitą wciąż, **podstawową** tu rozprawę: Mieczysław Braher: *Renesansowy młot poety-wieszczka*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Kraków 1961, s. 154-159.

¹⁶ Zob.: Zdzisława Kopczyńska: *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*, Wrocław 1976, rozdział: *Z materiałów niepolskich: „poezja jest sztuką przez język”*, s. 176-198.

hermeneutyczne w kulturze dawnej Polski¹⁷. Przede wszystkim zaś jest **tekstem antropologicznym**: o kreacyjnej mocy osoby ludzkiej i o jej świecie, także o budowanej przez nią fikcyjnej rzeczywistości literatury¹⁸. Rozprawa *De acuto et arguto* z kolei jest błyskotliwą próbą teorii barokowego konceptyzmu¹⁹. Władysław Tatarkiewicz, doceniając wartość tego myślenia, ale też jakby zwiedziony wielogłosowością pism Sarbiewskiego, rozpatrywał to jako „romantyczny” epizod myśli estetycznej na progu baroku, czasem zaś jako przejaw estetyki „manieryzmu”²⁰. Dla nas myśl Sarbiewskiego pozostaje tu ważna jako podwójne przekroczenie normatywnej świadomości genologicznego renesansowego klasycyzmu. Po pierwsze: obok normatywnego opisu eposu kształtuje się, niesprzeczna z nim, refleksja filozoficzna i to ona w końcu bierze górę. Powstaje **traktat o człowieku tworzącym**, dopiero później ważny jako też rzecz o eposie. Po drugie: uwagi o epigramacie (tym, niby, miałyby być studium *De acuto et arguto*) stają się pasjonującą rozprawą **o języku i o poznaniu ludzkim**. Przedmiotem uwagi staje się **umysł**.

Normatywna genologia epoki baroku nie musiała zatem krępować. Mogła uskrzydlać!

2. Wiedza aposterioryczna: strumień dzieł dawnych

Mogła też być teorią ignorowaną. W literaturze polskiego baroku da się dostrzec nie tak mało znów utworów, które nie tyle nawet modyfikują i odpodabiają reguły gatunku, ile **całkowicie je omijają**, z pozoru jakby

¹⁷ Por.: Janina Abramowska: „*Eneida*” czytana przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3.

¹⁸ Obszerniej o tym: Antoni Czyż, „*Instar Dei*” – Sarbiewski o człowieku tworzącym. W: *Władza marzeń...*, op. cit. Tamże literatura przedmiotu.

¹⁹ Zob.: Barbara Otwinowska: „*Concors discordia*” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3. Przedruk w: Barbara Otwinowska: *Twórca i twórczość. Studia i szkice staropolskie*. Oprac. Antoni Czyż i Stanisław Szczęsny. Warszawa [w przygotowaniu].

²⁰ Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. Tom III: *Estetyka nowożytna*. Wrocław 1967, s. 360-362 i 446-450. Chyba słusznie w imię spójności dzieł Sarbiewskiego polemizowała z tym ujęciem Jadwiga Sokołowska (*Na pograniczu „dwóch nieskończoności”. O estetyce baroku europejskiego*. W zbiorze: *Estetyka – poetyka – literatura*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1972, s. 144).

jednak przywołując. Wobec owej powszechności wiedzy estetycznej i genologicznej - o „niewinności”, nieświadomości piszących autorów mówić tu nie sposób. Dobrze wiedzieli, co czynią. A przykładów jest sporo.

Wydane w 1663 roku *Sielanki nowe ruskie* Bartłomieja Zimorowica, odwołujące się do sielskiej scenerii okolic Lwowa, ale przywołujące też historię nieodległą, bo z roku 1648, zatem bunt kozacki, desperacki i krwawy („wzór i przedsmak bolszewii dzisiejszej”, zapisał komentując to w 1922 roku Aleksander Brückner) – stanowiłyby **gorzką, ironiczną próbę złamania reguł gatunku**²¹. Okrucieństwem i krwią burza historii wdarła się do snu o Arkadii, a „koloryt lokalny i historyczny”, „krwawa dramatyczność” (jak to ujęła Anna Krzewska) zniszczyły klimat sielskiej szczęśliwości²². **Gatunku nie zniszczyły: przetworzyły go**, ożywiły, „otworzyły” na nowe, w jego strukturze wypowiedziane doświadczenia. Jeżeli *Sielanki* Szymona Szymonowica z 1614 roku (tytuł tego zbioru stał się w polskiej kulturze literackiej zarazem nazwą gatunku) Janusz Pelc słusznie określił jako „manifest” renesansowego klasycyzmu, to *Sielanki nowe ruskie* Zimorowica – z zawartymi w tym tomie krwawymi, historycznymi opowieściami *Kozaczyzna* i *Burda ruska* – stanowiłyby wobec reguł gatunku manifest barokowy²³. Tę stylistyczną (wprowadzanie jako celowego dysonansu słownictwa ukraińskiego) i genologiczną („nieidylliczne motywy w ramach idyllicznej konwencji”) odmienność dostrzegał już Wiktor Weintraub²⁴.

Podobne zjawisko obserwujemy u Wespazjana Kochowskiego. Alina Nowicka-Jeżowa wspomniała je w swej monografii o madrygałach staropolskich. Wiersz uznany został przez poetę za „madrygał”, choć utwór „nie respektuje wymogów poetyki gatunku”. „Trudno uzasadnić sens użycia tej nazwy” – stwierdza badaczka i zdaje się uważać ów wiersz Kochowskiego

²¹ Aleksander Brückner: [Komentarz do antologii]: *Sielanka polska XVII wieku. Szymon Simonides – Bartłomiej Zimorowicz – Jan Gawiński*, Kraków 1922, „Biblioteka Narodowa”, s. I, nr 48, s. 146.

²² Anna Krzewska: *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*, Warszawa 1979, s. 67-68.

²³ Janusz Pelc: *Renesansowy manifest Szymona Szymonowica*. W: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984, zwłaszcza s. 323-339.

²⁴ Wiktor Weintraub: *O niektórych problemach polskiego baroku*. W: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977, s. 79 i 87-88, pierwodruk w roku 1960.

Madrygał albo prawda na jawie ze zbioru *Niepróżnujące próżnowanie* za osobliwe nieporozumienie, dopuszczając jednak inną możliwość: oto Kochowski **daje „negatywną kliszę”, „parodię” gatunku**²⁵. Jego *Madrygał* opiewa przecież dosyć wątpliwą urodę kobiecą („Twoja li to twarz czy li kobyła” – czytamy na wstępie, a potem trafimy między innymi na opis nadpsutych zębów damy) i jest swoistą rewoltą wobec reguł „czułego”, miłosnego gatunku²⁶.

Podobnie wreszcie należałoby odczytać sonety Krzysztofa Hadziewicza. Zapomniany poeta późnego baroku pozostawił bowiem obszerne wiersze religijne opatrzone podtytułem „sonet”²⁷. Rzecz jasna, owe długie i jednostajne monologi liryczne **nie respektują poetyki gatunku**. Ignorancja to autora czy może przekorne odejście od systemu? Hadziewicz dobrze znał wyrafinowane formalnie sonety Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. O zupełnej nieznajomości reguł trudno tu zatem mówić. Przykładów podobnych jest więcej.

Literatura baroku umiała wprowadzić **łączyć żywioł i normę**, była „romantyczna” i logiczna, zimna pospół, ponawiała teorię normatywną klasycyzmu albo kształtowała teorię genologiczną własną – lecz jednak i taką uzyskaną, wolność w końcu przekraczała, zyskując ową ignorancją i rewoltą daleko pełniejszą swobodę. Przekroczenie ku wolności okazywało się jednak konieczne. Owa **wiedza genologiczna coraz mocniej bowiem krępowała**. Hanna Dziechcińska w nowatorskim tomie o kulturze literackiej w Polsce renesansu i baroku opisała „proces stopniowego kostnienia i doktrynalizacji reguł gatunkowych”, także na tle „uwikłania genologii w dydaktykę szkolną, co musiało z kolei doprowadzić do formalizacji

²⁵ Alina Nowicka-Jeżowa: *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978, s. 45 i 63.

²⁶ Wespazjan Kochowski: *Niepróżnujące próżnowanie*. Oprac. Waław Walecki. Warszawa 1978, s. 87.

²⁷ Krzysztof Hadziewicz: *Dzieło zbawienne za przyjściem na świat Pana naszego Jezusa Chrystusa...*, op. cit., Kraków 1702, egzemplarz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4.20.5.413. Tomik ten stanowi „korsarską” edycję *Poezji postu świętego* Lubomirskiego, do których Hadziewicz dołączył kilka własnych utworów. Por. też komentarz edytorski Adama Karpińskiego w: Stanisław Herakliusz Lubomirski: *Poezje zebrane*. Warszawa 1995, tom II, s. 78 i 184.

i uproszczenia reguł gatunkowych”²⁸. Wspomniana tutaj „wspólnota znakowa” publiczności literackiej dawnej Polski wprawdzie nie akcentowała **kolizji między twórczością a normą**, a nawet, przeciwnie, napięcia tego nie postrzegano. Przecież jednak uznawano „honorowanie reguł” za „obowiązek twórcy”, co „doprowadziło [...] niewątpliwie – zauważa Jadwiga Kotarska – do schematyzacji, kostnienia konwencji”, gdyż takie były koszty „przygotowania (czytelnika) do odbioru tekstu”²⁹. **Bunt** byłby wyzwalający.

Dokonywał się wszakże w obrębie literatury „wysokiej”, ogarnianej refleksją teoretyczną, oraz w ramach paradygmatu normatywnej genologii, zawsze z pamięcią o nim, także poprzez owe rewoltujące i naruszające system gesty pisarskie. Wszystko to pozostawało w obrębie **wiedzy kształtowanej zawczasu**, wyraziście i wprost. Teresa Michałowska określiła ją jako „wiedzę aprioryczną”³⁰. Kształtowała ona powszechną świadomość grup wykształconych, odciskała się na kulturze literackiej. Była to **wiedza wysnuta z teorii**.

„Obok niej – dowodzi Michałowska – istniała w kulturze staropolskiej wiedza gatunkowa innego typu”. Była daleka od jakichś założeń teoretycznych. Powstawała wskutek czytania, w wyniku lektury, *a posteriori*, **w toku obcowania z całą mnogością, istnym żywiołem tekstów** rozmaitych, osobliwych, a odległych od skodyfikowanych wymagań i norm.

Istniał przecież olbrzymi **obszar dzieł nie-normatywnych** i „niskich”, rozległa przestrzeń literatury swoiście „dzikiej”. Stefania Skwarczyńska, w toku namysłu nad historyczną zmiennością, różnorodnością literatury zaliczyła do niej każdy „sensowny twór słowny”; nie sposób się z nią nie zgodzić!³¹ Tę obfitość, istny „**worek**” **tekstów** tworzą też utwory okolicznościowe, zarówno polityczne, obyczajowe, jak i religijne. Tworzy go więc

²⁸ Hanna Dziechcińska: *Kultura literacka w Polsce XVI i XVII wieku, Zagadnienia wybrane*. Warszawa 1994, rozdział: *Rola i miejsce gatunku literackiego w procesach odbioru*, s. 57.

²⁹ Jadwiga Kotarska: *Wiersze wariacyjne – autorska propozycja krytycznej lektury*. W zbiorze: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*. Red.: Hanna Dziechcińska. Warszawa 1985, s. 69.

³⁰ Teresa Michałowska: *O „gatunku” w poetyce i w poezji staropolskiej*. W: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982, s. 112-117.

³¹ Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954-1965, tom I, s. 68 i 72. Por. też: Antoni Czyż: *W sprawie nowej syntezy literatury dawnej*, „Ogród”, Warszawa 1994, nr 3 (19), przedruk w: tenże, *Władza marzeń...*, op. cit.

zatem nazwana tak przez Skwarczyńską „literatura stosowana”, użytkowa, oddana doraźnym celom, ważna jednak i niekiedy świetna³². Jest to twórczość obfita, nie do ogarnięcia. Polski barok dobrze ją zna.

Jest to znajomość po lekturze, w wyniku obcowania, doświadczania tekstu, z nawyku. Wiedza o tej literaturze powstaje wówczas jako „wiedza aposterioryczna”, **wysnuta z żywiołu literatury, tej nieskodyfikowanej**, kształtowana jako paradygmat w toku praktyk czytelniczych, poprzez rozpoznanie reprezentantów danego gatunku³³. Skoro istniał bowiem ów żywioł literatury innej, pozasystemowej, „dzikiej”, kształtującej wiedzę aposterioryczną odbiorcy, to istniały też **znamienne dla niej gatunki**. Jest ich wiele. Tworzyłyby **osobny, drugi system gatunków w literaturze polskiego baroku**.

Jest on pogmatwany, rozległy, jak ów „worek” utworów z kręgu literatury stosowanej. Odsłania zarazem pewne ogólniejsze właściwości tego, co da się określić jako gatunek. „Nowy gatunek – stwierdzał Tzvetan Todorov – jest [...] zawsze przekształceniem jednego lub kilku gatunków dawnych”³⁴. Pamiętamy uwagi Ireneusza Opackiego o krzyżowaniu się gatunków w toku przemian poezji. W literaturze dawnej, także w epoce baroku, było podobnie. Trudno tu bowiem – dowodzi Dziechcińska – traktować gatunek literacki jako „samoistny byt istniejący poza utworem” i „nie podlegający historycznym zmianom pierwotny, statyczny model”³⁵. Trafne są uwagi Jadwigi Rytel o **płynności gatunkowej jako centralnym zagadnieniu prozy staropolskiej**³⁶. Dotyczy to bodaj całej dawnej literatury stosowanej.

³² Zob.: Stefania Skwarczyńska: *O pojęciu literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932. Uczona poświęciła osobną monografię jednemu gatunkowi z zakresu literatury stosowanej; jest to *Teoria listu* (Lwów 1937; wyd. 2. Oprac. Elżbieta Feliksiak i Mariusz Leś. Białystok 2006).

³³ Teresa Michałowska, *op. cit.*, także s. 129.

³⁴ Tzvetan Todorov: *O pochodzeniu gatunków*. Tłum. Aleksander Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3.

³⁵ Hanna Dziechcińska: *Proza staropolska. Problem gatunków i literackości*. Wrocław 1967, rozdział: *Problematyka genologiczna prozy staropolskiej*, s. 11.

³⁶ Jadwiga Rytel: *Z problematyki gatunków literackich w prozie staropolskiej*. W: *Studia z dziejów prozy staropolskiej*. Warszawa 1993, zwłaszcza s. 30-31.

Niezwykła byłaby ta nasza wędrówka. Od postrzeganej zrazu **harmonii** między żywiołem „romantycznym” i świadomością genologiczną epoki baroku, poprzez obserwację „**wyskoków**” **pisarskich** przeciw normom gatunkowym, aż po mnogość tekstów – listów, kazań, nabożeństw, zegarków, nauk, snopków (zajmiemy się nimi za chwilę)... – **kształtowanych „oddolnie”, poza teorią**, budujących wiedzę o nich aposterioryczną, wysnutych z żywiołu literatury jako **rojowiska sensownych tworów słownych**, także z zastanych już i znanych, a teraz przemienianych i płynnych struktur gatunkowych.

Wydawałoby się, że można opisać logikę owego zjawiska. Zapewne zstępowałibyśmy „do głębi”, ku literaturze **w pełni spontanicznej**, ekspresywnej i „wyzwolonej” (spod tyranii reguł). Gatunek przecież to „twór niestały”, wywiedziony genetycznie z jakiejś czystej, klarownej postaci, jednak zmienny w końcu, płynny³⁷.

Tak czy owak byłyby, dowodzi Michał Głowiński, „zawsze normatywny”, mniej lub bardziej wyrazisty, niekiedy kostniejący³⁸. Wszystko to wyda się oczywiste.

Drugi system literatury polskiego baroku nie byłby zatem upostaciowaniem spontanicznej, ekspresywnej indywidualności, jakiegoś egotycznego tonu literatury. Nawet byłoby to niemożliwe pośród dzieł z zakresu literatury stosowanej. Jest więc – inny, inaczej ustrukturuowany, „oddolnie” właśnie. I pozostaje systemem gatunków.

3. Grupy gatunków: przedmioty genologiczne z drugiego systemu

Prześledźmy tytuły.

Nabożeństwo, zegarek, zabawa, nauka, snopek, młotek, pistolet... Te wyrazy powtarzają się często w tytułach tomów pośród literatury polskiego baroku, zwłaszcza drugiej połowy XVII wieku (także późniejszej). Tomów takich można znaleźć ogromnie wiele; poza drukami liczne

³⁷ Zob.: Ireneusz Opacki: *Genologia a historycznoliterackie konkrety*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Oprac. Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara. Warszawa 1983, s. 113.

³⁸ Michał Głowiński: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Problemy teorii literatury*, Seria 2. Oprac. Henryk Markiewicz. Wrocław 1976, s. 118.

też są tu utwory rękopiśmienne. Jest więc *Krótkie nabożeństwo dla prostych i zabawnych*, tom anonimowy (jak zwykle tu) z 1685 roku³⁹. Jest *Zegarek czyścowy* z roku 1754⁴⁰. Była *Zabawka miła i pożyteczna do zbawienia wiecznego istotnie potrzebna*, zapewne z XVII stulecia⁴¹.

Były *Nauki duchowne Magdaleny Mortęskiej*, wybitnej autorki wczesnego baroku⁴². Były też snopki, młotki, pistolety duchowne... Przykładów takich jest dużo.

Mowa tu o rozległej i bardzo rozmaitej **literaturze religijnej z obszaru literatury stosowanej**. Obok tomów i tomików skromnych i „zwykłych” zawiera ona arcydzieła, bo tym są – jako świetna proza medytacyjna – *Nauki duchowne* benedyktyнки Mortęskiej. Osobliwe tytuły jakoś dziełko dookreślają, mówią o zawartości zbioru i charakterze całości.

Nazwy te – znaczą! Tak więc „nabożeństwo” unaocznia pobożność (i zawiera modlitwy). „Zegarek” pobożnie (są to modlitwy) pokazuje czas. „Zabawa” bawi. „Nauka” uczy. „Snopek” gromadzi i zbiera. „Młotek” wbija prawdę do głowy. „Pistolet” strzela zbożną amunicją. Są to bowiem – jak je określa Stefania Skwarczyńska – „**imiona wymowne**”, zarazem tytuły zbiorów i nazwy owych „oddolnych” gatunków, poza normą genologiczną, z drugiego systemu.

Skwarczyńska rozróżniła dwa typy nazw genologicznych: te, które po prostu przywołują przedmiot genologiczny (jakby „neutralnie”), oraz te, które nadto przedstawiają pojęcie genologiczne, ponieważ więc **unaoczniają, odtwarzają strukturę gatunku**, wydobywają treści⁴³. Aby lepiej to

³⁹ *Krótkie nabożeństwo dla prostych i zabawnych*. [b.m.w.] 1685, egzemplarz Biblioteki Ossolineum we Wrocławiu, sygn. XVII.5541.II.

⁴⁰ *Zegarek czyścowy albo za dusze w czyśćcu cierpiące codzienne godzinki*, Wilno 1754, egzemplarz Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. 4g.15.8.35.

⁴¹ *Zabawka miła i pożyteczna do zbawienia wiecznego istotnie potrzebna [...]*. [b.m.r.w.; XVII w.], egzemplarz BUW, sygn. 4g.7.5.192.

⁴² [Magdalena Mortęska]: *Nauki duchowne [...]*. Rękopis Ossolineum: sygn. 1384.I. Druk w: Karol Górski: *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich w Polsce XVI-XVIII wieku. Teksty i komentarze*. Warszawa 1980; też: *Nauki duchowne*. Oprac. Antoni Czyż, Andrzej Borkowski. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 3-4 (23-24), s. 33-60. Por. opis i interpretację tego **wybitnego utworu**: Antoni Czyż: *Mowa-żywa. O „Naukach duchowych” Mortęskiej*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, s. 137-154. Zob. też: Antoni Czyż: *Mortęska oswojona - rozdział w tej monografii*

⁴³ Stefania Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze...*, tom III, s. 338-341.

pojąć, należy przywołać całą teorię genologiczną polskiej uczonej, teorię zresztą docenioną w jej oryginalności i bogactwie i osobno opisaną⁴⁴.

W podstawowym dla swej twórczości naukowej *Wstępie do nauki o literaturze* oraz w rozprawie *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii* (instruktywnej, a zresztą mistrzowskiej jako skrót własnej teorii i swoisty autokomentarz) Skwarczyńska wyróżniła **twory trojaki**: „przedmioty”, „pojęcia”, wreszcie „nazwy” genologiczne⁴⁵. Przedmiotom genologicznym przydała swoistą **rzeczywistość i obiektywność**, a więc „niezależność od myśli poznawczej”⁴⁶. Istnieją one rzeczywiście, odcisnięte w materiale słownym, w tworzywie literackim. Istnieją, ustrukturuwane, w świecie form. Trwają zarazem nieodłącznie „od konkretnego materiału literackiego”. Pojęcia genologiczne określiła Skwarczyńska jako „myślowne odbicia poszczególnych przedmiotów genologicznych”. Powstają one zatem *a posteriori* (wrócimy jeszcze do tego), empirycznie, są „wytworem myśli poznającej” i wynikiem „poznawczego opanowania niezależnych [...], istniejących obiektywnie przedmiotów genologicznych”⁴⁷. **Pojęcia te mają zatem swoją „bazę materiałową”**. Sposobem formułowania takich pojęć może być zwłaszcza „definicja”, wyrazista i precyzyjna. Podłożem zaś pojęć dotyczących gatunków jest „społeczna świadomość genologiczna”, część powszechnej wiedzy o literaturze, przejaw świadomości literatury, znamieny (dodamy tu) dla publiczności literackiej. Nazwy genologiczne wreszcie Skwarczyńska przedstawiła jako **„językowy znak przedmiotu”** genologicznego; są one zarazem „nosicielkami odnośnych pojęć genologicznych”⁴⁸. Już wiemy, że nazwy te mogą nabierać charakteru „imion wymownych”.

⁴⁴ Por.: Stanisław Dąbrowski: *Teoria genologiczna Stefani Skwarczyńskiej*. Gdańsk 1974; Dariusz Bawoń: *Literatura i jej „eidos”*. Glosa do Stefani Skwarczyńskiej koncepcji literatury. Siedlce 2011; Łukasz Wróbel: *Hyle i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Toruń 2013.

⁴⁵ Stefania Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze...*, tom III, s. 72-75, 311-319 i j.w.: *taż: Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970, s. 167-182.

⁴⁶ *Niedostrzeżony problem...*, *op. cit.*, s. 170.

⁴⁷ *Wstęp do nauki o literaturze...*, *op. cit.*, tom III, s. 312; *Niedostrzeżony problem...*, *op. cit.*, s. 176.

⁴⁸ *Wstęp do nauki o literaturze...*, *op. cit.*, tom III, s. 316-317 i 325; *Niedostrzeżony problem...*, *op. cit.*, s. 177.

Przejrzysta i spójna teoria Skwarczyńskiej wydaje się dobrze odślaniać wielorakość tego, co określamy jako „gatunek literacki”: kieruje uwagę na **rzeczywiste, odcisnięte w tworzywie struktury gatunkowe** („przedmioty”), wreszcie dotyczącą owych struktur nomenklaturę („nazwy”). Ujawnia się tak zarówno, przecież, tożsamość, obiektywny charakter, jakaś **substancjalność gatunku**, jak i jego zmienność, płynność, podatność na krzyżowanie się rozmaitych struktur genologicznych, jego **otwartość na mutacje** i powstające wskutek nich „odmiany gatunkowe”. Teoria ta – wysnuta z obserwacji faktycznego a nie do ogarnięcia, finalnie, bogactwa literatury jako obszaru „sensownych utworów słownych” – systematyzuje wszystko to, co o gatunku mówiło się do tej pory. Ale na tym nie koniec.

Podłożem, fundamentem całego tego, przedstawionego tu troistego wykładu koncepcji gatunku byłoby to, co mówi Skwarczyńska o „rodzaju literackim”. Gatunki bowiem są **zjawiskami literackimi, kulturowymi**. Można powiedzieć naiwnie, że nie wszystkie są oczywiste czy byłyby konieczne. Można też prześledzić **awanse i degradacje** gatunków, ich krystalizacje i wtapianie się do innych struktur gatunkowych, deformacje, gaśnięcie – inspiracją dla takich procedur badawczych w obrębie genologii historycznej byłaby zarówno historia literatury, jak i historycznie zorientowana wiedza o kulturze literackiej, taka, jaką uprawiał u nas choćby Stefan Żółkiewski⁴⁹. Wspominaliśmy już o ekscentrycznym „madrygale” Kochowskiego czy niby-sonetach Hadziewiczza. Świetnym przykładem dramatycznego losu gatunku byłyby dzieje eposu, obce i polskie, tak więc to, co – w klasycznej już rozprawie *Epos a powieść* – opisał Michaił Bachtin⁵⁰.

Rodzaje literackie byłyby zaś niezbędne. Lub może inaczej: **rodzajowość jest niezbędna**. I ściślej: „rodzajowość” jest „naturalną właściwością utworów językowych” – dowodzi Skwarczyńska – i jest „koniecznością”⁵¹. Nacechowanie rodzajowe wynika z samej natury wypowiedzenia językowego, a „struktury rodzajów są to po prostu funkcjonalne warianty struktury komunikatu językowego”. **Rodzaje to ukształtowane w tworzywie słownym**

⁴⁹ Zob.: Stefan Żółkiewski: *Wiedza o kulturze literackiej*. Warszawa 1980, rozdział: *Awanse i degradacje tekstów*, s. 191-197.

⁵⁰ Por.: Michaił Bachtin: *Epos a powieść*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. Wincenty Grajewski. Warszawa 1975, s. 537-581.

⁵¹ Stefania Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze...*, op. cit., tom III, s. 72-73.

„**formy naturalne**”, a **gatunki to dalej, w toku dziejów kultury kształtowane „formy historyczne”**⁵². Ostatecznie więc i gatunek byłby konieczny, tyle że daleko bardziej płynny, mobilny: jego historyczna oczywistość stanowi pochodną naturalnej oczywistości nacechowania rodzajowego. Ma owo nacechowanie każda wypowiedź. A i każdy utwór literacki jest nacechowany rodzajowo: uwyrażnia się poprzez jakąś strukturę gatunkową, oznacza zaistnienie przedmiotu genologicznego, mówi „poprzez” gatunek. Chciałoby się sparafrazować Gombrowicza: przed formą nie ma ucieczki. Jak i nie umknie się przed faktyczną złożonością tworzywa literatury.

Uwagi Skwarczyńskiej brzmią „trzeźwiaco” i swoiście antyromantycznie: zostaje zresztą wypowiedziana we *Wstępie do nauki o literaturze* wprost krytyka **romantycznego mniemania o represyjnym charakterze nacechowania rodzajowego** i o obcości pojęć „poezji” i „gatunku”. Czym innym jest rewolta przeciw określonej, normatywnej świadomości genologicznej (tę można pojąć, wytłumaczyć), a czym innym – **utopia literatury nienacechowanej rodzajowo**.

Nie sposób powstrzymać się od refleksji, że *Wstęp...* Skwarczyńskiej stanowiłby (gdyby go powszechniej czytano) trafny głos w dyskusji literaturoznawczej wokół relacji zagadnień postmodernizmu i problematyki genologicznej. **Podobnie wszystko to rozważał Bachtin** w słynnej rozprawie *Problem gatunków mowy*, rozpatrując tam „wypowiedzi oraz ich typy, [...] gatunki mowy” ze względu na „językowe porozumienie się” i traktując je jako „pasy transmisyjne od historii społeczeństwa do historii języka”. W ujęciu Bachtina **każdy zakres mowy, każdy tekst jest nacechowany rodzajowo**, co wcale zresztą nie tłumi indywidualnego, ekspresywnego i głęboko podmiotowego charakteru danej wypowiedzi⁵³. **Analogie są wyraźne**, choć o wzajemnej znajomości swych poglądów obojga uczonych nie można mówić⁵⁴.

⁵² Taż: *Niedostrzeżony problem...*, op. cit., s. 172-173.

⁵³ Michaił Bachtin: *Problem gatunkowy mowy*. W: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. Danuta Ulicka, Warszawa 1986, s. 348-402 (zob. też następującą dalej w tejże książce rozprawę *Problem tekstu w lingwistyce filozofii i innych naukach humanistycznych*, s. 403-438).

⁵⁴ Bachtin pisał swoją rozprawę w latach 1952-53 w Sarańsku; po raz pierwszy ukazała się drukiem w roku 1978. Skwarczyńska ogłosiła trzeci, poświęcony genologii tom *Wstępu do nauki o literaturze* w roku 1965. **Nie mogli wzajem znać swoich poglądów, jeśli**

Takie myślenie o rodzajowości literatury i o gatunkach - da się dostrzec i później⁵⁵.

Ale jednak w całym tym myśleniu ujawnia się luka. Nie byłaby to prosta ułomność, bo raczej **weryfikujące oddziaływanie badań historycznoliterackich**. Jakkolwiek we *Wstępie...* Skwarczyńskiej napomyka się o normatywnym myśleniu genologicznym i zostaje to również uwzględnione w ważnym opisie „życia rodzajów literackich”, to jednak z obserwacji materiału historycznego zostały jedynie częściowo wyprowadzone wnioski⁵⁶. Nasuwa się bowiem natrętne pytanie: czy pojęcia genologiczne doprawdy **zawsze formułowane są a posteriori**? Stwierdzając ich aposterioryczny charakter jako odbicia pojęciowego zaistniałych już – poprzez dzieła – przedmiotów genologicznych, Skwarczyńska wiąże to z kręgiem odbiorców (nie używa pojęcia „publiczności literackiej”) i ową znamioną dla nich społeczną świadomością genologiczną. W tym bowiem kręgu wiedza o gatunku pozostaje empiryczna, opisowa, „oddolna”. **A przecież pokusa normatywnego kodyfikowania** wiedzy genologicznej nie byłaby naszym wymysłem! Ujawni ją historia literatury i myśli o literaturze.

Zwłaszcza w kręgu klasycyzmów (w epokach renesansu i oświecenia najbardziej) traktaty teoretyczne formułowane są jak kompendia wiedzy zalecającej. Zawarte w formie definicji pojęcia genologiczne nabierają wówczas waloru normatywnego. Ulegają przemianom. Nie tylko wysnuwane zostają z empirii, bo także budowane jako teoretyczne

nie wziąć pod uwagę pierwszej wersji książki Bachtina *Problemy poetyki Dostojewskiego z roku 1929*. W syntezie *Kierunki w badaniach literackich* (Warszawa 1984, s. 274-275) Skwarczyńska wspomina o niej jako wykorzystującej też „teorię gatunków literackich”; pierwsza wersja interesującego nas fragmentu książki syntetycznej ukazała się w roku 1981 jako wstęp do części drugiej tomu drugiego opracowanej przez Skwarczyńską antologii *Teoria badań literackich za granicą*, ogarniającej w całość sześć woluminów i zresztą nie zawierającej żadnego tekstu Bachtina). Znamienne jednak, że we wcześniejszej syntetycznej książce Skwarczyńskiej *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich* (Łódź 1948) nazwisko Bachtina w ogóle się nie pojawia. Należy zatem przyjąć, że **jej teoria powstawała równolegle chronologicznie, ale niezależnie**.

⁵⁵ Tak czytam bardzo **ciekawą** rozprawę: Piotr Michałowski: *Gatunki i konwencje w poezji*. W zbiorze: *Polska genologia literacka*. Red.: Romuald Cudak, Danuta Ostaszewska. Warszawa 2007, zwłaszcza jej rozdział: *Pejzaż genologiczny*, świetny rysunek na s. 182.

⁵⁶ Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze...*, op. cit., tom III, s. 201-310.

konstrukcje, przedstawiane i... narzucane *a priori*. Kumulują się jako wiedza aprioryczna. Genologia historyczna postrzegać może nawet przede wszystkim ów **normatywny aspekt dawnej refleksji teoretycznej**. Na swój sposób **Skwarczyńska i Bachtin „odkryli” w wieku XX istotę nacechowania rodzajowego**, rdzeń gatunku, ową **spontanyczną naturalność instrumentacji rodzajowej tekstu**, ową stylistyczną niezbędność postrzegalnego wymiaru gatunkowego dzieła, wszystko, co było tłumione przez dawną myśl normatywną i, przez romantyków choćby, odrzucane *en bloc* (co przypomniat przywołany tu Stefan Sawicki). Właśnie o wiedzy apriorycznej z kręgu dawnej refleksji genologicznej pisała Teresa Michałowska, ujawniając z kolei i tę, znacznie mniej rozpoznaną, nowoczesną, staropolską **wiedzę aposterioryczną**.

Dwie grupy gatunków w polskim baroku bodaj ekscytują swoistością, **osobnością owego drugiego systemu**. Przedmioty genologiczne w jego kręgu zostały ukształtowane przez wiedzę aposterioryczną. Odnośimy do nich dwie, przecież sprzeczne, supozycje. Pierwsza: dzieła te odślaniałyby poprzez swoją strukturę gatunkową **„żywioł” literatury**, jej moc ekspresywną. Byłyby wówczas „żywe”. I drugie domniemanie: dziełka te **żerują na zastanych formach gatunkowych, przemieniając je**, odpodobniając (bo, ze względu na cel tekstu, sięgają po formy nowe), ale i osobliwie ponawiając (bo, przez wzgląd na horyzont oczekiwań odbiorcy, wyzyskują formy stare)”.

Nauki, zabawy, nabożeństwa, akty – czym są? Mnogością rupieci historycznoliterackich z kręgu literatury użytkowej, stosowanej i zgrzebnym świadectwem obiegu tekstów albo przejawem mentalności? Wszelka odpowiedź klarowna byłaby teraz przedwczesna.

I. Wybrane gatunki literatury dawnej z kręgu wiedzy apriorycznej

Nazwa gatunku	Pojęcie gatunkowe w teorii szkolnej (wg Michałowskiej)	Przywoływane wzory spełnień gatunku (+) oraz wybitne spełnienia staropolskie
anakreontyk	<i>anacreonticum</i>	Anakreont (+), Teokryt (+), Propercjusz (+), Horacy (+)
bajka ^a	<i>apologus, fabula</i>	Ezop (+), Biernat z Lublina, Krzysztof Niemirycz : <i>Bajki Ezopowe</i>
elogium ^b	<i>elogium</i>	Józef Baka : tom <i>Wielki obrońca upadłej grzeszników sprawy</i> [1755]
emblem ^c	<i>emblema</i>	Zbigniew Morsztyn : <i>Emblemata</i> , Stanisław Herakliusz Lubomirski : <i>Adverbia moralia</i> ; Andrzej Maksymilian Fredro : <i>Peristromata regum</i>
epitafium, nagrobek ^d	<i>epitaphium</i>	Jan Kochanowski, Zbigniew Morsztyn, Wacław Potocki
epitalamium ^e	<i>epithalamium</i>	Stacjusz (+), Katallus (+), Andrzej Krzyczki, Stanisław Kleryka : <i>Na wesele królowny Izabelle</i> , Szymon Zimorowic : <i>Roksolanki</i>
hymn ^f	<i>hymnus</i>	zbiór wiązany z osobą Homera (+)
komedia	<i>comoedia</i>	Menander (+), Plaut (+), Terencjusz (+)
pieśń	<i>carmen, ode</i>	Horacy: <i>Carmina</i> (+); Jan Kochanowski : <i>Pieśni</i>
przypowieść ^g	<i>parabola</i>	<i>Biblia</i> : opowieść o Zuzannie (Dn 13, 1-64), przypowieść o synu marnotrawnym (Łk 15, 11-32) (+) oraz inne ewangeliczne
sielanka ^h	<i>ecloga, idylla</i> – pojęcia traktowane niesynonimicznie	Teokryt (+), Wergiliusz (+), Szymon Szymonowic : <i>Sielanki</i> , Jan Gawiński, Samuel Twardowski : <i>Dafnis drzewem bobkowym</i> , Bartłomiej Zimorowic : <i>Sielanki nowe ruskie</i> , Stanisław Herakliusz Lubomirski : <i>Ermida</i> (jako sielanka dramatyczna)
tragedia	<i>tragoedia</i>	Seneka (+); Jan Kochanowski
tren ⁱ	<i>threni (threnus)</i> i pokrewne: <i>epicedium, naenia</i>	Stacjusz (+), Wergiliusz: <i>Eneida</i> IV, 651-662 (przedśmiertny monolog Dydony) (+); Jan Kochanowski : <i>Treny</i>

^a Zob.: Janina Abramowska: *Polska bajka ezopowa*. Poznań 1991; Hanna Dziechcińska: *Bajka*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990 (dalej oznaczamy jako *Słownik...*), s. 68-70; Wacław Woźnowski: *Dzieje bajki polskiej*, Warszawa 1990; Marian Golias: *Bajka klasyczna*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 57-59.

^b Zob.: Barbara Otwinowska: *Elogium – „flor floris, anima et essentia” poetyki siedemnastowiecznego panegiryzmu*. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria I. Red.: Michał Głowiński. Wrocław 1967, s. 148-184. Przedruk w: Barbara Otwinowska: *Twórca i twórczość. Studia i szkice staropolskie*. Oprac. Antoni Czyż i Stanisław Szczepny. Warszawa [w przygotowaniu]; też: *Elogium*. W tomie: *Słownik...*, s. 159-161.

^c Zob.: Janusz Pelc: *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*. Wrocław 1973; tenże: *Emblemat*. W tomie: *Słownik...*, s. 161-163; tenże: *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków 2002; Roman Krzywy: *Emblemat*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 202-204.

^d Zob.: Stefan Zabłocki: *Antyczne epicedium i elegia żałobna*. Wrocław 1965; tenże: *Epitafium*. W tomie: *Słownik...*, s. 181-183; Walerian Preisner: *Epicedium*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 212-213.

^e Zob.: Katarzyna Mroczek: *Epitalamium staropolskie*. Wrocław 1989; też: *Epitalamium*. W tomie: *Słownik...*, s. 183-187; Anna Komarnicka: *Epithalamion*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 224-226.

^f Zob.: Jerzy Woronczak: *Hymn*. W tomie: *Słownik...*, s. 284-287. Przedruk w: Jerzy Woronczak: *Studia o literaturze średniowiecza i renesansu*. Wrocław 1993, s. 27-31; Jerzy Schnayder: *Hymn (starożytny)*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 303-305.

^g Zob.: Joanna Maleszyńska: *Biblijna przypowieść o synu marnotrawnym i jej literackie transpozycje*. W zbiorze: *Miejsca wspólne*. Red.: Edward Balcerzan, Seweryna Wysłouch. Warszawa 1985, s. 221-239; Witold Ostrowski: *Przypowieść*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 617-618.

^h Zob.: Anna Krzewińska: *Sielanka staropolska*. Warszawa 1979; też: *Sielanka*. W tomie: *Słownik...*, s. 766, 772; Jerzy Łanowski: *Bukolika*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 96-99; Halina Biedrzycka: *Ekloga*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 198-199; Izabella Adamczewska: *Sielanka*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 698-700. Por. też: Jadwiga Sokołowska: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*, Warszawa 1978, rozdziały: *Arcadia profana* oraz *Arcadia sacra*, s. 31-142. Tamże obfita bibliografia przedmiotu.

ⁱ Zob.: Janusz Pelc: *Tren*. W tomie: *Słownik...*, s. 873-877; Stefan Zabłocki: *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*. Wrocław 1968; Walerian Preisner: *Epicedium*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 212-213; Anna Kołaczowska: *Tren*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 770-771; Kwiryna Ziemia: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994.

4. Aglutynacje

Z jednej więc strony kształtowana jest w poetykach normatywnych, zwłaszcza szkolnych, **aprioryczna wiedza o gatunkach**, modelująca zawczasu pojęcia fenologiczne, aby określić procesy odbioru i, przede wszystkim, wytwarzania tekstów. Na końcu swej monografii *Staropolska teoria genologiczna* Teresa Michałowska pomieściła *Słownik pojęć gatunkowych objętych szkolną teorią poezji w Polsce [...]'*⁵⁷. Przywołałyśmy część tego repertuaru pojęciowego - podała to **wyżej tabela I**.

Są to zwykle gatunki z kręgu literackiego **klasycyzmu**, choć na przykład elogium – częste szczególnie w piśmiennictwie jezuickim **epoki baroku** – dalekie jest od tych założeń estetycznych.

Z drugiej strony odsłania się mnogość gatunków spoza poetyk, **z obszaru wiedzy aposteriorycznej**. Wiedza ta pozostawała nieskodyfikowana i płynna. Płynne, zarazem jednak powtarzalne, ze skłonnością do stabilizacji, a nawet kostnienia były struktury przedmiotów genologicznych z tego drugiego systemu. Niekiedy zyskiwały opis teoretyczny. Gatunki te pozostają trudne, niejasne genetyczne i niełatwe do opisu. Nie wydaje się też, by stanowiły one przykład prostej i przejrzystej struktury gatunkowej. Stefania Skwarczyńska rozpatrując genezę gatunków z obszaru literatury stosowanej używa pojęcia „**gatunków prostych**”, wymieniając tu „legendę”, „baśń” czy „przysłowie” jako przedmioty genologiczne uwikłane w życie form i stanowiące „grunt” dla – daleko bardziej złożonych – struktur gatunkowych z kręgu literatury pięknej, otwarte zatem na „awans” w obrębie życia literackiego⁵⁸. Jest to po części najzupełniej słuszne. Trzeba jednak stwierdzić, że wiele gatunków „oddolnie” ukształtowanych, „niskich”, powstałych *a posteriori* i powiązanych z użytkową funkcją tekstu – **to są także złożone struktury**, wysnute z gatunków już istniejących. Te nowe gatunki byłyby wówczas nieproste.

⁵⁷ Teresa Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna...*, op. cit., s. 157-190.

⁵⁸ Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze...*, op. cit., tom III, s. 227-233.

Dobry przykład stanowią dwa opisane osobno **gatunki stosowanej literatury religijnej**: nabożeństwo i zabawa⁵⁹. Tomików tak tytułowanych było oczywiście wiele. Nabożeństwo nawiązuje do obrzędu liturgicznego (mszy świętej, dosłownie pojętego nabożeństwa) i doświadczeń wewnętrznych (pobożności). W wymiarze genetycznym stanowiłoby komentarz do mszy lub rodzaj tropu (jak średniowieczne tropy), nadbudowującego się wokół tekstu liturgicznego: w strukturę gatunku i układ tomików, odtwarzających często strukturę mszy, wpisana jest ta „pamięć” o genezie gatunku. Rozpatrywane synchronicznie, jako tekstualna całość, stanowiłoby **odmianę modlitewnika**, kształtującą tok pobożności i podającą gotowe formuły dla nazwania i wypowiedzenia doświadczeń własnych: zawiera modlitwy, hymny, pieśni, akty. Stanowi zatem **całość heterogeniczną**, odwołującą się do wyrazistych form gatunkowych literatury religijnej. Wydaje się zbiorem form gotowych i tak byłoby w pewnym sensie. Ale zarazem bardzo wyraźnie ułożone, dostosowane zostaje do potrzeb pobożności prywatnej. Jest przy-liturgiczne, lecz i po-liturgiczne: odwołuje się do prywatnej, personalnej pobożności. Jest „gotowe” poprzez „zastygłe” jakby jego części składowe, modlitewne, pieśniowe, psalmiczne: służy to jednak niepowtarzalnemu i zawsze nowemu doświadczeniu wewnętrznemu, które wypowiedziane zostaje poprzez podejmowany – odczytywany – tekst. W zależności od stylu odbioru i aktualizacji tekstu książeczki nabożeństwo będzie przejawem skostniałej dewocji („odklepywane” modlitwy...) lub projektem brawurowych, skrajnych doznań wewnętrznych (te same modlitwy wypowiedziane rozumiejąco i ujmowane jako momentalna ekspresja przeżyć osoby). **Język i styl „gotowy” oraz „gotowa” struktura gatunkowa stają się tak matrycą, projektem dla „żywołu” jednostkowego**. Nie chodzi tu jednak o autora jako jednostkę: tomiki te prawie zawsze są anonimowe. Chodzi o odbiorcę: nabożeństwo służy jego ekspresji.

Zabawa z kolei wyrasta z kultury pojmowanej jako zabawa, ale – na tle epok dawnych w Polsce – znaczenie tego słowa należy tu pojmować możliwie szeroko: jako bodaj ogół „czynności” ludzkich, każde „zajęcie”

⁵⁹ Zob.: Antoni Czyż: *Nabożeństwo barokowe. Drobiazgi genologiczne*; tenże: *Zabawa barokowa. Okruchy genologiczne* - obie rozprawy to, dziś, rozdziały tej monografii.

i każdą „pracę”. Wszystkie te działania ujmowane byłyby jako „zabawa”⁶⁰. Wszystkie też stanowią genetyczne uwarunkowanie zabawy jako gatunku literackiego. Jak nabożeństwo, byłaby zabawa **strukturą heterogeniczną**, grupując części rozmaitych form gatunkowych: może zawierać modlitwy prozą, pieśni, małe kazania, mikrotraktaty, zdarza się elogium, bywają akty, litanie. Jak nabożeństwo też, przynosi zabawa „gotową” strukturę słowną dla „nie-gotowych” jeszcze czynności: pozwala uporządkować je i wypowiedzieć. Projektuje modlitwę i prywatne przejawy pobożności. Kształtuje namysł wokół Biblii – to *Zabawy wewnętrzne przy służbie Bożej* zawarte w obrębie *Nauk duchownych* Magdaleny Mortęskiej, a ujęte jako **symbolotwórcza** praca wokół Biblii, **hermeneutyka tekstu biblijnego** otwarta na mnogość jego, także przenośnych, znaczeń⁶¹. Ogromna większość przebadanych do tej pory „zabaw” należy do religijnej literatury stosowanej. W stosunku do nabożeństwa są one znacznie dalsze wobec liturgii, a mocniej nakierowane na indywidualne działania, doświadczenia ludzkie. Mogłyby, znowuż, odsłaniać kostyczną i martwą dewocję. Ale mogą też nakłaniać – perswazyjnie – do egzystencjalnie pojętej wiary wysnutej z doświadczeń wewnętrznych osoby. Nie przypadkiem napotykamy zabawy pośród prozy matki Mortęskiej, tego wybitnego zjawiska z kręgu **polskiego baroku niesarmackiego**⁶². Nie do końca więc brodziliśmy w morzu literackich rupieci. Bywają tu zjawiska żywe.

Gatunków takich – oddolnych i amorficznych – jest sporo. Są owe gatunki „proste” jak przysłowie. Ale są też formy heterogeniczne, wielogłosowe, „żerujące” na innych, zastanych gatunkach. Pamiętamy – jak pisała

⁶⁰ Zob.: Hanna Dziechcińska: *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*, Warszawa 1981. Znamienym nawrotem – o istotnych konsekwencjach dla myśli antropologicznej – do owego szerokiego rozpoznania **powinowactwa rozmaitych czynności ludzkich** jest encyklika Jana Pawła II *Laborem exercens* (Watykan 1981; por. edycję komentowaną: Lublin 1986) o pracy ludzkiej: tu właśnie „praca” została określona jako „każda działalność, jaką człowiek spełnia”.

⁶¹ Zob.: Antoni Czyż, *Szkoła wolności. Proza Magdaleny Mortęskiej*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, s. 125-136; tenże: *Mortęska, Drużbicki i lilie mistyczne. Symbolika roślin w prozie polskiej wczesnego baroku*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998; tenże: *Mortęska oswojona* - rozdział w tej monografii.

⁶² Por.: Antoni Czyż: *Polski barok niesarmacki*, „Ogród” 1994, nr 4 (20). I w tomie *Władza marzeń...*, op. cit.

Skwarczyńska (ale podobnie to ujmował i Czesław Zgorzelski) – o tym, że **choćby jedno zaistnienie przedmiotu genologicznego oznaczałoby zaistnienie nowego gatunku**, zwłaszcza wówczas, kiedy społeczna świadomość genologiczna go zarejestrowała.

A przecież liczebność i powtarzalność tomików, o których tu mowa, wymownie świadczy właśnie o pewnym, postrzeganym przestrzegającym rygorze takiej nowej, „oddolnej” struktury gatunkowej⁶³. Dlatego można wymienić sporo tych nowych form, operując z ostrożnością ich nazwami gatunkowymi - podaje **dalej tabela II**.

Zasób źródeł jest tu obfity, dostępny materiał – ogromny. Wykorzystana została drobna tego częśćka, zwłaszcza ze zbiorów rękopiśmiennych Biblioteki Seminarium Duchownego, dziś Diecezjalnej, w Sandomierzu; najcenniejszy tam wyodrębniony zespół woluminów po dawnej sandomierskiej bibliotece **benedyktynek reformy chełmińskiej**⁶⁴.

Bodaj wszystkie wymienione wyżej gatunki religijnej literatury stosowanej, nie tylko one zresztą, miałyby **nieprostą strukturę**. Byłyby **poligenetyczne**: wysnute z wielu zaistniałych już form⁶⁵.

Stanowią bowiem „aglutynacje”, jak to określa Skwarczyńska, przedmioty genologiczne **skryształizowane na gruncie gatunków innych**⁶⁶.

W niezwykły i „praktyczny” sposób ujawnia się tak owa płynność i przemienność gatunków, ich życie, transformacje, awanse. Obserwacja tego – fascynującego przecież – materiału posłuży nie tylko czynnościom zmierzającym do możliwie kompletnego opisu znanych gatunków, jak to się miało urzeczywistniać w projektowanym ongi *Słowniku rodzajów lite-*

⁶³ Zob.: Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze...*, op. cit., tom III, s. 150-152; też: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii...*, op. cit., s. 175; Czesław Zgorzelski: *Kłopoty genologii w pracach nad poezją współczesną. W: Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*. Kraków 1978, s. 354.

⁶⁴ Por.: Walenty Wójcik: *Cenniejsze rękopisy Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne”* (Lublin), tom IV: 1962, s. 259-328. Nie ma tam jednak dokładnego opisu zawartości obszernych zbiorów rękopiśmiennych.

⁶⁵ Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze...*, op. cit., tom III, s. 224-227.

⁶⁶ *Ibidem*, tom III, s. 256-258.

rackich, który został już, z materiałów gotowych dotąd, wydany po latach drukiem⁶⁷.

Jest pewne, że rozmyślania wokół **dwóch systemów gatunków w polskim baroku** nakazują i pozwalają przemyśleć **podstawowe problemy literatury jako sztuki słowa i sprawy ludzkiej**.

Sięgamy - zgłębiając akty, akciki, nabożeństwa, nauki, snopki, zabawy, zegarki pobożne... - do **rdzenia literatury** jako sensownych tworów słownych, zapisu egzystencji, zatem **śladu bycia**.

Stare druki i dawne rękopisy, mocny dukt pisma lub wyblakły już na kartach, które, zszyte lnianymi nićmi, utworzyły **książki rękopiśmienne**, tak obfite i często spisywane w kręgu benedyktynek chełmińskich, w „szkole pisarskiej” Magdaleny Mortęskiej - ujawniają swą wartość nieoszacowaną.

Od pytań o gatunek dochodzi się do analiz, interpretacji, wreszcie do pytań o **literaturę stosowaną** nieoczekiwanych a podstawowych, **ontycznych**: o **ton egzystencjalny** tych tekstów, o ich unaoczniany obraz bycia.

⁶⁷ Zob.: Witold Ostrowski: „*Słownik rodzajów literackich*” w zamierzeniu Stefanii Skwarczyńskiej i w realizacji. W zbiorze: *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*. Red.: Marek Bielecki, Jan Trzynałowski. Łódź 1992, s. 78-84. Także: Stefania Skwarczyńska, *Łódzki półrocznik międzynarodowy „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. (Idee i historia)*. W: *W orbicie literatury – teatru – kultury naukowej...*, uwagi na s. 284-286 (w tym smakowity przypis 9 na s. 285). Czytelnik obu przywołanych tutaj tekstów stosunkowo jeszcze młody i z naturalnym dystansem wobec „rzeczywistości powojennej” **lat stalinowskich** zaznajamia się z całą tą historią przerażony i z niesmakiem: świetnie opracowany koncepcyjnie przez komisję pod kierunkiem Skwarczyńskiej projekt *Słownika rodzajów literackich* został następnie „utracony”, bodaj w imię centralizacji nauk i jej „poprawności politycznej” (Skwarczyńska była w Łodzi i nie była marksistką). Na całe szczęście - tom już zaistniał: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006 (wyd. 2: 2012). Por. też: Antoni Czyż: *Jej „Zagadnienia”. Stefania Skwarczyńska i ZRL* - rozdział w tej monografii.

II. Wybrane gatunki literatury dawnej z kręgu wiedzy aposteriorycznej

Nazwa gatunku	Przykłady dochowanych i zbadanych utworów , w tym dzieła wybitne , oznakowane: (+), z wyróżnieniem ważnych autorów
afekt	<i>Afekty krótkie cnót z uważania Ukrzyżowanego Chrystusa</i> P(ana) ^a ; <i>Afekt ognisty</i> (+) ^b
akt (akcik)	Marianna Marchocka : <i>Akty</i> (+) ^c ; <i>Akciki przy podnoszeniu Najświętszego Sakramentu</i> oraz <i>Akt żalu</i> ^b ; Józef Baka : <i>Akty do powtarzania w dzień, w południu i w wieczór</i> - proza poetycka zawarta w tomie <i>Uwagi</i> (+) ^d
dewocja – patrz: nabożeństwo ^e	
koronka	<i>Koronka o Duchu Świętym</i> (+) ^b ; <i>Koronka do Opatrzności Boskiej</i> (+) ^b
nabożeństwo (dewocja) ^c	Piotr Skarga : <i>Żołnierskie nabożeństwo</i> (+) ^f ; <i>Nabożeństwo bardzo chwalebne...</i> ^g ; <i>Dworskie nabożeństwo...</i> ^h ; <i>Nabożeństwo chrześcijańsko-katolickie...</i> ⁱ ; Józef Baka : <i>Nabożeństwo codzienne chrześcijańskie</i> (+) ^j
nauka	Magdalena Mortęska : <i>Nauki duchowne</i> (+) ^k ; <i>Nauka bardzo potrzebna do zbudzenia w sobie skruchy abo żalu za grzech</i> ^l ; <i>Nauki duchowne „sandomierskie”</i> ^l ; <i>Nauka o codziennym ćwiczeniu się w pokorze</i> ^b
młotek	<i>Młotek duchowny w sercach ludzkich tor Chrystusów drelujący</i> ^m
przysłowie	przykłady podał Julian Krzyżanowski ⁿ
rozmyślanie (medytacja)	Magdalena Mortęska : <i>Rozmyślania o Męce Pańskiej</i> (+) ^o ; Kasper Drużbicki : <i>Rozmyślania sandomierskie</i> (+) ^p ; <i>Rozmyślanie o godach małżeńskich, które sprawił Król Synowi swemu...</i> (+) ^q ; <i>Rozmyślanie na Przyście Ducha Świętego</i> (+) ^q
snopek (snopeczek)	Elżbieta Drużbacka : <i>Snopek na polu życia ludzkiego</i> (+) ^r ; Stanisław Skibicki : <i>Snopeczek miry, to jest krótkie Męki Ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa zebranie</i> ^s
uwaga (monitum)	Kasper Drużbicki : <i>Uwaga wcielonego Syna Boskiego</i> (+) ^t ; Kasper Drużbicki : <i>Monita ad exercitia spiritualia perfecte obeunda</i> (+) ^u ; Józef Baka : <i>Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowej oraz Uwagi śmierci niechybnej</i> (+)
zabawa (zabawka)	Magdalena Mortęska : <i>Zabawy wewnętrzne przy służbie Bożej</i> (+); <i>Zabawka duszy z bolejącym Chrystusem w ogrodzie</i> ^v ; Katarzyna Zalewska (Załuska?): <i>Zabawka z Panem Bogiem idąc z cele</i> (+) ^b ; Stanisław Słupski : <i>Zabawy orackie</i> ^w ; Józef Baka : <i>Zabawa duchowna z Pisma Świętego</i> (+) - zawarta w tomie <i>Wielki obrońca...</i> (1755)
zegar (zegarek)	<i>Zegar myśli chrześcijańskich...</i> ^x ; <i>Zegarek czyścowy...</i>
zagadka	przykłady podał Julian Krzyżanowski ^y

- ^a Rękopis Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu, sygn. A-1 (dalej tę bibliotekę oznaczam jako: Sandomierz). Rękopis ten, jak większość przywoływanych, grupuje wiele różnych tekstów samodzielnych.
- ^b Rękopis w Sandomierzu, sygn. A-24. Ten kodeks rękopiśmienny miałby bodaj – choć czeka jeszcze na systematyczny opis – charakter autorski, który trzeba ujawnić. Określony został na karcie tytułowej jako *Książeczka ćwiczenia duchownego...* Katarzyny Zalewskiej (lub Załuskiej), mniszki z sandomierskiego klasztoru benedyktynek reformy chełmskiej. Tom grupuje rozmaite, osobne, a różne także gatunkowo teksty.
- ^c Rękopis Biblioteki Klasztoru Karmelitanek Bosych w Krakowie na Wesołej. Drukowany w: Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980.
- ^d Stanowią część pierwszą części tego tomu *Uwagi rzeczy ostatecznych i złości grzechowej* (Wilno 1766); częścią drugą są *Uwagi śmierci niechybnej*. Zob. edycję: Józef Baka: *Uwagi*. Wyd. Antoni Czyż, Aleksander Nawarecki. Lublin 2000.
- ^e Termin „dewocja” pojawia się jako nazwa genologiczna u Stefani Skwarczyńskiej (*Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954-1965, tom III, s. 247), jednak bez komentarza. Domniemywam, że chodziłoby o „nabożeństwo”.
- ^f Wyd. 2. Kraków 1618, egzemplarz Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. 4g.15.3.109.
- ^g Lublin 1751, egzemplarz BUW, sygn. 4g.18.5.31.
- ^h Kalisz 1781, egzemplarz Biblioteki Ossolineum we Wrocławiu, sygn. XVIII.5817.II.
- ⁱ Warszawa 1788, egzemplarz BUW, sygn. 4g.4.7.8.
- ^j Wyd. 2, Wilno 1808, egzemplarz Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. I.2.009.414 (drugi dochowany egzemplarz w Bibliotece Uniwersyteckiej w Wilnie, sygn. T.15243).
- ^k Rękopis Ossolineum. Edycje - zob. przypis 42 tekstu ogólnego.
- ^l Rękopis Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, sygn. 7492.
- ^l Rękopis w Sandomierzu, sygn. A-17.
- ^m Gdańsk 1656, egzemplarz Ossolineum, sygn. XVII-4488-II.
- ⁿ Julian Krzyżanowski: *Przysłowie*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (Łódź) r. III: 1960, z. 1 (4).
- ^o Rękopis zaginął (miała go Książnica Miejska w Toruniu), druk w tomie: *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*. Oprac. Karol Górski. Poznań 1937 (reedycja: Poznań 2009).
- ^p Rękopis w Sandomierzu, sygn. A-67. Zob. edycję: Kasper Drużbicki: *Rozmyślania sandomierskie*. Oprac. Antoni Czyż. „Ogród” 1992, nr 3-4 (11-12) - tam uwagi o **tytule** utworu. Por. też: Antoni Czyż: „*Namilszy ognisty*”, *Drużbicki i rozmyślania ocalające*. W: *Światło i słowo...*, op. cit., s. 177-192.
- ^q Rękopis w Sandomierzu, sygn. A-1.
- ^r Por.: Krystyna Stasiewicz: *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*, Olsztyn 1992, s. 65-67.
- ^s Kalisz 1683, egzemplarz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.5.2.17.
- ^t Rękopis w Sandomierzu, sygn. G-1260.
- ^u Rękopis Biblioteki Teologicznej „Bobolanum” w Warszawie, sygn. R 4 (23465). Tekst w całości po łacinie.
- ^v Rękopis Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 7488.
- ^w Por.: Adam Karpiński: *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich*. Wrocław 1983, s. 56.
- ^x Królewiec 1744, egzemplarz Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. 28.20.4.4115.
- ^z Julian Krzyżanowski: *Zagadka i jej problematyka*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (Łódź) r. V: 1962, z. 2 (9).

Nad półkami magazynów bibliotecznych unosiłby się więc pośród barokowej puścizny poklasztornej - duch Heideggera i ton jego uwag wokół liryki Hölderlina.

Bibliografia:

I. Źródła - pełniejszy wykaz starodruków podają komentarze pod tabelą II:

1. Józef Baka: *Uwagi*. Wyd. Antoni Czyż, Aleksander Nawarecki. Lublin 2000.
2. Kasper Drużbicki: *Rozmyślania sandomierskie*. Oprac. Antoni Czyż. „Ogród” 1992, nr 3-4 (11-12).
3. Krzysztof Hadziewicz: *Dzieło zbawienne za przyjściem na świat Pana naszego Jezusa Chrystusa...*, Kraków 1702, egzemplarz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4.20.5.413.
4. Wespazjan Kochowski: *Niepróżnujące próżnowanie*. Oprac. Wacław Walecki. Warszawa 1978, s. 87.
5. *Krótkie nabożeństwo dla prostych i zabawnych*. [b.m.w.] 1685, egzemplarz Biblioteki Ossolineum we Wrocławiu, sygn. XVII.5541.II.
6. Marianna Marchocka: *Akty*. W: Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980.
7. [Magdalena Mortęska]: *Nauki duchowne [...]*. Rękopis Ossolineum: sygn. 1384.I. Druk w: Karol Górski: *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich w Polsce XVI-XVIII wieku. Teksty i komentarze*. Warszawa 1980.
8. Magdalena Mortęska: *Nauki duchowne*. Oprac. Antoni Czyż, Andrzej Borkowski. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 3-4 (23-24), s. 33-60.
9. [Magdalena Mortęska]: *Rozmyślania o Męce Pańskiej*. W tomie: *Pisma ascetyczno-mistyczne benedyktynek reformy chełmińskiej*. Wyd. Karol Górski. Poznań 1937 (przedruk: Poznań 2009).
10. *Zabawka miła i pożyteczna do zbawienia wiecznego istotnie potrzebna [...]*. [b.m.r.w.; XVII w.], egzemplarz BUW, sygn. 4g.7.5.192.
11. *Zegarek czyśćcowy albo za dusze w czyśćcu cierpiące codzienne godzinki*, Wilno 1754, egzemplarz Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, sygn. 4g.15.8.35.

II. Opracowania:

1. Janina Abramowska: *„Eneida” czytana przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3.
2. Janina Abramowska: *Polska bajka ezopowa*. Poznań 1991.
3. Izabella Adamczewska: *Sielanka*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 698-700.
4. Michaił Bachtin: *Epos a powieść*. W: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. Wincenty Grajewski. Warszawa 1975, s. 537-581.
5. Michaił Bachtin: *Problem gatunkowy mowy*. W: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. Danuta Ulicka, Warszawa 1986, s. 348-402 (zob. też następującą dalej

- w teŝe ksiąŝce rozprawę *Problem tekstu w lingwistyce filozofii i innych naukach humanistycznych*, s. 403-438).
6. Claude Backvis: *Słowacki i barokowe dziedzictwo*. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Oprac. Andrzej Biernacki. Warszawa 1975, s. 307-390.
 7. Bogdan Baran: *Postmodernizm*. Kraków 1992.
 8. Dariusz Bawół: *Literatura i jej „eidos”*. Glosa do Stefanii Skwarczyńskiej koncepcji literatury. Siedlce 2011.
 9. Halina Biedrzycka: *Ekloga*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 198-199.
 10. Mieczysław Brahmer: *Renesansowy mit poety-wieszczka*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Kraków 1961 - cenna wciąż i **kla-syczna** rozprawa.
 11. Aleksander Brückner: [Komentarz do antologii]: *Sielanka polska XVII wieku*. Szymon Simonides – Bartłomiej Zimorowic – Jan Gawiński, Kraków 1922, „Biblioteka Narodowa”, s. I, nr 48, s. 146..
 12. Antoni Czyż: *Szkoła wolności. Proza Magdaleny Mortęskiej; Mowa-żywa. O „Naukach duchowych” Mortęskiej; „Namilszy ognisty”*. Druźbicki i rozmyślania ocalające. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, s. 125-154 i 177-192.
 13. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 1998 - rozdziały: *Barok niezniszczalny; Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja; „Instar Dei” – Sarbiewski o człowieku tworzącym; Mortęska, Druźbicki i lilie mistyczne. Symbolika roślin w prozie polskiej wczesnego baroku; Polski barok niesarmacki; Romantyczny barok - barokowy romantyzm; W sprawie nowej syntezy literatury dawnej*.
 14. Stanisław Dąbrowski: *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*. Gdańsk 1974.
 15. Krzysztof Dmitruk: *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce*. W zbiorze: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*. Red.: Hanna Dziechcińska. Warszawa 1985.
 16. Hanna Dziechcińska: *Bajka*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990.
 17. Hanna Dziechcińska: *Kultura literacka w Polsce XVI i XVII wieku. Zagadnienia wybrane*. Warszawa 1994, rozdział: *Rola i miejsce gatunku literackiego w procesach odbioru*.
 18. Hanna Dziechcińska: *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*, Warszawa 1981.
 19. Hanna Dziechcińska: *Proza staropolska. Problem gatunków i literackości*. Wrocław 1967, rozdział: *Problematyka genologiczna prozy staropolskiej*.
 20. Michał Głowiński: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Problemy teorii literatury*, Seria 2. Oprac. Henryk Markiewicz. Wrocław 1976.
 21. Marian Golias: *Bajka klasyczna*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słowinia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 57-59.

22. Jan Paweł II: *Laborem exercens. [Encyklika]. Tekst i komentarze*. Red.: Jerzy Gałkowski. Lublin 1986.
23. Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980.
24. Adam Karpiński: [Komentarz edytorski]. W: Stanisław Herakliusz Lubomirski: *Poezje zebrane*. Warszawa 1995, tom II, s. 78 i 184.
25. Adam Karpiński: *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich*. Wrocław 1983, s. 56.
26. Anna Kołaczowska: *Tren*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 770-771.
27. Anna Komarnicka: *Epithalamion*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 224-226.
28. Zdzisława Kopczyńska: *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*, Wrocław 1976, rozdział: *Z materiałów niepolskich: „poezja jest sztuką przez język”*, s. 176-198.
29. Jadwiga Kotarska: *Wiersze wariacyjne – autorska propozycja krytycznej lektury*. W zbiorze: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*. Red.: Hanna Dziechcińska. Warszawa 1985.
30. Alina Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, roz. *Barokowa młodość*, s. 37-52.
31. Anna Krzewińska: *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*, Warszawa 1979.
32. Roman Krzywy: *Emblemat*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 202-204.
33. Julian Krzyżanowski: *Barok na tle prądów romantycznych*. W: *Tradycje literackie polszczyzny. Od Galla do Staffa*. Oprac. Maria Bokszczanin. Warszawa 1992, s. 373. Pierwodruk w: Julian Krzyżanowski: *Od średniowiecza do baroku*. Warszawa 1938.
34. Julian Krzyżanowski: *Przysłowie*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (Łódź) r. III: 1960, z. 1 (4).
35. Julian Krzyżanowski: *Zagadka i jej problematyka*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (Łódź) r. V: 1962, z. 2 (9).
36. Jerzy Łanowski: *Bukolika*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 96-99.
37. Joanna Maleszyńska: *Biblijna przypowieść o synu marnotrawnym i jej literackie transpozycje*. W zbiorze: *Miejsca wspólne*. Red.: Edward Balcerzan, Seweryna Wysłouch. Warszawa 1985, s. 221-239.
38. Teresa Michałowska: *O „gatunku” w poetyce i w poezji staropolskiej*. W: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982.
39. Teresa Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974 - na końcu: **Słownik pojęć gatunkowych** objętych szkolną teorią poezji w Polsce [...].
40. Katarzyna Mroczek: *Epitalamium*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990, s. 183-187.
41. Katarzyna Mroczek: *Epitalamium staropolskie*. Wrocław 1989.

42. Alina Nowicka-Jeżowa: *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978.
43. Ryszard Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993.
44. Ireneusz Opacki: *Genologia a historycznoliterackie konkrety*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Oprac. Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara. Warszawa 1983.
45. Ireneusz Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wybór: Henryk Markiewicz. Wrocław 1967 (i wyd. 2: 1976).
46. Witold Ostrowski: *Przypowieść*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 617-618.
47. Witold Ostrowski: „*Słownik rodzajów literackich*” w zamierzeniu Stefanii Skwarczyńskiej i w realizacji. W zbiorze: *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*. Red.: Marek Bielecki, Jan Trzynadłowski. Łódź 1992, s. 78-84.
48. Barbara Otwinowska: „*Concors discordia*” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu. „*Pamiętnik Literacki*” 1968, z. 3. Przedruk w: Barbara Otwinowska: *Twórca i twórczość. Studia i szkice staropolskie*. Oprac. Antoni Czyż i Stanisław Szczęsny. Warszawa [w przygotowaniu].
49. Barbara Otwinowska: *Elogium*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990, s. 159-161.
50. Barbara Otwinowska: *Elogium – „flor floris, anima et essentia” poetyki siedemnastowiecznego panegiryzmu*. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria I. Red.: Michał Głowiński. Wrocław 1967, s. 148-184. Przedruk w: Barbara Otwinowska: *Twórca i twórczość. Studia i szkice staropolskie*. Oprac. Antoni Czyż i Stanisław Szczęsny. Warszawa [w przygotowaniu].
51. Janusz Pelc: tenże: *Emblemat*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990, s. 161-163.
52. Janusz Pelc: *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej*. Wrocław 1973.
53. Janusz Pelc: *Renesansowy manifest Szymona Szymonowica*. W: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984.
54. Janusz Pelc: *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków 2002.
55. Janusz Pelc: *Tren*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990, s. 873-877.
56. Walerian Preisner: *Epicedium*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 212-213.
57. Jadwiga Rytel: *Z problematyki gatunków literackich w prozie staropolskiej*. W: *Studia z dziejów prozy staropolskiej*. Warszawa 1993.
58. Sławomir Rzepczyński: *Gatunek jako figura czasu w twórczości Norwida. (O „Milczeniu”)*. W: *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*. Słupsk 2004, s. 132n.

59. Elżbieta Sarnowska-Temeriusz: *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.* Warszawa 1985 (i wersja nowa: *Przeszłość poetyki.* Warszawa 1994).
60. Stefan Sawicki: *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne?* W: *Poetyka. Interpretacja. Sacrum.* Warszawa 1981.
61. Jerzy Schnayder: *Hymn (starożytny).* W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich.* Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 303-305.
62. Stefania Skwarczyńska: *Kierunki w badaniach literackich.* Warszawa 1984, zwłaszcza s. 274-275.
63. Stefania Skwarczyńska, *Łódzki półrocznik międzynarodowy „Zagadnienia Rodzajów Literackich”. (Idee i historia).* W: *W orbicie literatury – teatru – kultury naukowej.* Warszawa 1985, uwagi na s. 284-286 (w tym smakowity przypis 9 na s. 285).
64. Stefania Skwarczyńska: *Miejsce teorii literatury wśród innych dyscyplin literaturoznawczych.* W: *W orbicie literatury – teatru – kultury naukowej.* Warszawa 1985, s. 15-20.
65. Stefania Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii.* W: *Wokół teatru i literatury.* Warszawa 1970, s. 167-182.
66. Stefania Skwarczyńska: *O pojęcie literatury stosowanej.* W: *Szkice z zakresu teorii literatury.* Lwów 1932.
67. Stefania Skwarczyńska: *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich.* Łódź 1948.
68. Stefania Skwarczyńska: *Teoria listu.* Lwów 1937; wyd. 2. Oprac. Elżbieta Feliksiak i Mariusz Leś. Białystok 2006.
69. Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze.* Warszawa 1954-1965, tom I, s. 68 i 72.
70. Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze.* Warszawa 1954-1965, tom III, *passim* - wykład **teorii genologicznej.**
71. *Słownik rodzajów i gatunków literackich.* Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006 (wyd 2: 2012).
72. Jadwiga Sokołowska: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy,* Warszawa 1978, rozdziały: *Arcadia profana* oraz *Arcadia sacra*, s. 31-142.
73. Jadwiga Sokołowska: *Na pograniczu „dwóch nieskończoności”. O estetyce baroku europejskiego.* W zbiorze: *Estetyka – poetyka – literatura.* Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1972.
74. Krystyna Stasiewicz: *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich,* Olsztyn 1992, s. 65-67.
75. Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki.* Tom III: *Estetyka nowożytna.* Wrocław 1967, s. 360-362 i 446-450.
76. Tzvetan Todorov: *O pochodzeniu gatunków.* Tłum. Aleksander Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3.
77. Wiktor Weintraub: *O niektórych problemach polskiego baroku.* W: *Od Reja do Boya.* Warszawa 1977.

78. Jerzy Woronczak: *Studia o literaturze średniowiecza i renesansu*. Wrocław 1993, rozdział: *Hymn*, s. 27-31.
79. Wacław Woźnowski: *Dzieje bajki polskiej*, Warszawa 1990.
80. Walenty Wójcik: *Cenniejsze rękopisy Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” (Lublin), tom IV: 1962, s. 259-328.
81. Łukasz Wróbel: *Hyle i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Toruń 2013.
82. Stefan Zabłocki: *Antyczne epicedium i elegia żałobna*. Wrocław 1965.
83. Stefan Zabłocki: *Epitafium*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990, s. 181-183.
84. Stefan Zabłocki: *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*. Wrocław 1968.
85. Czesław Zgorzelski: *Kłopoty genologii w pracach nad poezją współczesną. W: Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*. Kraków 1978.
86. Kwiryna Ziemba: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994.
87. Stefan Żółkiewski: *Wiedza o kulturze literackiej*. Warszawa 1980, rozdział: *Awanse i degradacje tekstów*, s. 191-197.

Nabożeństwo barokowe. Drobiazgi genologiczne

pamięci Profesor **Stefanii Skwarczyńskiej**,
dociekającej twórczo
istoty literatury

1. Osobliwie nazwane gatunki

Zabawa, pistolet, zegarek, nabożeństwo. Podobne tytuły powtarzają się stosunkowo często pośród tomików popularnej literatury religijnej późnego okresu baroku w Polsce, są jej głębią. Odwołują się do rozmaitej i niejednokrotnie bardzo dawnej tradycji zarówno polskiej, jak i szerszej – europejskiej. Określają zaś poniekąd **nowe (i samoistnie ukształtowane) gatunki**. O swoistości ontycznej gatunków literackich jako przedmiotów genologicznych świadczyły w epoce baroku nie tylko jakże liczne traktaty poetyckie (i retoryczne), formułujące normatywne wskazania, „recepty” i reguły generowania określonych utworów jako aktualizacji idealnego prawzoru, lecz również dość powszechna świadomość estetyczna, poszukująca ładu i niezmienniej hierarchii pośród zjawisk sztuki słowa. Powszechne funkcjonowanie reguł genologicznych – zauważa Teresa Michałowska –

w świadomości wykształconych grup społeczeństwa polskiego, obejmujących prócz garstki poetów liczną rzeszę potencjalnych i rzeczywistych odbiorców literatury, było możliwe dzięki temu, że teoria poezji, a tym samym również teoria gatunków poetyckich, należała do obowiązkowych przedmiotów w ówczesnym szkolnictwie. Program dydaktyczny zakładał nie tylko opanowanie przez uczniów wiedzy teoretycznej, ale również praktyczne

przysposobienie ich do samodzielnego operowania sztuką poetycką: do pisanania wierszy¹.

Zjawisko to nader znamienne się wydaje dla – wciąż zbyt mało znanej – dawnej (a barokowej w szczególności) **kultury literackiej**. Oznacza bowiem, iż ustrukturyowany system pojęć genologicznych pełnił w kulturze tej rolę znaczącą i określał – w dużym stopniu – najrozmaitsze (aciz wyznaczane społecznie) sytuacje komunikacyjne². Oznacza też, iż przypisywano byt obiektywny cechom znaczącym poszczególnych gatunków, uznając je za trwałe i niezmiennie (prawie) historycznie. Było to echo tradycji dawniejszej, sięgającej jeszcze Arystotelesa³. A formułowało się jako **zbiorowa świadomość, umowa społeczna o normach rządzących gatunkiem**⁴.

Ale też powstawała tradycja nowa: rodziła się niejako wraz literaturą epoki. Może najłatwiej określić ją jako **bunt wobec skostniałych reguł** zniewalających, ba!, perfidnie mordujących poetę. Świadomie tu używamy sformułowania dość drastycznego, które jednak dobitniej wyrażni tę osobiłą, a poniekąd tragiczną, kondycję **pisarza spętanego gorsetem przepisów i „zbawiennych” wskazówek**. Michałowska pisze:

W staropolskiej teorii poezji na przestrzeni od końca XV do połowy XVIII wieku zaobserwowaliśmy powolny proces wypierania „indywidualnego” ma korzyść „systemowego”. Erupcja „szału”, „natchnienia” oraz „ducha” w koncepcji humanistów i autorów renesansowych została stłumiona przez =sztukę= i =reguły= w ciągu następnego stulecia⁵.

Zjawiska te można dojrzyć również i na drogach rozwoju europejskiej refleksji teoretycznej. Myśl ówczesna – jak to klarownie ujął Tatarkiewicz –

¹ Teresa Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, s. 41.

² Por.: Krzysztof Dmitruk: *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*. Wrocław 1980, s. 80-109.

³ Por.: Ireneusz Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Red.: Henryk Markiewicz. Wrocław 1967.

⁴ Zob.: Teresa Michałowska: *O „gatunku” w poetyce i poezji staropolskiej*. W: *Poetyka i poezja*. Warszawa 1982, s. 117-118.

⁵ Teresa Michałowska: *Reguły w staropolskiej sztuce poetyckiej*. W zbiorze: *Estetyka – poetyka – literatura*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1973, s. 39.

tak właśnie pojmowała poezję i taką wiedzę głosiła⁶. Toteż owa **upragniona swoboda twórcy** sprowadzała się do „wyboru kodu gatunkowego”, zaproponowanego przez poetykę normatywną⁷. Im głębiej w barok, tym bardziej złożona, jeśli nie patologiczna, wyda się sytuacja. W rzeczy samej dojrzały barok przynosi w Polsce wyraźne skostnienie refleksji estetycznej. Pomijamy już tu nie w pełni konkretną, wewnętrzną „pękniętą”, jakkolwiek **znakomitą** – czy może raczej eklektyczną (co częstsze w epoce) – teorię Sarbiewskiego. Stanowi ona osobny problem, który wykracza poza ramy naszych rozważań. Wystarczy konstatacja, iż rosnący kult reguł, ów **neoarystotelizm jezuicki** (także neoscholastyka), **tendencje klasycystyczne** zaowocowały w szeregu rękopiśmiennych traktatów. To one wywarły wpływ na kształt wykładów teoretycznych w szkołach⁸. O wpływie zaś szkolnictwa jezuickiego na ówczesną świadomość literacką (i nie tylko literacką zresztą) wspominać nie trzeba.

Ta **nowa tradycja** pojmowania gatunku powstaje więc **mimo tradycji dawnej, wobec niej i przeciw niej**. Pewna bowiem koncepcja systemu (może: schematu) gatunków literackich ożywia w równej mierze metarefleksje teoretyków, jak i praktyków.

Owa konstelacja gatunków literackich, przedmiotów realnie (w aspekcie ontycznym) istniejących, objawia swe blaski nie tylko jako zjawisko (kategoria) kreowane, naddane mocą autorytetu „uczonych mężów”, ponieważ istnieje niejako „oddolnie”. Sama obecność „nowych twórców” wiedzie do wyraźnej strukturalizacji gatunkowej i odciska się w świadomości społecznej⁹. Ta świadomość zresztą każe odbiorcy wpisać tekst (nabożeństwo, zabawę, zegarek) do szeregu tworzącego jakiś nowy gatunek¹⁰. Aby całkiem to jasno opisać, zmuszeni jesteśmy przypomnieć – jako szczególnie dla naszych wywodów pomocną – terminologię genolo-

⁶ Por.: Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. Tom III: *Estetyka nowożytna*. Wrocław 1967.

⁷ Michałowska: *Reguły...*, op. cit., s. 49.

⁸ Por.: Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*, s. 44-45.

⁹ Por.: Czesław Zgorzelski: *Kłopoty genologii w pracach nad poezją współczesną*. W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*. Kraków 1978, s. 354.

¹⁰ Por.: Ryszard Handke: *Lektura jako komunikacja*. W: *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*. Wrocław 1982, s. 22.

giczną (jak również całą teorię) zaproponowaną przez Stefanię Skwarczyńską. Wyróżnia ona bowiem „**twory trojaki**”: **przedmioty genologiczne, pojęcia genologiczne i wreszcie nazwy genologiczne** (jako nosicielek pojęć). Przedmioty obejmują rodzaje, gatunki i odmiany gatunkowe. Rodzajowość uznaje Skwarczyńska za naturalną właściwość tworów językowych, podchodzi zatem ku problemowi przedmiotów genologicznych od strony **natury wypowiedzenia językowego**, samego **aktu mowy**, niczego nie przesądzając z góry¹¹. Przedmiotom genologicznym przydaje bowiem „swoistą rzeczowość i obiektywność, a więc niezależność w istnieniu od myśli poznawczej”¹². Istnieją realnie, jakkolwiek wyłącznie w materiale literackim. Istnieją zarazem dzięki naturalnym właściwościom języka, wpisane w samą tkankę mowy. „Faktyczna nierozłączność przedmiotów genologicznych z konkretnym materiałem literackim każe nam widzieć ich struktury w bezpośrednim związku ze strukturą komunikatu językowego. A komunikat językowy jest szczególnym wypadkiem wszelkiego sensownego aktu porozumienia międzyludzkiego, szczególnym, bo sprecyzowanym przez tworzywo językowe”¹³.

Rodzaje stanowią jako przedmioty genologiczne po prostu **warianty funkcjonalne struktury komunikatu językowego**. Same też, przynależąc do świata form, tworzą złożoną a wielowarstwową strukturę, innymi słowy: mają własną wewnętrzną organizację, ukonstytuowaną wedle pewnych (możliwych do opisanie) praw. Jako formy naturalne rodzaje krystalizują się w każdym komunikacie słownym, nierozdzielnie związane z językiem. Nie posiadają zapewne dlatego znaczącej wyrazistości w świadomości społecznej. Inaczej **gatunki**¹⁴. Skwarczyńska określa je (całkiem słusznie) jako **formy historyczne, zdeterminowane przez kulturę literacką**, czy też sytuację komunikacyjną (tradycja pojmowana jako zbiór reguł i konwencji, jako oczekiwania odbiorcy) i to zarówno w genetycznym, jak

¹¹ Por.: Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Tom III. Warszawa 1965, s. 72-74.

¹² Stefania Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970, s. 170.

¹³ Tamże, s. 173.

¹⁴ Por.: Jan Trzysnadelowski: *Gatunek a rodzaj literacki*. W: *Sztuka słowa i obrazu*. Wrocław 1982, s. 15-17.

i strukturalnym aspekcie¹⁵. Rodzaje powstają zatem „samo przez się” (*per se*). Gatunki zaś – powiemy – poczęte będą w obrębie instytucji kultury. Relacja pomiędzy nimi jest prosta: na kanwie struktury rodzaju krystalizuje się struktura gatunku¹⁶.

Pojęcia genologiczne stanowią myślowe odbicie przedmiotów genologicznych. Poetyka normatywna późnego baroku formułowała je wprost, ustalając niezmiennie reguły pisania pojmowanego jako ożywienie zaistniałej (czy też obiektywnie, idealnie – w planie filozoficznym – istniejącej) struktury gatunku. Istniały przecież pojęcia niejawne. Takie, które nigdy nie zostały wyartykułowane, jakkolwiek współtworząc świadomość literacką epoki wyrażnie (a może wyrażniej nawet aniżeli poetyka normatywna) określała sferę praktyki artystycznej. Istniały właśnie „oddolnie”.

Zarysowana wyżej koncepcja pozwoli uwierzytelnić postawioną w tych rozważaniach tezę, iż **faktycznie istniały w polskim baroku dwa systemy genologiczne: jawny i skryty**. Ten drugi czekał na opis¹⁷. Nie jest bowiem prawdą jakoby ówczesna świadomość estetyczna kreowała tylko jeden system genologiczny. W całym toku myślenia o gatunkach ujawniają się w tej epoce dwa nurty. Prowadzą one do dwóch dyskursów. W pierwszym jaśniej oda, epos, tragedia, epigramat i cała ta mnogość formuł gatunkowych zawczasu (*a priori*) wypowiedzianych. W drugim zaś trwają (z tekstów, z praktyki wyrosłe) nowe formuły: owe zabawy, zegarki, nabożeństwa...

Jeśli by uważnie obserwować ówczesne życie literackie, ujawniłyby się dwa, całkiem odmienne, procesy. Pierwszy oznaczałby zaszczepienie w powszechnej świadomości estetycznej sformułowanych wprost norm gatunkowych, które apriorycznie stanowiłyby o powstaniu dzieł normę daną ożywiających. Wiązałybyśmy ów proces przede wszystkim z tradycjami neoarystotelizmu (jakkolwiek nie jego tylko...). Pisarz – wpisany w taką sytuację – poddaje się wówczas normie, tworzy wedle reguł, wpisując się w moc autorytetu. Zarazem – umacnia konwencję i jej boski, obja-

¹⁵ Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem...*, *op. cit.*, s. 172. Por. też: *Wstęp...*, *op. cit.*, s. 130.

¹⁶ Por.: *Wstęp...*, *op. cit.*, s. 130.

¹⁷ Opis zjawiska: Antoni Czyż: *Dwa systemy gatunków w polskim baroku...* - rozdział w tej monografii.

wiony bowiem z góry (i od Apollina nieledwie), niewzruszony gmach. Drugi zaś proces wiódłby od całej mnogości rozmaitych, choć jakoś podobnych, utworów do pewnej normy – jednakże nie skodyfikowanej, lecz obecnej jedynie w powszechnej świadomości pisarskiej – na tyle trwałej, że generowałaby pewien wzór. **W tym pierwszym wypadku system reguł (konwencja) decyduje o dziele, w drugim – dzieło o regułach.** Nietrudno zauważyć, iż drugi ów proces wypływa wprost z naturalnego zróżnicowania rodzajowego komunikatów językowych i najprostszego – bo obecnego w samym żywiole życia literackiego – formułowania gatunku. Dwa te procesy stanowią pochodną dwóch innych. Pierwszy spośród nich polegałby na zaszczerpieniu rodzimej kulturze literackiej ustrukturuwanego systemu pojęć (znaków) jako stygmatu Formy: kultury oficjalnej, jawnej, uznawanej. Drugi zaś wiódłby od manifestowania faktycznego Chaosu zjawisk artystycznych, skrywanych, wstydlivych, błyskających w Ciemności do samorodnego, samoistnego ich porządku, przekornego wobec ładu kultury oficjalnej. Wiódłby więc do jakiejś Anty-formy (być może równie skostniałej...). Dlatego to – pamiętając o wieloznaczności pojęcia – chętnie jednak umieścilibyśmy ów skryty system genologiczny w sferze „podkultury” czy też „kontrkultury”¹⁸. Obu tych terminów używamy ostrożnie, świadomi zasadniczej odrębności późnego baroku od dróg i bezdroży kultury XX wieku. Należy też pamiętać, że zarysowana tu opozycja (podobną, jak pamiętamy, przedstawił jasno, zarazem kontrowersyjnie Bachtin analizując kulturę późnego średniowiecza)¹⁹ rzadko występowała w postaci czystej. Chodzi nam przecież tylko o pewne ogólne prawidłowości rozwoju literatury barokowej w Polsce.

Przecież i pierwszy system gatunków nie jest jednorodny. Można bowiem dostrzec w nim (wszakże niedostrzegane dotąd) rozliczne próby rozbicia go, a w każdym razie złamania jego reguł. Trudno tu przywołać wszystkie utwory, które kwestionowałyby przyjęte powszechnie zasady poetyki normatywnej. Sam zresztą **sprzeciw wobec tradycji czarnoleskiej**

¹⁸ Por.: Aldona Jawłowska: *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975 - z oczywistą pamięcią o **historycznej odmienności** epok dawnych i wieku XX.

¹⁹ Por.: Michaił Bachtin: *Twórczość Franciszka Rebelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. Andrzej i Anna Goreniewie. Kraków 1975.

(recepca jej to fascynujące zagadnienie²⁰) – bardzo perfidny niekiedy – oznaczał nie tylko bunt wobec Kochanowskiego, ale i polemikę z założeniami klasycyzmu²¹. Podobnie można odczytać *Sielanki nowe ruskie* Bartłomieja Zimorowica: jako ironiczną (duża była bowiem kultura literacka autora) próbę złamania normy gatunku – okrucieństwem, krwią, całą burzą Historii, która wdarła się do snu Arkadii. A zapewne i takiej lektury oczekują niektóre liryki Kochowskiego. Alina Nowicka-Jeżowa wspomina w swej monografii o madrygałach staropolskich wiersz Kochowskiego, który autor uznał za madrygał, choć utwór „nie respektuje wymogów poetyki gatunku”²². „Trudno uzasadnić sens użycia tej nazwy” stwierdza autorka i zapewne uważa ów „madrygał” zamieszczony przez Kochowskiego w tytule liryk za nieporozumienie czy może dowód ignorancji poety²³. Sugerujemy inną interpretację, która manifestacyjną swobodę terminologiczną (jeśli nie woluntaryzm) barokowego poety potraktowałaby jako dystans wobec obowiązujących reguł gatunku. Podobnie też należałoby odczytać sonety Krzysztofa Hadziewicza. Zapomniany twórca późnego baroku pozostawił bowiem obszernie wiersze religijne opatrzone podtytułem „sonet”. Rzecz jasna, owe długie i monotonne monologi liryczne nie respektują poetyki gatunku. Ignorancja to autora czy może przekorne podejście do systemu? Hadziewicz dobrze znał wyrafinowane formalnie sonety Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. O totalnej nieznajomości reguł trudno tu zatem mówić²⁴. Sytuacje podobne można dostrzec jeszcze w pierwszej połowie XVII wieku.

Jakkolwiek by było – literatura epoki sygnalizuje (i konstatuje) **nie-wystarczalność znanych do tej pory i obowiązujących reguł genologicznych**. Późny barok zwłaszcza zaowocuje licznymi utworami, które zdają tworzyć nowy, swoisty system genologiczny. Nigdy zresztą do końca nie wyrażony i sformułowany, a raczej obecny w pisarskiej świadomości

²⁰ Por.: Janusz Pelc: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*. Warszawa 1965.

²¹ Por. mój szkic: *Poezi baroku a Kochanowski*, „Poezja” 1980, nr 8-9.

²² Alina Nowicka-Jeżowa: *Madrygały staropolskie*. Wrocław 1978, s. 45.

²³ Tamże, s. 63. Dla spójności fragmenty obu odrębnych wypowiedzi - te szczegóły unaoczniam i tutaj, i w rozdziale wcześniejszym: *Dwa systemy gatunków...*

²⁴ Por.: Krzysztof Hadziewicz: *Dzieło zbawienne za przyjściem na świat Pana naszego Jezusa Chrystusa...* Kraków 1702, egzemplarz BUW, sygn. 4.20.5.413. Tomik ten stanowi „korsarską” edycję *Poezji postu świętego* Lubomirskiego, do których Hadziewicz dołączył kilka własnych utworów.

autorów, właśnie – skryty. Utwory te kreują zarazem nowe gatunki. W związku z prozą staropolską Hanna Dziechcińska pisała –

Nie wytrzymuje próby traktowanie gatunku literackiego jako samoistnego bytu istniejącego poza utworem, jako nie podlegającego historycznym zmianom pierwotnego, statycznego modelu²⁵.

Owszem, istnieje on – o czym mówiliśmy – nierozzerwalnie połączony z konkretnym utworem. Nowe gatunki, powstałe w sferze „podkultury”, nie stały się dla swych współczesnych obiektem refleksji genologicznej. Przeciwnie wręcz: są nieobecne w traktatach poetyckich i retorycznych. Wiedza o nich nie zostaje sformułowana wprost, jakkolwiek istnieją pojęcia (a nawet nazwy gatunkowe) odpowiadające im, a zawieszone (zakorzenione) w świadomości pisarskiej. „Inaczej – jak wiemy – funkcjonuje gatunek, gdy jego reguły są niepisane, inaczej wówczas, gdy jest on powiązany z uświadamionym systemem zasad”²⁶. Dotykamy zagadnienia trudnego, pełna bowiem rekonstrukcja **wiedzy metapoetyckiej** znamiennej dla późnego baroku jest trudna. A zresztą – niemożliwa. Wystarczy nam jednak stwierdzenie, że gatunki konstruuje ów nowy, skryty system genologiczny nie doczekały się artykulacji teoretycznej na kartach traktatów, jakkolwiek pojęcia genologiczne związane z nimi (mniej lub bardziej koherentne) funkcjonowały dość powszechnie. System nie był przecież całkiem nowy: czerpał wiele z przeszłości.

2. Pośród pobożnych tomików

Jednym spośród tych gatunków jest „**nabożeństwo**”. Cechę szczególną piśmiennictwa religijnego XVIII wieku (przynależnego jeszcze do barokowej formacji kulturowej) stanowi bowiem obfitość dzieł określanych – w tytułach – jako „nabożeństwo”. Nie ulega wątpliwości, że utwory tego typu dominowały (zdecydowanie) pośród popularnej literatury reli-

²⁵ Hanna Dziechcińska: *Problematyka genologiczna prozy staropolskiej*. W: *Proza staropolska. Problemy gatunków i literackości*. Wrocław 1967, s. 11.

²⁶ Michał Głowiński: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Red.: Maria Janion i Aniela Piorunowa. Warszawa 1967, s. 8.

gijnej późnego baroku, określając w znacznej mierze jej oblicze. Przynależą zatem do wielkiej (objętościowo) sfery **literatury stosowanej**. Mianem tym określiła Skwarczyńska ten dział twórczości literackiej, w którym dominuje element praktyczności (funkcja przedstawieniowa, retoryczna), sprawiając, iż jest to twórczość o celach praktycznych²⁷. Jak wiemy, cel (funkcja) wypowiedzenia stanowi podstawowy impuls organizujący strukturę rodzajów, a także gatunków.

„Nabożeństwo” byłoby zatem gatunkiem o wyraźnym celu praktycznym, gatunkiem ze sfery literatury stosowanej. W powszechnej świadomości językowej rozumienie słowa „nabożeństwo” było niejednoznaczne.

Argumentów, które przemawiałyby za tą tezą, dostarczają ówczesne **słowniki**²⁸. Najwybitniejsze dzieło polskiej leksykografii XVI wieku, słownik łacińsko-polski Jana Mączyńskiego (1564), stosuje rzeczownik „nabożeństwo” jako odpowiednik łacińskich słów *pietas* oraz *religio*²⁹. Potwierdzono zresztą występowanie słowa „nabożeństwo” w słowniku Mączyńskiego³⁰. W XVII stuleciu *Thesaurus polono-latino-graecus* Grzegorza Knapskiego (1621) – znakomity obraz przeciętnej polszczyzny polskiego okresu baroku – jako odpowiedniki polskiego „nabożeństwa” wskazuje trzy wyrazy łacińskie: *devotio* (nabożeństwo w aspekcie czynnościowym), *pietas* (pobożność, chwała Boża) oraz *religio*³¹. Dla świadomości językowej XVIII wieku znamienny może być *Nowy dykcjonarz* Michała Trotza (1744-1764), który jako francuskie odpowiedniki „nabożeństwa” wymienia dwie grupy wyrazów. Pierwszą tworzą (jako osobne sformułowanie) słowa *service divin*. Drugą – rzeczowniki *dévotion*, *religion*, *piété*³². Znacznie późniejszy *Słownik języka polskiego* Lindego (1807-1814) – ważne dzieło polskiego oświecenia – wymienia trzy znaczenia słowa „nabożeństwo”. Pierwsze: „pobożność, mi-

²⁷ Por.: Stefania Skwarczyńska: *O pojęcie literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932.

²⁸ Por.: Zenon Klemensiewicz: *Słowniki*. W: *Historia języka polskiego*. Część II: *Doba średniopolska*. Warszawa 1965 (i wyd. nast.).

²⁹ Por.: Jan Mączyński: *Lexicon Latino-Polonicum*. Oprac. Reinhold Olesch. Köln 1973 (reprint).

³⁰ Por.: Władysław Kuraszkiewicz: *Wyrazy polskie w słowniku polsko-łacińskim Jana Mączyńskiego*. Tom I. Wrocław 1962.

³¹ Por. edycję późniejszą: Grzegorz Knapski: *Thesaurus latino-polono-germanicus*. Varaviae 1780.

³² Por.: Michał Abraham Trotz: *Nowy dykcjonarz to jest słownik polsko-niemiecko-francuski*. Tom I. Wrocław 1832.

łość Boga" (porównajmy łacińskie *pietas* i francuskie *piété*). Drugie: „służba Boża w kościele, nabożeństwa odprawianie” (łac. *devotio*, fr. *dévotion*, *service divin*). I wreszcie trzecie: „wyznanie, wiara, religia” (łac. *religio*, fr. *religion*)³³.

Badania współczesne potwierdzają zwykle tę wieloznaczność „nabożeństwa”. *Słownik staropolski* (analizuje polszczyznę najdawniejszą, do XVI wieku) podaje trzy znaczenia, które wywieść można z najstarszych tekstów literackich. Pierwsze: „pobożność” (toż samo co łac. *pietas*, *devotio*). Drugie: „pokora, skrusza”. Trzecie: „ceremonia, obrzęd religijny, modły” (łac. *sacra*, *preces*)³⁴. Nie dysponujemy – w interesującym nas zakresie – naukowo opracowanymi słownikami polszczyzny XVI i XVII wieku. Tę trójdzielność semantyczną (obrzędek – pobożność – skłonność) stwierdza się jednak dziś na ogół zgodnie³⁵. Wyjątek stanowi pomocny w pracy historyka literatury *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*, gdzie rozpoznane zostało w języku poety jedno tylko, jako odpowiednik łacińskiej *pietas*, znaczenie: „pobożność, nabożne nastawienie”, wedle jednego jedynie przykładu w tekstach³⁶.

Ponieważ zaś w renesansowych i barokowych wypowiedziach teoretycznych nie pojawia się słowo „nabożeństwo”, dowodzi to raz jeszcze, iż nie był to wyraz nacechowany stylistycznie (i – estetycznie)³⁷. Wielość jego znaczeń można przecież sprowadzić do dwóch. Pierwsze – czynnościowe – mianem „nabożeństwa” określa obrzędy, ceremoniał, liturgię, czynności... Drugie odwołuje się do sfery myśli: „nabożeństwo” staje się postawą, refleksją, wyznaniem wiary (ekspresją zatem), aktem pobożności, serią modłów. Oweż modły układają się jednak w jakiś tekst. To tu zatem istniałby już **załączek świadomości genologicznej – w ewolucji od czynu do słowa**.

W sensie genetycznym (raczej pra-genezy jednak) wypada wówczas uznać „nabożeństwo” za **komentarz do mszy świętej**. Stanowiłoby zatem ono odmianę „tropu” jako **nadbudowa wokół świętego tekstu**. Jest bowiem, w rzeczy samej, jego retorycznym uzupełnieniem³⁸.

³³ Por.: Samuel Bogumił Linde: *Słownik języka polskiego*. Lwów 1857.

³⁴ Por.: *Słownik staropolski*. Red.: Stanisław Urbańczyk. Tom V. Wrocław 1969.

³⁵ Por.: Stefan Reczek: *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*. Wrocław 1968.

³⁶ *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*. Red.: Marian Kucała. Tom III. Kraków 2003, hasło: *nabożeństwo*, s. 32.

³⁷ Por.: *Wypowiedzi o języku i stylu w okresie staropolskim (do połowy XVIII wieku)*. Oprac. Barbara Otwinowska i Jadwiga Puzynina. Tom II: *Słownik*. Wrocław 1963.

³⁸ Por.: Jerzy Woronczak: *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do połowy XVI wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1952. Przedruk w: *Studia o literaturze średniowiecza i renesansu*. Wrocław 1993.

Związek nabożeństwa z formułą tropu wydaje się ważny, ponieważ określa daleką choć rzeczywistą tradycję tego gatunku. Sięgając – poprzez pokłady bogatej i zróżnicowanej literatury religijnej – aż do średniowiecznej formy tropu, staje się nabożeństwo bardzo ciekawym ożywieniem (i modyfikacją) dawnego kośćca gatunkowego. Pozostała bowiem pierwotna struktura tekstu nadbudowanego wokół innego tekstu, „**tekstu o tekście**”... Tu jednak wydaje się mniej rygorystyczna. Zawartość treściowa niewielkich („kieszonkowych” – to ważny szczegół ze sfery celu i funkcji dzieła) tomików jest po prostu **heterogeniczna**: jako połączenie wiersza i prozy, konwencji modlitw, hymnu, pieśni, psalmu stanowią – nie obawiajmy się tego określenia (wcale nie pejoratywnego) – „śmietnik” form. Można by tu nawet mówić o pokrewieństwie do **form sylwicznych**.

Jawi się zatem nabożeństwo jako ożywienie formuły gatunkowej tropu. Ożywienie, wszakże, połączone z ewolucją formy pierwotnej. „Nowy gatunek – stwierdza Todorov – jest bowiem zawsze przekształceniem jednego lub kilku gatunków dawnych³⁹. Nabożeństwo powstaje właśnie jako **przekształcenie**.

Przecież nie tylko trop. „Nabożeństwo” to właśnie – nabożeństwo. Równie zatem ważną tradycją (i źródłem) staje się dla barokowego nabożeństwa **tekst liturgiczny**. Toteż podstawowe znaczenie dla jego struktury ma **brewiarz**. Brewiarz – księga liturgiczna zawierająca teksty różnorakie (lecz zawsze o funkcji sakralnej) podzielone według pór dnia – określa w znacznym stopniu zawartość, funkcje, a nawet – powiedzmy – status ontyczny tekstu określanego jako „nabożeństwo”. Tekst ów stanowi bowiem zarówno **komentarz** rozumiany jako dookreślenie, konkretyzacja magicznej przestrzeni misterium („scenariusz” świętego widowiska), wypełnienie jej indywidualną treścią (rozumianą tu – w sensie funkcjonalnym – jako ekspresja podmiotowego *ja* chrześcijanina, manifest jego wiary i opis relacji do Boga), jak i sam **tekst liturgiczny** usytuowany w sferze *Sacrum*. Komentarz do tekstu – lecz i sam tekst. Ta właśnie dwoista struktura określa barokowe nabożeństwo, które nie tylko dookreśla święty tekst, ale samo także próbuje stać się nim, przejmując formuły obecne w liturgii. Można zatem uznać „nabożeństwo” za końcowe stadium ewolucji brewiarza świeckiego. Źródła barokowego „nabożeństwa” tam właśnie się kryją, jakkolwiek (jako ów „śmietnik” form) „nabożeństwo” czerpie ze

³⁹ Tzvetan Todorov: *O pochodzeniu gatunków*. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 3.

źródeł rozmaitych i niejednokrotnie odległych. Wszystkie niemal odnaleźć można aż w średniowieczu. Nie tylko tropy, brewiarz... Również **kazanie**, **modlitewniki**... Te ostatnie zwłaszcza – obecne i w renesansie – wpłynęły na kształt rozważanego tu gatunku. Można bowiem obserwować – przez wieki – powolne krystalizowanie się struktury gatunkowej tekstów, które z biegiem czasu coraz częściej określane były terminem „nabożeństwo” jako samorzutną nazwą genologiczną.

To przecież modlitewnik – *Raj duszny* Biernata z Lublina (*nota bene* przekład z łaciny) – uznawany był do niedawna za najstarszą książkę polską. Autor monografii o niej również nakreślił jej tło: popularną literaturę religijną późnego średniowiecza. Wśród licznych modlitewników średniowiecznych wybijają się na plan pierwszy *Horae Beatae Mariae Virginis*⁴⁰. Dokładnie przedstawiona przez Bernackiego zawartość tomiku dowodzi, iż miał on charakter **zróznicowany gatunkowo**, gromadząc formy najrozmaitsze. Byłaby to wczesna faza rozwoju tej struktury literackiej (wpisanej w zbiór tekstów religijnych), która dojrzała (choć skostniała) postać uzyskała u schyłku baroku. Podobną formułę miały inne modlitewniki, popularne również w epokach następnych, jak choćby ów – łudząco podobny do tekstów średniowiecznych – tomik z roku 1636, zarejestrowany przez bibliografię Estreichera⁴¹. Piśmiennictwo to objęło całą Europę: badając je sięgamy do przebogatej a całkiem niemal nieznannej twórczości „popularnej”, „dewocyjnej”, „niskiej”. Bywa jednak fascynujące.

Wczesny barok (lub raczej przełom renesansu i baroku) wydał *Żołnierskie nabożeństwo* Piotra Skargi. Wybitny prozaik świadomie odwołuje się tu do takiej formuły gatunkowej, która zrozumiała będzie powszechnie⁴². Część pierwsza tomu nosi tytuł *Żołnierskie nauki*. Jest ich piętnaście. Pisane klarowną polszczyzną układają się w mały wykład wiedzy potrzebnej żołnierzowi chrześcijańskiemu. On bowiem – *bellator christianus* – stanowi przedmiot zainteresowania autora. Dydaktyczny wizerunek „nabożnego chrześcijańskiego żołnierza” jako proza moralistyczna jest wykładem etyki chrześcijańskiej, lub raczej próbą adaptacji jej do praktyki społecznej. W świetle późniejszych tekstów tegoż gatunku szczególnie dobitny stanie

⁴⁰ Ludwik Bernacki: *Pierwsza książka polska*. Lwów 1918, s. 8.

⁴¹ Tamże, s. 69.

⁴² Piotr Skarga: *Żołnierskie nabożeństwo to jest nauki, modlitwy i przykłady do tego stanu służące*. Wyd. 2. Kraków 1618, egzemplarz BUW, sygn. 4g.15.3.109.

się ów motyw wnikania do *Sacrum*, przyjmowania roli świętej wyznaczonej przez Opatrzność. Część druga tomu Skargi zawiera modlitwy żołnierskie, część trzecia – „pobudki do żołnierzów”. Wszystko to podkreśla synkretyczny charakter tomu⁴³.

Prawdziwa erupcja „nabożeństw” nastąpiła u schyłku baroku. Dlatego sięgamy aż do tego okresu. Przynosi bowiem skryształizowaną formułę „nabożeństwa”. Tak więc stałymi częściami tomiku bywają takie części, jak *Nabożeństwo poranne*, *Nabożeństwo wieczorne*, a nawet *Antyfona*, *Responsorium*... Części te – same w sobie obdarzone były strukturą gatunkową, jak: **modlitwy**, **litanie**, **akty (proza)**, **supliki (wierszem)**, **przestrogi (proza)**... Przy czym modlitwy jeszcze występują w postaci dwojakiej: albo jako teksty wierszem (przywołujące strukturę pieśni lub hymnu), albo też jako monologi (czerpiące z bogatej tradycji antycznej, choć i chrześcijańskiej, retoryki). Zawsze dostrzegamy w nich skryształizowaną formę podawczą jako ośrodek organizacji językowej całej wypowiedzi. Pozwala to uznać rozliczne „przestrogi”, „intencje”, „akty” – niezmiernie częste w barokowych nabożeństwach – za osobne struktury gatunkowe. Tym samym traktowalibyśmy nabożeństwo jako tę dziwną przestrzeń, w której **spotykają się formuły genologiczne**, zarówno oficjalnie aprobowane (i spetryfikowane), jak i te ze sfery „kontrkultury”. Tak rozumiane nabożeństwo stanowi „laboratorium form” niezmiernie znamienne dla **synkretycznej** (i poddanej procesom homogenizacji) kultury późnego baroku.

Opisany wyżej schemat strukturalny podlega wahaniom, daje się jednak odnaleźć we wszystkich utworach określanych jako „nabożeństwo”. Można mówić o konstytuowaniu się – nigdy nie wyrażonej wprost – normy gatunkowej. Można też mówić o „instytucjonalizacji gatunku, za pośrednictwem której funkcjonuje on społecznie”⁴⁴. Nabożeństwo powstałe jako gatunek „niski” (i samorodny) rodem z królestwa form użytkowych, uczestniczyłoby nie tylko w narodzinach, lecz i „skostnieniu sklerotycznym” drugiego, skrytego systemu genologicznego późnego baroku.

Cechy te obserwujemy we wszystkich badanych tomikach. Zarówno tomy wydane w pierwszej połowie XVIII (lub u schyłku XVII) wieku, jak i późniejsze realizują tę samą, wspólną konwencję (niepisaną) gatunku.

⁴³ Zob. **cenną** monografię: Mirosław Lenart: *Miles pius et iustus. Żołnierz chrześcijański w kulturze i piśmiennictwie dawnej Rzeczypospolitej (XVI-XVIII w.)*. Warszawa 2009, s. 65-76.

⁴⁴ Por.: Todorov, *op. cit.*

Obserwowaliśmy ją również spoglądając na modlitewniki średniowieczne i nabożeństwa powstałe we wczesnym baroku: *Krótkie nabożeństwo dla prostych i zabawnych* (1685)⁴⁵, *Nabożeństwo ranne i wieczorne z różnemi innemi modlitwami i psalmami* (1737)⁴⁶, *Nabożeństwo domowe na każdy dzień całego tygodnia rozłożone* (1749)⁴⁷, *Nabożeństwo bardzo chwalebne a potrzebne do Pana Jezusa i Matki Jego Najświętszej* (1751)⁴⁸, *Nabożeństwa różne do Najświętszej Panny i Matki Bolesnej Maryi* (1755)⁴⁹, *Nabożeństwo krótko zebrane ku większej czci i chwale Boskiej* (1761)⁵⁰, *Nabożeństwo skuteczne za dusze w czyśćcu cierpiące* (1775)⁵¹, *Dworskie nabożeństwo, które każdy nabożny obojej płci człowiek każdego czasu odprawować może* (1781)⁵² czy wreszcie *Nabożeństwo chrześcijańsko-katolickie w codziennych modlitwach dla powszechnego używania zebrane* (1788)⁵³...

Osobne miejsce zajmuje **tom Józefa Baki** *Nabożeństwo codzienne chrześcijańskie* (które znamy dopiero z drugiej edycji) jako pomniejsze wprowadzie, lecz interesujące dzieło wybitnego poety późnego baroku⁵⁴. Znamienne jest dla kultury literackiej przełomu baroku i oświecenia (oraz dojrzałego oświecenia), że wszystkie te – wydane przez duchownych – dziełka sytuują się w „niskim” obiegu literatury. Intencje autorów kon-

⁴⁵ *Krótkie nabożeństwo dla prostych i zabawnych*. (b.m.r.w.) (1685). Egzemplarz Ossolineum, sygn. XVII.5541.II.

⁴⁶ *Nabożeństwo ranne i wieczorne z różnemi innemi modlitwami i psalmami*. Warszawa 1737. Egzemplarz Biblioteki Prowincji O.O. Bernardynów w Krakowie, sygn. XVIII. P.810.

⁴⁷ *Nabożeństwo domowe na każdy dzień całego tygodnia rozłożone i bogobojnym gospodarzom dla domowej czeladzi na pożytek duchowny ofiarowane*. Wilno 1749. Egzemplarz BUW, sygn. 4g.18.6.412.

⁴⁸ *Nabożeństwo bardzo chwalebne a potrzebne do Pana Jezusa i Matki Jego Najświętszej wybornemi modlitwami i refleksjami zalecone*. Lublin 1751. Egzemplarz BUW, sygn. 4g.18.5.31.

⁴⁹ *Nabożeństwa różne do Najświętszej Panny i Matki Bolesnej Maryi*. Lwów 1755. Egzemplarz Ossolineum, sygn. XVIII.3390.II.

⁵⁰ *Nabożeństwo krótko zebrane ku większej czci i chwale Boskiej na bliźniego pożytek do druku podane*. Wilno 1761. Egzemplarz BUW, sygn. 4g.4.7.12.

⁵¹ *Nabożeństwo skuteczne za dusze w czyśćcu cierpiące, na wszystkie dni tygodnia rozporządzone*. Lwów 1775. Egzemplarz Biblioteki Prowincji O.O. Bernardynów w Krakowie, sygn. XVIII.P. 536.

⁵² *Dworskie nabożeństwo, które każdy nabożny obojej płci człowiek każdego czasu odprawować może*. Kalisz 1781. Egzemplarz Ossolineum, sygn. XVIII. 5817.II.

⁵³ *Nabożeństwo chrześcijańsko-katolickie w codziennych modlitwach dla powszechnego używania zebrane*. Warszawa 1788. Egzemplarz BUW, sygn. 4g.4.7.8.

⁵⁴ Józef Baka: *Nabożeństwo codzienne chrześcijańskie*. Wyd. 2. Wilno 1808. Egzemplarz BN, sygn. 2065 Kras.

trssystemu genologicznego późnego baroku zbiegają się z ewolucją społecznego obiegu (i czynnej recepcji) uprawianej przez nich literatury⁵⁵.

O cechach swoistych nabożeństwa barokowego jako gatunku informują same już tytuły badanych tomików. Potraktujmy je jako **zbiory informacji** o gatunku. W pewnej mierze są one odpowiedzią na „horyzont oczekiwań” czytelnika (a może wyznaczają ów horyzont i zarazem go osiąga?), zarazem określają „model pisania” dla autora (autorów) innych utworów podejmujących formułę gatunkową „nabożeństwa”. Odczytamy informacje związane ze strukturą formalną (budową tekstu): „krótko zebrane”, „krótkie”, „w codziennych modlitwach”, „różne”. Odnajdziemy też sygnały o kompozycji i charakterze treści (sfery idei) tekstu: „chrześcijańsko-katolickie”, „chrześcijańskie”. Znajdziemy również projekt społecznego obiegu tekstu, jego wirtualnego odbiorcy, do którego jest kierowany: „dla prostych i zabawnych”, „domowe bogobojnym gospodarzom dla domowej czeladzi”, „na bliźniego pożytek”, „dworskie dla każdego nabożnego”, „dla powszechnego używania”. Prócz tych podstawowych informacji tytuły tomów przynoszą szczegóły inne. Dotyczą one już to ukierunkowania samego tekstu jako modlitwy („do Pana Jezusa i Matki Jego Najświętszej”, „do Najświętszej Pana i Matki Bolesnej Maryi”), już to związanego z nim celu finalnego tekstu, rozumianego jako proces, akt, czynność („na bliźniego pożytek”, „dla powszechnego używania”, „na użytek duchowny”), a to z kolei, przydając całości aspekty etyczne i łącząc obie te – etyczną i pragmatyczną – perspektywy („pożytek duchowny”) prowadzą do ujęcia aksjologicznego i wyraźnego sformułowania sądu o wartości (etycznej) dzieła i gatunku („chwalebne a potrzebne”). Zauważmy nieobecność autora na kartach tytułowych badanych dzieł, tym bardziej znamienne, iż czytelnik („gospodarz”, „domowa czeladź”, „każdy nabożny”) określony został (czy raczej: zaprojektowany) nader dokładnie. Ma to daleko idące konsekwencje dla statusu bytowego barokowego nabożeństwa, podobnie jak natrętnie zaznaczany aspekt czasowy tekstu („codzienne”, „na każdy dzień całego tygodnia”) wiążący się z jedną tylko wprawdzie, ale ciekawą wzmianką o zaprojektowanym stylu odbioru („każdy odprawować może”), która sugerowałaby (zgodnie z czynnościowym pojmowaniem słowa „nabożeństwo”), iż **akt percepcji pojmuje się tu jako złożony proces analogiczny do uczestniczenia w autentycznym nabożeństwie** (jako misterium).

⁵⁵ Por.: Dmitruk, *op. cit.*, s. 126.

Czy informacje „zakodowane” w tytułach przywołanych tomów układają się w pewną koncepcję gatunku? Czy można je uznać za artykulację skryształizowanego pojęcia genologicznego? Niewątpliwie zawierają część prawdy o gatunku. Jeśliby odczytać je jako wypowiedzi metapoetyckie, to funkcjonowałyby w roli instytucjonalnych wyznaczników gatunku, „projektowanych” przez autorów i „oczekiwanych” przez czytelników. Pozwalałoby to odczytać miejsce nabożeństwa w drugim systemie genologicznym późnego baroku. Można by zatem – przyjmując ów **horyzont znaczenia** (w rozumieniu Husserla) – zdefiniować „nabożeństwo” jako krótki (anonimowy zwykle) utwór dydaktyczny, który w różnorodnej formie przekazywałby ideę chrześcijańską (aprobowaną etykę) szerokim kręgom społecznym, imitując autentyczne misterium... Bardzo to niedoskonałe sformułowanie. I zapewne niepełne. Tyle jednak możemy – teraz – powiedzieć o rozważanym przez nas gatunku.

Zbadajmy zawartość wybranych tomików. *Krótkie nabożeństwo dla prostych i zabawnych* pochodzi prawdopodobnie z roku 1685. Niewielkie to dziełko (liczy dwie karty) jest właściwie drukiem ulotnym i funkcjonowało z pewnością jako popularna literatura użytkowa. Obejmuje następujące teksty - to:

- *Intencja abo ofiarowanie spraw codziennie*
- *Rachunek sumienia*
- *Akt skruchy*
- *Tenże akt skruchy wierszem podany*
- *Modlitwa do Pana Jezusa*
- *Modlitwa druga*

Jest to małe dzieło prozą. Otwiera je żarliwa modlitwa do Chrystusa. Realizuje ona topos modlitwy antycznej (raczej jednak ascetycznej), która drogą wyrzeczenia się sfery życia materialnego wiedzie do bytu absolutnego. Nacisk (szczególne napięcie emocjonalne) tekstu pada jednak nie na akt mistycznego zjednoczenia człowieka i Boga (nie dochodzi do niego zresztą...), lecz na samą czynność ascetycznego oczyszczenia. Właśnie napięcie, właśnie euforia uczuciowa określa tu relację „ja i Bóg wobec świata”, a wielki monolog służy nie tyle uobecnieniu podmiotu mówiącego, odsłanianiu tajemnicy Persony, ile samej – znowu – czynności. Ona to bowiem – ów rytu-

ał magiczny (Ofiarowanie) – jako transcendentna struktura duchowa określa byt podmiotu. Podobnie i w pozostałych tekstach, gdzie stany psychiczne (skrucha, żal, gorąca miłość do Boga) określają podmiot (i niejako usamodzielniają się), podczas gdy nimi rządzi z kolei nadrzędna i uświęcona struktura sytuacyjna (Rachunek Sumienia, Akt Skruchy, Modlitwa). Język indywidualnej wypowiedzi poddany więc zostaje językowi symbolicznemu, mowa indywidualna staje się Instytucją. Podobną sytuację opisywał Barthes w odniesieniu do Loyoli⁵⁶. W rzeczy samej, chodzi o praktykę powszechną. Toteż dostrzegamy w analizowanym tekście znaną nam skądinąd **antropologię antypersonalistyczną, znamioną dla nurtu religijności popularnej epoki baroku**⁵⁷. Poza tym – w warstwie estetycznej – utwór nie odbiega od znanych nam dobrze konwencji gatunkowych i stylistycznych literatury baroku.

W tomiku *Nabożeństwo ranne i wieczorne* spotykamy natomiast „modlitwy poranne z francuskiego na polski przetłumaczone”. Drobną tą wzmianką kieruje uwagę ku popularnym w całej Europie od średniowiecza do baroku formułom „niskiej” literatury religijnej. Warto wspomnieć o konieczności (frapujących przecież) badań komparatystycznych. Polskie modlitwy dzielą się tu na akty, przeplatane hymnami... *Nabożeństwa różne do Najświętszej Panny Maryi* pochodzą z roku 1755. Pomimo odległości w czasie tomik ów wpisuje się do tegoż (wspomnianego przed chwilą) bogatego ilościowo nurtu religijnego piśmiennictwa **antypersonalistycznego**.

Tekst, pisany prozą, ma formę apostrofy do Matki Boskiej i medytacji o Jej cierpieniach. Jak się zdaje, dwie owe zasady konstrukcyjne (formy podawcze) – apostrofę do adresata Boskiego i medytację nad przedmiotem świętym – można uznać za cechy szczególne utworu, a nawet wyznaczniki gatunkowe (przypomnijmy: modlitwa i trop) barokowego nabożeństwa.

Byłby to zatem gatunek rozpięty (jako wypowiedź, mowa, oracja) **wokół tego, co zastane, pierwotne, sakralne...** Nabożeństwo wyznacza swoistą świętą przestrzeń, dzieje się w dziwnym rytmie czasu (jako syntezy czasu realnego oraz mitycznego) i choć odziera autora (podmiot mówią-

⁵⁶ Por.: Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Tłum. Renata Lis. Warszawa 1996.

⁵⁷ Por. Antoni Czyż: *Wstęp do barokowej poezji metafizycznej*. „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 10.

cy, uczestnik magicznych obrzędów) z cech indywidualnych, to zarazem uświęca go. Oczywiście – jako sublimacja sytuacji wyjściowej (zarazem topos mistyczny) – znajdują się w tomie także różne *Akty do Matki Boskiej*. Można je uznać za funkcjonalny ekwiwalent „jedni mistycznej” (ontologicznej tożsamości człowieka i Boga), adaptowany do modelu religijności popularnej. Tom zawiera również *Pienie duszy nabożnej*, *Refleksje*, *Afekty*, *Litanie*... Cechą dziełka jest zatem aktualizowanie konwencji. Modlitwa prozą *Pozdrowienie ran Pana Jezusowych* ewokuje dobrze nam znaną konwencję erotyki mistycznej (jakże popularnej w kulturze baroku), tu zabarwionej delikatnym liryzmem. W tomie *Nabożeństwo skuteczne za dusze w czyśćcu cierpiące* dominują *Godzinki*. Budowane są tu wedle znanego schematu. W *Godzinkach do Najświętszej Panny Bolesnej* można odnaleźć osobliwe fragmenty poetyckie. Nasuwają skojarzenia z religijną liryką meliczną (starodawnej proveniencji) i zapewne taka jest ich genealogia. Fragmenty te – rozsiane pośród modlitw prozą – opatrzone są każdorazowo formułą *Hymn* jako sygnałem ich kwalifikacji genologicznej. Pisane są wierszem zdaniowym (odsyłającym więc do średniowiecza!), jakkolwiek zdarzają się i przerzutnie. Każdą godzinkę kończy ciekawy dwuwiersz. Pierwszy jego wers sygnalizowany jest literą „V” (prawdopodobnie *Vox?*), a drugi – „R” (*Respons?*), co przypomina rzeczywiście hymny śpiewane podczas obrzędów liturgicznych. Oto przykład takiego hymnu:

Panno Najświętsza wielkim żalem zdjęta
 Gdy z Symeona ta jest powieść wzięta.
 Że miecz boleści Twe serce przerazi,
 Niech z Twej przyczyny i ogień się skazi!
 Który czyśćcowym swym upałem dręczy
 Dusze, niechaj ich już dłużej nie męczy.

V: Odpoczynek wieczysty racz dać duszom Panie.
 R: Za przyczyną Twej Matki niech ogień ustanie⁵⁸.

⁵⁸ Tamże, s. 68-69.

W całym bardzo różnorodnym tomie zmienna jest zresztą „liryka w epice”, czyli synkretyzm rodzajowy typowy dla baroku, a tu zaznaczony w niskim obiegu kultury⁵⁹.

Piąty tom – *Dworskie nabożeństwo* – pochodzi z 1781 roku. Jest najdziwniejszy. Ten nadzwyczaj pomysłowy i oryginalny utwór radzi byśmy nazwać „**matrycą genologiczną**”. Tutaj tworzy nie autor lub pobożny wierny – tekst sam się tworzy, czy raczej: jest kreowany, generowany przez transcendentnie ukonstytuowany schemat wypowiedzi. Niewykluczone, iż pełni to – w procesie odbioru tekstu – funkcję mnemotechniczną. Cały tekst został rozpisany na tabele. Obejmują one – w rzędach pionowych – całości semantyczne pogrupowane w następujące klasy (opatrzone inicjalną formułą):

Ofiaruję Tobie Jedyny Boże	Przez ręce	Na uczczanie	Na podziękowanie	Na zadość uczynienie	Na uproszenie

W rzędach poziomych znajdują się zwięzłe formuły językowe, które zbudują (jako części, segmenty) **treść modlitwy na jakąś określoną okazję**. Tak więc zmieniają się (choć niewiele) owe formuły, jednakże sposoby ich łączenia, sklepania, konstruowania pozostają te same. Powiemy, iż „leksyka” modlitwy do św. Idziego (lub kogo innego) i rzewnej apostrofy do św. Klary (lub kogo innego) będzie cokolwiek różna, ale „gramatyka” obu tekstów okaże się jednorodna. Trudno nie ulec złudzeniu, iż obserwujemy model nowego, skończonego i autonomicznego języka, który wykształcił swe schematy składniowe i zgromadził niezbędny materiał leksykalny, generując niezmienny, wieczny kształt wypowiedzenia. Inwencja mówiącego zostaje ograniczona do minimum, ponieważ winien on tylko prawidłowo odczytać przedłożoną mu matrycę: **I I I I I**

Zwyczaj system. Jawiłoby się zatem nabożeństwo jako gatunek z natury swej „systemowy”, mocno skodyfikowany, sztywny, obcy swo-

⁵⁹ Por. Maria Szmidt: *Liryka w epice. Tropy, metaforyka, figury liryki miłosnej w romansie barokowym*. W zbiorze: *Barok. Analogie – opozycje*. Red.: Stefan Nieznanowski. Lublin 1979.

bodzie twórczej (choć nieobecny w oficjalnych poetykach)... Oto przykład modlitwy (resp. Nabożeństwa) wyjętej ze zbioru tekstów zaproponowanych na uroczystość Zesłania Ducha Świętego. Ilustrujemy kolejne etapy rozszyfrowywania tabeli (→) i budowania zamierzonego tekstu:

1. Ofiaruję Tobie jedyny Boże + wszystkie dnia dzisiejszego modlitwy i nabożeństwa moje +
2. przez ręce + Najświętszej Maryi +
3. + na uczczenie + Przedwiecznego Ojca, posyłającego Ducha Świętego +
4. + na podziękowanie + za owoce Przenajświętszego Ducha, a mianowicie za owoc miłości +
5. + na zadość uczynienie + za grzechy przeciwko Duchowi Świętemu zwłaszcza za grzech rozpacz o własnym zbawieniu+
6. + na uproszenie + darów Ducha Świętego⁶⁰.

I tak oto, **powstający „oddolnie” gatunek literacki, nigdy nie uznany i nie skodyfikowany**, okazuje się **gatunkiem skostniałym i krępującym swobodę twórczą autora / użytkownika?** Być może, ów ciężar tradycji zabije „tchnienie życia” w barokowym nabożeństwie. Bardzo to znamienny paradoks dla barokowej kultury literackiej.

3. Odmiana: zegarek

Odmianę gatunkową „nabożeństwa stanowi **„zegarek”**. Utwory opatrzone takim tytułem były dosyć częste pośród piśmiennictwa religijnego późnego baroku. I one przecież sięgają w przeszłość, do tych źródeł, z których narodziło się „nabożeństwo”. Zapewne badania komparatystyczne ujawniłyby popularność (i znaczącą obecność) „zegarków” w literaturze średniowiecznej Europy, jak również w epokach późniejszych.

Wspomnijmy tu niemiecki modlitewnik z XV wieku – *Horologium devotionis* (*Zegar pobożności*)⁶¹. Wspomnijmy tomik *L’Horloge pour l’adoratione perpétuelle du Saint Sacrement* (*Zegar do nieustannej adoracji*

⁶⁰ Por.: *Dworskie nabożeństwo, które każdy nabożny obojej płci człowiek każdego czasu odprawować może*. Kalisz 1781. Egzemplarz Ossolineum, sygn. XVIII. 5817.II, s. 54-55.

⁶¹ Por.: Bronisław Kocowski: *Drzeworytowe książki średniowiecza*. Wrocław 1974, s. 61-62.

Sakramentu Świętego, 1674), wydany we Francji⁶². Nie badamy genezy barokowych „zegarków”. Dwa te przykłady mają jedynie sygnalizować obecność form, które u schyłku baroku skryształizują się w całkiem **swoistą odmianę gatunkową**. „Zegarek” nie stanowi bowiem struktury gatunkowej nowej. Owszem, powstaje jako drobna **modyfikacja struktury** „nabożeństwa”. Jako czynnik znaczący ujęlibyśmy zwiększenie roli aspektu temporalnego w konstrukcji tekstu.

Tom Zegar myśli chrześcijańskich to jest Medytacja abo Rozmyślanie święte i nabożne pochodzi z roku 1744⁶³. Jest anonimowy oczywiście. W tytule utworu zwraca uwagę nagromadzenie nazw genologicznych: zegar, medytacje, rozmyślania. Dla drugiego, skrytego systemu genologicznego późnego baroku znamieny jest synkretyzm form gatunkowych, przy czym nie tylko pojęcia, ale i przedmioty genologiczne ujawniałyby faktyczne powinowactwo – współtworzą przecież obszerny dział piśmiennictwa religijnego („dewocyjnego”), dydaktycznego, sięgającego do stałego i spetryfikowanego repertuaru konwencji. Czytamy w przedmowie do tomu:

Czytelniku łaskawy! różne rozmyślania, modlitwy i zabawy świętych podane są od różnych autorów, którymi byś sprawując zbawienie swoje zabawiał się rano, w południe i w wieczór, i każdego czasu w całym roku przypadającego. Podaje ci się *Zegar myśli chrześcijańskiej*, abyś się w każdej godzinę zabawiał śpiewaniem, rzeczy świętych rozmyślaniem i modlitwami gorliwymi⁶⁴.

Cechą podgatunku byłyby zatem **kompilacyjny charakter utworu**, a nade wszystko **heterogeniczne** znamiona struktury rodzajowej, skupiającej rozliczne formy podawcze, obecne skądinąd w typowym „nabożeństwie”. Cechę wyróżniającą stanowi aspekt temporalny.

⁶² Por.: Paul Hazard: *Kryzys świadomości europejskiej 1680-1715*. Tłum. Janusz Lalewicz, Andrzej Siemek. Warszawa 1974, s. 165.

⁶³ *Zegar myśli chrześcijańskich to jest Medytacje abo Rozmyślania święte i nabożne, którymi człowiek chrześcijański zabawiać się powinien słysząc zegar bijący*. Królewiec 1744. Egzemplarz BUW, sygn. 28.20.4.4115.

⁶⁴ Tamże, karta X5 (*recto*).

Zegarek ma **stałą strukturę**: podział na godziny (I, II, III itd.), oweż „godzinki kanoniczne” rodem z dawnych modlitewników. Na początku każdej godziny (jako części ustrukturuwanego tekstu) stoi psalm, po nim następują medytacje i modlitwy, których treść ściśle wiąże się z czasowym porządkiem bytu, pojmowanego wedle magicznej reguły (i zgodnie zapewne – w co nie wnikamy już – z hermetyczną symboliką liczb⁶⁵):

1. jeden jest Bóg (s. 3)
2. dwoje ludzi na początku stworzył Bóg (16)
3. trzy są Osoby w jednej istności Boskiej (32)
4. czterech było Ewangelistów (45)
5. pięć jest ksiąg Mojżeszowych (53)
6. sześć dni pracował Bóg tworząc niebo i ziemię (64)
7. siódmy dzień był Sabbatem (73)
8. ośm tylko osób zachował Bóg w korabiu Noego (82)
9. dziewięć lat królował Ozeasz nad Izraelem (91)
10. dziesięć jest przykazań Boskich (98)
11. jedenaście gwiazd kłaniało się Józefowi (106)
12. dwanaście było pokoleń ludu izraelskiego (113)

Przy czym każda sekwencja czasowa rozwija się w długi ciąg rozmaitych zjawisk (dwaj zacni mężowie, dwa drzewa raju, dwa są rodzaje aniołów itd.), uporządkowanych zgodnie z regułą Liczb. Świat zastyga w doskonałym porządku magicznym. **Zegar staje się jakby alegoryczną figurą losu ludzkiego**: na końcu tomiku znajdujemy *Modlitwę ostatnią abo pod same skonanie...* Podobnie było w czasach średniowiecza, renesansu i wczesnego baroku. Przeplatały się zresztą zarówno formuły gatunkowe „zegarka”, jak i sam – niezmiernie częsty – motyw zegara (częstokroć organizujący całą strukturę utworu). Przywołajmy tu choćby osobliwą pieśń (I, 24) Jana Kochanowskiego czy też wiele dzieł barokowych.

⁶⁵ O symbolice liczb zob.: Zdzisław Kępiński: *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980.

Wiele wydań miał *Zegarek czyśćcowy albo za dusze w czyśćcu cierpiące codzienne godzinki*. Sięgamy po edycję wileńską, z 1754 roku⁶⁶. Tom zawiera przede wszystkim teksty prozą: *Modlitwy, Godzinki, Akty, Supliki*. Skupiły się tu zatem różnorakie (choć pokrewne strukturalnie) gatunkowe formy podawcze. Sięgają tradycji dawnej i uświęconej (teksty liturgiczne), zarazem wciąż żywo obecnej i współodczuwanej w nurcie popularnej religijności przełomu baroku i oświecenia. Obok tekstów prozaicznych znalazły się (prawem kontrastu) drobne utwory poetyckie: melancholijne wiersze o śmierci, hymny o Sądzie Ostatecznym, modlitwy maryjne bardzo przypominające (w warstwie stylistycznej) poezję metafizyczną późnego baroku. Stanowią poniekąd jej część, zaanektowaną jednak przez nowy (choć czerpiący z tradycji), zaborczy gatunek – „zegarek”. Konstrukcja całości jest wyraźnie amorficzna. Czytelnik nie dostrzega też ściślej (konsekwentnej) struktury czasowej. Aspekt czasu wprowadza po prostu forma podawcza, *Godzinki*, jako gatunek ściśle związany z kształtem (i nacięciem wewnętrznym) „nabożeństwa”. Wszystko to stanowi o luźnej, niemal sylficznej budowie całego utworu.

Zegarek czyśćcowy znamy i z innych edycji. Wydanie supraskie (1798) przynosi tekst analogiczny, ale skrócony⁶⁷. Pominęto bowiem *Supliki*.

O powinowactwie „zegarka” (jako odmiany) i „nabożeństwa” (jako gatunku) świadczą również tytuły niektórych tomów, klarownie dokumentując stan wiedzy metapoetyckiej, skodyfikowanej i zinstytucjonalizowanej w ramach, wielokrotnie przez nas przywoływanego, kontrsystemu genologicznego. Nowa wersja *Zegarka czyśćcowego* może zatem nosić tytuł *Nabożeństwo za dusze w czyśćcu cierpiące*, jakby utożsamiając dwie nazwy, a co za tym idzie – i dwa przedmioty genologiczne⁶⁸. Zawarty zaś na karcie tytułowej dwuwiersz:

⁶⁶ *Zegarek czyśćcowy albo za dusze w czyśćcu cierpiące codzienne godzinki*. Wilno 1754. Egzemplarz BUW, sygn. 4g.15.8.35.

⁶⁷ Tytuł nie uległ zmianie. Supraśl 1798. Egzemplarz BUW, sygn. 4g.14.6.37.

⁶⁸ *Nabożeństwo za dusze w czyśćcu cierpiące, niegdyś pod tytułem: Zegarek czyśćcowy wydane, a teraz na żądanie pobożnych osób przedrukowane*. Kraków 1797. Egzemplarz BN, sygn. XVIII.1.5518.

Ten co tę książkę wydał dla pożytku twego,
Prosi zmów Pozdrowienie Anielskie za niego.

Jako autoprezentacja autora (negatywna wszakże, albowiem pozostał zakamuflowany) określa zarazem wirtualne cele utworu (i gatunku): nie autoteliczne (estetyczne), lecz pragmatyczne (etyczne).

Zawartość zaś tomu odsłania – dobrze nam znane – cząstkowe formuły gatunkowe. Mamy zatem *Akty* (oddania się codziennego Sercu Jezusowemu, przy Podniesieniu Przenajświętszego Sakramentu, różne), *Modlitwy* (poranne, na początku Mszy Świętej), *Litanie* (codzienne, do św. Tekli), *Supliki*, *Godzinki*... Stałe zatem formuły rytualne (już to wpisane w czas realny, np. poranek, już to budowane – jako trop – ponad czasem świętym), które pełnią funkcję ustrukturuwanej ekspresji tak autora, jak i (w większym zapewne stopniu) czytelnika. Prozaiczny tekst przeplatają wierszowane hymny. Wszystkie te cechy znamienne są **po prostu dla „nabożeństwa”**.

Toteż obie nazwy gatunkowe doczekały się w końcu utożsamienia. Dokonał go anonimowy autor tomu *Zegarek czyśćcowy czyli nabożeństwo codzienne za dusze w czyśćcu cierpiące*⁶⁹. Tytuł ów dowodzi, że „nabożeństwo” i „zegarek” traktowano jako jeden w istocie gatunek. Niewielki tomik (ma typowy format „kieszonkowy”) zawiera jako dominującą formułę *Godzinki*. Pisane są wierszem, którego format (11 lub 13 sylab) typowy dla spetryfikowanego sylabizmu, słownictwo zaczerpnięte z całej tradycji poezji religijnej (biblijnej, średniowiecznej barokowej), typowe (tematyczne) chwytły poetyckie czynią z nich znamienne dla gatunku aktualizację (ożywienie) dawnych – i rozmaitych – konwencji. Jednocześnie podmiot mówiący doskonale skrywa się za tekstem. Struktura owej godzinki (jako samodzielnej części dzieła) jest bardzo regularna: *Na jutrznią, Hymn, Antyfona, Modlitwa, Na prymę, Hymn, Antyfona, Modlitwa, Na Tercyją, Hymn, Antyfona, Modlitwa*... I dalej tak samo. Schemat ów jako podstawowa struktura (gramatyka) tekstu, zadziwiająco regularna (w stałych

⁶⁹ *Zegarek czyśćcowy czyli nabożeństwo codzienne za dusze w czyśćcu cierpiące*. Częstochowa 1798. Egzemplarz Biblioteki Warszawskiego Metropolitalnego Seminarium Duchownego, sygn. 0.26.26.

odstępach powtarza się wiersz o incipicie: „Żywot pobożny, koniec doskonały”) – określa również inne partie utworu. Dominuje w nich albo czas święty (*Godzinki za dusze Zmarłych [...]* ogarniające – pochłaniające – czas realny, jedną dobę), albo też czas rzeczywisty (liczne *Godzinki* wpisane w schemat kolejnych dni tygodnia). Mamy oto – znowu – homologię czasu bytu ludzkiego i czasu mitu (transcendencji), a z drugiej strony wyraźne powiązanie struktury wypowiedzi z zastanym (pierwotnym ontologicznie) tekstem liturgicznym, jako swoistego tropu...

Tak jest zawsze w modlitewnikach, „nabożeństwach”, taka jest konstrukcja modlitwy (jako wypowiedzi). Warto pośród – często wspominanej tu - tradycji szczególnie dobitnie uwyraźnić postać św. Ignacego Loyoli: on to (zatem – jezuici) ukształtował postać owej **modlitwy zmetodyzowanej**⁷⁰. „Nabożeństwo” i „zegarek” czerpią z niej.

Ślady owych koneksji ujawniają modlitewniki w całej niemal Europie. O owym tle europejskim (i konieczności badań komparatystycznych) wspominaliśmy niejednokrotnie. **„Nabożeństwa” i „zegarki” w kulturze Zachodu miały kształt analogiczny**. Oto jeden przykład. Sięgamy do tomu *Prières pendant la messe avec l'ordinaire en latin et en françois* wydanego (jako „nouvelle edition”) w 1712 roku. Podtytuł (*Augmentées d'une methode pour faire l'oraison mentale*) wprowadza znamienne dla mistyki terezańskiej (znane i w ignacjańskiej) pojęcie **modlitwy myślanej**, tytuł natomiast daje formułę gatunkową – *prières* (modlitwy). Odpowiada ona łacińskiemu słowu *preces*, które – jak pamiętamy – przybierało niekiedy znaczenie „modłów” jako „obrzędu religijnego, nabożeństwa”. Pozostajemy zatem w kręgu tych – nie zawsze precyzyjnych i nieskodyfikowanych – nazw genologicznych, które łączą się bardzo ściśle z nazwą określaną w języku polskim jako „nabożeństwo”. Konstrukcja tomu wydaje się nam dobrze znana. Rozpoczyna go porządek mszy (*L'ordinaire de la Sainte Messe*), następują po nim modlitwy wypowiadane podczas mszy (*Prières pour la Messe*). Inicjuje je maleńki tekst o charakterze magicznego wprowadzenia do świętego czasu – *Préparation pour entendre la Messe*. Poszczególne modlitwy poddają się rytmowi

⁷⁰ Zob.: Antoni Czyż: *Wyobrażenia-obcująca w literaturze polskiego baroku* - rozdział w tej monografii.

obrzędu jako indywidualne formuły rozwijające ponadindywidualną strukturę kolejnych części mszy świętej.

4. Poza poetyką normatywną

Tyle analiz. Pozwalają one sformułować tezę, iż owe **dziwne „nabożeństwa”, „zegary” i „zegarki”**, częste w literaturze baroku (zwłaszcza późnego), stanowią poniekąd odrębny i dosyć wyraźnie skryształizowany **gatunek literacki**. Nieobecny w oficjalnej poetyce normatywnej, przynależny do licznej gromady wówczas właśnie ożywionych form gatunkowych („decyma”, „zabawa”...), które – przekornie związane z literaturą czystą (autoteliczną) – wyznaczały jednak własną sferę **literatury stosowanej**, współtworząc „skryty” system genologiczny.

„Nabożeństwo” nie jest gatunkiem spójnym, czystym, nowym... Wręcz przeciwnie: to śmietnik form! Trafne uwagi Jadwigi Rytel o płynności gatunkowej jako centralnym zagadnieniu prozy staropolskiej (dodajmy: także – ogólniej – literatury stosowanej) znajdują tu swe potwierdzenie⁷¹.

„Nabożeństwo” zajadłe **anektuje struktury gatunkowe obecne już w tradycji**, obiegu społecznym. Wszystko to sprawia, iż może mieć strukturę regularną i zamkniętą, ale miewa także strukturę jawnie amorficzną, nieledwie „sylwiczną”⁷².

Sięgnięciem do magicznego prazródła czasu (przeżywanie czasu określa „nabożeństwo” bez reszty) wypada też objaśnić uparte – właśnie – **powielanie utartych konwencji**. W konstrukcji „nabożeństwa” nic nie jest nowe, oryginalne. Odwrotnie: **każda niemal myśl czerpie z tradycji**. To właśnie owe rozliczne modlitwy prozą, „skradzione” z liturgii. To również banalne (a frapujące) fragmenty poetyckie... Banalne właśnie! Stanowią bowiem transpozycję idei i form funkcjonujących powszechnie w popularnej poezji metafizycznej, zwłaszcza jezuickiej. Znane były

⁷¹ Por.: Jadwiga Rytel: *Z problematyki gatunków literackich w prozie staropolskiej*. W: *Studia z dziejów prozy staropolskiej*. Warszawa 1993.

⁷² Por.: Stefania Skwarczyńska: *Kariera literacka form rodzajowych bloku „silva”*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970. Zwłaszcza s. 185.

utwory Baldego, tomy *Cztery rzeczy ostateczne człowieka, Rymy pobożne* i wiele innych⁷³. „Nabożeństwo” powstaje jako gatunek w obliczu tradycji i sięga do niej z pokorą. Toteż pamiętając uwagi Todorova o nowym gatunku jako przekształceniu dawnych gatunków, trzeba by tu – wzorem Piageta – mówić o **strukturze w stanie permanentnej transformacji**, o strukturze dynamicznej, „nerwowej”, „niespokojnej”⁷⁴. Pozwala to właśnie uznać „nabożeństwo” za gatunek zmienny, skłonny do ewolucji i najdosłowniej (wyrażamy tu bezradność badacza...) otwarty⁷⁵. Powstaje zatem osobiwy ciąg gatunkowy: decyduje on o podobieństwie jednostek (tekstów) sąsiadujących z sobą przy braku określonego wzorczego zbioru cech⁷⁶.

Dlatego jest „nabożeństwo” (podobnie „zegarek” jako odmiana) **jedynie „poniekąd” gatunkiem. I tylko z pozoru nowym**. Niemniej, u schyłku baroku kształtuje się jakaś specyficzna jego forma, którą próbowaliśmy tu opisać. Ważne są bowiem same przedmioty genologiczne, dzieła, teksty, owe niezliczone modlitewniki i książeczki do nabożeństwa... Czytajmy je! Nie tylko w perspektywie (ważnej skądinąd) socjologii religii, nie tylko w duchu socjologii literatury. **Myśli chrześcijańskie, odmiany duchowości wyrażały się przecież w jakichś formach literackich**. Form tych nie sposób ignorować, skoro pamięta się, iż dzieje idei (i dzieje kultury) to wszak nieskończona **historia dyskursów**.

Mimo dydaktycznego swego charakteru „nabożeństwo” wyrasta – sądzimy – **z bardzo autentycznych pragnień mistycznych**, iżby zanurzyć się **w strumieniu świętego czasu**, odtworzyć misterium Boże. Można opisać to wielorako: powstawanie tej formy, jej status ontyczny i morfologię, społeczny obieg, kształt przekazywanych idei... **Różne spojrzenia** – w języku historii idei, socjologii religii, socjologii literatury, analizy struk-

⁷³ Por. popularną wówczas antologię: *Rymy miłej i przystojnej zabawie oraz zbudowaniu służące*. Wyd. 5. Wilno 1781. Egzemplarz Biblioteki Instytutu Badań Literackich PAN, sygn. XVIII.1.19.

⁷⁴ Por. Jean Piaget: *Strukturalizm*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Warszawa 1972. Także: Maria Janion: *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972, s. 222-226.

⁷⁵ Por.: Jan Trzynadłowski: *Modernizacja i aktualizacja gatunku literackiego*. W: *Sztuka słowa...*, op. cit., s. 29-32.

⁷⁶ Por.: Stefan Sawicki: *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne?* W: *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*. Warszawa 1981, s. 120.

turalno-semiotycznej (w duchu fenomenologii), genologii... - zmierzały do jakiejś prawdy o tej dziwnej formie literackiej.

Ta forma pociąga. **Z pozoru „otwarte” i niespójne staje się „nabożeństwo” – oto paradoks – zarazem gatunkiem nieludzkim, podległym osobiwej antropologii, skostniałym i krępującym swobodę twórczą autora.** Ów autor zwykle zresztą się nie ujawnia... W rzeczy samej: bunt wobec zaistniałego systemu estetycznego (a w tej perspektywie jednak widzielibyśmy „nabożeństwo”) okazał się jałowy. Czerpiąc zbyt hojnie ze skarbca tradycji „nabożeństwo” ugrzęzło w niej, ba!, zginęło całkowicie. Oddało się jedynie prostemu i zacnemu mówieniu i wyrażaniu (w wielkim obiegu literatury popularnej) prawd mistycznych i ogólniej: chrześcijańskich. Oddało się dewocji.

Niemniej pozostało rewolucyjne, radykalnie odmienne od norm literatury wysokiej. Pozostało bowiem częstką **kultury niskiej**, przedziwnie powiązane z mową **kultury wysokiej**⁷⁷. Choć skostniałe i niezdolne do przeobrażeń, zarazem spełniło swą **misję**: towarzysząc życiu, umacniając duchowość.

Bibliografia:

I. Źródła:

a. Stare druki, główne - nabożeństwo jako gatunek:

1. Józef Baka: *Nabożeństwo codzienne chrześcijańskie*. Wyd. 2. Wilno 1808. Egzemplarz BN, sygn. 2065 Kras.
2. *Dworskie nabożeństwo, które każdy nabożny obojej płci człowiek każdego czasu odprawować może*. Kalisz 1781. Egzemplarz Ossolineum, sygn. XVIII.5817.II.
3. Krzysztof Hadziewicz: *Dzieło zbawienne za przyjściem na świat Pana naszego Jezusa Chrystusa...* Kraków 1702, egzemplarz BUW, sygn. 4.20.5.413.
4. *Krótkie nabożeństwo dla prostych i zabawnych*. (b.m.r.w.) (1685). Egzemplarz Ossolineum, sygn. XVII.5541.II.
5. *Nabożeństwo chrześcijańsko-katolickie w codziennych modlitwach dla powszechnego używania zebrane*. Warszawa 1788. Egzemplarz BUW, sygn. 4g.4.7.8.
6. *Nabożeństwa różne do Najświętszej Panny i Matki Bolesnej Maryi*. Lwów 1755. Egzemplarz Ossolineum, sygn. XVIII.3390.II.

⁷⁷ Sięgam do koncepcji Olgi Freidenberg. Dobry ich obraz daje Eleazar Meletinskij (*Poetyka mitu*. Warszawa 1981).

7. *Nabożeństwo bardzo chwalebne a potrzebne do Pana Jezusa i Matki Jego Najświętszej wybornemi modlitwami i refleksjami zalecone.* Lublin 1751. Egzemplarz BUW, sygn. 4g.18.5.31.
 8. *Nabożeństwo domowe na każdy dzień całego tygodnia rozłożone i bogobojnym gospodarzom dla domowej czeladzi na pożytek duchowny ofiarowane.* Wilno 1749. Egzemplarz BUW, sygn. 4g.18.6.412.
 9. *Nabożeństwo krótko zebrane ku większej czci i chwale Boskiej na bliźniego pożytek do druku podane.* Wilno 1761. Egzemplarz BUW, sygn. 4g.4.7.12.
 10. *Nabożeństwo ranne i wieczorne z różnemi innemi modlitwami i psalmami.* Warszawa 1737. Egzemplarz Biblioteki Prowincji O.O. Bernardynów w Krakowie, sygn. XVIII. P.810.
 11. *Nabożeństwo skuteczne za dusze w czyśćcu cierpiące, na wszystkie dni tygodnia rozporządzone.* Lwów 1775. Egzemplarz Biblioteki Prowincji O.O. Bernardynów w Krakowie, sygn. XVIII.P. 536.
 12. *Nabożeństwo za dusze w czyśćcu cierpiące, niegdyś pod tytułem: Zegarek czyśćcowy wydane, a teraz na żądanie pobożnych osób przedrukowane.* Kraków 1797. Egzemplarz BN, sygn. XVIII.1.5518.
 13. *Rymy miłej i przystojnej zabawie oraz zbudowaniu służące.* Wyd. 5. Wilno 1781. Egzemplarz Biblioteki Instytutu Badań Literackich PAN, sygn. XVIII.1.19.
 14. Piotr Skarga: *Żołnierskie nabożeństwo to jest nauki, modlitwy i przykłady do tego stanu służące.* Wyd. 2. Kraków 1618, egzemplarz BUW, sygn. 4g.15.3.109.
 15. *Zegar myśli chrześcijańskich to jest Medytacje abo Rozmyślania święte i nabożne, którymi człowiek chrześcijański zabawiać się powinien słysząc zegar bijący.* Królewiec 1744. Egzemplarz BUW, sygn. 28.20.4.4115.
 16. *Zegarek czyśćcowy albo za dusze w czyśćcu cierpiące codzienne godzinki.* Wilno 1754. Egzemplarz BUW, sygn. 4g.15.8.3.
 17. *Zegarek czyśćcowy czyli nabożeństwo codzienne za dusze w czyśćcu cierpiące.* Częstochowa 1798. Egzemplarz Biblioteki Warszawskiego Metropolitalnego Seminarium Duchownego, sygn. 0.26.26.
- b. Dawne słowniki:**
18. Jan Mączyński: *Lexicon Latino-Polonicum.* Oprac. Reinhold Olesch. Köln 1973 (reprint).
 19. Grzegorz Knapski: *Thesaurus latino-polono-germanicus.* Varsaviae 1780.
 20. Michał Abraham Trotz: *Nowy dykcjonarz to jest słownik polsko-niemiecko-francuski.* Tom I. Wrocław 1832.
 21. Samuel Bogumił Linde: *Słownik języka polskiego.* Lwów 1857. Korzystałem z reprintu: Warszawa 1994.

II. Opracowania:

1. Michaił Bachtin: *Twórczość Franciszka Rebelais'go a kultura ludowa średnio-wieczna i renesansu.* Tłum. Andrzej i Anna Goreniewie. Kraków 1975.
2. Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola.* Tłum. Renata Lis. Warszawa 1996.
3. Ludwik Bernacki: *Pierwsza książka polska.* Lwów 1918.
4. Antoni Czyż: *Poezi baroku a Kochanowski.* „Poezja” 1980, nr 8-9.

5. Antoni Czyż: *Wstęp do barokowej poezji metafizycznej*. „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 10.
6. Krzysztof Dmitruk: *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*. Wrocław 1980, s. 80-109.
7. Hanna Dziechcińska: *Problematyka genologiczna prozy staropolskiej*. W: *Proza staropolska. Problemy gatunków i literackości*. Wrocław 1967.
8. Michał Głowiński: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Red.: Maria Janion i Aniela Piorunowa. Warszawa 1967.
9. Ryszard Handke: *Lektura jako komunikacja*. W: *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*. Wrocław 1982.
10. Paul Hazard: *Kryzys świadomości europejskiej 1680-1715*. Tłum. Janusz Lalewicz, Andrzej Siemek. Warszawa 1974.
11. Maria Janion: *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Część: *Światopoglądy*. Gdańsk 1972.
12. Bronisław Kocowski: *Drzeworytowe książki średniowiecza*. Wrocław 1974.
13. Aldona Jawłowska: *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975 - z oczywistą pamięcią o **historycznej odmienności** epok dawnych i wieku XX.
14. Zdzisław Kępiński: *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980.
15. Zenon Klemensiewicz: *Słowniki*. W: *Historia języka polskiego*. Część II: *Doba średniopolska*. Warszawa 1965 (i wyd. nast.).
16. Władysław Kuraszkiewicz: *Wyrazy polskie w słowniku polsko-łacińskim Jana Mączyńskiego*. Tom I. Wrocław 1962.
17. Mirosław Lenart: *Miles pius et iustus. Żołnierz chrześcijański w kulturze i piśmiennictwie dawnej Rzeczypospolitej (XVI-XVIII w.)*. Warszawa 2009, s. 65-76.
18. Eleazar Meletinskij: *Poetyka mitu*. Tłum. Józef Dancygier. Warszawa 1981.
19. Teresa Michałowska: *O „gatunku” w poetyce i poezji staropolskiej*. W: *Poetyka i poezja*. Warszawa 1982.
20. Teresa Michałowska: *Reguły w staropolskiej sztuce poetyckiej*. W zbiorze: *Estetyka – poetyka – literatura*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1973.
21. Teresa Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974.
22. Alina Nowicka-Jeżowa: *Madrygały staropolskie*. Wrocław 1978.
23. Ireneusz Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Red.: Henryk Markiewicz. Wrocław 1967.
24. Janusz Pelc: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej*. Warszawa 1965.
25. Jean Piaget: *Strukturalizm*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Warszawa 1972.
26. Stefan Reczek: *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*. Wrocław 1968.
27. Jadwiga Rytel: *Z problematyki gatunków literackich w prozie staropolskiej*. W: *Studia z dziejów prozy staropolskiej*. Warszawa 1993.
28. Stefan Sawicki: *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?* W: *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*. Warszawa 1981.
29. Stefania Skwarczyńska: *Kariera literacka form rodzajowych bloku „silva”*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970.

30. Stefania Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970.
31. Stefania Skwarczyńska: *O pojęciu literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932.
32. Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Tom III. Warszawa 1965.
33. *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*. Red.: Marian Kucała. Tom III. Kraków 2003, hasło: *nabożeństwo*, s. 32.
34. *Słownik staropolski*. Red.: Stanisław Urbańczyk. Tom V. Wrocław 1969.
35. Maria Szmidt: *Liryka w epice. Tropy, metaforyka, figury liryki miłosnej w romansie barokowym*. W zbiorze: *Barok. Analogie – opozycje*. Red.: Stefan Nieżnanowski. Lublin 1979.
36. Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. Tom III: *Estetyka nowożytna*. Wrocław 1967.
37. Tzvetan Todorov: *O pochodzeniu gatunków*. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 3.
38. Jan Trzynadlowski: *Gatunek a rodzaj literacki*. W: *Sztuka słowa i obrazu*. Wrocław 1982.
39. Jerzy Woronczak: *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do połowy XVI wieku*. „Pamiętnik Literacki” 1952. Przedruk w: *Studia o literaturze średniowiecza i renesansu*. Wrocław 1993.
40. *Wypowiedzi o języku i stylu w okresie staropolskim (do połowy XVIII wieku)*. Oprac. Barbara Otwinowska i Jadwiga Puzynina. Tom II: *Słownik*. Wrocław 1963.
41. Czesław Zgorzelski: *Kłopoty genologii w pracach nad poezją współczesną*. W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*. Kraków 1978.

Zabawa barokowa. Okruchy genologiczne

pamięci Profesor **Jadwigi Rytel**,
badaczki **prozy barokowej**,
niezapomnianej i życzliwej
Promotorki mego magisterium i doktoratu

1. Ludycznie nazwane książeczki

Czy gatunkiem byłaby również „**zabawa**”? Tomiki opatrzone tym tytułem (zazwyczaj odpowiednio dookreślonym) pojawiały się w epoce baroku bodaj równie często jak „nabożeństwa”, o których śmiało można powiedzieć, iż stanowią dość wykrystalizowany gatunek, współtworzący drugi, „oddolny” system genologiczny literatury (późnego zwłaszcza) baroku.

O „zabawie” niczego pewnego rzec na razie nie można. Można jedynie podejrzewać, że słowo to – umieszczone na karcie tytułowej – pełniłoby funkcję **imienia wymownego**, podobnie jak „nabożeństwo”. W całej owej mnogości popularnej literatury religijnej schyłku epoki przewijają się nieustannie „zabawy”, „nabożeństwa”, „nauki”, „snopki”, „zegarki”, „pistolety”, „młotki”... Zapewne też **nazwy te – znaczą!** Tak więc „zabawa” bawi (w rozmaitym sensie), „nabożeństwo” jest nabożeństwem, „nauka” uczy, „snopek” prawdziwym jest snopkiem, „zegarek” wskazuje godziny, „pistolet” zabija, a „młotek” skutecznie wbija prawdę do głowy. Są to jedynie tytuły metaforyczne czy już **imiona wymowne**? Nazwy jeszcze jednostkowe czy już – genologiczne? Nazwy genologiczne – przypomina Stefania Skwarczyńska – mają dwojaką funkcję: bądź wskazują poszczególne przedmioty genologiczne, bądź przedstawiają odnośne pojęcia genologiczne. W tym drugim wypadku **nazwa poniekąd charakteryzuje przedmiot genolo-**

giczny, oddając jego strukturę, wydobywa treści, ujawniając je¹. Imiona wymowne to nazwy, które bezpośrednio przedstawiają dane pojęcie genologiczne, uwypuklając jego momenty treściowe. Jeżeli poddamy takie nazwy zabiegom etymologicznym, uchwycimy sam przedmiot genologiczny, dowiemy się, co pojmowano jako charakterystyczne dla niego². „Zegarek” zatem stanowi odmianę gatunkową „nabożeństwa”, w której szczególnie mocno został podkreślony aspekt temporalny. Nazwa owej odmiany – jako imię wymowne – wyraźnie to ujawnia.

Wszystkie te formy **czerpia z tradycji**, sięgając niejednokrotnie aż średniowiecza, jakkolwiek zazwyczaj zakorzenione są **we wczesnym baroku**. Podobnie „zabawa”. W roku 1606 bowiem wyszły *Zabawy* Jana Danieckiego, „zbiorek wyjątkowo sprośnych facecyj”, jak je określa Julian Krzyżanowski³. Owa poezja erotyczna przepojona jest żywiołem ludycznym, nastrojem gry, nierzadko perwersyjnej.

Na *Zabawy* składają się epigramaty, w ograniczonym zakresie nawiązujące do fraszek Kochanowskiego⁴. Zajmują zresztą istotne miejsce w dziejach polskiego epigramatu⁵. Jak również - w dziejach poezji erotycznej⁶. Tytuł nie sygnalizuje tu jednak jakiegoś odrębnego przedmiotu (ani pojęcia) genologicznego; najwyżej utożsamiałby „zabawę” jako gatunek i epigramat, co jednak wydaje się mocno wątpliwe. Słowo „zabawa” nie nabrało tu jeszcze charakteru nazwy genologicznej. Jeszcze nie stało się imieniem wymownym.

Dla rekonstrukcji świadomości językowej autorów i odbiorców „zabawy” jako *quasi*-gatunku niezbędne okaże się przebadanie słowników wydanych w epoce baroku. Pożyteczną pracę wykonała w tej mierze

¹ Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Tom III. Warszawa 1965, s. 338-340.

² Zob. tamże, s. 348.

³ Julian Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*. Wyd. 5. Warszawa 1979, s. 292.

⁴ Zob.: Janusz Pelc: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965, s. 219.

⁵ Zob. Alina Siomkajło: *Ewolucja epigramatu (do początków romantyzmu w Polsce)*. Wrocław 1983.

⁶ Nie zauważyła tego autorka monografii zagadnienia, Jadwiga Kotarska (*Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980). Nazwisko Danieckiego nie pada w tej książce ani razu.

Hanna Dziechcińska, która słusznie stwierdza, że w epokach dawnych wyraz „zabawa” był wieloznaczny⁷. W słowniku Grzegorza Knapskiego „zabawa” oraz „zabawka” mają sens łacińskich rzeczowników *occupatio* i *studium*. Późniejsze słowniki podają aż cztery znaczenia wyrazu, spośród których dwa: ‘zatrudnienie, zajęcie’ oraz ‘zabawianie się, zajmowanie się czym’ – są dla nas szczególnie ważne, wiązałyby się bowiem z „zabawą” jako nazwą genologiczną o charakterze imienia wymownego. Dziechcińska konstatuje pojawianie się słowa „zabawa” w tytułach utworów, nie ma przecież racji dowodząc, iż świadczy to o zakładanych przez autorów relacjach literatury i ludyzmu. Sama choćby obserwacja materiału leksykograficznego prowadzi do wniosku o **odmiennym znaczeniu tego słowa dawniej i dziś**. Niepokoi również pominięcie przez Dziechcińską całej, jakże obfitej, popularnej twórczości religijnej epoki baroku, w której dzieła określane jako „zabawa” występowały właśnie najczęściej.

Obecnie bowiem słowo to znacznie wyraźniej wiąże się z pierwiastkami ludycznymi. Tak choćby *Słownik języka polskiego* podaje takie – obok innych – znaczenie wyrazu: „wszelkie czynnością bawiące, cieszące kogoś, pozwalające przyjemnie spędzić czas, których podstawowym motywem jest przyjemność związana z ich wykonywaniem, uczestniczeniem w nich”⁸. W istocie więc chodzi o „czynność przyjemną”, która „bawi” i w której ja „uczestniczę”. Tak może pojmowali „zabawę” autorzy analizowanych tu tekstów, lecz **bardzo szeroko rozumieli termin „przyjemność”**, wiążąc go także z **głębką satysfakcją intelektualną** i nie zawsze wymagali, by tekst „bawił”.

„Zabawa” jako *quasi*-gatunek wyrasta z kultury pojmowanej jako zabawa, ale sens tego słowa należy w tym wypadku rozumieć maksymalnie szeroko. **Zabawę utożsamia się tu bowiem niemal z ogółem czynności ludzkich, z każdym trudem, z każdym działaniem, a może i z pracą**. Jeżeli bowiem – jak to formułował Jan Paweł II w encyklice o pracy ludzkiej – „praca” będzie oznaczała „każdą działalność, jaką czło-

⁷ Hanna Dziechcińska: *Tekst literacki – źródło „zabawy”*. W: *Literatura a zabawa*. Warszawa 1981, s. 188n.

⁸ *Słownik języka polskiego*. Red.: Mieczysław Szymczak. Tom III. Warszawa 1981, s. 884.

wiek spełnia”⁹, to formule owej może odpowiadać znamienne dla czasów baroku przekonanie, iż **nieomal każda działalność osoby ludzkiej jest – zabawą**. Tak pojmowana zabawa ujawniałaby swe **głęboko humanistyczne oblicze**. Tak właśnie ujęta kategoria zabawy przenikałaby również – jak pragnął Huizinga – do sfery tego, co estetyczne¹⁰. Jako zaś twór językowy, *quasi*-gatunek, „zabawa”, wyrażałaby nazbyt wiele i nazbyt różnych działań i trudów ludzkich, by mógł to objąć jeden zbiór określonych cech morfologicznych. „Zabawa” stanowi „**matrycę genologiczną**”, w którą wpisują się rozmaite – od dawna żywotne – gatunki.

2. „Zabawa” pośród „nauki”

Z pierwszej połowy XVII wieku pochodzą *Nauki duchowne* Magdaleny Mortęskiej. Stanowią one zapis konferencji wygłaszanych dla sióstr klasztoru. *Nauki* stanowią **konstelację form rozlicznych**, czerpiących z różnej tradycji. Zawarte w zbiorze „zabawy” wykazują pokrewieństwo z popularną literaturą religijną późnego baroku. Opiszmy je. *Zabawy wewnętrzne przy służbie Bożej* rozpoczynają się znamienne:

Ocknąwszy się ze snu zaraz pomyśl, że cię Kristus przez głos dzwonka kościelnego woła do siebie, na który głos zaraz się porwiesz ochotnie mówiąc: „W imię Ojca i Syna i Ducha Św., ja grzeszna wstaję, ty mię Panie Jezu Kriste racz przeżegnać, strzec i ku żywotowi wiecznemu przywieść”. Kładząc na się spodnik, mów w sercu swoim: „Odzi mię szatą miłości twojej”. Kiedy suknią: „Sprawiedliwością żywota ozdób mię sobie”; opasując się: „Opasz mię umocnieniem prawdy Twojej”. Kiedy rąbek: „Przykryj mię Świętą obroną Twoją” [...] ¹¹.

⁹ Jan Paweł II: *Laborem exercens*. Poznań 1981, s. 3. Zob. Też Eugeniusz Myczka: *W sprawie definicji pracy*. W: Jan Paweł II: *Laborem exercens. Powołany do pracy*. Red.: Jan Krucina. Wrocław 1983, s. 325-332.

¹⁰ Zob. Zbigniew Taranienko: *Sztuka i zabawa w poglądach Johana Huizingi*. W zbiorze: *Sztuka i społeczeństwo*. Tom I. Warszawa 1973, s. 239-240.

¹¹ [Magdalena Mortęska]: *Nauki duchowne*. W: Karol Górski: *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich w Polsce XVI-XVIII wieku. Teksty i komentarze*. Warszawa 1980, s. 28. Por. też: Antoni Czyż: *Mortęska oswojona* - rozdział w tej monografii.

I oto kształtuje się obraz dnia pobożnej mniszki, dnia oddanego Bogu, skupionego wokół życia wewnętrznego, doznań duchowych, nakierowanych na prosty i bliski kontakt ze Stwórcą. Przedmiotem opisu stają się zatem **czynności, duchowe zdarzenia**, słowa niewypowiedziane, myśli niejawne. One też stanowią owe „zabawy wewnętrzne”. Mniszka „bawi się” Panem, czyli myśli o Nim. „Bawi się” słowem, wypowiadając modlitwę. *Zabawy wewnętrzne* powstały jak opis czynności powiązanej z życiem duchowym. Jako opis żywota namiętnie i kornie związanego ze Zbawcą. Do formuły tej nieświadomie powróci po latach Dominika Chomentowska.

Zabawy we dni Męki Pańskiej nawiązują do arcydzieła Mortęskiej – *Rozmyślań o Męce Pańskiej*. Podobną też stosują formę podawczą:

Na jutrzni przypatruj się pojmaniu, jako jedni ustępują, drudzy przystępują do Pana, a każdy co boleśnie wyrządzi [...]. Po jutrzni idąc na pokój wspomni, że z Panem szli do piwnice na wielki niepokój po onem policzku u Anasza¹².

Mortęska i tym razem sięga do *Ćwiczeń duchownych* św. Ignacego Loyoli, przybliżając czas Męki Chrystusa, iżby współistnieć i współodczuwać ze Zbawicielem. Nawiązuje do **rozmyślania jako gatunku**, przywołując zarazem konstrukcję stylistyczną *Zabaw wewnętrznych*. Narrator przemawia do milczącej słuchaczki, a ona rozważa sobie słowa jego. Po chwili zaś czyni tak, jak on kazał. *Zabawy* bowiem stanowią tu **tylżeż opis, co projekt czynności**, makietę sytuacji, która jak najszybciej winna przyoblec się w kształt realny. Chodzi o Boga i drogę ku Niemu.

Mortęska jest wierna sobie. Oba teksty ożywia zasadniczy dla *Nauk duchownych* motyw **obecności Boga, dobrego i miłosiernego**. Ta idea mistyczna ujawnia osobę: oto *ja* krocze ku Stwórcy. Jednakże drogę *nią* należy odnaleźć pośród całości bytu i wytyczyć. Temu też służą *Zabawy*. Wówczas dopiero – w *Zabawie wewnętrznej z Panem Bogiem przez zmysły wewnętrzne i zwierzczenie* – stanie się możliwy **ogład całej natury, oblanej światłem Ducha**, przebóstwionej, cudownej, odwiecznie harmonijnej¹³.

¹² Tamże, s. 30.

¹³ Zob.: Antoni Czyż: *Szkoła wolności. Proza Magdaleny Mortęskiej*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995. Tam dokładniejsza analiza tekstu.

Czynności zawiodły mnie ku błogiej ciszy. Asceza przywiodła mistykę. Oto bowiem *ja*, mniszka, benedyktynka – czysta i bliska Panu – pogrążam się w kontemplacji. Jestem w ekstazie.

Wspólny wszystkim „zabawom” pomieszczonym w *Naukach duchownych* Mortęskiej obraz czynności uporządkowanych, ustrukturowanych, pozwala ująć owe teksty jako przykłady kształtującego się dopiero i bardzo niejasno wykrystalizowanego *quasi*-gatunku. „Zabawa” jawiłaby się wówczas jako **językowo-stylistyczna formuła ustruktrowanej czynności**. Powstaje pytanie, czy wiedza metaliteracka, na którą wskazywałoby słowa „zabawa” ujmowane jako nazwa genologiczna o funkcji imienia wymownego, wyznaczałaby pewien obszar tworców językowych na tyle jednolitych, pokrewnych, podobnych, że można byłoby uznać je **za realizację gatunku**.

Pytanie możemy zmienić. Czy owa definicja, którą udało się wyprowadzić, wywieść z badanych tekstów, wyznacza dostatecznie obszerne pole cech morfologicznych, aby mówić tu o gatunku literackim? Lub inaczej. Czy definicja ta – pytamy – jest definicją gatunku? Ostatecznie bowiem, co obserwowaliśmy, „zabawa” może **zaistnieć jak „epigramat”** (poprzez formułę, poprzez strukturę językowo-stylistyczną epigramatu), **jako „rozmyślanie”**... O ile więc „nabożeństwo” stanowiło **„śmietnik” form**, zbiorowisko różnorodnych zastanych formuł gatunkowych, tworzących jakąś nową strukturę gatunkową, o tyle „zabawa” okazywałaby się po prostu **jedną, „ukradzioną” formułą**, dobraną zależnie od opisywanej czynności. Skoro tak, słowo „zabawa” nie byłoby nazwą genologiczną *sensu stricto*.

Szczególnie wiele tomów określonych w tytule jako „zabawa” pojawiło się w dojrzałym i późnym baroku. Wybierzmy te najbardziej znamienne. Tomik *Zabawka miła i pożyteczna do zbawienia wiecznego istotnie potrzebna [...], to jest różne affekty miłości Bożej, które serce ludzkie ożywiają* nie ma podanego roku wydania na karcie tytułowej. Czcionka gotycka wskazuje jednak na wiek XVII¹⁴. Bardzo znamieny dla „oddolnej” świadomości genologicznej późnego baroku wydaje się podtytuł

¹⁴ Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.7.5.192.

w części pierwszej całego tytułu (zawarty po słowach „istotnie potrzebna”). Określa on wirtualnego adresata, któremu „zabawka” owa jest niezbędna. A zatem „zabawnemu, próżnującemu, szczęśliwemu, nędznemu, uczonemu, nieukowi, świętemu, grzesznemu, zdrowemu, choremu, umierającemu”. Jeżeli pominiemy ostatniego adresata, pozostali utworzą **opozycje binarne**, które określą kolejne kategorie czytelników, przy czym członki każdej opozycji wskazują zaistnienie podobnych ontycznie, lecz przeciwnych aksjologicznie cech osoby ludzkiej. Wypiszmy je:

szczęście – nędza (duchowa)
wiedza – nieuctwo
świętość – grzech
zdrowie – choroba

Pierwszy człon oznacza cechę dobrą, godną naśladowania, bliską Bogu, płynącą z Jego łaski. Pominęliśmy tu opozycję pierwszą (oczywistą w świetle słownika Knapskiego):

zabawa – próżniactwo

Struktura semantyczna całości wyraźnie wskazuje na „**zabawę**” jako **cechę korzystną**. Pozwoliłoby to naszkicować definicję tego wyrazu. Uwzględniłaby ona zarówno **sens podstawowy**, jak i **sens kontekstowy**, określony właśnie przez relację „zabawy” z pozostałymi wyrazami tytułu książeczki¹⁵.

3. Zabawa - praca - *otium*

„Zabawa” oznaczałaby więc **zajęcie intelektualne, trud myślowy**, połączony z jakąś głęboką duchową przyjemnością. Oznaczałaby **pracę ducha, przeciwstawioną próżniactwu** jako postawie niegodnej i nieprzyстойnej. Byłaby może próżniactwem przystojnym właśnie, czynnością

¹⁵ Zob. Pierre Guiraud: *Semantyka*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Warszawa 1976, s. 31-32, 93-94.

i beczynnością, podobną tej, którą przedstawiali Wespazjan Kochowski w *Niepróżnującym próżnowaniu* czy Stanisław Herakliusz Lubomirski w dyskursie XII *Rozmów Artaksesa i Ewandra*. „Przystojne próżnowanie – pisał Lubomirski – zowie się zabawa ludzka bez występku, do ukontentowania umysłu swego obróconą”¹⁶. I rozważa wielorakie znaczenia próżnowania-zabawy¹⁷. W refleksjach tych ożywa **stara idea otium**, jedna z charakterystycznych koncepcji psychologiczno-socjologicznych wielowiekowej kultury humanistycznej¹⁸. *Zabawka miła [...]* z racji świadomości metaliterackiej anonimowego jej autora nawiązuje bowiem do antycznej (a spopularyzowanej w renesansie i dosyć szeroko znanej w baroku) idei *otium*, którą wywieść można z pism Geliusza, Cyцерona czy Horacego. Wszystko to pomnaża bogactwo semantyczne słowa „zabawa” („zabawka”) użytego w tytule, chociaż nie pełni tu ono jeszcze funkcji imienia wymownego, nie jest przeto nazwą genologiczną.

Wydali książeczkę jezuici krakowscy z kolegium św. Piotra i Pawła. We wstępie – skierowanym do zakonnic (które, wbrew tytułowi, okazują się właściwymi adresatkami tomu) – podkreślają oni znaczenie Miłosierdzia Bożego dla człowieka. Mowa też o **miłości, którą Bóg ogarnia wszystkich**. Tomik zawiera „intencje”, „akty”, „afekty”. Jest to w istocie **modlitewnik** z tekstami możliwych wyznań, próśb, błagań, które praktykant, poddany zwykłemu rytmowi dnia, kieruje do Stwórcy. Przy tym żarliwy **kult Miłosierdzia, sugestywna wizja Miłości Bożej jako centrum wszechświata** – nadają książce pewne rysy indywidualne. Wszystko tu bowiem poddane zostało temu światłu, które od stworzenia prowadzi do Stwórcy, od materii ku formie (w rozumieniu Arystotelesa¹⁹). Stąd też i ślady wiedzy hermetycznej, kiedy mowa o „cudownej alchemii” Miłości Bożej. Mówi się o niej zresztą – *ja mówię tu do Boga* – językiem symboli:

¹⁶ Cyt. za: Barbara Otwinowska, *Humanistyczna koncepcja „otium” w Polsce na tle tradycji europejskiej*. W zbiorze: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska, Jan Ślaski. Wrocław 1980, s. 183. W druku w tomie prac autorki: *Twórca i twórczość. Studia i szkice staropolskie*. Oprac. Antoni Czyż, Stanisław Szczęsny.

¹⁷ Por.: Stanisław Herakliusz Lubomirski: *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*. Wyd. Justyna Dąbkowska. Warszawa 2006, s. 221-222n.

¹⁸ Zob.: Otwinowska, *op. cit.*, s. 169.

¹⁹ Zob. Adam Krokiewicz: *Arystoteles, Pirron i Plotyn*. Warszawa 1974, s. 81.

Jako żelazo rozpalone do ognia jest podobne, tak wszystkie utrapienia moje Tobie ofiarowane, ogniem miłości Twojej rozpalone w postać się ogni-stej miłości obróciły, miłosne, złote się stały²⁰.

Ja zaś jestem „drewno, pień leśny, chropowaty, sękowaty, nie ociesany przed Panem”. *Zabawka* stanowi zatem **maleńki traktat antropologiczny** i ascetyczny pospołu. Czuje się tu ślady i wpływy **duchowości ignacjańskiej** – w samej już idei ćwiczeń wewnętrznych, które zawiodą do mistycznego kontaktu z Panem²¹. W tym duchu utrzymana jest część dalsza tomu: *Wieczne przymierze woli ludzkiej z wolą Boską*, w formie modlitwy.

Tom *Zabawa zbawienna w drodze szczęśliwej wieczności przez rozmyślanie o Męce Pańskiej* poświęcony został **czterem rzeczom ostatecznym**: śmierci, Sądowi, piekłu, chwale²². Zaczyna się od „rozmyślań porannych na każdy dzień przez punkta podzielonych”. Mają one – jako proza retoryczna – formułę upomnień, wskazówek, nakazów czynionych pobożnemu praktykantowi medytującemu nad umęczonym Jezusem, formułę – zatem – swoistego „przewodnika duchowego”. Wyraźne są tu ślady duchowości ignacjańskiej, jak również **analogie** do pism Mortęskiej. Podobny układ ma cały tomik, który wykorzystuje „rozmyślanie” (*meditatio*) jako **formę podawczą** „zabawy”, a zarazem – jako „skradzioną” strukturę gatunkową, przyswojoną „zabawie”. Poprzedni rozważany tutaj tom przyswajał cechy „nabożeństwa”. Raz jeszcze jawiłaby się „zabawa” jako forma żerująca **na zastanych już gatunkach**.

Zabawa duchowna tym służąca duszom, które są wpisane w Bractwo Ustawicznej Adoracji przełożona została z języka francuskiego²³. Ten interesujący tomik wiąże się najpewniej z obecnością i oddziaływaniem

²⁰ *Zabawa miła i pożyteczna do zbawienia wiecznego istotnie potrzebna* (b.m.r.w.).

²¹ Por.: Antoni Czyż: *Wyobrażenia-obcująca w literaturze polskiego baroku* - rozdział w tej monografii.

²² *Zabawa zbawienna w drodze szczęśliwej wieczności przez rozmyślanie o Męce Pańskiej* [...]. b.m.w., 1722. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.5.5.4. Zob. **ważną** monografię: Jacek Kowzan: *Quattuor hominum novissima. Dzieje serii tematycznej czterech rzeczy ostatecznych w literaturze staropolskiej*. Siedlce 2003.

²³ *Zabawa duchowna tym służąca duszom, które są wpisane w Bractwo Ustawicznej Adoracji* [...], z francuskiego na polski przetłumaczona [...]. Warszawa 1743. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.14.3.6. Pierwsze wydanie książeczki, o czym informuje podtytuł, ukazało się w roku 1688.

w Polsce zakonu **sakramentek**. Dla sakramentek – wyjaśnia Imelda Rosińska – szczególnie ważna „stała się nieustająca (dniami i nocą) adoracja Najświętszego Sakramentu”²⁴. Zgromadzenie powstało we Francji w roku 1653. Sprowadziła je do Polski królowa Marysieńka Sobieska, wypełniając w ten sposób ślub, który złożyła przed odsieczą wiedeńską²⁵. W sierpniu 1687 do odległej Warszawy wyruszyło z Paryża 16 zakonnic. Miały one, już na miejscu przeznaczenia, osiąść w wykańczanym właśnie klasztorze przy Rynku Nowego Miasta. Tuż obok budowany był również kościół, projektu Tylmana z Gameren. Umocniony przez sakramentki kult Najświętszego Sakramentu rzutował i na popularną religijność tego czasu. Oddziaływanie to objawiło się już „w sam dzień Nowego Roku 1688”, kiedy sakramentki – przebywające wtedy czasowo na Zamku Królewskim – „rozpoczęły w kaplicy zamkowej uroczyste chórálne odprawianie brewiarza i nieustającą adorację Najświętszego Sakramentu”²⁶. Od samego początku wiele znaczy tu tekst. On też wpływa na rozwój tego owego, osobliwego swą mocą, kultu.

Maria Kazimiera, bardzo gorliwa o kult Najświętszego Sakramentu, przyczyniła się do jego rozszerzenia w stolicy przez współpracę przy założeniu Arcybractwa Najświętszego Sakramentu. Wprowadziła też publiczną adorację w kościele w dniach wystawienia Najświętszego Sakramentu przewidzianych przez konstytucje²⁷.

Z adoracją tą niewątpliwie mogły się łączyć teksty, współtworzące popularną literaturę religijną polskiego baroku, i to niekoniecznie oryginalne, czasem tłumaczone (co oczywiste – z francuskiego). Tom *Zabawa duchowna* [...] ukazał się bowiem po raz pierwszy w roku 1688, o czym informuje podtytuł. Wiąże się więc z tymi formami duchowości, które rozwijały sakramentki. Wiązałyby się zapewne również z bardzo subtelnymi – słabo

²⁴ Imelda Rosińska: *Benedyktynki od Nieustającej Adoracji Najświętszego Sakramentu*. W zbiorze: *Zakony benedyktyńskie w Polsce. Krótka historia*. Tyniec-Warszawa 1981, s. 191.

²⁵ Zob. tamże, s. 192-193.

²⁶ Tamże, s. 194.

²⁷ Tamże, s. 196.

przebadanymi i nie zawsze bezspornymi – **wpływami jansenizmu**, o których pisał u nas Karol Górski²⁸. Podobnie interesujące wydawałoby się – równie trudne do przeanalizowania – oddziaływanie zasad św. Franciszka Salezego (promieniujących z Francji przez królową Ludwikę Marię), niejednokrotnie współbrzmiących z nader głęboko odczytaną myślą św. Ignacego Loyoli²⁹.

Niewykluczone, iż po trosze wiąże się z tą infiltracją duchową opisany wyżej tomik *Zabawka miła i pożyteczna do zbawienia wiecznego [...]*, wydany przez krakowskich jezuitów. We wstępie do tomu mowa o siostrach sakramentkach. **Struktura tekstu jest zaś analogiczna do struktury „nabożeństwa” jako gatunku.** Mamy zatem „godzinki”, „litanie”, „modlitwy”, „akty”, „hymny”, „koronki”, „afekty”, „pieśni” jako całości składające się na główny tekst. Pojawia się nawet – jako częśćka tomu – *Krótkie nabożeństwo na uroczystości Bożego Ciała*. Tym razem więc „zabawa” utożsamia się z „nabożeństwem”. Utożsamianie takie można najpewniej obserwować często. Świadczy o tym książeczka z r. 1757: *Zabawa bogomyślna, to jest Nabożeństwo do błogosławionej Salomei przez rozmyślania [...]*³⁰. Znowu bowiem składają się na nią (jako na „zabawę”) przemyślnie „skradzione” przedmioty genologiczne. Są tu „afekty”, „godzinki”, „litanie” i całość – zgodnie z kartą tytułową – upodabnia się do „nabożeństwa”. Czerpie zarazem z cech istotnych „rozmyślania”, które nabiera tu rysów typowych, ignacjańskich, a przez to zarazem wyrażnie personalistycznych.

4. Zabawy bólem, nabożne gry

Oprócz „kradzieży” zdarzałyby się i „chwile szczerości”. „Zabawa” objawiałaby wówczas raz jeszcze ów **własny, niepowtarzalny, czynnościowy charakter, zakorzeniając czyny w słowie**. Dla tak wyrażanej powszechnej świadomości metaliterackiej znamienny i ważny jest tom Stanisława Skibickiego *Dusze pod cieniem drzewa żywota Ukrzyżowanego*

²⁸ Górski, *op. cit.*, s. 13-14.

²⁹ Zob. tamże, s. 14-15.

³⁰ *Zabawa bogomyślna, to jest Nabożeństwo do błogosławionej matki Salomei przez rozmyślania [...]*. Kraków 1757. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.18.5.26.

*Jezusa [...] nabożna zabawa*³¹, wydany przez kaliskie kolegium jezuitów. Autor był właśnie jezuitą. W konstrukcji całości uderza przeplatanie partii poetyckich i komentarza prozą. Fragmenty poetyckie **szkicują całą sytuację**, kreślą (wątplą, co prawda) fabułę. Prozaiczny komentarz **odśłania złożoną jej semantykę**. Wyraźnie rozbudowana jest tu wyjściowa sytuacja narracyjna. Oto dusza siedzi pod „drzewem żywota”, które rzuca „cień”. W przedmowie autor podaje sens tego obrazu. „Drzewo” zatem to Krzyż Chrystusa, a „cień” – wiara, obrona i zasłona Kościoła jako Oblubienicy. Pobrmiewają tu echa tradycji **emblematicznych**. W poetyckich monologach duszy uwidaczniają się natomiast ślady **erotyki mistycznej**.

Poszczególne rozdziały książki opisują cień rzucany przez głowę Jezusa. Jego twarz, odkryte oczy, nogi, poranione piersi... Struktura poszczególnych rozdziałów („cieni”) nie jest jednorodna, stała pozostaje wszakże dwoistość narracji: opisu i komentarza. Wiersz – ośmiozłogowski – jest zazwyczaj „powitaniem” głowy, nóg czy piersi Chrystusa. Wyraźne tu ślady ludyczne, zarazem – elementy makabryzmu. Jest to po prostu **poezja wstrząsu** (jednakże łagodnego).

„Zabawa” odśłania teraz nowe rysy indywidualne. Jest już nie tylko formułą czynności, ale też – formułą gry, zabawy pojmowanej dosłownie. Autor koduje, czytelnik dekoduje relację o duszy. Ta dziwna fabuła bawi czytelnika. Lecz zarazem bawi się i bohaterka, zacna dusza. To właśnie sygnalizuje tytuł. Dusza przecież bawi się „nabożnie”. I staje się to – w perspektywie odbiorcy – dziwnym przemieszaniem aktywności intelektualnej i pierwiastku ludycznego. „Zabawa” jako nazwa genologiczna oznaczałaby językową formułę czynności o wyraźnym podłożu, posmaku ludycznym.

Żywiół **gry** często się pojawiał w „zabawach”. *Zabawa chrześcijańska* Jana Stanisława Jabłonowskiego odśłania te właśnie rysy gatunku (czy *quasi-gatunku*)³². Zasadniczą jej część stanowi cykliczny poemat *Chrystus*

³¹ Stanisław Skibicki: *Dusze pod cieniem drzewa żywota Ukrzyżowanego Jezusa siedzącej z ranami i boleściami Jego nabożna zabawa*. Kalisz 1685. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.18.2.57.

³² Jan Stanisław Jabłonowski: *Zabawa chrześcijańska*. Lwów 1700. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 28.20.3.1359. O poecie por.: Sławomir Baczewski: *Karykatura - groteska - ironia - humor w literaturze czasów saskich*. Jan Stanisław Jabłonowski - Karol Mikołaj Juniewicz. „Napis” r. XIV: 2008, s. 187n.

Jezus, Syn Boży przedwieczny, bliski formule **mesjady**. Opis żywota Zbawiciela nabiera tu wyraźnie posmaku dziwnej i kuszącej gry narratora. Ta gra językiem, konwencją, adresatem tekstu oznacza w istocie igranie z Mitem. Fabuła poematu staje się przetworzoną opowieścią ewangelistów o Mesjaszu, staje się wariantem Mitu. Jabłonowski dokonuje sakralizacji świata poetyckiego, lecz zarazem odziera go z mocy świętej, bawiąc się stylem, igrając konceptami. Przy tym wszystkim narrator zachowuje intelektualny i lekko ironiczny dystans wobec fabuły. „Zabawa” jest więc zabawą, jakkolwiek sięga (tym razem) i do „mesjady”.

Pomimo to nie sposób mówić o wykrystalizowaniu cech gatunkowych „zabawy” i nadal **nie jest pewne, czy słowo to pełni funkcję nazwy genologicznej**. Oznacza niewątpliwie czynności, ale czy oznaczałoby gatunek? Lub choćby *quasi*-gatunek? Tom Wojciecha Chrościńskiego *Krótki zbiór duchownych zabaw*³³ nie ułatwia odpowiedzi na te pytania. *Pacierz z różnych miejsc Pisma Świętego* zebrany, *Psalmy spowiedne*, różne psalmy, pieśni, żywoty wreszcie św. Aleksego i św. Eustachiusza składają się – jako samodzielne rodzajowo całości – na zasadniczy korpus tomu, **bliskiego strukturze modlitewnika**. „Zabawą” duchowną staje się tu monolog narratora, wielka modlitwa do sprawiedliwego, lecz i miłosiernego Stwórcy. Przejmująca chwilami, bardzo sugestywna, mocna, często plastyczna i wizyjna – liryka pokutna Chrościńskiego zmierza ku pojednaniu z Bogiem, ku **więzi** nieledwie mistycznej.

Z pokorą oddaje się Panu. I oto *ja* – narrator – pogodzony z Nim jestem. Oto zajęcie me. Oto **zabawa**. *Rozmaite piosneczki do zabawy duchownej sporządzone*, zawarte w poezji z rękopisów karmelitańskich³⁴, są również modlitwą, wypowiedzianą (a raczej wyśpiewaną) w formie „piosneczki”. To zdrobniałe określenie jest, być może, śladem nieco żartobliwego (a może dyktowanego skromnością?) ujmowania tekstu przez anonimową autorkę. Stanowiłoby więc wyraz świadomości estetycznej, a ściślej – w relacji do „zabawy” – genologicznej, rzutuje bowiem na sens zwrotu „zabawa duchowna” umieszczonego w tytule, a wyznaczającego moment

³³ Wojciech Chrościński: *Krótki zbiór duchownych zabaw*. Częstochowa 1711. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4.19.7.69.

³⁴ Bibl. Jagiellońska, rkps 3643.

percepcji, lektury tekstu. I oto modlitwa stawałaby się wyznaniem, lecz także piosenką. Ekspresją i grą. **Zabawą poważną – i zabawną!**

Zabawa codzienna powołanych na służbę Boską Dominiki Chomentowskiej pochodzi z drugiej połowy wieku XVIII³⁵, a rozwija formułę „zabawy” znaną nam z prozy Mortęskiej, jak również z popularnej twórczości związanej z życiem zakonu benedyktynek. Rękopiśmienny tekst powstał w klasztorze dominikanek w Żółkwi, pierwotnie jeszcze w XVII stuleciu (zapewne więc po roku 1682, kiedy ufundowano klasztor), wersja bowiem, którą znamy, jest kopią wcześniejszego manuskryptu³⁶. Dzieło to – składają się na nie rady i pouczenia skierowane do sióstr – jest rodzajem **przewodnika** dla młodych zakonnice i nowicjuszek. Stanowi przykład swoistego **tekstu parenetycznego, kreślącego projekt idealnej biografii zakonnej**. Sama już forma podawcza – „przeżegnacie się, powstaniecie, przemówicie” – decyduje o tym szczególnym napięciu tekstu, który ma nakłaniać adresatkę do kształtowania codziennego życia wedle określonych przepisów. Indywidualne znamię biografii jednostki poddaje się tu rygorom reguły. Dzięki temu *ja* – skromna dominikanka – nieustannie obcuje z Panem. W toku narracji wyróżnia się opis modlitewnej chwały oddawanej poszczególnym częściom ciała Matki Boskiej: głowie, sercu, uszom, oczom, szyi, ustom, „żywotowi”, rękom... A także piersiom:

Piersiom. Zdrowaś Maryja *etc.*

Sam Duch Święty opatrzył Bogu Wcielonemu

Pokarm z piersi Panieńskich, nie komu innemu.

O! dziwy nad dziwami, piętnaście lat miała

Córka Ojca, gdy karmiąc mile powijała³⁷.

³⁵ Dominika Chomentowska: *Zabawa codzienna powołanych na służbę Boską [...] [1762]*. Bibl. Ossolineum, rkps 6936.I. Zob. też anonimowy tomik: *Zabawy duchowne pannom zakonu S. Benedykta [...] [1672]*. Kraków 1672. Egzemplarz w Bibl. PAN w Kórniku, sygn. 1448 (mikrofilm w zbiorach Bibl. Narodowej w Warszawie, sygn. 3627).

³⁶ Zob. Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980, s. 177-178. Zob. też Elżbieta Janicka-Olczakowa: *Żeński ruch dominikański w Polsce XVII-XX wieku*. W zbiorze: *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222-1972*. T. 1. Warszawa 1975, s. 161-164.

³⁷ Chomentowska, *op. cit.*, s. 23-24.

Lektura *Zabawy* Chomentowskiej pobudza do refleksji. Dziełko stanowiłoby bowiem - dociekamy nieśmiało! - opis swoistej duchowej tresury, **rygorystycznego ćwiczenia** adresatek, które znaczą o tyle, o ile urzeczywistnią doskonały model zachowania. Czy to przejęty przez Chomentowską z **antypersonalistycznej kultury religijnej późnego baroku**? Czy też, ledwie, łagodne rady co do właściwych zachowań? Wskazówki, kiedy podnieść oczy (a kiedy spuścić), kiedy mocniej wyciągnąć ręce (a kiedy słabiej), kiedy założyć nogę na nogę (a kiedy nie zakładać) – są trochę znakiem wolności zaprzeczonej. „Zabawa” jest znakiem owej niewoli: skromnym gestem, nieśmiałym ruchem, żmudnie wypracowaną czynnością.

W „**zabawie**” księdza Baki powraca pierwiastek ludyczny. Formuły te stosuje Baka w tomie *Wielki obrońca upadłej grzeszników przed Bogiem sprawy [...]*, poświęconym św. Franciszkowi Regisowi³⁸. Zawartość tomu omawiam dokładniej w innym miejscu³⁹. W całym tekście pojawia się wielokrotnie – jako samodzielna częśćka kompozycyjna – *Zabawa duchowna z Pisma świętego*. Kolejne *Zabawy* przeplatane są tu przez refleksje, poświęcone zagadnieniom etycznym, a bliskie ideom ascezy. Cała książeczka przypomina **zamaskowane „ćwiczenia duchowne” płynące wprost z inspiracji Loyoli**. Dlatego mówimy o ich zamaskowaniu, że pragmatyczna (dydaktyczna, edukacyjna) funkcja dzieła skryła się wobec funkcji **ludycznej**. W istocie też: autor daje nade wszystko pyszną zabawę. Zarazem edukuje pobożnego czytelnika.

Zabawa duchowna Baki wyraźnie przypomina **elogium**. Jak wiemy, gatunek ten wywarł znaczny wpływ na *Uwagi*⁴⁰. Chyba bowiem śladem konstrukcji *elogium* buduje Baka jakby cykl cytatów, sentencji z Biblii, „naznizanych” na niewidzialną nić. Niepokoją, frapują, uczą. Autor zaś naprawdę bawi się i bawi czytelnika. Ów jednak poddaje się przy tym zbożnej wiedzy. Niewykluczone też, że *Zabawa* Baki pełni po trosze funkcje mnemotechniczne. A w każdym razie „zabawa” w tomie *Wielki obrońca [...]* jest samodzielną całością, obdarzoną jasno wykryształizowaną strukturą.

³⁸ Józef Baka: *Wielki obrońca upadłej grzeszników przed Bogiem sprawy, abo Gorliwy o zbawienie dusz ludzkich misjonarz, s. Jan Franciszek Regis Societatis Jesu wyznawca [...]*. Wilno 1755. Egzemplarz w Bibl. Jagiellońskiej, sygn. 586925.I.

³⁹ Zob. Antoni Czyż: *Józef Baka – poeta jezuicki*. „Przegląd Powszechny” 1984, nr 1.

⁴⁰ Zob. Antoni Czyż, *Retoryka księdza Baki*. W: *Światło i słowo*, op. cit.

Cały ów opis i przegląd tekstów określonych wolą autora (jawnego lub utajonego – nie ma to znaczenia w perspektywie świadomości metaliterackiej owej epoki) jako „zabawa” przybliżył zjawisko, ale nie przyniósł ostatecznych i zadowalających wyników. Czy „zabawa” jest gatunkiem? Wciąż jeszcze nie mamy przesłanek, aby odpowiedzieć na to pytanie twierdząco, jakkolwiek wiemy, że istotę tej formy *quasi*-gatunkowej stanowi odtworzenie określonej czynności o posmaku ludycznym, opis trudu myślowego, artykulacja intelektualnej aktywności. Ów jednak opis (artykulacja, odtworzenie) czerpie z form rozlicznych.

„Zabawa” **przyswaja sobie rozmaite gatunki** – „epigramat”, „rozmyślanie”, „nabożeństwo”, „*elogium*”... – i utożsamia się z nimi. Żeruje na formach zastanych, podobnie jak „nabożeństwo” i cały drugi, „oddolny” system genologiczny literatury późnego baroku w Polsce.

5. Żywioł - mowa i czyn

Ten właśnie drugi system genologiczny konstruuje niezależną wiedzę metaliteracką, opozycyjną wobec wyuczonej społecznej wiedzy gatunkowej, którą Teresa Michałowska określa jako wiedzę aprioryczną⁴¹. Kształtowała się – pozostajmy przy terminologii tej autorki – wiedza aposterioryczna, zresztą pełniejsza i bardziej autentyczna. Wiedza ta wyraźnie podlegała ciśnieniu tradycji, zgodnie z zachowawczym charakterem poglądów formułowanych przez publiczność literacką⁴². „Zabawa” jako „oddolny” *quasi*-gatunek nie wpisywała się w żaden system pojęć teoretycznych (występujących w pismach normatywnych): wkraczała na teren dziewiczy, oswajała go (czerpiąc z form dawnych) i budowała kolejną część wiedzy aposteriorycznej.

Jeżeli zatem jawi się „zabawa” **jako *quasi*-gatunek** (a więc struktura nie w pełni wykrystalizowana, raczej zbiorowisko – przemiennych i przypadkowych często – form, konstelacja różnych cech stylistycznych),

⁴¹ Teresa Michałowska: *O „gatunku” w poetyce i poezji staropolskiej*. W: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982, s. 113-114.

⁴² Zob.: Janusz Sławiński: *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*. „Teksty” 1981, nr 3.

dzieje się tak również dlatego, iż pozostaje ona tworem niestabilnym, funkcjonalnie i historycznie zmiennym, a przeto podległym osobliwej ewolucji, która nie zezwala na ostateczne wykształcenie znamion gatunkowych. Gdyby więc – jak doradza Ireneusz Opacki – „uznać gatunek literacki za twór niestały, nie dający się ująć w ramy systematyki teoretycznej”⁴³, to „zabawa” przy całej swej problematyczności tym mocniej **ujawniałaby jakiś szczególny kształt gatunkowy**. Historyczna **zmiennność gatunku literackiego** – dowodzi Jan Trzynadłowski – dotyczy dwóch aspektów: wewnątrzgatunkowego i międzygatunkowego⁴⁴. Chodzi tu zarówno o transformacje składników współtworzących strukturę gatunku, jak i o wzajemne (a najrozmaitsze) przenikanie się gatunków. „Zabawa” wszystkim tym procesom ochoczo się poddaje. Przecież nie jest już gatunkiem *sensu stricto*, raczej drobiazgiem, a może – okruczem genologicznym?

Przemiana semantyczna terminu „zabawa” była znamienna i **wiodła od nazwy czynności ku nazwie gatunku**.

Powoli kształtowała się jakaś (nie całkiem jasna) formuła gatunku, wiedza o nim (jako pojęcie genologiczne), a także nazwa (jako imię wymowne). Jednakże losy „zabawy” okazały się kapryśne. Schyłek baroku (i popularnej twórczości religijnej z epoką tą powiązanej) oznaczał kres bytu gatunku czy raczej *quasi*-gatunku. „Zabawa” ponownie określałaby już tylko czynność, ów trud, grę myśli. Tradycja zjawiska była bogata i wielowarstwowa. „Zabawa” barokowa wyrasta z kultury ludycznej i obrzędowej pospołu, czerpie z poetyki renesansowej nakazującej *docere* i *delectare* (słusznie podniosła to Dziechcińska⁴⁵) i z dawnej idei *otium*, oznacza twórczy trud i wyrafinowaną grę, bliska jest jezuickiego racjonalizmu (nieledwie neoscholastyki) i łagodnego hedonizmu, zwiastującego świt kultury rokoka... Jawi się zatem „zabawa” jako **twór synkretyczny**, niejednorodny, „odgórny” i „oddolny”, określony wolą uznanych autoryte-

⁴³ Ireneusz Opacki: *Genologia a historycznoliterackie konkrety*. W antologii: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Wybór, opracowanie i wstęp: Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara. Warszawa 1983, s. 113.

⁴⁴ Jan Trzynadłowski: *Modernizacja i aktualizacja gatunku literackiego*. W: *Sztuka słowa i obrazu*. Wrocław 1982, s. 29-32.

⁴⁵ Zob. Dziechcińska, *op. cit.*, s. 112n.

tów i mocą samorządnej, przekornej świadomości metaliterackiej. Egzystuje w różnych obiegach literatury: w klasztorze i w salonie, w pałacu i w skromnym dworze.

Bywa anonimowa, ale ma i świetnych autorów. Czyta ją prostaczek i czyta „koneser”. Odmienne zatem od „nabożeństwa” nie stanowi „zabawa” formy odrobinę chociażby jednolitej, koherentnej, ontycznie pewnej. Istnieje i zarazem nie istnieje – jako formuła *quasi*-gatunku. Przy tym wszystkim znakomicie oddaje swoistość i... niemożliwość literatury schyłku epoki.

W literaturze XVIII stulecia ów *quasi*-gatunek objawi rzeczywiście niemożność dalszej swej egzystencji. „Rzeczą poety będzie tak mówić wierszami, aby uczyć, aby bawić, aby wzruszać” – głosił Antonio Minturno, włoski teoretyk poezji przełomu renesansu i baroku⁴⁶. Ujął w te słowa myśl powszechną w świadomości epoki i obecną w oficjalnie aprobowanej poetyce. Poglądy te przeniknęły w Polskę do szkoły jezuickiej, a wreszcie – do poezji. **Groteska w utworach Rudnickiego czy Baki** ma takie również źródło. Rozliczne zatem „zabawy” w literaturze późnego baroku są dziwnym echem także i tych właśnie koncepcji estetycznych. Wszakże w literaturze wczesnego oświecenia twory te istnieć nie mogą. I nie istnieją jako przedmioty genologiczne. Ostatnia już ewolucja semantyczna „zabawy” wiedzie z powrotem: od nazwy gatunku do nazwy czynności. Oznacza teraz „zabawa” **zajęcie myślowe, trud intelektualny**. I oznacza **zabawę właśnie, ucieśną i lekką**. I nic już więcej.

6. Snopek, młotek i pistolet...

„Zabawa” barokowa bawi. Oto jej funkcja prymarna. To znaczy zajmuje czymkolwiek czytelnika. Imię jej bowiem pozostaje wymowne. Podobnie też „snopek” jest – snopkiem. W przedmowie do książki jezuita Skibickiego (znamy już jego „zabawę”) *Snopeczek miary, to jest Krótkie Męki Ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa Zbawiciela zebranie* czytamy:

⁴⁶ Antonio Minturno, *O poecie*. W antologii: *Poetyka okresu renesansu*. Wybór, wstęp i opracowanie: Elżbieta Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1982, s. 252.

Ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa wszystkę Mękę, krwawe boleści i okrutną śmierć Jego niebieska oblubienica, w jeden wonnej miry zebrawszy snopeczek mile go do piersi i serca swojego przytuliwszy, mowi „Snopeczkiem miry jest mi ukochany moj, między piersiami moimi, na sercu, w samym sercu moim zawsze przebywać będzie⁴⁷.

Autor – w roli Oblubienicy – **nieledwie dosłownie układa snopek**. Przepojone erotyką mistyczną refleksje mają typową formułę „gorzkich żalów”⁴⁸. *Snopek na polu życia ludzkiego* pozostawiła Elżbieta Drużbacka. „Pistolet” zapewne zabija. Nie zachował się, niestety, żaden egzemplarz wydanego u schyłku XVII stulecia tomu *Pistolet duchowny*⁴⁹.

„**Młotek**” natomiast zaś wbija prawdę do głowy. *Młotek duchowny* [...] z roku 1656⁵⁰ zawiera ilustracje emblematyczne o alegorycznej wykładni. W toku narracji można wykryć struktury znamienne dla form podawczych kazania. Autor, który wyznaje, iż wyżej ceni cnotliwe życie aniżeli filozofię, daje przykład chrześcijańskiego praktycyzmu etycznego, opowiadającego się za życiem praktycznym, a przeciw – kontemplacyjnemu. Jeżeli rozważymy ów tom w świetle **podstawowego dla literatury późnego baroku problemu osoby ludzkiej**, *Młotek duchowny* – traktat antropologiczny dla maluczkich – objawi się jako rozbicie wiary w godność i wartość osoby. Młotek ufa bowiem tylko w moc Boskiego autorytetu i ufność tę kategorycznie wbija nam do głowy.

Tak to **od słowa wędrujemy do idei, od formuł genologicznych do wzorów osobowych**. W istocie bowiem „zabawa” barokowa oddaje znamieny dla epoki wzór kultury. Będzie to ***homo ludens***, odmienny od

⁴⁷ Stanisław Skibicki: *Snopeczek miry, to jest Krótkie Męki Ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa Zbawiciela zebranie*. Kalisz 1683. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.5.2.17.

⁴⁸ Zob. Henryk Wojtyska: *Męka Chrystusa w religijności polskiej XVI-XVII wieku*. W zbiorze: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*. Lublin 1981.

⁴⁹ Do II wojny światowej jeden egzemplarz miała Bibl. Jagiellońska. Po wojnie książeczka zaginęła.

⁵⁰ [Pleban Witowski], *Młotek duchowny w sercach ludzkich tor Chrystusów drelujący [...]*. Gdańsk 1656. Egzemplarz w Bibl. Ossolineum, sygn. XVII-4488-II. Zob. też.: Paulina Buchwald-Pelcowa: *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVII-XVIII wieku*. Wrocław 1981, s. 42-43, 122.

wzoru innego - od *hominis militantis*, jak to słusznie ujmuje Janusz Pelc⁵¹. Nie tak daleko stąd do Arkadii ziemiańskiej, krainy szczęścia i zabawy przystojnej. Tę to krainę opisywały wszak *Zabawy orackie* Stanisława Słupskiego z roku 1618⁵². **Znowuż „zabawy”!**

Bibliografia:

I. Źródła - w tym stare druki:

1. Józef Baka: *Wielki obrońca upadłej grzeszników przed Bogiem sprawy, abo Gorliwy o zbawienie dusz ludzkich misjonarz, s. Jan Franciszek Regis Societatis Jesu wyznawca [...]*. Wilno 1755. Egzemplarz w Bibl. Jagiellońskiej, sygn. 586925.I.
2. Dominika Chomentowska: *Zabawa codzienna powołanych na służbę Boską [...] [1762]*. Bibl. Ossolineum, rkps 6936.I.
3. Wojciech Chróściński: *Krótki zbiór duchownych zabaw*. Częstochowa 1711. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4.19.7.69.
4. Jan Stanisław Jabłonowski: *Zabawa chrześcijańska*. Lwów 1700. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 28.20.3.1359.
5. Stanisław Herakliusz Lubomirski: *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*. Wyd. Justyna Dąbkowska. Warszawa 2006, s. 221-222 i n.
6. Antonio Minturno, *O poecie*. W antologii: *Poetyka okresu renesansu*. Wybór, wstęp i opracowanie: Elżbieta Sarnowska-Temierusz. Wrocław 1982, s. 252.
7. [Magdalena Mortęska]: *Nauki duchowne*. W: Karol Górski: *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich w Polsce XVI-XVIII wieku. Teksty i komentarze*. Warszawa 1980.
8. Stanisław Skibicki: *Dusze pod cieniem drzewa żywota Ukrzyżowanego Jezusa siedzącej z ranami i boleściami Jego nabożna zabawa*. Kalisz 1685. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.18.2.57.
9. Stanisław Skibicki: *Snopeczek miry, to jest Krótkie Męki Ukrzyżowanego Jezusa Chrystusa Zbawiciela zebranie*. Kalisz 1683. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.5.2.17.
10. [Pleban Witowski], *Młotek duchowny w sercach ludzkich tor Chrystusów drełujący [...]*. Gdańsk 1656. Egzemplarz w Bibl. Ossolineum, sygn. XVII-4488-II.
11. *Zabawka miła i pożyteczna do zbawienia wiecznego istotnie potrzebna [...], to jest różne affekty miłości Bożej, które serce ludzkie ożywiają*. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.7.5.192.

⁵¹ Zob.: Janusz Pelc: *Bohaterowie literaccy a wzorce osobowe w czasach polskiego renesansu oraz baroku*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 3. Wrocław 1978, s. 34; Mirosław Lenart, *op. cit.*

⁵² Książeczkę tę omówił Adam Karpiński (*Staropolska poezja ideałów ziemiańskich*. Wrocław 1983, s. 56n.).

12. *Zabawa bogomyślna, to jest Nabożeństwo do błogosławionej matki Salomei przez rozmyślania [...]*. Kraków 1757. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.18.5.26.
13. *Zabawa duchowna tym służąca duszom, które są wpisane w Bractwo Ustawicznej Adoracji [...], z francuskiego na polski przetłumaczona [...]*. Warszawa 1743. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.14.3.6.
14. *Zabawa zbawienna w drodze szczęśliwej wieczności przez rozmyślanie o Męce Pańskiej [...]*. b.m.w., 1722. Egzemplarz w Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 4g.5.5.4.
15. *Zabawy duchowne pannom zakonu S. Benedykta [...]*. Kraków 1672. Egzemplarz w Bibl. PAN w Kórniku, sygn. 1448 (mikrofilm w zbiorach Bibl. Narodowej w Warszawie, sygn. 3627).

II. Opracowania:

1. Sławomir Baczewski: *Karykatura - groteska - ironia - humor w literaturze czasów saskich*. Jan Stanisław Jabłonowski - Karol Mikołaj Juniewicz. „Napis” r. XIV: 2008, s. 187n.
2. Paulina Buchwald-Pelcowa: *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVII-XVIII wieku*. Wrocław 1981, s. 42-43, 122.
3. Antoni Czyż: *Józef Baka – poeta jezuicki*. „Przegląd Powszechny” 1984, nr 1.
4. Antoni Czyż, *Retoryka księdza Baki*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.
5. Antoni Czyż: *Szkola wolności. Proza Magdaleny Mortęskiej*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.
6. Hanna Dziechcińska: *Tekst literacki – źródło „zabawy”*. W: *Literatura a zabawa*. Warszawa 1981.
7. Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980, s. 177-178.
8. Pierre Guiraud: *Semantyka*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Warszawa 1976.
9. Jan Paweł II: *Laborem exercens*. Poznań 1981.
10. Elżbieta Janicka-Olczakowa: *Żeński ruch dominikański w Polsce XVII-XX wieku*. W zbiorze: *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222-1972*. T. 1. Warszawa 1975, s. 161-164.
11. Adam Karpiński: *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich*. Wrocław 1983, s. 56n.
12. Jadwiga Kotarska: *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980.
13. Jacek Kowzan: *Quattuor hominum novissima. Dzieje serii tematycznej czterech rzeczy ostatecznych w literaturze staropolskiej*. Siedlce 2003.
14. Adam Krokiewicz: *Arystoteles, Pirron i Plotyn*. Warszawa 1974.
15. Julian Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*. Wyd. 5. Warszawa 1979.
16. Teresa Michałowska: *O „gatunku” w poetyce i poezji staropolskiej*. W: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982, s. 113-114.
17. Eugeniusz Myczka: *W sprawie definicji pracy*. W: Jan Paweł II: *Laborem exercens. Powołany do pracy*. Red.: Jan Krucina. Wrocław 1983, s. 325-332.

18. Ireneusz Opacki: *Genologia a historycznoliterackie konkrety*. W antologii: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Wybór, opracowanie i wstęp: Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara. Warszawa 1983, s. 113.
19. Barbara Otwinowska, *Humanistyczna koncepcja „otium” w Polsce na tle tradycji europejskiej*. W zbiorze: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska, Jan Ślaski. Wrocław 1980. Także - w druku w tomie prac autorki: *Twórca i twórczość. Studia i szkice staropolskie*. Oprac. Antoni Czyż, Stanisław Szczęsny.
20. Janusz Pelc: *Bohaterowie literaccy a wzorce osobowe w czasach polskiego renesansu oraz baroku*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 3. Wrocław 1978.
21. Janusz Pelc: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965.
22. Imelda Rosińska: *Benedyktynki od Nieustającej Adoracji Najświętszego Sakramentu*. W zbiorze: *Zakony benedyktyńskie w Polsce. Krótka historia*. Tyńiec-Warszawa 1981.
23. Alina Siomkajło: *Ewolucja epigramatu (do początków romantyzmu w Polsce)*. Wrocław 1983.
24. Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Tom III. Warszawa 1965.
25. Janusz Sławiński: *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*. „Teksty” 1981, nr 3.
26. *Słownik języka polskiego*. Red.: Mieczysław Szymczak. Tom III. Warszawa 1981, s. 884.
27. Zbigniew Taranienko: *Sztuka i zabawa w poglądach Johana Huizingi*. W zbiorze: *Sztuka i społeczeństwo*. Tom I. Warszawa 1973, s. 239-240.
28. Jan Trzynadłowski: *Modernizacja i aktualizacja gatunku literackiego*. W: *Sztuka słowa i obrazu*. Wrocław 1982, s. 29-32.
29. Henryk Wojtyska: *Męka Chrystusa w religijności polskiej XVI-XVII wieku*. W zbiorze: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*. Lublin 1981.

Retoryczno-logiczny system interpunkcji jako problem edytorski. Czasy renesansu i baroku¹

pamięci Profesora **Janusza Pelca**,
życzliwego Mistrza dla młodszych kolegów
w zapoznanym do szczętu dziś duchu
przyjaznej akademickiej wspólnoty
badaczy i studentów

1. Osobliwy zapis

Pornografię otwiera Witold Gombrowicz osobliwym zdaniem: „Opowiem wam inną przygodę moją, jedną chyba z najbardziej fatalnych”². Podobnie później *Kosmos*: „Opowiem inną przygodę dziwniejszą...”³.

Są to arcydzieła, wysmakowane i – pieczołowicie – wypracowane. Więc: wszystko w nich ważne. I owe zdania osobliwe. I kształt tekstu. Michał Głowiński trafnie komentował:

Ostatnie powieści Gombrowicza zaczynają się tak, jakby opowiadającego i jego słuchaczy dzieliła przestrzeń, którą można pokonać wyciągnięciem ręki. Owa przestrzenna bliskość jest jednak sygnałem odległości – w czasie. Któż dzisiaj zwraca się w ten sposób do swych czytelników w wypowiedzi, która nie jest potoczną relacją, ale dziełem powieściowym, książką? Opowiem wam... – a więc relacja toczy się przy kominku lub biesiadnym stole, narrator zaś ma być gawędziarzem [...]”⁴.

¹ Pierwszą wersję tego tekstu zechciała przejrzeć śp. Profesor Irena Bajerowa. Jej uwagi były dla mnie bardzo pomocne.

² Witold Gombrowicz: *Dzieła*. Red.: Jan Błoński. Wyd. 2. Tom IV: *Pornografia*. Kraków 1988, s. 6.

³ *Dzieła*. Tom V: *Kosmos*. Kraków 1988, s. 5.

⁴ Michał Głowiński: *Parodia konstruktywna*. (O „*Pornografii*” Gombrowicza). W zbiorze: *Gombrowicz i krytycy*. Oprac. Zdzisław Łapiński. Kraków 1984, s. 365.

Spróbuję – dla własnych potrzeb – rozwinąć te myśli.

Chodzi zatem o powieści ostatnie. *Pornografia* ukazała się w roku 1960, a *Kosmos* po pięciu latach. Więc jakoś nowe (*sensu largo*: współczesne) i wpisane w kulturze XX wieku. A przecież nawiązują one do form dawnych: jest tu coś z klimatu **gawędy sarmackiej** (podobnie w *Trans-Atlantyku*!). Coś z Paska i jego narracji, kształtowanej – jak to ujęła Jadwiga Rytel – przede wszystkim jako **wypowiedź mówiona**⁵.

Naturalnie: Gombrowicz przetwarza. Ale rozwija też znamienne ów model pisania przejęty z przeszłości. **Pisanie jako mówienie**. I dzieło jako **tekst wypowiedziany**. A powieść pomyślana jako strumień mowy. Jako **dźwięki, brzmienie**. Powtórzmy: Gombrowicz przetwarza i zresztą – o czym słusznie mówił Jerzy Axer⁶ – nie da się utożsamić dawnej i nowej kultury literackiej. Lecz da się rozpoznać analogie. Bo też taka była dawna polska kultura literacka: otaczała kultem słowo mówione i koła męczącą opozycję mówienia i pisania.

Trzeba to krótko przemyśleć. Jak się zdaje, literatura dawna ma w Polsce charakter znamienne wspólnotowy. Chodzi o **szczególny żywioł rozmowy i dyskusji, który jest glebą dla twórczości literackiej**. Opisywał to Janusz Pelc, rozważając na takim – znaczącym – tle pisarstwo Mikołaja Reja⁷.

A stwierdzają to i badania z pogranicza historii literatury i historii idei oraz duchowości - studia nad zakonną kulturą literacką, zwłaszcza epoki baroku, a szczególnie pośród benedyktynek: w kręgu mistyczki, autorki dzieł prozą i reformatorki zgromadzenia, **Magdaleny Mortęskiej**. Oba jej dzieła prozą, *Rozmyślania o Męce Pańskiej* i *Nauki duchowne*, powstawały jako **wykłady** dla mniszek. Teksty zaistniały jako **zapis** mówienia, najdosłowniej: literatura ustna. Tu **oralność** to immanentna cecha całości. Dochował się rękopis *Nauk duchownych*, sporządzany przez siostry. Zmienny dukt pisma to różne ręce, rozmaite osoby, które tę ksią-

⁵ Por.: Jadwiga Rytel: „Pamiętniki” Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego. *Szkic z dziejów prozy narracyjnej*. Wrocław 1962, rozdział: *Konstrukcja narratora*, zwłaszcza s. 112.

⁶ W rozmowie ze mną na temat pierwszej wersji tego tekstu.

⁷ Por.: Janusz Pelc: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*, Warszawa 1984, szczególnie ważny tu rozdział o Reju, s. 231-267.

zeczku rękopiśmienną zapełniały. Edycje powinny tę ustną cechę *Nauk* unaocznąć, także poprzez interpunkcję⁸.

Tłem dla tekstu jest tu bowiem mowa.

Owo tło, owoż **życie tekstu we wspólnocie** (zwracam uwagę z naciskiem) kształtowane było przez dawną **refleksję o języku i literaturze** (opisała ją znakomicie Barbara Otwinowska), która jako główne zadanie literatury wymieniała „mówienie do czytelnika”⁹. Dzieło mówi? Mówi. Ale jest przecież książką. Więc przedmiotem. Same paradoksy. Trzebaż więc dzieło ożywić. Aby – mówiło. Czyni to **retoryka**. Ale też i sam **kształt graficzny tekstu**. Zatem **interpunkcja**.

Uczynię małe wyznanie. Temat interpunkcji staropolskiej zaprzęta mnie od dawna. Zmagalem się z nim wydając *Poezje*, a potem *Uwagi* księdza Baki¹⁰. Od dawna też całkiem prywatnie **pojmuję literaturę jako mówienie**. W toku lektury rekonstruuje sobie dzieło jako całość **wypowiedzianą** i je „słyszę”. Jestem wrażliwy (może nazbyt) na brzmienie tekstu i jego harmonię eufoniczną. Także – na interpunkcję. Która melodię mowy powinna uwypuklać, nie zaś zamazywać. Teraz zdaję sobie sprawę, że od lat (nie rozumiejąc tego początkowo) odbieram literaturę na sposób – nazwijmy to – **retoryczny**. I podobnie traktuję interpunkcję.

To wyznanie było i jest konieczne. Temat interpunkcji bowiem – podstawowy dla wszelkich poczynąń edytora – wymaga ujęcia całościowego. Trzeba spojrzeć na cały system kultury literackiej, w której dzieło trwa. Graficzne cechy tekstu (więc i znaki przestankowe) są pochodną pojmowania literatury znamiennej dla epoki. Jeśli zatem w epokach dawnych dzieło urzeczywistnia swoistą „**poetykę głosu**” (sięgam po termin Paula Zumthora przywołany przez Hannę Dziechcińską)¹¹,

⁸ Zob.: Magdalena Mortęska: *Nauki duchowne*. Oprac. Antoni Czyż, Andrzej Borkowski. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 3-4 (23-24), s. 33-60. Por. też: Antoni Czyż: *Mowa-żywa. O „Naukach duchownych” Mortęskiej*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.

⁹ Por.: Barbara Otwinowska: *Język – naród – kultura. Antecedencje i motywy renesansowej myśli o języku*, Wrocław 1974, s. 248.

¹⁰ Józef Baka: *Poezje*. Oprac. Antoni Czyż, Aleksander Nawarecki. Warszawa 1986; Józef Baka: *Uwagi*. Oprac. Antoni Czyż, Aleksander Nawarecki. Lublin 2000.

¹¹ Hanna Dziechcińska: *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*. Warszawa 1987, rozdział: *Oralność staropolskiego tekstu literackiego*, s. 159.

to pojmuję się tu literaturę jako – gadanie. A interpunkcja będzie już tylko pochodną tej świadomości autora i odbiorcy. I, naturalnie, będzie to **interpunkcja „retoryczno-logiczna”**, opisana już¹². Dziechcińska na wielu przykładach pokazuje przedziwny proces wnikania retoryki w dawny tekst literacki: dzieło pozostaje zapisane, nie wygłasza się go, ale tkwi w nim jakaś „oralność [...] cicha”¹³, **głos przytłumiony**. Lektura tekstu jest wówczas tyleż czytaniem, co – słuchaniem. Prawie dosłownie. Mnie to przekonuje.

Myślę, że tak właśnie wyglądała (i wygląda) recepcja *Kazań sejmowych* Skargi, przecież spisanych, **niby gadanych**, i trudno o lepszy dowód od obrazu Matejki, który uległ retorycznej swadzie autora. Proszę spojrzeć teraz na ważną wciąż książkę Krzysztofa Dmitruka *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń*: ona sięga dalej. Buduje model: rekonstruuje „formację staropolską” w kulturze literackiej, znamienne dla niej „przewagę komunikacji **ustnej**” oraz „przewagę **widowiskowych** elementów”¹⁴.

Czym w takiej kulturze będzie tekst literacki? Powtórzę: mówieniem. A lektura? **Rozmową**. Interpunkcja wreszcie? **Znakiem dla mowy**.

Po co jednak sięgam do Gombrowicza? I po co czynię wyznania? Powód jest prosty: ożywa w literackiej świadomości XX wieku (a zwłaszcza lat ostatnich) dawne pojmowanie literatury jako – **tekstu gadanego**.

Mówi trochę o tym (choć nie tylko o tym) tom esejów Krzysztofa Rutkowskiego *Ani było, ani jest*¹⁵. Znowuż więc dzieło wpisuje się we wspólnotę i mówi głośno. Powstają teksty wprost – wypowiedziane. Więc Stanisław Vincenz i jego proza „huculska”, *Pamiętniki z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego, *Mój wiek* Aleksandra Wata. Vincenz przywołuje strukturę gawędy, Białoszewski nagrywa na magnetofon, i podobnie nagrał monologi Wata jego rozmówca Czesław Miłosz. Więc chyba też proza (niby-powieści) Leopolda Buczkowskiego. „Tkanka prozy –

¹² Karin Musiołek: *Z dziejów kształtowania się normy interpunkcyjnej w piśmowni polskiej*. „Studia Linguistica” (Wrocław) r. VI: 1981.

¹³ Hanna Dziechcińska, *op. cit.*, s. 161.

¹⁴ Krzysztof Dmitruk: *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Wrocław 1980, s. 76, podkreślenia moje - A.Cz.

¹⁵ Krzysztof Rutkowski, *Ani było, ani jest. Szkice literackie*, Warszawa 1984.

powie Buczkowski. – Jaką ona ma tonację, w jakiej jest **tonacji**? Jaką chcesz wywołać tonację? Mówię poprzez paralele do utworu muzycznego”¹⁶.

Jeżeli skonfrontuje się pierwotny tekst mówiony i jego wtórny zapis, analogia między mową a drukiem, podobieństwo edycji drukowanej do wypowiedzianej głośno postaci tekstu - będą uderzające. Tak odebrałem to, gdy słuchałem u Zdzisława Libery nagrań prozy mówionej, wspomnieniowej Mirona Białoszewskiego, potem drukowanej i już znanej mi z edycji książkowej - odczucie oralnego charakteru finalnego, drukowanego tekstu było przemożne¹⁷.

2. Tekst mówiony - pytania o zapis i próby namysłu

Jest dziś podobnych zjawisk więcej. Nie tylko – jako prosty zapis – znamienne **werystycznych** (Buczkowski nazywał siebie werystą!), lecz i tych bardziej estetyzujących. Byłyby odległe od dawnej, barokowej, **mowy żywej** (jak nazwane zostały *Nauki duchowne* Mortęskiej), ale to wciąż zjawiska wrażliwe na melodię tekstu, którą unaoczniają.

Jest tak wiele mowy żywej, nowych tekstów mówionych, że budzą niepokój językoznawców swą odmiennością graficzną i - interpunkcją. Ta bowiem bywa odmienna od norm. Poniekąd skandaliczna. „Ale czy mimo protestów językoznawców nie jesteśmy świadkami nowo powstającej normy?” – pyta badaczka skłonna chyba jakoś uznać tę interpunkcyjną osobliwość dzieł nowych i najnowszych¹⁸. I powołuje się na uwagi Klemensiewicza, który analizował powieści Emila Zegadłowicza i wyodrębniał „poszczególne funkcje oryginalnego użycia np. pauzy, nawiasów i wykrzyknika”¹⁹.

Lecz Zegadłowicz wyrasta z Młodej Polski. Wzrasta z neoromantyzmu. Który czerpie z romantyzmu. Wyrasta z formacji (i kultury literackiej) nie

¹⁶ Leopold Buczkowski: *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984, s. 47, wytłuszczenie moje - A.Cz.

¹⁷ Zob.: Antoni Czyż: *Profesor Libera trojako w pamięci*. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1-4 (31-34), s. 377n., zwłaszcza s. 384.

¹⁸ Iskra Angelowa: *Charakterystyka interpunkcji polskiej w świetle normy i praktyki*. Wrocław 1985, s. 14.

¹⁹ Tamże, s. 12.

tak dosłownie już i wprost gadanej, lecz nadal – znamienne retorycznej. A też – osobliwie emocjonalnej. Zwracam tak uwagę (i potem wrócę do tej sprawy) na pewną odmienność dzieł romantyzmu, modernizmu (i jego potomstwa) wobec epok dawnych. Lecz i podobieństwo. Jak i pośród literatury współczesnej są teksty jawnie **gadane** (bliższe owej dawności) i bardziej „literackie”, w sensie: **grafemiczne**, acz nacechowane jakimś szczególnym klimatem emocjonalnym (jakoś więc bliższe modernizmu?). Pomimo wszelkich różnic teksty te będą podobne: znamienne **retoryczne**. I podobna będzie ich interpunkcja. Pisarze współcześni tworzą więc nową normę przestankowania? Czy raczej nawracają do **normy dawnej, retoryczno-logicznej**?

Jeżeli utwór ukazuje się za życia autora, pisarz czuwa także nad interpunkcją. Nie próbuje tworzyć nowego systemu: raczej przetwarza **zastane przez siebie normy interpunkcji logiczno-syntaktycznej, wzbogacając ją o sygnały dotyczące brzmienia**. Tak u Gombrowicza. Biorę kilka zdań z *Pornografii*:

Amelii chodziło o to aby wypróbować swoją ostateczność [...] ²⁰.

Brakuje przecinka, który oddzielałby zdanie nadrzędne od następującego po nim zdania celowego: strumień mowy płynie tu bez pauzy. Dalej podobnie:

Po kolacji znów nie wiedziałem co z sobą począć [...] ²¹.

Toż samo w *Kosmosie*:

Czekał aż przejdzie mu rumieniec ²².

Zresztą przykładów analogicznych jest więcej: Gombrowicz pojmuje dzieło jako tekst – **także wypowiedziany**. Daje więc interpunkcję – **także retoryczno-logiczną** (obok „zwykłej”, syntaktycznej). Jest to celowy i świadomy

²⁰ Witold Gombrowicz: *Pornografia*, s. 63.

²¹ Tamże, s. 144.

²² *Kosmos*, s. 133.

my zabieg pisarski. Co czyni wydawca? Bo o to nie pytaliśmy. Cytowałem zaś obie powieści według *Dzieł*, wydanych w Polsce pod redakcją Jana Błńskiego (jakkolwiek nie on opracowywał tekst). I otóż *Dzieła* respektują obyczaj autora. W komentarzu do *Pornografii* wzmianka, że pozostawiano „bez zmian intonacyjną – odbiegającą od obowiązujących norm – interpunkcję autorską”²³. Takież komentarz w *Kosmosie*: zachowana „bez zmian intonacyjna interpunkcja autora”²⁴. Trudno o lepszą decyzję.

Ale bywa inaczej. Pozostańmy na chwilę przy literaturze XX wieku. Zatem *Dramaty Stanisławy Przybyszewskiej*, pierwsza ich edycja przygotowana w roku 1975 przez Romana Taborskiego. Naturalnie, teksty wyrosły jako – mowa. Poddane zresztą szczególnej, **fascynującej wrażliwości akustycznej** ujawnianej przez pisarkę. Taborski przytacza we wstępie do *Dramatów* to znamienne wyznanie. Autorka *Sprawy Dantona* pisała:

Ponieważ mam straszliwie czuły [...] zmysł rytmu, więc przecinek (używany znacznie rzadziej, niż nakazują absurdalne szkolne przepisy – za to zgodnie z kadencją mowy żywej) ma u mnie ogromne znaczenie. Szczególnie w dramacie – przecinek względnie jego brak, myślnik, wykrzyknik etc. Zastępują mi nieraz drobiazgową wskazówkę sceniczną co do odcieni tonu lub akcentu²⁵.

Trudno o piękniejszy (i bardziej wymowny) przykład dojrzałej samoświadomości pisarza. Co z tym uczyni wydawca? Zlekceważy. Taborski daje w *Dramatach* **interpunkcję logiczno-syntaktyczną, drastycznie zmieniając zamysł autorki**.

Rozliczne są więc podobieństwa. I ta analogia była konieczna: **interpunkcja epok dawnych ma bowiem charakter retoryczno-logiczny** (lub też retoryczno-intonacyjny). I nie jest to ułomność.

Inna – wypowiedziana, gadana – literatura wymaga innej interpunkcji. Wydawca musi to uszanować. Z pewnym żalem trzeba powiedzieć,

²³ *Pornografia*, s. 152.

²⁴ *Kosmos*, s. 150.

²⁵ Stanisława Przybyszewska: *Dramaty*. Oprac. Roman Taborski. Gdańsk 1975, s. XXIV.

iż nie zawsze bywa to rozumiane: wciąż jeszcze nagminną praktyką jest modernizowanie interpunkcji. Zwykle mechaniczne i bez komentarza.

Tak czynił Stanisław Grzeszczuk w nowej edycji *Antologii literatury sowizdrzalskiej*²⁶. Tak postąpił Leszek Kukulski wydając *Utwory zebrane* Jana Andrzeja Morsztyna²⁷. Praktyka ta jest częsta: a zawsze stanowi rodzaj **gwałtu na tekście**. Czy można go jednak uniknąć? Nie odpowiem na razie. Przypomnę tylko, że *Zasady wydawania tekstów staropolskich*, opracowane przez zespół autorów i wydane w roku 1955, przewidują dwa rozwiązania. Czy dobre?

Pośród uwag o interpunkcji wydawnictw typu A (naukowych) dla druków renesansowych i barokowych czytamy: „Interpunkcji nie modernizujemy”²⁸. A przy opisie wydań B (naukowo-dydaktycznych) sugestia, aby wprowadzać „interpunkcję dzisiejszą”²⁹. Są to **niefortunne propozycje!**

Więc zachować – w wydaniach A – **dawne znaki interpunkcyjne** (w tym dużą kreskę pionową lub ukośną, bo małą kreseczkę autorzy *Zasad* radzą zastąpić przecinkiem)? Ale czytelnik dzisiejszy ich nie odczyta: nie zrozumie właściwie, będą dla niego nieczytelne! Więc stosować – w edycjach B – **interpunkcję syntaktyczną**? Czytelnik wyczuje nieprzystawalność takie przestankowania wobec **retorycznego klimatu** dzieła. W obu wypadkach przewiduje się rozwiązania raczej mechaniczne: nic nie zmieniać. Albo zmieniać wszystko. O tym, **jak przekładać dawne znaki na znaki dzisiejsze**, by dać **interpunkcję retoryczną, a jasną, czytelną** (i skuteczną!), *Zasady* milczą. Wydawca wybiera więc sposób drugi: zmienia. Zawsze i wszystko.

Może zresztą nie zawsze i nie wszystko, bo niektóre edycje typu A próbowały rozwikłać trudności. Lecz o tym później. Trudności są bowiem spore. Dzieje interpunkcji od **retoryczno-logicznej** po **syntaktyczno-logiczną**, a i najnowsze skłonności ku **nawrotom do przestankowania intonacyjnego**, także swoistość interpunkcyjna druków dawnych - zosta-

²⁶ *Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*. Oprac. Stanisław Grzeszczuk. Wyd. 2. zm., Wrocław 1985, s. XC.

²⁷ Jan Andrzej Morsztyn: *Utwory zebrane*. Oprac. Leszek Kukulski. Warszawa 1971, s. 702.

²⁸ Konrad Górski i in.: *Zasady wydawania tekstów staropolskich*. Wrocław 1955, s. 57.

²⁹ Tamże, s. 94.

ły wprowadzić opisane (wrócimy do tego)³⁰. Jednak kłopoty nie znikają: mają trzy źródła.

Po pierwsze: znaków dawnych **nie rozumiemy do końca**. Po wtóre: znaki te wydają nam się jakby **chaotyczne**. Po trzecie: normę ustalono dosyć późno. Może **za późno**? Ma więc dawna kultura literacka cechy retoryczne? Ma. Daje teksty gadane? Tak. Ale czy interpunkcja epok dawnych układa się w system? Czy też – niezdarnie i chaotycznie – zaledwie próbuje tę osobliwość dzieł odtwarzać?

A może – i ja skłaniam się ku temu – jest właśnie dwoista: **konsekwentna, acz... nieregularna**. Co wcale nie ułatwia pracy wydawcy i wówczas najlepiej działać prosto: albo zachować całość znaków dawnych, więc **nieczytelnych**, albo dać interpunkcją logiczno-syntaktyczną, zatem **niewierną** wobec oralnego i akustycznego charakteru dzieł dawnych całościowo **zamazując retoryczny wymiar tekstu**. Bo wiemy przecież, że dawne „przestankowanie wiązało się raczej z retoryką niż gramatyką”³¹.

Owszem, dokonała się w toku dziejów przemiana interpunkcji z retorycznej w syntaktyczną, ale trudno to uznać za prosty proces jako efekt przejścia literatury od oralności do grafemizmu³². Było coś **arbitralnego** w tej transformacji i ta nowa interpunkcja utrudniła i... utrudnia rozumienie tych dzieł, które charakter retoryczny jednak mają! Oralność bywa immanentną cechą dzieł dawnych.

Tadeusz Ulewicz pisał przed laty o **innym znaczeniu znaków przestankowych w XVI wieku** i wyprowadził wniosek ostry: interpunkcji dawnej **nie można utrzymać** (zwłaszcza przy wydawaniu poezji), decyzje połowiczne zaś byłyby niecelowe³³. Wspominał też o ubóstwie i chaotycznym stosowaniu znaków dawnych.

³⁰ Por.: Stanisław Furmanik: *O interpunkcji w drukach staropolskich*. „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 3-4. Uczyniła to też Karin Musiołek. Także: Joanna Krauze-Karpińska: *Czy postawić przecinek? Interpunkcyjne rozterki wydawcy teksów dawnych*. „Nauka” (Wrocław) 2016, nr 4 - tu uwagi o interpunkcji *Trenów* Kochanowskiego.

³¹ Feliks Przyłubski: *Kilka słów o historii przecinka*, „Poradnik Językowy” 1953, nr 8.

³² Zob.: Krauze-Karpińska, *op. cit.*

³³ Tadeusz Ulewicz: *Jak wydawać poetów doby renesansu. Kilka uwag nad tekstami Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 2, s. 503n.

Warto jednak dawne znaki interpunkcyjne **analizować, by rozumieć ich funkcję** i logikę, zatem lepiej, trafniej pojmować tekst. Ku temu się skłania Jan Godyń, który dostrzega i docenia problem **swoistości interpunkcji dawnej**, wskazuje ową **retoryczną** zasadę dawnego przestankowania, pisze o pomyśle, by **dawne a nieczytelne** znaki interpunkcyjne oddawać, „przekładając” je tak, poprzez **czytelne** znaki interpunkcji dzisiejszej, a także - słusznie! - sugeruje **przykłady** takich prób czy praktyk edytorskich³⁴. To ważne słowa.

Jak z tego wybrnąć? Pytanie bowiem, czy i jak da się **zachować i edytorsko unaocnić oralny i retoryczny kontur tekstu dawnego**, ale w sposób jasny, **stosując czytelne dzisiaj znaki interpunkcyjne**.

Ponawiać dawną interpunkcję, tę chaotyczną? To bezowocne. A może zastosować - aplikować - znaki przestankowe nowsze i jasne, ale dając je wedle innych kryteriów w tekście tak, by wskazały nie relacje syntaktyczne dzieła, lecz - jego wymiar brzmieniowy, oralny, akustyczny?... Chyba tak.

Próby namysłu i **dyskusji wokół interpunkcji** literatury dawnej - zawsze warto podjąć. Dobrą ich przesłanką są nowe edycje. Dotyczy to i literatury **średniowiecza** - sięgamy w tym miejscu do epoki najdawniejszej. Wydarzeniem było **Rozmyślanie przemyskie**, apokryf z XV wieku w nowej - wyczekiwanej - edycji krytycznej, zawierającej transkrypcję tekstu³⁵. Wolno spodziewać się, że nową edycję zyska - nareszcie! - **arcydzieło** prozy pasyjnej późnego średniowiecza: dolorystyczne, mistrzowskie w unaocznianiu umęczonego ciała Chrystusa, *Rozmyślania dominikańskie*³⁶. Tymczasem już podjęta została dyskusja także o interpunkcji w *Rozmyślaniu przemyskim*³⁷.

³⁴ Jan Godyń: *Studia historycznojęzykowe, edytorskie, kulturalnojęzykowe*. Kraków 2009, rozdział: *Staropolska interpunkcja a problemy tekstologii i edytorstwa naukowego dawnych tekstów*, s. 291n., zwłaszcza s. 299. Zob. też uwagi dotyczące teksów średniowiecznych: Jan Godyń: *Retoryka w pieśni pasyjnej Władysława z Gielniowa, „Psałterzu floriańskim” i „Kazaniach [tzw.] świętokrzyskich”. Funkcje średniowiecznej interpunkcji*. „Ruch Literacki” 1996, z. 6 (a przedruk w tomie autorskim, cytowanym wyżej).

³⁵ *Rozmyślanie przemyskie. Transliteracja, transkrypcja, podstawa łacińska, niemiecki przekład*. Wyd. Felix Keller, Waław Twardzik. Freiburg, U.W. Weiher, 1998-2004, tomy I-III.

³⁶ Zob.: Olga Stramczewska: *„Rozmyślanie przemyskie” jako kontekst dla innych staropolskich apokryfów. Przed nową edycją „Rozmyślań dominikańskich”*. W zbiorze: *„Rozmyślanie*

3. O ekwiwalent dla dawnej interpunkcji retorycznej

Podstawowym „**zabiegiem** historii literatury - pisał trafnie Adam Karpiński - jest zawsze **rekonstrukcja**”³⁸. A **cel** historii literatury podstawowy - dodam - to zawsze **interpretacja**. To logiczne i **niesprzeczne**: ujawnia się droga (nazwijmy ją tak) od **filologii** do **hermeneutyki** jako otwarta na proces rozumienia i rekonstrukcji znaczeń³⁹.

Chcę jednak bronić działań „połowicznych”, które pojmuję inaczej: jako uparte szukanie ekwiwalentu dla staropolskiej interpunkcji pośród znaków stosowanych dziś i dziś czytelných. A zawsze w jednym celu: aby oddać **melodię mowy wydawanego dzieła**. Dosyć łatwo bowiem przystać na działania radykalne. Czy dobre?

Sięgam po książeczkę Floriana Łagowskiego *O znakach pisarskich*, wydaną u schyłku XIX wieku: wyznacza ona schyłek pierwszego okresu rozwoju teorii interpunkcji polskiej, okresu spontanicznej normalizacji i przechodzenia **od zasad intonacyjno-deklamacyjnych do problematyki składniowej**⁴⁰. Wprawdzie ujmuje się tam interpunkcję jako znaki „dla mowy” (czynnik retoryczny) i „dla rozumienia” (czynnik logiczny)⁴¹, ale przeważa pogląd o nieracjonalności ustępstw interpunkcyjnych na rzecz głośnego czytania. Interpunkcja intonacyjna byłaby – dowodzi autor – niespójna i mało przejrzysta. Dawne druki – przyznaje – taką właśnie stosowały. Ale – twierdzi – było to chaotyczne. Zaraz więc wniosek: oto jest lepsza (bo spójna, logiczna, klarowna) interpunkcja syntaktyczna.

przemyskie”. *Świadectwo średniowiecznej kultury religijnej*. Red.: Jerzy Bartmiński, Artur Timofiejew. Przemyśl 2016, s. 157-169. Por. też: Antoni Czyż: *Obraz ciała i mowa uczuć w literaturze naszego średniowiecza i renesansu*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, s. 37n.

³⁷ Por.: Olga Stramczewska: *Transkrypcja „Rozmyślania przemyskiego” a sposób myślenia o składni tekstu*. „*Slavia Occidentalis*” (Poznań) t. LXX: 2013, nr 1, s. 115n., zwłaszcza uwagi o interpunkcji na s. 126-128.

³⁸ Adam Karpiński: *Tekst staropolski. Studia i szkice o literaturze dawnej w rękopisach*. Warszawa 2003, s. 13, podkreślenia moje - A.Cz..

³⁹ Zob.: Antoni Czyż: *Wokół metod interpretacji liryki dawnej*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, s. 457n.

⁴⁰ Por.: Iskra Aniełowa, *op. cit.*, s. 19.

⁴¹ Florian Łagowski: *O znakach pisarskich*. Warszawa 1895, s. 4n.

Tę Łagowski zaleca. Rozpoznając dzieło jako rzecz raczej napisaną niż wypowiedzianą. Tę też interpunkcję zaleca się nam do dziś.

Jednak nie sposób się z tym pogodzić. Trzeba szukać rozwiązań. Myślę tu o wydaniach naukowych (typu A) i naukowo-dydaktycznych (typu B), które winny podawać tekst poprawny i – zgodny z intencją autora. Myślę zatem – praktycznie – o dwóch zasłużonych seriach. Obie – „Biblioteka Pisarzy Polskich” oraz „Biblioteka Narodowa” – przyniosły wiele cennych tekstów. Czy próbowano uporać się z autorską interpunkcją? Rozpoznać ją i – przekładając na znaki stosowane dziś – zachować?

Ulewicz radzi zmieniać. I zmieniano, często milcząco, zwłaszcza w tomikach „Biblioteki Narodowej”. Zaważyła na tym owa dwuznaczność uwag o interpunkcji zawartych w projekcie *Zasad wydawania tekstów staropolskich*. Potrzebne są bowiem – jakże inaczej! – wskazówki praktyczne. Zmagano się z tym w kolejnych tomach „Biblioteki Pisarzy Polskich”. Warto przywołać poglądy Marii Renaty Mayenowej. W komentarzu do *Wizerunku* Mikołaja Reja mówi o „krystalizującym się (w XVI wieku – A.Cz.) systemie staropolskiej interpunkcji”, wyrosłej na podłożu „struktury intonacyjnej tekstu”⁴². Ale ukazuje zaraz niekonsekwencje interpunkcji w pierwodruku *Wizerunku*: nie zawsze bowiem da się ona „potraktować jako konsekwentnie intonacyjno-wierszowa”. A nadto: trudno ustalić znaczenie poszczególnych znaków. Partie wierszowane *Wizerunku* używają najczęściej ukośnej kreski (po wersach nieparzystych) i kropki (po wersach parzystych): nie da się jednoznacznie ustalić „stałej hierarchicznej wartości intonacyjnej” obu znaków.

Oto wymowny przykład szalenie trudnej sytuacji wydawcy. Który docenia odrębność dawnego systemu interpunkcji. Ale widzi jego niekonsekwencje. Rozpoznaje intonacyjną wartość poszczególnych znaków. Ale nie do końca. I nie zawsze wie, jak to przełożyć. Mayenowa wybrała rozwiązanie kompromisowe. W komentarzu zapowiedziała – nieuniknione – arbitralne podejmowanie decyzji. W tekście próbowała zachować interpunkcję intonacyjną. Często jednak dopełniała ją znakami stawianymi

⁴² Maria Renata Mayenowa: *Znaki interpunkcyjne*. W: Mikołaj Rej: *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*. Część II. Oprac. Helena Kapełus i in. Wrocław 1971, s. 63. Z tejże strony pochodzą dwa dalsze cytaty.

według norm syntaktycznych. Sięgam po dwuwiersz z rozdziału o Epikurze. W edycji szesnastowiecznej:

Łękl sie on zacny człowiek / bo tak to z tym bywa /
Jáko kmiotek zá pługiem gdy skarb wyorywa.

W edycji krytycznej ujęto ukośną kreskę jako przecinek, ale w drugim wersie po prostu dodano przecinek. Stoi on w miejscu działu składniowego i – zarazem – działu intonacyjnego, dałby się zatem ująć jako znak zgodny z interpunkcją staropolską:

Łękl sie on zacny człowiek, bo tak to z tym bywa,
Jáko kmiotek zá pługiem, gdy skarb wyorywa⁴³.

Ale nieco dalej mamy przecinek dopisany przez dzisiejszego wydawcę już tylko ze względów gramatycznych. W tekście dawnym:

Proszę cie náuczzę mie wždy czego dobrego /

W tekście nowym:

Proszę cie, nauczzę mie wždy czego dobrego,

Zatem kompromis.

Po dwunastu latach we *Wprowadzeniu wydawniczym do Dzieł wszystkich* Jana Kochanowskiego zajęła Mayenowa stanowisko bardziej już jednoznaczne. Stwierdziła wprawdzie: „Wprowadzenie współczesnej interpunkcji uważamy za najdrastyczniejszą operację dokonywaną na tekście”⁴⁴. Zaraz jednak ujęła to jako... „obowiązek wydawcy” wobec... „zupełnego braku normy” w drukach dawnych (lub też wobec normy...

⁴³ Mikołaj Rej: *Wizerunk...* Część I. Oprac. Władysław Kuraszkiewicz. Wrocław 1971, s. 124-125. Z tychże stron pochodzi dalszy cytat.

⁴⁴ Jan Kochanowski: *Dzieła wszystkie*. Tom wstępny: *Wprowadzenie wydawnicze*. Oprac. Maria Renata Mayenowa i in. Wrocław 1983, s. 38.

„innej [...] niż dzisiejsza”). Operacji dokonała⁴⁵, chociaż we wstępie do *Trenów* lojalnie stwierdziła, iż „w późnych drukach XVI-wiecznych [...] trudno mówić o zupełnym chaosie”, a „interpunkcja jest” tam „normopodobna”⁴⁶. Czyli intonacyjna. *Dzieła wszystkie* poety mają przecież – wprowadzoną do nich – interpunkcję dzisiejszą, logiczno-syntaktyczną.

Co czynić, aby uniknąć kapitulacji i nie stać się niewczesnym chirurgiem? Może warto przywołać rozprawę Stanisława Furmanika o dawnej interpunkcji. Autor dostrzega całą trudność tematu, ale – jakże to cenne! – polemizuje z tezą o niekonsekwencji dawnej interpunkcji⁴⁷. Widzi ją jako **dobrze wykrystalizowany system**, który opiera się na **zasadzie intonacyjnej** i rozdziela **całostki brzmieniowe** (postrzegalne akustycznie), a nie składniowe (dostępne w poznaniu intelektualnym). Opisuje też **znaki przestankowe** zawarte w drukach o czcionce gotyckiej i łacińskiej. W tych ostatnich występują cztery znaki: przecinek (,), dwukropek (:), kropka (.) i pytalnik (?). Odpowiednikiem przecinka w drukach o czcionce gotyckiej była ukośna kreska: /. Tę dawną interpunkcję – dowodzi Furmanik – należy zachować. Ona jest systemem. I nie ma w niej chaosu, choć bywają błędy.

Dopowiem: **trzeba ją przełożyć**. Zachowana *in extenso* (jak chcą *Zasady wydawania tekstów staropolskich* komentując edycję A) byłaby **nieczytelna, więc nieskuteczna**: nikt dziś nie pojmie znaczenia ukośnej kreski. Boję się, że stoimy porażeni trudnością zadania. Jest trudne. Ale warto o tym myśleć!

Jak zaś poznać dawny system? Sięgając do źródeł. Jednym z nich – prawda, że nie przyjął się powszechnie (co właśnie nawyki ówczesne „uchaotycznia”) – była dla interpunkcji dawnej rozprawa Alda Manucjusza *Orthographiae ratio*, wydana w Wenecji w roku 1566. Manucjusz – zasłużony dla kultury renesansowej jako wybitny i świetny wydawca – okazał swą bystrość i w tej sferze: dla nas bowiem najcenniejsze są jego uwagi i pomysły dotyczące interpunkcji. Autor wyzyskał doświadczenia

⁴⁵ Zob. o tym: Jan Godyń: *Interpunkcja staropolska – uwagi historyka języka na marginesie tzw. sejmowego wydania „Trenów” Jana Kochanowskiego*. W zbiorze: *Studia historycznojęzykowe*. Wrocław 1986, s. 37n. Przedruk w autorskim tomie z 2009 roku.

⁴⁶ Jan Kochanowski: *Dzieła wszystkie*. Tom II: *Treny*. Wrocław 1983, s. 13.

⁴⁷ Stanisława Furmanik: *O interpretacji w drukach staropolskich*, op. cit., 426n.

drukarstwa weneckiego, lecz ujął je twórczo. Określając poszczególne znaki, ich funkcję w tekście oraz znaczenie stosuje Manucjusz **argumenty retoryczno-logiczne**. Tak to ujmę: jako argumentację nie w pełni może jasną. Jest przecież wymowne, że docenia się tu wartość poszczególnych znaków jako wyznaczników działów intonacyjnych. Manucjusz zdaje się zatem pojmować kolejne znaki jako sygnały określonych zmian (pauz) w toku mowy. Wyróżnia cztery znaki i ustawia je hierarchicznie. Zatem przecinek (,) jako znak najsłabszy (bo sygnał działu najniższego), potem średnik (;), dalej dwukropek (:), wreszcie kropkę (.), przy czym wyróżnia się tu kropkę „małą” i „dużą” (czego już nie rozważam).

Jak to się przyjęło w Polsce? Czy ułatwiło krystalizację polskiego systemu interpunkcji intonacyjnej? Czy jest ona u schyłku XVI i w XVII wieku odbiciem (przetworzeniem?) pomysłu Manucjusza? Trudno o jasną odpowiedź⁴⁸. Jednak temat podejmowano. Mówiono też o nie zawsze konsekwentnej recepcji Manucjusza w Polsce. Nadal mało wiemy o drukarzach polskich odrodzenia. Czy da się ustalić ich obyczaj interpunkcyjny i jego relację do systemu weneccjanina? Myśli się zwłaszcza o Januszowskim jako wydawcy Kochanowskiego. Lecz i na to pytanie trudno znaleźć odpowiedź⁴⁹. Niezbędne są systematyczne badania nad nawykami poszczególnych drukarzy oraz rzeczywistym wpływem na kulturę polską włoskich druków aldynskich.

Jest przecież możliwa inna obserwacja: oto umacniana koncepcją Manucjusza interpunkcja dawna krystalizuje się dosyć szybko. Więc staje się spójna. Konsekwentna. Jako system. Nadal trudno o uwagi szczegółowe. Obyczaj autora? Wydawcy? Pozostaje to niejasne. Nadal też nie rozróżniam tu poezji i prozy, druków i rękopisów: chodzi o **nawyki powszechne**. Czy więc nie ustąpiły trudności? One ustępują: trzeba sięgnąć po pierwsze w Polsce pełne i spójne charakterystyki interpunkcji intonacyjnej. Po ujęcia więc Szumskiego, Kopczyńskiego, Bentkowskiego wreszcie. Pojawia się w romantyzmie, a wyzyskują dorobek staropolski. Wyrosną bowiem

⁴⁸ Nie podejmuje tematu ostatnia praca monograficzna: Mieczysław Rokosz: *Wenecka oficyna Alda Manucjusza i Polska w orbicie jej wpływów*. Wrocław 1982.

⁴⁹ Por.: *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*. Tom I: *Małopolska*. Część I: *Wiek XV-XVI*. Red.: Alodia Kawecka-Gryczowa. Wrocław 1983, hasło: Januszowski Jan. Nie ma tu **ani słowa o interpunkcji**.

z owego pojmowania literatury swoiście retorycznego: tekst staje się wówczas zapisem żywej mowy.

Szumski to ujął dokładnie, jednak bardziej jest znany Kopczyński (związany jeszcze z kulturą oświecenia) i jego *Gramatyka języka polskiego*, której rozdział *O znamionach pisownych* (poświęcony interpunkcji) czytałem urzeczony wręcz trafnością ujęcia. Myślę też o cennej rozprawie Bentkowskiego *O znakach przecinkowych w piśmie czyli znakach pisarskich*, wydanej w roku 1830 jako pierwsza u nas próba teorii intonacyjnej i zarazem „ukoronowanie teoretyczne interpunkcji intonacyjnej” (według dobrej formuły Furmanika). Łączy ona dwa względy: syntaktyczny i retoryczny. A czerpie zwłaszcza z Kopczyńskiego.

4. „Głosy” i „pisma”

Podstawą rozważań Kopczyńskiego jest – analogia. **Porównuje mowę oraz teksty zapisane do muzyki.** Porównanie jest tu, naturalnie, „konstrukcją retoryczną”, lecz też „metodą badawczą”⁵⁰. Nie o związek genetyczny chodzi, lecz – podobieństwo: Kopczyński pisze –

Jak głosy tak i pisma mowne z wielu miar są muzyce podobne. Muzyka ma w sobie głosy czyli tony, ma przystanki czyli pauzy. Ma i mowa toś wszystko [...] Pismo jest nie tylko tłumaczką, ale i przewodniczką mowy. Musi jej tedy wskazywać i wiernie, i zupełnie wszystkie wspólne własności, czego by wykonać nie można, gdyby nie było na to odpowiadających nut czyli znamion”⁵¹.

Podaje dalej tabelę „figur tych znamion”. Zamieszcza w niej „figury” (czyli znaki interpunkcyjne) i „nazwiska” (czyli ich nazwy). Daje dalej wykładnię znaczenia kolejnych znaków. Warto wyróżnić pośród nich cztery: zatem „przecinek” (jako „znak przestanku małego między wyrazami, które rozdziela, bez podnoszenia ani spuszczenia głosu”), „dwukropek” („znak większego niż na przecinku przestanku głosu, a trochę spuszczo-

⁵⁰ Por.: Jadwiga Ziętańska: *Epistemologiczne fundamenty porównania*. W: *O metodzie krytyki literackiej w dobie oświecenia*. Warszawa 1981, s. 75.

⁵¹ Onufry Kopczyński: *Gramatyka języka polskiego*. Warszawa 1817, s. 24.

nego”), „średnik” (czyli średnik – „znak podniesienia i zawieszenia głosu tam, gdzie część myśli nie jest zupełna, ale się ma dopełnić następującą częścią”), wreszcie „kres” (czyli kropka – „znak najdłuższego spoczynku ze spuszczeniem zupełnym głosu, przy końcu zupełnej myśli”)⁵².

Znaki te łączy Kopczyński uparcie z „**wymawianiem wyrazów**”, ujmując hierarchicznie i wywodzi najwyraźniej z tradycji Manucjusza (choć odmiennie ujmując moc dwukropka i średnika), raczej nie wprost, ale poprzez cały dorobek dawnej interpunkcji polskiej: także logicznej (co oczywiste), lecz nade wszystko – **retorycznej**. Skoro tak, byłaby *Gramatyka* świadectwem znaczącym! Dowodzi bowiem czego? Że system znaków przestankowych był w tekstach staropolskich trwały? Jako skodyfikowany? I postrzegany wówczas jako – właśnie – intonacyjny? Chyba tak.

Kopczyński wymownie świadczy o przeszłości. Pod koniec tomu cierpko opisuje interpunkcję w znanych mu drukach polskich jako chaotyczną (więc jednak!). Ale tym mocniej **broni przestankowania intonacyjnego**: daje „teorię”. Tłumaczy to na sposób retoryczny: kładzie argumenty fizjologiczne (konieczność pauz w toku mówienia) i estetyczne (rytmu pauzowania wymaga „natura wdzięku, czyli harmonii”). I powraca do analogii „bliskiego bardzo porównania mowy z muzyką”⁵³.

5. Literatura – mówienie - intonacja

Świadczy więc Kopczyński o tradycji pojmowania literatury jako – mówienia. Powtórzę natrętnie: to określa **formację dawną**, do epoki baroku włącznie. Teksty wpisane we wspólnotę i... **gadające**. Przepojone swadą retoryczną. Przypominam obserwację Pelca, Otwinowskiej, analizy Dziechcińskiej. Albo ważną książkę Anny Wierzbickiej o **prozie renesansowej**: mówi się tam o „trzech wzorach stylistycznych” prozy polskiego odrodzenia. Dwa – „łacińsko-retoryczny” i potocznego języka mówionego

⁵² Tamże, s. 25-27.

⁵³ Tamże, s. 261.

– wpisują się w obszar dzieł gadanych⁵⁴. Naturalnie: to rzutowało na interpunkcję. I różnicowało ją. W dyskusjach o okresie retorycznym podnoszono w czasach renesansu także sprawę przestankowania. Polemika Jakuba Górskiego z Benedyktem Herbestem dotykała również relacji pomiędzy okresem retorycznym a zdaniem gramatycznym: Herbest buduje koncepcję okresu, który nie opiera się na zdaniu, bo wyznaczają go możliwości pronuncjacyjne mówcy (długość oddechu)⁵⁵. Ale stosuje tradycyjną interpunkcję. Górski zaś zaleca taką, która lepiej odda podziały retoryczne... Dodajmy tylko, że w ujęciu Górskiego działy retoryczno-intonacyjne zrównują się ze składniowymi: trudność nie byłaby więc największa⁵⁶.

Teksty mówione zatem? **Zapisać jako wypowiadane?** Potoczne, zgrzebne? Lub retorycznie kształtowane? Tylko proza? Czy i – poddana tchnieniu retoryki – poezja? Bardzo to różne. Lecz i jakoś jednolite: gadane. Wyczuje to Kopczyński. Po nim Bentkowski w celnym, lapidarnym zdaniu u progu swych rozważań: „Czytać jest to mówić przy pomocy wzroku [...]”⁵⁷. A potem, jak Szumski i Kopczyński, będzie rozważał strukturę periodu. Jeszcze Małecki – choć już przełomowy dla umacniania dławiącej **normy syntaktyczno-logicznej** – rozpozna także intonacyjne racje przestankowania⁵⁸. Dopiero Łagowski to przekreśli, a nowe ujęcie umocni *Interpunkcja polska* Wąsika⁵⁹: i tak to trwa do dziś, aż po... **współczesny nawrót (bezwiedny!) ku obyczajom dawniejszym**.

Wszystko to ma kapitalne znaczenie dla wydawcy, lecz pracę jego ogromnie komplikuje.

Spróbujmy zebrać obserwacje. Jest więc dawna literatura całością odrębną jako - **zapis**. Jej interpunkcja (bliska aldyńskiej) bywa wprowadzie

⁵⁴ Zob.: Anna Wierzbicka: *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*. Warszawa 1966, s. 221-225.

⁵⁵ Anna Werpachowska: *Z dziejów retoryki XVI wieku. Polemika Jakuba Górskiego z Benedyktem Herbestem*. Wrocław 1987, s. 124-132.

⁵⁶ Anna Werpachowska: *Problem interpunkcji w teoriach retorycznych Jakuba Górskiego i Benedykta Herbesta*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 295n.

⁵⁷ Feliks Bentkowski: *O znakach przecinkowych w piśmie czyli znakach pisarskich*. Warszawa 1830, s. 1.

⁵⁸ Antoni Małecki: *Gramatyka języka polskiego mniejsza*. Lwów 1863, s. 267 n.

⁵⁹ Wiktor Wąsik: *Interpunkcja polska*. Warszawa 1919.

logiczno-syntaktyczna (czego nie wolno pomijać), ale częściej – **intonacyjna**, lecz i wówczas dwojaka: z **mowy potocznej** lub z **popisu retorycznego**. Mniej i bardziej kunsztowna. Zależna od autora. Albo nawyków drukarza...

Co winien więc czynić współczesny wydawca? Zachować wierność **intencjom autora**. Lecz jak? Usunąć dawną interpunkcję jak chciał Ulewicz (potem *Zasady...*), a ostatnio, znów, Starnawski⁶⁰? Jak – z bólem – czyniła Mayenowa? Zachować bez zmian? Jak radził Furmanik? Czy raczej **przetworzyć, zatem przełożyć na znaki czytelne obecnie**? Jestem za ostatnim rozwiązaniem.

Przypomnę: literatura XIX i XX wieku bywa także znamienne „mówiona” i retorycznie emocjonalna. Pisarze **romantyzmu, modernizmu**, autorzy późniejsi często dalecy są od norm syntaktyczno-logicznych. A bliscy normie retorycznej. Przecież tu właśnie – pośród tych dzieł i książek – wydawca tekstów dawnych może znaleźć wskazówkę! Jakże znaki stosować?

Choćby oznaczenia **słabego działu intonacyjnego**, niewielkiej pauzy, którą w drukach z XVI wieku sygnalizuje ukośna kreska. Może **wielokropek**, częsty w późnych rękopisach Słowackiego, a też w drukach młodopolskich? Może myślnik, tak znamienity dla czasów modernizmu? Powtórzę: epoki późniejsze pozostawiły pewien zasób znaków o wyrazistej funkcji intonacyjnej. To trzeba przemyśleć i wyzyskać!

Jak bowiem przyswoić interpunkcję intonacyjną, aby ją pojął czytelnik współczesny, uczą **wydawcy dzieł romantycznych**. Czas tu bowiem przywołać poglądy i pisma Konrada Górskiego: bez jego ustaleń trudne byłyby wszelkie uwagi o dawnej interpunkcji. W *Tekstologii i edytorstwie dzieł literackich* Górski dowodzi, że „system retoryczno-intonacyjny pozostawał w naszym języku aż do czasów Mickiewicza”⁶¹ i z wielką mocą mówi o **konieczności zachowania takiej właśnie**

⁶⁰ Por.: Jerzy Starnawski: *Praca wydawcy naukowego*. Wrocław 1979, s. 50.

⁶¹ Konrad Górski: *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*. Wyd. 2. Warszawa 1978, s. 241.

interpunkcji w edycjach dzieł dawnych. Mówił o tym parokrotnie⁶². Poglądy swe potwierdził nowatorską edycją *Pana Tadeusza* przygotowaną w ramach *Dzieł wszystkich* poety: ukazała się w roku 1969. Górski zachował tam w pełni **intonacyjną interpunkcję Mickiewicza**.

Ową odrębność dawnych znaków przestankowych rozpoznał też Juliusz Kleiner. W *Dziełach wszystkich Słowackiego* starał się oddać osobliwą (lecz spójną) interpunkcję poety. Głosił jednak nadrzędność interpunkcji logicznej (jako ważniejszej), która w wypadku kolizji z rytmicznym ukształtowaniem tekstu winna zwyciężyć. Ciekawą polemikę z poglądami Kleinera podjął Górski: opowiadając się radykalnie za utrzymaniem obyczaju poety⁶³. Do tej polemiki nawiązuje Jan Kuźniar w komentarzu do XVI tomu dzieł Słowackiego, wydanego spory czas po śmierci Kleinera, bo w roku 1972. Tom zawiera tekst główny **dalszych rapsodów Króla-Ducha**. I z tego choćby względu jest rewelacją. Ale prócz arcydzieła stał się tu ważny i komentarz do niego: szczególnie cenny w obszernym rozdziale o interpunkcji. Kuźniar zauważa, iż „interpunkcję traktował (Słowacki) zdawkowo i niedbale”⁶⁴. Jest, naturalnie, retoryczno-logiczna. Jednak wydawca **musi ją dopełniać, rozpoznając w tej mierze wolę autorską**. Trafnie dodano, że „nie istnieją właściwie żadne obiektywnie sprawdzalne zasady [...] stosowania” interpunkcji intonacyjnej⁶⁵, choćby ją próbowano kodyfikować teoretycznie. Są one wyrazem „indywidualnej wrażliwości poety”.

Słowacki niedbały? Wrażliwy? Subiektywny? Niejasny? Bo też podejmuje Kuźniar ciekawą próbę ustalenia znaczeń każdego spośród stosowanych przez poetę znaków przestankowych. Znaki te zachowa w tekście! Ale uzupełni „według [...] reguł logiczno-syntaktycznych”.

⁶² Konrad Górski: *Zagadnienie interpunkcji w wydaniach klasyków polskich*. W: *Rozważania teoretyczne. Literatura – muzyka – teatr*. Lublin 1984, s. 247n. Tekst pochodzi z roku 1971 (pierwodruk w 1973) i w nieco zmienionej wersji został włączony do *Tekstologii*.

⁶³ Konrad Górski, *Interpunkcja w „Panu Tadeuszu”*, W: *Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977, s. 530.

⁶⁴ Jan Kuźniar: *Interpunkcja*. W: Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Oprac. Juliusz Kleiner i Władysław Floryan. Tom XVI: *Król-Duch. Rapsody nie wydane za życia poety. Tekst główny*. Wrocław 1972, s. 305.

⁶⁵ Tamże, s. 304.

Są więc dwa cenne przykłady – **dwie edycje: Mickiewicza i Słowackiego** – odtworzenia w wydaniu współczesnym autorskiej interpunkcji intonacyjnej. Przykładów tych, choć warto koniecznie je prześledzić, nie można odnosić wprost do literatury dawniejszej. Lecz można – mając je w pamięci – postawić wnioski.

Wydawca literatury renesansu i baroku ma obowiązek zachowania interpunkcji intonacyjnej: retoryczno-logicznej, zgodnej z wolą autora. Wolę autora łatwiej rozpoznać śledząc druki, bliskie normom Manucjusza, trudniej – gdy czyta się rękopisy. Łatwiej też to ustalić czytając prozę, trudniej – gdy wydajemy poezję. Interpunkcja retoryczno-logiczna stosuje niewielką liczbę znaków o określonej i dosyć wyrazistej wartości rytmicznej. Wydawca powinien **rozpoznać znaczenie i rolę każdego znaku stosowanego w tekście**. Czyniąc to musi pamiętać o ówczesnych nawykach oraz o subiektywnych, poniekąd nieobliczalnych obyczajach i upodobaniach autora. Nawyki te jednak oddaje system Alda Manucjusza: szczególną wartość ma tutaj *Gramatyka* Kopczyńskiego. Obyczaje autorskie trzeba rozpoznawać wciąż na nowo: wydawca musi dostrzec zwłaszcza celowo konstruowaną retoryczną organizację tekstu. Ona rzuca się na interpunkcję.

Zachowując dawny system przestankowania wydawca musi dopełniać go o znaki współczesne. Czasem będzie to sygnał działu syntaktycznego. A czasem – znak ujęty jako ekwiwalent znaku dawnego, który nie jest już dziś czytelny.

Konieczne jest odważne zachowanie znaków dawnych: wymaga to zgodnego z okresem staropolskim traktowania dwukropka i średnika. Lecz równie konieczne (i odważnie) **trzeba sięgać do nowszych znaków o funkcji intonacyjnej**, znanych z dzieł romantycznych i młodopolskich: do wielokropka i myślnika. W wypadku znacznej kolizji między dawnym, retorycznym a nowym, syntaktycznym rozumieniem znaku przestankowego (choćby średnika) **lepiej sięgać po znak nowszy**, byle tylko oddać intonacyjne cechy tekstu. Wydawca musi pamiętać, że nawet taka – poniekąd kompilacyjna – interpunkcja wyda się „szokująca” dla wielu czytelników. Jednak istnieją wybitne dzieła literatury XX wieku,

które taką właśnie – retoryczną – interpunkcję stosują. Jest więc właściwy okres, by podjąć wreszcie podobne działania.

I to bodaj wszystko. Te wnioski wymagają dyskusji. Temat jest trudny. I łatwo tu o porażkę.

Warto prześledzić niektóre choćby wykonane w ostatnich latach edycje. Kasper Miaskowski i jego *Zbiór rytmów*. W komentarzu do swej uważnej edycji Alina Nowicka-Jeżowa wskazuje na „wyraźne konsekwentne zasady interpunkcji” w edycjach z epoki baroku, co wpłynęło na nowe, teraz, wydanie, o czym pamiętano „modernizując” zapis „według współczesnych norm ortograficznych”⁶⁶. Hieronim Morsztyn i obszerny wybór jego poezji w serii „Biblioteka Narodowa”. W komentarzu edytor-skim Radosław Grześkowiak nie podejmuje kwestii interpunkcji⁶⁷. Stanisław Herakliusz Lubomirski i jego arcydzieło prozą, *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*. W komentarzu Justyna Dąbkowska stwierdza: „Interpunkcję zmodernizowano”⁶⁸.

Nie chodzi tu pochopne wnioski. Wystarczy świadomość, że te ciekawe kwestie stanowią i będą stanowiły rodzaj wyzwania dla edytora.

Każda próba byłaby, na sposób swój, doniosła. Piszący te słowa ma za sobą dwie edycje wierszy jezuitę **Józefa Baki**, przygotowane razem z Aleksandrem Nawareckim. To *Poezje* i potem, ze zmianami w zakresie tekstu drukowane, *Uwagi*. Staraliśmy się być wierni poecie: pedantycznie zachowaliśmy jego interpunkcję intonacyjną⁶⁹. Z tą samą intencją ostatnio pierwsza, cząstkowa edycja - benedyktyńska z późnego baroku **Ludwika Szklińska** i jej poezja⁷⁰.

⁶⁶ Kasper Miaskowski: *Zbiór rytmów*. Wyd. Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa 1995, s. 378.

⁶⁷ Hieronim Morsztyn: *Wybór poezji*. Oprac. Radosław Grześkowiak. Wrocław 2016, seria „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 326, uwagi na s. CLXIII.

⁶⁸ Stanisław Herakliusz Lubomirski: *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*. Wyd. Justyna Dąbkowska. Warszawa 2006, s. 287.

⁶⁹ Por.: **bibliografię**.

⁷⁰ Ludwika Szklińska: *Duchowna melodia. Pieśni nabożne*. Podał do druku Antoni Czyż. „Ogród” 2017, nr 1-4 (31-34), s. 15n.

Bibliografia:

I. Źródła - wybrane:

1. *Antologia literatury sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*. Oprac. Stanisław Grzeszczuk. Wyd. 2. zm., Wrocław 1985.
2. Józef Baka: *Poezje*. Oprac. Antoni Czyż, Aleksander Nawarecki. Warszawa 1986.
3. Józef Baka: *Uwagi*. Oprac. Antoni Czyż, Aleksander Nawarecki. Lublin 2000.
4. Leopold Buczkowski: *Wszystko jest dialogiem*, Warszawa 1984.
5. Witold Gombrowicz: *Dzieła*. Red.: Jan Błoński. Wyd. 2. Tom IV: *Pornografia*. Kraków 1988.
6. Witold Gombrowicz: *Dzieła*. Tom V: *Kosmos*, Kraków 1988.
7. Jan Kochanowski: *Dzieła wszystkie*. Tom wstępny: *Wprowadzenie wydawnicze*. Oprac. Maria Renata Mayenowa i in. Wrocław 1983, s. 38.
8. Stanisław Herakliusz Lubomirski: *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*. Wyd. Justyna Dąbkowska. Warszawa 2006, s. 287.
9. Kasper Miaskowski: *Zbiór rytmów*. Wyd. Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa 1995, s. 378.
10. Hieronim Morsztyn: *Wybór poezji*. Oprac. Radosław Grzeškowiak. Wrocław 2016, seria „Biblioteka Narodowa” s. I, nr 326, uwagi na s. CLXIII.
11. Jan Andrzej Morsztyn: *Utwory zebrane*. Oprac. Leszek Kukulski. Warszawa 1971.
12. Magdalena Mortęska: *Nauki duchowne*. Oprac. Antoni Czyż, Andrzej Borkowski. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 3-4 (23-24), s. 33-60.
13. Mikołaj Rej: *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*. Część I. Oprac. Władysław Kuraszkiewicz. Wrocław 1971.
14. *Rozmyślanie przemyskie. Transliteracja, transkrypcja, podstawa łacińska, niemiecki przekład*. Wyd. Felix Keller, Wacław Twardzik. Freiburg, U.W. Weiher, 1998-2004, tomy I-III.
15. Stanisława Przybyszewska: *Dramaty*. Oprac. Roman Taborski. Gdańsk 1975, s. XXIV.
16. Ludwika Szklińska: *Duchowna melodia. Pieśni nabożne*. Podał do druku Antoni Czyż. „Ogród” 2017, nr 1-4 (31-34), s. 15n.

II. Opracowania:

1. Iskra Angełowa: *Charakterystyka interpunkcji polskiej w świetle normy i praktyki*, Wrocław 1985.
2. Feliks Bentkowski: *O znakach przecinkowych w piśmie czyli znakach pisarskich*. Warszawa 1830.
3. Antoni Czyż: *Mowa-żywa. O „Naukach duchownych” Mortęskiej*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.
4. Antoni Czyż: *Obraz ciała i mowa uczuć w literaturze naszego średniowiecza i renesansu*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, s. 37n.
5. Antoni Czyż: *Profesor Libera trojako w pamięci*. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1-4 (31-34), s. 377n., zwłaszcza s. 384.

6. Antoni Czyż: *Wokół metod interpretacji liryki dawnej*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, s. 457n.
7. Krzysztof Dmitruk: *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Wrocław 1980.
8. *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*. Tom I: *Małopolska*. Część I: *Wiek XV-XVI*. Red.: Alodia Kawecka-Gryczowa. Wrocław 1983, hasło: Januszowski Jan. Nie ma **tu ani słowa o interpunkcji**.
9. Hanna Dziechcińska: *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*. Warszawa 1987, rozdział: *Oralność staropolskiego tekstu literackiego*.
10. Stanisław Furmanik: *O interpunkcji w drukach staropolskich*. „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 3-4.
11. Michał Głowiński: *Parodia konstruktywna*. (O „Pornografii” Gombrowicza). W zbiorze: *Gombrowicz i krytycy*. Oprac. Zdzisław Łapiński. Kraków 1984.
12. Jan Godyń: *Interpunkcja staropolska – uwagi historyka języka na marginesie tzw. sejmowego wydania „Trenów” Jana Kochanowskiego*. W zbiorze: *Studia historycznojęzykowe*. Wrocław 1986, s. 37n. Przedruk w autorskim tomie z 2009 roku.
13. Jan Godyń: *Retoryka w pieśni pasyjnej Władysława z Gielniowa, „Psalterzu floriańskim” i „Kazaniach [tzw.] świętokrzyskich”. Funkcje średniowiecznej interpunkcji*. „Ruch Literacki” 1996, z. 6.
14. Jan Godyń: *Studia historycznojęzykowe, edytorskie, kulturalnojęzykowe*. Kraków 2009, rozdział: *Staropolska interpunkcja a problemy tekstologii i edytorstwa naukowego dawnych tekstów*, s. 291n., zwłaszcza s. 299.
15. Konrad Górski: *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*. Wyd. 2. Warszawa 1978, s. 241.
16. Konrad Górski: *Zagadnienie interpunkcji w wydaniach klasyków polskich*. W: *Rozważania teoretyczne. Literatura – muzyka – teatr*. Lublin 1984, s. 247n.
17. Konrad Górski i in.: *Zasady wydawania tekstów staropolskich*. Wrocław 1955.
18. Adam Karpiński: *Tekst staropolski. Studia i szkice o literaturze dawnej w rękopisach*. Warszawa 2003.
19. Onufry Kopczyński: *Gramatyka języka polskiego*. Warszawa 1817.
20. Joanna Krauze-Karpińska: *Czy postawić przecinek? Interpunkcyjne rozterki wydawcy teksów dawnych*. „Nauka” (Wrocław) 2016, nr 4.
21. Jan Kuźniar: *Interpunkcja*. W: Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Oprac. Juliusz Kleiner i Władysław Floryan. Tom XVI: *Król-Duch. Rapsody nie wydane za życia poety. Tekst główny*. Wrocław 1972, s. 305.
22. Florian Łagowski: *O znakach pisarskich*. Warszawa 1895.
23. Antoni Małecki: *Gramatyka języka polskiego mniejsza*. Lwów 1863.
24. Maria Renata Mayenowa: *Znaki interpunkcyjne*. W: Mikołaj Rej: *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*. Część II. Oprac. Helena Kapeliś i in. Wrocław 1971.
25. Karin Musiołek: *Z dziejów kształtowania się normy interpunkcyjnej w pisowni polskiej*. „Studia Linguistica” (Wrocław) r. VI: 1981.
26. Barbara Otwinowska: *Język – naród – kultura. Antecedencje i motywy renesansowej myśli o języku*, Wrocław 1974, zwłaszcza s. 248.

27. Janusz Pelc: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*, Warszawa 1984, szczególnie rozdział o Reju, s. 231-267.
28. Feliks Przyłubski: *Kilka słów o historii przecinka*. „Poradnik Językowy” 1953, nr 8.
29. Krzysztof Rutkowski, *Ani było, ani jest. Szkice literackie*, Warszawa 1984.
30. Mieczysław Rokosz: *Wenecka oficyna Alda Manucjusza i Polska w orbicie jej wpływów*. Wrocław 1982.
31. Jadwiga Rytel: „Pamiętniki” Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego. Szkic z dziejów prozy narracyjnej. Wrocław 1962, rozdział: Konstrukcja narratora, zwłaszcza s. 112.
32. Jerzy Starnawski: *Praca wydawcy naukowego*. Wrocław 1979, s. 50.
33. Olga Stramczewska: „Rozmyślanie przemyskie” jako kontekst dla innych staropolskich apokryfów. Przed nową edycją „Rozmyślań dominikańskich”. W zbiorze: „Rozmyślanie przemyskie”. Świadectwo średniowiecznej kultury religijnej. Red.: Jerzy Bartmiński, Artur Timofiejew. Przemyśl 2016, s. 157-169.
34. Olga Stramczewska: Transkrypcja „Rozmyślania przemyskiego” a sposób myślenia o składni tekstu. „Slavia Occidentalis” (Poznań) t. LXX: 2013, nr 1, s. 115n., zwłaszcza uwagi o interpunkcji na s. 126-128.
35. Tadeusz Ulewicz: Jak wydawać poetów doby renesansu. Kilka uwag nad tekstami Kochanowskiego, „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 2, s. 503n.
36. Wiktor Wąsik: *Interpunkcja polska*. Warszawa 1919.
37. Anna Werpachowska: Problem interpunkcji w teoriach retorycznych Jakuba Górskiego i Benedykta Herbesta. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 295n.
38. Anna Werpachowska: Z dziejów retoryki XVI wieku. Polemika Jakuba Górskiego z Benedyktem Herbestem. Wrocław 1987, s. 124-132.
39. Anna Wierzbicka: *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*. Warszawa 1966.
40. Jadwiga Ziętarska: *Epistemologiczne fundamenty porównania*. W: *O metodzie krytyki literackiej w dobie oświecenia*. Warszawa 1981, s. 75.

IV. Tropy i pamięć

Literatura dawna jest żywa

(Tom odczytany: Krzysztof Obremski: *Literatura staropolska czytana współczesną humanistyką. Przymiarki metodologiczne*. Toruń, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2012, 197 s., ISBN 9788323127253)

1. Pamięć ocalana

Pozory mylą. Pasjonujący tom poświęcił Krzysztof Obremski **polskiej literaturze dawnej**. Siedem rozpraw rozmaicie co do metody ukazuje i wykazuje bogactwo i żywotność rozpatrywanych tekstów. Autor to historyk polskiej literatury dawnej i edytor, profesor zwyczajny na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje go zwłaszcza **epoka baroku**. Poświęcił cenną monografię poecie sarmackiemu, autorowi pisanej prozą poetycką *Psalmidii polskiej*¹. Dał ujętą autorsko **syntezę** epok dawnych². Teraz tom studiów ściśle analityczny. Zarazem dyskretny manifest metodologii poszukującej. Obremski jest otwarty na teorię literatury jako różnorakie narzędzie dociekań. Analizy swe określa skromnie jako „przymiarki”.

Siła jego dociekań nawet zaskakuje. Nie ma tu **biadań (absurdalnych) na „staropolskie utworki-potworki”** albo kolejnych skarg na udrękę ucznia w szkole i studenta polonistyki uniwersyteckiej, nękanych obłądną (jakoby) lekturą **dawnych widm literackich**. Wielu uczonych,

¹ Krzysztof Obremski: *„Psalmidia polska”. Trzy studia nad poematem*. Toruń 1995. Jest to habilitacja autora. Jeden z rozdziałów to **nowa rekonstrukcja zjawiska sarmatyzmu**.

² Krzysztof Obremski: *Wprowadzenie do literatury dawnej. Skrypt dla studentów filologii polskiej*. Toruń 2002.

nawet wybitnych..., ujawnia świadomość zbędności i jałowości owej staropolszczyzny - iście **błędną i naganną świadomości**³.

Dwa są możliwe działania wobec takiej tezy. Pierwsze, najprostsze, to... **ignorować epoki dawne**. Przesłanką dla takiej postawy jest pewna supozycja co do polskiej literatury przedromantycznej. Oto wizja nużąco jałowych i martwych epok dawnych jako hipoteza wyjściowa. Obraz wyłania się z takiego myślenia prosty. Zrekonstruujmy go. Coś tam istniało, było, tkwią gdzieś rękopisy, stoją na półkach starodruki, w nich te naiwne teksty dawne. Są i, niestety, nowe edycje. Póki się magazynów bibliotecznych z tego balastu nie oczyści, zbiorów specjalnych bibliotek nie wyśle na przemiał, a wydawców nie uwolni od wznawiania jałowych *Trenów*, nudnego Sępa lub Morsztyna, póty te archiwalia wypada tolerować. Nic jednak z tego dla nas, współczesnych, żadnej wartości. To bowiem **potworki, a nie żywa literatura** - ćwierć wieku temu wymieniane w dyskusjach ochoczo jako przykład na **łatwą zbędność literatury dawnej** oraz dowód, że warto ją z życia wyeliminować. Potworki literackie byłyby bowiem poza życiem.

Życie kulturalne narodu może się bez terytorium epok dawnych obyć, bo dla tożsamości i egzystencji naszej dziś kompletnie jest nieistotne. Także edukacja, szkolna i akademicka, winna się od widm tej przeszłości uwolnić. Ta postawa to **celowa ignorancja**. Jej postulat to melioracja pamięci. Diagnozujemy ją z gorzką ironią, unaoczniając **smutną postawę aprobowanej ignorancji**.

A na tę postawę ignorancji wobec epok dawnych zamierzonej - nakłada się po latach od tamtych deklaracji i dyskusji postawa nowa: oto **inwazja cywilizacji cyfrowej** w jej postaci prostej a toksycznej, niechętnej wobec lektury tekstu⁴.

³ Zob.: Bożena Chrzastowska: *Polonistyka w szkole. Dylematy pozorne i rzeczywiste*. „Polonistyka” (Poznań) 1995, nr 5; Janusz Sławiński: *Literatura w szkole: dziś i jutro*. W: *Prace wybrane*. Tom III: *Teksty i teksty*. Kraków 2000; także zespół wypowiedzi pod hasłem zbiorczym *Idą nowi ludzie* w „Tygodniku Powszechnym”.

⁴ Zob.: Jean Lohisse: *Przyszłość kultury z informatyzowanej*. W *antologii: Antropologia słowa*. Red.: Grzegorz Godlewski, Andrzej Mencwel, Roch Sulima. Warszawa 2004.

Krzysztof Obremski od niewiedzy, naturalnie, jest najdalszy, bo zna gruntownie kulturę przedromantyczną. Wie zatem, że ta literatura dawna jest wielka i nam niezbędna, i ożywcza dziś. Zajmuje inną zatem postawę. Szuka narzędzi, by dzieła te z właściwą uwagą badać. Pragnie je czytać od nowa.

Tak się ujawnia postawa wobec literatury dawnej inna: wola poznania, rozumienia i rzetelnej wiedzy. Oto **niezbędne działania - releksura**.

Tak się ocali kulturową pamięć i tożsamość.

2. Interpretacje egzystencjalne - bez kolizji

Tak się też odsłoni wielkość i - powiemy uporczywie - **niezbędność dla nas literatury dawnej** Ta praktyka ocalająca wpisuje się w kierunek badawczy ostatnich lat, by literaturę dawną rozpatrywać na nowo, z wyostrzoną świadomością metodologiczną badacza, który kieruje się **od prostego opisu filologicznego ku interpretacji**. Tu zwłaszcza **lektura egzystencjalna** odsłania teksty żywe. Inspirująca i wielka okaże się literatura polska już od początków.

To renesans. Kwiryna Ziemia *Treny* Jana Kochanowskiego czytała, w swej monografii, w duchu fenomenologii, a później prozę Mikołaja Reja - strategia kognitywizmu⁵. To średniowiecze i barok.

Podjęte zostało, nazwane tak, „**egzystencjalne czytanie**” **pism dawnych**, które odsłania zapisane tam bycie, uwiecznioną pamięć trwania⁶. Odsłania się tak, bodaj nieoczekiwanie, **wymiar uniwersalny polskich epok dawnych**. I to wbrew, przeciwnej temu, kategoriycznej ongi

⁵ Por.: Kwiryna Ziemia: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994; też: *Rej kognitywny. Wybrane aspekty językowego obrazu świata w „Żywocie człowieka poczciwego”*. W zbiorze: *„Wszystko tu najdzie, co wy macie w głowie”*. Świat prozy staropolskiej. Red.: Agnieszka Czechowicz, Estera Lasocińska. Warszawa 2008.

⁶ Zob.: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995 (tu m.in.: *Bycie w tekstach dawnych* oraz rozprawa o *Bogurodzicy*), tenże: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998 (tu m.in.: *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej*).

tezie Ignacego Chrzanowskiego, ale w zgodzie z subtelną intuicją, która po latach ujawnił, słusznie, Zygmunt Kubiak⁷.

Dawne teksty żywe współtworzą tak żywotność całej literatury polskiej. Jej epoki przedromantyczne już tu są nieodzowne, kiedy mowa o żywej tradycji na dziś. Jest tym dziedzictwem także I Rzeczpospolita, jej literatura uniwersalna i swojska, europejska i polska, jak to już trafnie wskazywano. Odnajdujemy pośród liryki średniowiecza, w renesansowych elegiach łacińskich Janickiego, w barokowej wyobraźni malarskiej... - **znaki życia**, ślady egzystencji⁸. Szukał bycia w tekstach Martin Heidegger, u nas Stefania Skwarczyńska⁹. Na taką ścieżkę dociekań wiedzie tok analiz egzystencjalnych.

Brak tu kolizji między skrupulatnym studium tekstu a egzystencjalną interpretacją dzieł dawnych.

Jedno się z drugim ściśle zespala. Użycie różnych a nowych narzędzi z obszaru teorii literatury i historii idei w toku prac analitycznych nad tekstem z przeszłości odległej chronologicznie było - w opisanym wyżej kręgu badań - naturalne a konieczne, by czytając szukać reinterpretacji, która odsłoni skryte sensy dzieł, da nowe życie tekstom.

Już to jest oczywiste, choćby zdarzały się **kąśliwe uwagi** o tak ujętych interpretacjach¹⁰...

⁷ Por. klasyczną a już **anachroniczną syntezę**: Ignacy Chrzanowski: *Historia literatury niepodległej Polski*. Warszawa 1971 (pierwotny wydanie: 1908). Za to **nowe, trafne ujęcie**: Zygmunt Kubiak: *Przestrzeń dzieł wiecznych*. Kraków 1993.

⁸ Zob.: Małgorzata Elżanowska: *Władysław z Gielniowa - poeta polskiego średniowiecza*. W zbiorze: *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*. Red.: Stefan Nieznanowski, Janusz Pelc. Lublin 1994; Antoni Czyż: *Janicki i koło Fortuny* - rozdział w tej monografii.

⁹ Zob.: Antoni Czyż: *Skwarczyńska - Heidegger. Literatura a bycie* - rozdział w tej monografii.

¹⁰ Por. takie **kąśliwości** wobec podjętej interpretacji egzystencjalnej poety okresu oświecenia: Paweł Kaczyński: *Niedokończona podróż. Proza Tomasza Kajetana Węgierskiego*. Wrocław 2001, s. 12-13 i 15.

3. Od filologii do hermeneutyki

Podobnym szlakiem wędruje bodaj każdy, kto literaturę dawną czyta oraz bada od nowa i na nowo. **Tok namysłu od filologii do hermeneutyki** szczególnie tu jest wyrazisty.

Krzysztof Obremski cytuje nowe dociekania metodologiczne. Ciekawy tu, ważący racje, Paweł Bohuszewicz¹¹.

Cenne są autorskie propozycje analityczne Obremskiego. Pierwszy rozdział tomu, *Rękopiśmienna poezja wizualna Greków a „druk, przestrzeń i zamknięcie”*, rozpatruje antropologię słowa, którą sformułował jezuita Walter Ong¹². Kontekstem porównawczym jest dawna poezja wizualna (bada ją osobno Piotr Rypson, a badała Stefania Skwarczyńska¹³), a wynik dociekań nakazuje sceptyczną postawę wobec niektórych ujęć Onga. Chodzi o relację mowy i pisma, o przekształcanie „żywego ulotnego dźwięku słów w *quasi*-trwałą widzialną przestrzeń” (s. 23). Oto nie tylko druk nadawałby tekstom trwałość, dokonywało się to już wcześniej.

Rozprawa druga, *Bitwa i polowanie - porównania, perswazja i „antropologia”: Anonima zwanego Gallem „Kronika polska”*, sięga średniowiecza. Od rekonstrukcji stylu kroniki dawnego mnicha benedyktyna dociera autor do **antropologii literatury** jako terminu, narzędzia analiz i jako problemu. W toku lektury dzieła średniowiecznej prozy historycznej Obremski pyta o rysowany przez Galla portret człowieka, rozpatrując

¹¹ Zwłaszcza rozprawa: Paweł Bohuszewicz: *Związki niebezpieczne, związki konieczne. O „alternatywnych” sposobach lektury tekstów staropolskich*. „Roczniki Humanistyczne KUL” (Lublin) r. LIX: 2011, z. 1, s. 251-259.

¹² Po polsku: Walter Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. tłum. Józef Japola. Lublin 1992; tenże: *Osoba, świadomość, komunikacja*. Tłum. i oprac. Józef Japola. Warszawa 2009. Zob. też: Józef Japola: *Tekst czy głos? Waltera Onga antropologia literatury*. Lublin 1998; Stanisław Obirek: *Uskrzydlony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*. Warszawa 2010.

¹³ Piotr Rypson: *Piramidy, słońca, labirynty, Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*. Warszawa 2002; Stefania Skwarczyńska: *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych*. W: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975, s. 282-294 - o **literaturze wizualnej**.

„antropologiczność” (s. 45) tekstu¹⁴. Ważna kwestia samopoznania *ja* lub tylko doświadczania siebie przez osobę ludzką.

Trzeci rozdział tomu, *Iluzja prawdy historycznej: kronikarze o chwale grunwaldzkiego zwycięstwa (Jan Długosz - Marcin i Joachim Bielscy - Maciej Strykowski)*, stawia mocne, prowokacyjne nawet, pytanie o prawdę narracji kronikarskich. Chodzi najpierw o opis strategii bitewnej Jagiełły, o zakres dokonań Litwinów.

W perspektywie niechętnego Jagiellonom (wolał dynastię Piastów) Długosza pozwala to pytać dalej o relacje współczesne polsko-litewskie (dyskusje dzisiejsze na Litwie i Białorusi o roli księcia Witolda w toku bitwy grunwaldzkiej [s. 65]), także o... retoryczny wymiar dawnych kronik, co przedstawia zagadnienia teoriopoznawcze.

Równie inspirująca myślowo i warsztatowo jest cała książka. Ogniwo czwarte analizuje XV-wieczną pochwałę kobiet Henryka Agryppy i retoryczne konteksty dziełka, jego ton ironiczny, ale i „prefeministyczną interpretację *Biblii*”, z rozróżnianiem „płci biologicznej i płci kulturowej” (s. 84-87), także... „dekonstrukcję” owej pochwały kobiet (s. 92-105). Tu użyteczne inspiracje to **krytyka feministyczna i Jacques Derrida**¹⁵. Ton dekonstrukcji określa też piąty rozdział tomu - o recepcji liryki Horacego w kontekstach dawnej polskiej poezji ziemiańskiej oraz chrześcijańskich nawiązań do rzymskiego mistrza. Jest to zarazem cenny wywód na temat rozmaitych technik twórczej, a polemicznej też, imitacji. Ciekawe są obserwacje o barokowym Macieju Kazimierzu Sarbiewskim jako liryku.

W szóstym rozdziale książki Krzysztof Obremski analizuje *Ogród* Wacława Potockiego, genialny a kolosalny zbiór wierszy z epoki baroku. Interesuje badacza rozpad lub kres mitologii ziemiańskiej. Trafna jest mikroobserwacja, że arcydzieło Potockiego to „paradokumentalny zapis pojedynczego żywota” (s. 181). Ostatnie ogniwo tomu to powrót badacza do *Psalmidii polskiej* (której Obremski poświęcił już nowatorską książkę). Jej autor to Wespazjan Kochowski, budzący ostatnio ożywione zaintere-

¹⁴ Zob.: Edward Kasperski: *Świat człowieczy. Wstęp do antropologii literatury*. Pułtusk 2006 - tę **cenną** syntezę Krzysztof Obremski słusznie przywołuje.

¹⁵ Obremski cytuje zwłaszcza jego podstawową polską edycję: Jacques Derrida: *Pismo filozofii*. Oprac. Bogdan Banasiak. Kraków 1992 (wyd. 2: 1993).

sowanie historyków literatury dawnej¹⁶. To także powrót do tematu oralności. *Psalmodya* ma w sobie ton **tekstu brzmiącego wprost jak modlitwa i oracja** pospołu, wypowiedziana i słyszana. Skrywa się tam, pisze Obremski, „oralność immanentna” (s. 187).

Trzeba docenić precyzję mikroanaliz i bogactwo obserwacji tomu Krzysztofa Obremskiego. Mkną przez karty książki **podstawowe dziś pytania humanistyczne** o osobę, poznanie, rytm przemian kultury. Czytając pokorny podtytuł tomu *Przymiarki metodologiczne* chciałoby się zapytać: „a przymiarki do czego?”. Odpowiedź najprostsza - do **nowego trafnego rozumienia**. Na drodze ku wiedzy tekstu.

Wadą książki jest, naganny zaiste, brak **indeksu nazwisk**. Tu ułomność obciąża już - ciężko - wydawnictwo.

Bibliografia:

1. Paweł Bohuszewicz: *Związki niebezpieczne, związki konieczne. O „alternatywnych” sposobach lektury tekstów staropolskich*. „Roczniki Humanistyczne KUL” (Lublin) r. LIX: 2011, z. 1, s. 251-259.
2. Bożena Chrzastowska: *Polonistyka w szkole. Dylematy pozorne i rzeczywiste*. „Polonistyka” (Poznań) 1995, nr 5.
3. Bożena Chrzastowska: *Współczesne czytanie poezji w szkole*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” (Warszawa) r. XXIX: 1994, s. 97n. - i tu „staropolskie utwory-potwory”.
4. Antoni Czyż: *Janicki i koło Fortuny* - rozdział w tej monografii.
5. Antoni Czyż: *Skwarczyńska - Heidegger. Literatura a bycie* - rozdział w tej monografii.
6. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995 (tu m.in.: *Bycie w tekstach dawnych* oraz rozprawa o *Bogurodzicy*).
7. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998 (tu m.in.: *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej*).
8. Jacques Derrida: *Pismo filozofii*. Oprac. Bogdan Banasiak. Kraków 1992 (wyd. 2: 1993).
9. Małgorzata Elżanowska: *Władysław z Gielniowa - poeta polskiego średniowiecza*. W zbiorze: *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*. Red.: Stefan Nieznanowski, Janusz Pelc. Lublin 1994.

¹⁶ Zob. monografię: Jolanta Sawicka-Jurek: *Jednostka i naród wybrany. Studium o „Psalmodyi polskiej” Wespazjana Kochowskiego*. Siedlce 2010.

10. *Idą nowi ludzie* - zespół wypowiedzi pod takim hasłem nadrzędnym. „Tygodnik Powszechny” (Kraków) 1993, nr 9 - także tutaj to **słynne a... żenujące sformułowanie**: „staropolskie utworki-potworki” mające, jakoby, „zupełnie abstrakcyjną problematykę”.
11. Józef Japola: *Tekst czy głos? Waltera Onga antropologia literatury*. Lublin 1998.
12. Paweł Kaczyński: *Niedokończona podróż. Proza Tomasza Kajetana Węgierskiego*. Wrocław 2001, s. 12-13 i 15.
13. Edward Kasperski: *Świat człowieka. Wstęp do antropologii literatury*. Pułtusk 2006.
14. Jean Lohisse: *Przyszłość kultury z informatyzowanej*. W antologii: *Antropologia słowa*. Red.: Grzegorz Godlewski, Andrzej Mencwel, Roch Sulima. Warszawa 2004.
15. Stanisław Obirek: *Uskrzydlony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*. Warszawa 2010.
16. Krzysztof Obremski: *„Psalmodya polska”. Trzy studia nad poematem*. Toruń 1995.
17. Krzysztof Obremski: *Wprowadzenie do literatury dawnej. Skrypt dla studentów filologii polskiej*. Toruń 2002.
18. Walter Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. tłum. Józef Japola. Lublin 1992.
19. Walter Ong: *Osoba, świadomość, komunikacja*. Tłum. i oprac. Józef Japola. Warszawa 2009.
20. Piotr Rypson: *Piramidy, słońca, labirynty, Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku*. Warszawa 2002.
21. Jolanta Sawicka-Jurek: *Jednostka i naród wybrany. Studium o „Psalmodyi polskiej” Wespazjana Kochowskiego*. Siedlce 2010.
22. Stefania Skwarczyńska: *O miejsce w zainteresowaniach badawczych poetyki naukowej dla poezji konkretnej i zjawisk jej pokrewnych*. W: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975, s. 282-294 - o **literaturze wizualnej**.
23. Janusz Sławiński: *Literatura w szkole: dziś i jutro*. W: *Prace wybrane*. Tom III: *Teksty i teksty*. Kraków 2000.
24. Kwiryna Ziemia: *Rej kognitywny. Wybrane aspekty językowego obrazu świata w „Żywocie człowieka poczciwego”*. W zbiorze: *„Wszystko tu najdzie, co wy macie w głowie”. Świat prozy staropolskiej*. Red.: Agnieszka Czechowicz, Eстера Lasocińska. Warszawa 2008.
25. Kwiryna Ziemia: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994.

Barokowa duchowość: Montfort – Wojtyła

(Tom odczytany: **św. Ludwik Maria Grignion de Montfort: *Pisma wybrane [...]***. Tłum. Aleksandra Frej, Agnieszka Kuryś. [Wstęp: ks. Kazimierz Pek]. Warszawa, Wyd. Księży Marianów, 2008, 642 s., ISBN 9788375021127.

Tom odczytany: **Bertrand Lemaire: *Święty Ludwik Maria Grignion de Montfort i Jan Paweł II. Braterstwo dusz***. Tłum. Bogdan Kupiś. Warszawa, Wyd. Księży Marianów, 2003, 122 s., ISBN 8371193890)

1. Mistrz i „niewolnik” czasu baroku

Małego formatu, opasły tom (liczy przeszło 600 stron) sprawia wiele radości. Opatrzony instruktywną przedmową, z barwną podobizną autora na okładce obraz – to rarytas! – z faksymile jego rękopiśmiennych zapisków na obu wyklejkach pozwala bowiem lepiej poznać ważne ogniwo kultury Zachodu. Autor pomieszczonych tu pism, święty **Ludwik Maria Grignion de Montfort**, współtworzy **literaturę stosowaną** (nazwiemy tak, za Stefanią Skwarczyńską, teksty oddane funkcji użytkowej) XVII i XVIII stulecia, tę otwartą na **doświadczenie wewnętrzne**, zatem również na **doznania graniczne, mistyczne**¹. Jego pisma współtworzą (użyjemy terminu, który upowszechnił w nauce polskiej Karol Górski) **barokową duchowość**². Kanonizowany dopiero w wieku XX (w 1947 roku), doniosły dla swej epoki, był też jednak – o czym świadczy to późne

¹ Zob.: Stefania Skwarczyńska: *O pojęciu literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932. Jest to jedna z rozpraw uczonej **najbardziej doniosłych** dla myślenia o literaturze i dostrzegania całej **rozległej panoramy zróżnicowanych tekstów**.

² Por.: Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980. Autor rozwijał badania nad **duchowością** i jej historią, jednak... nie pojmował **baroku** jako epoki i nie stosował tego terminu.

uznanie – czytany i odkrywany po wiekach, stając się częścią doświadczeń wewnętrznych naszej współczesności.

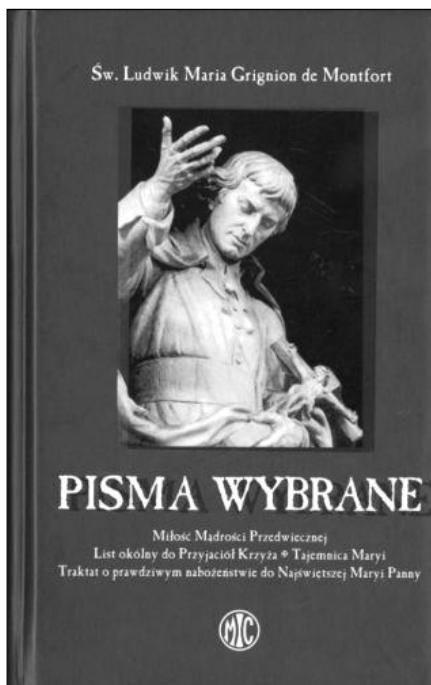
Montfort znany był u nas w ostatnich latach z wydań cząstkowych. Pośród nich najważniejszy był *Traktat o prawdziwym nabożeństwie do Matki Boskiej* – tekst klasyczny i żywo percypowany w XX stuleciu³. Te-

raz można czytać pełniejszy zespół jego dzieł.

Pierwsza polska edycja naukowa pism Ludwika Grignion de Montfort stanowi wydarzenie, choć przemknęła bodaj niezauważona. Piszący te słowa nabył ją przez internet, u wydawcy. Tom nie był dostępny w większości księgarni⁴. Tymczasem pozwala on pełniej poznać i systematycznie przemyśleć dawnego a bliskiego wciąż autora.

Grignion łączy **chrystocentryzm i kult maryjny**. Jak wielu autorów renesansu (Jan od Krzyża) i baroku zajmuje go **rozumienie Odkupienia**, zatem analityczne rozpozna-

nie nowotestamentalnej teologii Krzyża, równocześnie zaś odczucie i przeżycie Chrystusa i Jego cierpień. Powiemy o **chrześcijaństwie rozumianym egzystencjalnie** – pojętym mniej jako suchy wykład doktryny, a bardziej jako żywe emocjonalnie **doświadczenie realnej obecności Boga**, wkraczającego w historię oraz w **kondycję konkretnej osoby**



³ św. Ludwik Maria Grignion de Montfort: *Traktat o prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny*. Tłum. Teresa Dmochowska [pod pseudonimem, tu jako: Jan Rybałt]. Oprac. ks. Adam Boniecki. Warszawa 1986.

⁴ Widoma sztywność działań handlowych oraz nieobecność specjalistycznej literatury fachowej stanowią w Polsce... gwóźdź do trumny wielu tradycyjnych **księgarni** (a życzymy im jak najlepiej!), które ograniczają swą ofertę głównie do leksykonów, poradników i romansów, poniekąd zmuszając potencjalnego czytelnika, by zamawiał książkę naukową internetowo u wydawcy.

ludzkiej. Poznanie Boga, obcowanie z Chrystusem stają się tak częścią samoświadomości osoby i budują jej samorozpoznanie egzystencjalne. Wielowiekowa tradycja tego myślenia skupia się wokół tajemnicy Boga jako osoby, ale i wokół fenomenu **człowieka jako osoby**, którego nie zredukuje się w jego osobowym bogactwie, ani też tego bogactwa się nie przekroczy ku perspektywie transpersonalnej, pozaludzkiej⁵.

Montfort opisuje to własną mową pojęć. Stosuje znamiennej metaforę – pisze o **niewolnictwie duchowym**. Nazywa tak szczególną strukturę życia wewnętrznego, które wysnuwa się z wolnej woli (w duchu wolności wybieram Chrystusa...), wypełnia zaś poprzez pełne oddanie (...a będę Jego niewolnikiem, gdyż tego chcę). W polskim baroku podobne wątki podejmuje, wcześniejszy od francuskiego pisarza, jezuita **Kasper Drużbicki** w łacińskim traktacie *Meta cordium cor Iesu*⁶.

Ogniwnem budowania świadomości egzystencjalnej jest dla Montforta – Matka Jezusa. Tak więc pokora – eklezjotypicznie (jako „typ Kościoła”) pojmowanej – Matki Bożej oraz Jej oddanie Synowi, który jest Bogiem, stają się wzorem, figurą ludzkiego oddania Stwórcy. Najpierw oddanie Maryi, potem Bogu. Stają się, z własnej woli, niewolnikiem Matki, aby, także dobrowolnie, zostać niewolnikiem Syna. W koncepcjach tych odnawia się tradycja średniowieczna⁷. Znamienne jest logika koncepcyj Montforta, ich wyrazistość, zarazem jednak, przy ich emocjonalnej tonacji, brak jakiejś nadmiernej czułości lub zgoła czułościowości – zwraca uwagę natomiast logika tego myślenia, które kult Matki ujmuje jako część dłuższego procesu otwierania się osoby ludzkiej na doznawanie tego, co nadprzyrodzone.

⁵ Por.: Wincenty Granat: *Personalizm chrześcijański. Teologia osoby ludzkiej*. Poznań 1985. Por. też bardzo interesującą rozprawę: Artur Andrzejuk: *Personalizm tomistyczny wobec nowoczesnej i ponowoczesnej antropologii*. „Studia Theologica Varsaviensia UKSW” (Warszawa) r. I: 2017, s. 19-54.

⁶ Zob.: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdział: „Najmilszy ognisty”. Drużbicki i rozmyślenia ocalające.

⁷ Por. **cenną monografię**: ks. Adam Rybicki: *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*. Lublin 2009.

Myślenie Montforta współtworzy **barokowy humanizm chrześcijański**, z jego lękiem, że człowiek jest słaby, a rozpoznaniem – jednak – mocy duchowej osoby. Podobny w tej mierze byłby Pascal.

Pierwsze obszerne dzieło Montforta w tomie to *Miłość Mądrości przedwiecznej* - dzieło wysnute z ducha *Biblii* (Grignion zawsze ją miał przy sobie) oraz jej fascynacji Mądrością jako przymiotem i przejawem Boga, otwarte żarliwą barokowo modlitwą do „Boskiej Mądrości, Pani nieba i ziemi” (s. 59), a ujęte później jako **medytacyjne studium** immanentnego unaoczniania się Boga (poprzez Mądrość) „wewnątrz” osoby ludzkiej. Ciekawe są tu ślady mistyki nadreńskiej (– Henryk Suzo i jego *Horologium Sapientiae [Zegar Mądrości]*). Ton biblijny, błyskotliwa w tej mierze erudycja autora, jego trafne skupienie wokół starotestamentalnej *Księgi Mądrości*, lecz i opisu stworzenia człowieka jako „obrazu Bożego” w *Księdze Rodzaju* – pokazują, jak spełnia **intelektualizm** Montforta, łączącego głębię doznań wewnętrznych i precyzję analityczną w toku interpretacji tekstu biblijnego. W polskim baroku ten – nazwijmy go – **intelektualizm mistyczny** ujawniali **Magdalena Mortęska** i wspomniany już Kasper Drużbicki⁸.

Ogniwem pism Ludwika – przecenianym jednak w komentarzu (przejętym za edycją francuską z 1966 roku) – jest antynomia „miłości światowej” i tej prawdziwej, właściwej Bogu (por. s. 117-127). Antynomia ta nie przekreśla **personalizmu** autora i jego aprobaty realnego bytu, ujawnia natomiast znamieny dla późnego baroku spór między odrzucaniem zła pośród stworzeń a zgodą na świat jako dobre dzieło Boże.

Osobny wątek stanowi analiza Marii, matki Jezusa, jako szczególnego wcielenia, „arcydzieła” (s. 144) mądrości Boskiej. Zaraz jednak (s. 186-199) „jako największe misterium Mądrości” zostaje ujęta ofiara Chrystusa i Jego Krzyż. Kult maryjny jest bowiem ogniwem kultu Chrystusa.

Drugie ważne dzieło w edycji *Pism* to najczęściej kojarzony z osobą Ludwika Grignion *Traktat o prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny* (s. 379-641), pomieszczony tu w nowej translacji Agnieszki Kuryś. (Powiem jednak od razu, że tłumaczenie to nie dorównało świet-

⁸ Zob.: Antoni Czyż: *Mortęska oswojona* - rozdział w tej monografii. Tamże bibliografia.

nej, jędrnej polszczyźnie przekładu Teresy Dmochowskiej z 1948 roku, publikującej pod pseudonimem Jan Rybałt). Dzieło powstało najpewniej jesienią 1712.

Rękopis odnaleziono w 1842, a opublikowano w 1843 roku (Ludwik wywarł wpływ na kulturę romantyzmu), jednak luźno rozsypane i podniszczone karty manuskryptu poddano konserwacji i zszyto dopiero w roku 1956 (uczynili to mnisi bazylianie z klasztoru Grottaferrata pod Rzymem) i od tego czasu istniała podstawa do edycji krytycznej. Komentarz edytorski słusznie przypomina, że **tytuł „traktatu” jest nieautentyczny, nieautorski**, jakkolwiek dobrze zadowiony w czytelniczej tradycji. Początkowe partie rękopisu Ludwika nie dochowały się i nie sposób dzisiaj wiążąco ustalić, jaki był prawdziwy tytuł utworu. Grignion określał tekst, nazywając go tak w rozdziale 227 „traktatu” (s. 597), jako ***Przygotowanie do panowania Jezusa Chrystusa***. To przenikanie się maryjnej i chrystocentrycznej wersji tytułu w polu naszej świadomości ukazuje znamienne jednorodność myślenia Montforta.

Osobliwe **arcydzieło barokowej prozy ascetycznej**, jak należy określić (doceniając go) ów *Traktat...*, a raczej *Przygotowanie do panowania Chrystusa* – ujawnia głęboką i dojrzałą zażyłość z *Biblią*. To w księdze świętej upatruje autor, i słusznie!, źródeł prawdy o godności człowieka, mocy Maryi i odkupieńczej ofierze miłosiernego Chrystusa⁹.

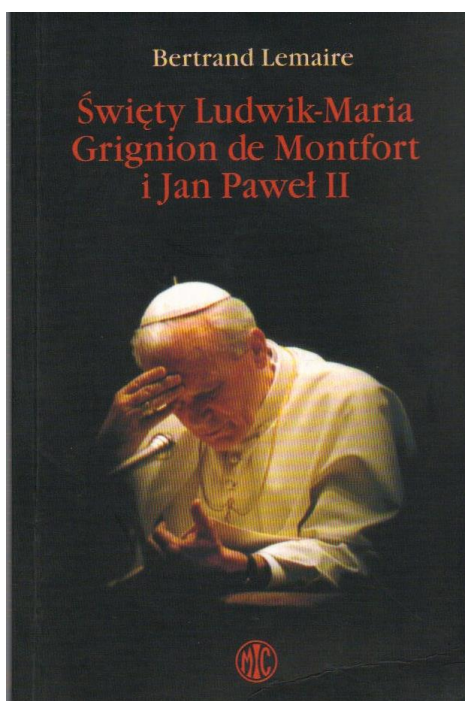
Spośród subtelnej i złożonej duchowości Ludwika Grignion termin i pojęcie **niewolnictwa duchowego** należą do najmocniej przeżywanych i najgłębiej uwewnętrznianych. Odsłaniając – z iście barokową mocą – paradoks poczucia godności i wolności osoby ludzkiej, zarazem dobrowolnego wyrzekania się swobody Ludwik formułował szczególną wizję **wybranego zniewolenia, wolnej niewoli**, w pełni świadomego – miłego – poddania. Najpierw człowiek poddaje się Matce Boga, a poprzez Nią oddany jest Bogu samemu¹⁰. W wieku XX nawiązał do tej koncepcji późniejszy papież – Karol Wojtyła.

⁹ Obszerniej o autorze: Stanisław Napiórkowski, Zofia Pałubska: *Ludwik Grignion de Montfort św.* Artykuł w tomie: *Encyklopedia katolicka*. Tom XI: *Lu An - „Maryawita”*. Lublin 2006, kol. 155-158.

¹⁰ Zob. też: ks. Edward Podhorecki: *Niewolnictwo Maryi w Polsce*. Hasło w tomie: *Mały słownik maryjny*. Niepokalanów 1987, s. 59-60.

2. Barok u źródeł papieża Wojtyły

Wielka tradycja duchowa, także mistyczna, Zachodu miała dla formacji wewnętrznej młodego Karola Wojtyły znaczenie doniosłe. Już jako Jan Paweł II czerpał z niej stale. Inspiruje go najpierw Jan od Krzyża, poznawany podczas wojny. Dopomógł w tym charyzmatyczny opiekun młodych, krawiec Jan Tyranowski, istny „apostoł”, jak nazwał go po latach późniejszy papież¹¹. To u niego czytał po raz pierwszy hiszpańskiego mistyka. Poniekąd za sprawą Tyranowskiego poświęcił rozprawę doktorską Janowi od Krzyża – pytał o jego egzystencjalne doświadczanie wiary¹².



Czytał też Ludwika Grignion de Montfort, podczas studiów w Rzymie, „wtedy jeszcze nie świętego, błogosławionego”, jak wspominał. Dzięki *Traktatowi...* (pod tym nieautorskim tytułem dzieło było wówczas znane) zrozumiał, że „prawdziwe nabożeństwo do Matki Bożej wypływa z głębokiego zrozumienia Tajemnicy Odkupienia”¹³. „Dzieli ich trzysta lat, a mimo to nie brak punktów stycznych” – pisze Bertrand Lemaire na wstępie swej, w 2001 roku wydanej w oryginale francuskim, książki, której tematem stało się tytułowe „braterstwo dusz” (*fraternité*

d'âme) – duchowa więź Ludwika Grignion i papieża z Polski. Książeczka skonstruowana została nieomal jak (w duchu Plutarcha...) **żywoty para-**

¹¹ Karol Wojtyła: *Apostoł*. W: „*Aby Chrystus się nami posługiwał*”. Kraków 1979, s. 16-27. Tekst z roku 1949.

¹² Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Krawiec-mystyk i co z tego wynikło. Wojtyła i Jan od Krzyża*. W: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.

¹³ Wyżej i tutaj wypowiedź do księży krakowskich 29 V 1965. Cytat za: *Kalendarium życia Karola Wojtyły*. Oprac. ks. Adam Boniecki. Kraków 1983, s. 235 i 236.

lelne – biografia Ludwika i Wojtyły, nie tyle kontrastujące z sobą, ile wzajemnie podobne. Spoza zewnętrznych kolei życia wyłania się bogactwo **doświadczeń egzystencjalnych** młodego Wojtyły w jego procesie rozwoju duchowego.

Ważna tu jest recepcja francuskiego autora barokowego. Być może poznał jego pisma, jak sądzi Lemaire, u Jana Tyranowskiego (s. 49-50), choć sam Wojtyła ani w szkicu pośmiertnym o krawcu i mistyku *Apostoł*, ani, już jako Jan Paweł II, w rozmowach z André Frossardem nie dookreśla, jak i kiedy trafił do jego rąk *Traktat*¹⁴... Dosyć, że czytał go wcześniej i bardzo intensywnie. Grignon stanowi dla Wojtyły doniosłą, po Janie od Krzyża, inspirację. Daje nowe narzędzia samopoznania, a zwłaszcza – empatycznego pojmowania i przeżywania Chrystusa. Bertrand Lemaire słusznie przypomina (s. 56-74), że nominowany latem 1958 roku na biskupa sufragana diecezji krakowskiej Karol Wojtyła przyjął jako **herb biskupi** – cytat z Ludwika Marii Grignon de Montfort. Był to okrzyk z rozdziału 233 *Przygotowania do panowania Chrystusa*, znanego jako *Traktat o prawdziwym nabożeństwie do Matki Boskiej* – okrzyk wzięty od św. Bonawentury i, dlatego, zapisany po łacinie, a zaraz potem po francusku: „*Tuus totus ego sum et omnia mea tua sunt*; cały jestem Twój, a wszystko, co mam, jest Twoją własnością [...]” (*Pisma wybrane*, s. 601-602). Słowa te Ludwik kieruje do „umiłowanego Jezusa”, a „przez Maryję”. Dewiza biskupia Karola Wojtyły była krótsza i przetworzona. Brzmiała: **Totus Tuus**. To zawołanie, zwraca uwagę Lemaire, Wojtyła zachował już jako biskup Rzymu – papież. Barokową ideę niewolnictwa duchowego, zawartą w pismach Ludwika, papież Wojtyła interpretował jako naturalną formę oddania mocy ludzkiej Bogu, który tę moc pomnaża. Pojmował to jako **ogniwo humanizmu chrześcijańskiego**.

¹⁴ Zob.: André Frossard: *Nie lekajcie się! Rozmowy z Janem Pawłem II*. Watykan 1982 – na s. 152-154 wypowiedź na temat Ludwika Marii Grignon de Montfort.

Bibliografia:

I. Źródła - prócz głównej, omawianej tu, edycji:

1. św. Ludwik Maria Grignon de Montfort: *Traktat o prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny*. Tłum. Teresa Dmochowska [pod pseudonimem, tu jako: Jan Rybałt]. Oprac. ks. Adam Boniecki. Warszawa 1986.
2. Karol Wojtyła: *Apostoł*. W: „*Aby Chrystus się nami posługiwał*”. Kraków 1979, s. 16-27. Tekst o **Janie Tyranowskim**, z roku 1949.

II. Opracowania:

1. Artur Andrzejuk: *Personalizm tomistyczny wobec nowoczesnej i ponowoczesnej antropologii*. „*Studia Theologica Varsaviensia UKSW*” (Warszawa) r. I: 2017, s. 19-54.
2. Antoni Czyż: *Mortęska oswojona* - rozdział w tej monografii. Tamże bibliografia.
3. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdział: „*Najmilszy ognisty*”. *Družbicki i rozmyślania ocalające*; także rozdział: *Krawiec-mystyk i co z tego wynikło. Wojtyła i Jan od Krzyża* [z uwagami o **Janie Tyranowskim**].
4. André Frossard: *Nie lękajcie się! Rozmowy z Janem Pawłem II*. Watykan 1982.
5. Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980.
6. Wincenty Granat: *Personalizm chrześcijański. Teologia osoby ludzkiej*. Poznań 1985.
7. *Kalendarium życia Karola Wojtyły*. Oprac. ks. Adam Boniecki. Kraków 1983.
8. Edward Podhorecki: *Niewolnictwo Maryi w Polsce*. Hasło w tomie: *Mały słownik maryjny*. Niepokalanów 1987, s. 59-60.
9. Adam Rybicki: *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*. Lublin 2009.
10. Stefania Skwarczyńska: *O pojęcie literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932.

Dwie damy czasów baroku

(Tom odczytany: **Krystyna Stasiewicz: *Barbara Sanguszkowa i Elżbieta Drużbacka w świetle nowych źródeł***. Olsztyn, Pracownia Wydawnicza ElSet, 2011, 121 s., ISBN 9788362863044)

1. Mała *confessio*

By trwać mężnie dzisiaj, trzeba było męstwa wczoraj. Zatem określa mnie przeszłość i tylko jej ścieżkami trafnie a czule odnajdę się w teraźniejszych chwilach. Pojmuję **nowe**, gdy znam **dawne**. Przeżywam dawne, by poczuć nowe. By żyć, warto pojąć śmierć jako życie i krążyć pośród żywych trupów. Mowa o byciu w kulturze¹. Dawna kultura jest żywa. Z niej się rodzi nowe życie. Entuzjaści współczesności chcą niekiedy trwać w niej wykorzenieni. To egzystencja bez pamięci. Amnezja kulturowa nakazuje traktować kulturową przeszłość jako martwe truchła. Niepamięć jednak dławi.

Potrzebne jednak **zakorzenienie**. I pamięć **długiego trwania** kultury Europy. Tak, jako *l'enracinement*, ujmowała Simone Weil postawę duchowego wrośnięcia człowieka w byt². Tak, jako *longue durée*, określał Fernand Braudel diachroniczną jedność, mimo zmian, historii i kultury Zachodu³. O jedności kultury polskiej między jej dawną a nową egzystencją mówię od lat⁴. Piszą też o tym moi uczniowie⁵. Hasło poufne całej mej

¹ Por.: Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdział: *Bycie w tekstach dawnych*.

² Zob.: Simone Weil: *Dzieła*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz. Poznań 2004.

³ Por.: Fernand Braudel: *Historia i trwanie*. Tłum. Bronisław Geremek. Warszawa 1971 (wyd. 2: 1999).

⁴ To jest *leitmotiv* książki: Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

pracy dydaktycznej na Uniwersytecie brzmi od lat: *Edukować ku obcowaniu*. Kulturowemu obcowaniu. A kto z kim ma obcować? Jak to zwięźle ujęła Maria Janion – *ludzie z duchami*⁶. Albo żywi dzisiaj i martwi już, lecz uobecnieni w tekstach, jak to zawsze pojmował renesans⁷. *Ja* i tekst, byt i Bóg. A zwłaszcza *ja* wobec mnogich i wielkich arcydzieł kultury. To jest... *powinność*: rozumieć je, ocalać, a własną twórczą mocą bycia nieustannie ich życie przedłużać i wspierać. Uwijamy się pośród duchów. Homer, Shakespeare, Bach, Rilke... bez ustanku są z nami. I wolę nie słuchać wyznań: „Zajmuje mnie współczesność, bo tylko ona ważna, a dawne epoki są zamierzchłe, lecz dobra⁸, czasem w tych archiwaliach kryje się coś żywego”. Są takie tezy źle formułowane, bo źle pomyślane.

2. Wielki barok żywy

Barok urzeka. Pasja poznawcza, pytania ontyczne dzieł tej epoki. Ich moc kreacyjna, świetność wizyjna stylu, bogactwo tworzywa. Jako żywa i fascynująca, głęboko aktualna, tradycja **barok żywy** bywa wskazywany dziś często i systematycznie, prawie zawsze. Empatia dla przeszłości pozwala to pojmować. Rozumienie traktujemy bowiem, jak to czynił Dilthey, nie tylko jako akt poznawczy intelektu, ale i doświadczanie zjawisk kultury, ich przeżycie⁹. **Romantyczny barok**, też **barokowy ro-**

⁵ Tu zwłaszcza: Artur Ziótek (*Siedleckie miniatury. Eseje o literaturze i kulturze*. Siedlce 2009; także inne prace), Marcin Pliszka, Andrzej Borkowski (*Pejzaż współczesny z barokiem w tle. Szkice o literaturze i kulturze*. Siedlce 2012). Zob. też tom zbiorowy: *Człowiek w literaturze polskiego baroku*. Red.: Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Ziótek. Siedlce 2007.

⁶ Por. zwłaszcza: Maria Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991; też: *Do Europy - tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000.

⁷ Zob.: Juliusz Domański: *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Warszawa 1992, (wyd. 2: 2002).

⁸ Teraz modne jest mówić niechlujnie „dobra” (miast „dobrze”). I **zdania potworne** typu „Dobra, nara, jutro zadryndnę, spoko” wypowiadają bez mrugnięcia okiem nawet studentki polonistyki. Ten przykład – zasłyszany na UPH w Siedlcach. W metrze warszawskim częste tu jeszcze **wulgaryzmy**: „Kurde, mam jutro egzamin. Dobra, po wykładzie zadryndnę. No, spierdalam, pa”. **Exempla autentyczne**, z nasłuchu.

⁹ Zob.: Wilhelm Dilthey: *Pisma estetyczne*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa 1982; Martyna Markowska: *Interpretacja jako rozumienie w ujęciu Wilhelma Diltheya*.

mantyzm stają się w toku rozumiejącej lektury zjawiskiem na dziś, nie zamierzchłym, a incydentalnie może niekiedy bliskim, lecz najdosłowniej niezbędnym i zrozumiałym na dziś. Badacze oznajmiają głośno: *Barok żywy*¹⁰. Wszystkie ogniwa epoki, także ów – z całą mocą podkreślamy – polski barok niesarmacki, w tym mistyczny... Cała epoka od zarania w wieku XVI po schyłek już na progu oświecenia.

Późny barok fascynuje dzisiaj szczególnie. Mowa już o wieku XVIII. Pierwszą jego połowę określają w archaicznych badaniach stygmatyzujące określenia. Częściej późny barok budziłyby opór, rzadziej pytania, choć próby namysłu i systematycznego opisu przecież podejmowano¹¹. Te straszne czasy saskie. Latami nad miarę a bez sensu lekceważone i oskarżane o mnogie grzechy, od, jakoby, rozkładu kultury, przez grafomanię, po impuls do rozbiorów Polski... – okazują się daleko mniej demoniczne. To wprawdzie czas schyłku, ale to zmierzch epoki wielkiej i o potężnych spełnieniach, gdyż taki był barok polski. Obsesje krakowskiej szkoły historycznej, obwiniającej lekko a mocno Rzeczpospolitą szlachecką o kres polityczny państwa... – brzmią już anachronicznie, a zawsze były błędne. Znana i w Polsce komunistycznej po II wojnie światowej, w czasach PRL-u, ochoczo wznawiana synteza Michała Bobrzyńskiego nie sprostала próbie czasu i jej demagogia wprost poraża¹². Co prawda czytał ją ze śmiertelną powagą nawet Witkacy, pisząc potem *Niemyte dusze*¹³... Podobnie myli się Ignacy Chrzanowski w swej pysznie pisanej panoramie literatury dawnej, kiedy zajmuje go barok jako taki, a barok późny w szczególności,

„Czasopismo Filozoficzne. Internetowy periodyk przy Instytucie Filozofii Uniwersytetu Śląskiego” (Katowice) 2007, nr 2.

¹⁰ Zob. ankietę redakcyjną *Barok żywy?* – „Poezja” (Warszawa) 1977, nr 5-6; tu kapitalna odpowiedź prof. Jadwigi Sokołowskiej. Zob. też: Jadwiga Sokołowska: *Spory o barok w poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa 1971; Janusz Pelc: *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993, 2004; Antoni Czyż: *Władza marzeń*, op. cit., tu rozdział: *Barok niezniszczalny*, s. 61n.

¹¹ Por.: Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988; Marek Prejs: *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*. Warszawa 1990.

¹² Synteza ta ma walor już tylko, *nomen omen*, historyczny: Michał Bobrzyński: *Dzieje Polski w zarysie*. Warszawa 1977 i inne wyd.

¹³ Obszerniej o tym: Antoni Czyż: *Spór symboliczny o polską tożsamość*. Brzozowski – Witkacy – Gombrowicz – rozdział w tej monografii.

ujęty jako *zanikanie mądrości i piękna*¹⁴. Przykłady te, podane tu jako *pars pro toto*, unaoczniają oczywistą **konieczność pokonania tego negatywnego wizerunku czasów saskich**.

Barok schyłkowy i coraz mniej twórczy? Zgoda. Schyłek epoki to nie dekadencja i kryzys. Lecz to nadal kultura obfita w cenne i dziś zjawiska. Nowe badania i edycje dają tego dowody. Późny barok to **poeci** wpisani jednak w naszą pamięć kulturową – jezuita Józef Baka, Elżbieta Drużbacka, na schyłku epoki Konstancja Benisławska. Są ich nowe, potrzebne edycje¹⁵.

Sporo też o nich pisano¹⁶. To także inny ciekawy jezuita Dominik Rudnicki¹⁷. Obfita jest ówczesna literatura użytkowa, mnogie zasoby tekstów spoczywają wciąż w rękopisach. Potrzeba jest wielka badań źródłowych. Tym większą radość budzi nowa książka Profesor Krystyny Stasiewicz, historyka literatury dawnej z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Wybitna znawczyni późnego baroku, od lat zadomowiona w czasach saskich pośród archiwalnych źródeł rękopiśmiennych, dała tom nowatorski i cenny.

¹⁴ Wznowienie po latach: Ignacy Chrzanowski: *Historia literatury niepodległej Polski*. Warszawa 1971.

¹⁵ Józef Baka: *Poezje*. Oprac. Antoni Czyż i Aleksander Nawarecki. Warszawa 1986; tenże: *Uwagi*. Oprac. Antoni Czyż i Aleksander Nawarecki. Lublin 2000; Elżbieta Drużbacka: *Wiersze wybrane*. Oprac. Krystyna Stasiewicz. Warszawa 2003; Konstancja Benisławska: *Pieśni sobie śpiewane*. Oprac. Tadeusz Brajerski. Lublin 1958; też: *Pieśni sobie śpiewane*. Oprac. Tomasz Chachulski. Warszawa 2000.

¹⁶ Tu zwłaszcza: Antoni Czyż, rozdziały o Bace w jego książkach: *Ja i Bóg*, *op. cit.* (tu też rozdział o Konstancji Benisławskiej – *Mystyk i pieśń*), *Światło i słowo*, *op. cit.*, *Władza marzeń*, *op. cit.*; Aleksander Nawarecki: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Barki - poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991; Artur Ziótek: *Mistyka i pasja w „Uwagach” Józefa Baki*. „Ogród” 2003, nr 1-2 (21-22). Krystyna Stasiewicz: *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*. Olsztyn 1992; też: *Zmysłowa i elokwentna prowincjuszka na staropolskim Parnasie. Rzecz o Elżbiecie Drużbackiej i nie tylko...* Olsztyn 2001; Anna Urbańska: *Benisławska. Poetycki portret mistyczki*. „Ogród” 2010, nr 1-2 (25-26). Wciąż cenna jest mało pamiętana monografia: Tadeusz Brajerski: *O języku „Pieśni” Konstancji Benisławskiej*. Lublin 1961. Niezrównany jest tu, naturalnie, Wacław Borowy jako autor tomu: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Warszawa 1978 (pierwotny: 1948).

¹⁷ Zob.: Antoni Czyż: *Dominik Rudnicki - misjonarz, poeta*. W: *Władza marzeń*, *op. cit.*, s. 201n; I ważna wciąż monografia: Maria Eustachiewicz: *Twórczość Dominika Rudnickiego*. Wrocław 1966.

3. Kobiecte pożytki badań źródłowych

Oto bowiem świetny efekt badań źródłowych. Pięknie wydany tom jest perełką kunsztu edytorskiego. Zawiera odbitki faksymilowe korespondencji z XVIII wieku. Są też ilustracje barwne, cenne historycznie, bo to reprodukcje mało znanych obrazów olejnych, często skrytych w zbiorach klasztornych. Są i **portrety bohaterek tomu** – kolorowy, świetny technicznie i, chyba, psychologicznie Barbary Sanguszkowej oraz czarno-biały ukazujący młodą Elżbietę Drużbacką, miedzioryt z czasów pozytywizmu, wykonany wówczas na podstawie portretu olejnego z czasów późnego baroku. Ten materiał ikonograficzny jest bezcenny.

Bohaterowie tomu to kobiety. **Dwie bohaterki** więc określają malowaną tu panoramę późnego baroku. Nie-równie są nam znane. **Elżbieta Drużbacka** (1698-1765) trwa w naszej pamięci jako poetka późnego baroku, ważna, a chyba i wybitna. Jej obszerny *Zbiór rytmów* ukazał się już po śmierci autorki, w 1752 roku. Wydał go Józef Andrzej Załuski, współtwórca, otwartej w 1747 roku, słynnej Biblioteki Załuskich, pierwszej polskiej księżnicy narodowej, w której Drużbacka, zachwycona zbiorami, miała sposobność gościć. Wielogłosowe tworzywo jej pism, podejmowane wirtuozowsko rozmaite style, barokowa malarskość, renesansu i Jana Kochanowskiego jeszcze sięgający klasycyzm, wyrafinowane zmysłowe rokoko, ton sentymentalizmu już... – określają bogactwo tworzywa i efektowną migotliwość poezji Drużbackiej. Ujawniła wyobraźnię plastyczną i chłonną. Pisała wielorako, dając ciekawy wielogłos stylu. Jej



wiersz rokokowy *Na pysznego Narcyssa*, sentymentalna w tonacji *Pochwała lasów*, niezwykle różnorodnością plastycznie i muzycznie zakrojonego stylu *Opisanie czterech części roku* (poemat opisowy na miarę innych XVIII-wiecznych portretów pór roku¹⁸), feministyczna w zakroju *Skarga kilku dam we wspólnej kompanii będących dla jakich racyj z mężami swymi żyć nie chcą* albo świetne wiersze satyryczne – współtworzą wielką klasykę pisarstwa kobiet polskich. Nie była pierwszą autorką, poetką, którą znamy.

Pierwsza pisarka polska to zarazem... pierwszy pisarz polski, znany z imienia, Gertruda Mieszkówna we wczesnym średniowieczu, a pierwsze dzieło literatury polskiej to jej łacińskie modlitwy, pisane prozą poetycką¹⁹. Pierwsza poetka polska to w epoce baroku, ale wcześniej, Anna ze Stanisławskich Zbąska, autorka cennego psychologicznie poematu autobiograficznego *Transakcja abo opisanie całego życia jednej sieroty*²⁰.

Drużbacka jest więc późniejsza, jednak to osobowość poetycka wyrazista, a twórczość obfita, rozległa, często mistrzowska. Pierwsza wielka indywidualność kobieca w ściśle pojmowanej poezji w Polsce. Krystyna Stasiewicz, autorka monografii o poetce, nieustannie pomnaża o niej wiedzę. Teraz podaje, wedle źródeł, dokładną datę urodzin Drużbackiej – 3 maja 1698 (s. 8).

Barbara Sanguszkowa (1718-1791) doczekała się niedawno cennej i nowatorskiej monografii. Budzi coraz większą uwagę badaczy²¹.

¹⁸ Zob.: Teresa Kostkiewiczowa: *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów oświecenia*. Warszawa 1984, rozdział: *Cztery pory roku*. Autorka analizuje w tej książce także zjawiska późnobarokowe.

¹⁹ Por. przekłady polskie: [Gertruda Mieszkówna:] *Modlitwy księżnej Gertrudy*. Tłum. i oprac. Brygida Kürbis. Kraków 1998; Gertruda Mieszkówna: *Modlitewnik. Wybór*. Tłum. i oprac. Artur Andrzejuk. „Ogród” 2003, nr 1-2 (21-22). I ujęcia monograficzne: Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980, rozdział o modlitewniku Gertrudy; Teresa Michałowska: *Ego Gertruda. Studium historycznoliterackie*. Warszawa 2001; Artur Andrzejuk: *Gertruda Mieszkówna i jej modlitewnik*. Warszawa 2006 (w drugiej części książki pełna edycja dwujęzyczna tekstów modlitewnych Gertrudy – oryginał łaciński i przekład Andrzejuka).

²⁰ Por. cenną monografię: Dariusz Rott: *Kobieta z przemalowanego portretu. Opowieść o Annie Zbąskiej ze Stanisławskich i jej „Transakcji [...]”*. Katowice 2004.

²¹ Agnieszka Jakuboszczak: *Sarmacka dama. Barbara Sanguszkowa (1718-1791) i jej salon towarzyski*. Poznań 2008.

To kobieta z kręgu elity tamtych czasów, także intelektualnej. Urodzona 4 lutego 1718, pochodziła z rodu szlacheckiego Duninów. Już 17 IV 1735, wyszła młodo (miała ledwie 17 lat) za mąż. Jej mężem został książę Paweł Karol Sanguszko. Ślub odbył się w Warszawie, w kościele franciszkanów na Nowym Mieście. Prowadziła życie różnorodne i aktywne – od żywych kontaktów towarzyskich i korespondencji, przez rozległe lektury, po własną twórczość artystyczną. Znaczenie dla kultury XVIII stulecia ma salon towarzyski i literacki Barbary Sanguszkowej²². Bywał w nim młody Ignacy Krasicki, to ważne ogniwo biografii największego poety polskiego oświecenia²³. Jej, zwykle związana z prowadzonym salonem, twórczość własna, choćby poetycka *Nauka matki córce swojej idącej za mąż dana*, wydrukowana jako tomik u pijarów w 1756 roku (por. s. 13), choć doceniona już w monografii Agnieszki Jakuboszczak²⁴, czeka na dalsze badania, no i nową edycję. Wcześniej poznała krążącą pośród rodów magnackich w układzie klientalnym poetkę Elżbietę Drużbacką.

Zamożna magnatka i zatroskana życiem poetka to relacja hierarchiczna – protektorka i klientka²⁵. Wiązały ich jednak wspólne pasje humanistyczne, umiłowanie literatury i, mimo różnej pozycji socjalnej, **prawdziwa życzliwość i przyjaźń**.

Damą ważną dla kultury była też szwagierka Barbary Sanguszkowej²⁶, starsza siostra jej męża – **Anna z Sanguszków Radziwiłłowa**, pani na Białej Podlaskiej. Jest wówczas kobiet ważnych dla historii i kultury polskiej, wybitnych więcej. Barok był epoką wielu kobiet aktywnych i twórczych. Ponawiał tak tradycję kulturowego feminizmu.

Ożywienie intelektualne, artystyczne też kobiet, ich żywa obecność pośród działań zbiorowości – to już cechy kultury średniowiecza.

²² Poza powyższą monografią por.: Elżbieta Aleksandrowska: *O Barbarze Sanguszkowej, jej literackim salonie i nieznanej twórczości literackiej*. W zbiorze: *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1992.

²³ O tym: Zbigniew Goliński: *Ignacy Krasicki*. Warszawa 1979.

²⁴ Agnieszka Jakuboszczak, *op. cit.*, s. 222-239.

²⁵ O takiej relacji społecznej zob.: Antoni Mączak: *Klientela. Nieformalne systemy władzy w Polsce i Europie XVI-XVIII w.* Warszawa 1994.

²⁶ Zob. monografię: Wanda Karkucińska: *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676-1746). Działalność gospodarcza i mecenat*. Warszawa 2000.

Dotyczyło to wówczas elity władzy oraz zakonów żeńskich, a jest zjawiskiem dobrze już opisanym. To w Polsce wybitna św. Królowa Jadwiga, o bogatej duchowości, entuzjastka ksiąg rękopiśmiennych i Akademii Krakowskiej, inicjatorka, przy wsparciu męża króla Władysława Jagiełły, odnowienia najstarszego polskiego Uniwersytetu (zwanego dzięki temu Jagiellońskim), a chyba i adresatka powstałego przekładu biblijnej *Księgi Psalmów*, nazwanego *Psalterzem floriańskim*²⁷. To w Niemczech genialna benedyktynka Hildegarda z Bingen – mistyczka, teolog, filozof, poetka, prozaik, malarka, kompozytorka, lekarka fitoterapeuta, autorka *Scivias...*, a niedawno bohaterka filmu fabularnego *Wizja* (2009)²⁸, który dała reżyserka-feministka Margarethe von Trotta. To, w Polsce, pierwszy pisarz Gertruda Mieszkówna, wykształcona u benedyktynek niemieckich, autorka łacińskiego modlitewnika.

Zjawiska te umocniły się tylko w renesansie, nadal pośród elity władzy i w kręgu klasztorów żeńskich. Znów więc władczyni, przybyła do Polski z Włoch królowa Bona, żona Zygmunta Starego, a matka Zygmunta Augusta, wybitna indywidualność, jej ważny dla kultury naszej dwór²⁹. I znowu genialna zakonnica, karmelitanka hiszpańska Teresa z Avila – mistyczka, poetka, prozaik, autorka *Twierdzy wewnętrznej*, ze swym poczuciem mocy osoby i przeżyciem wolności wewnętrznej fascynująca, wcześniej i żywo rozpoznana w Polsce barokowej³⁰...

²⁷ Por.: Régine Pernoud: *Kobiety w czasach katedr*. Tłum. Iwona Badowska. Warszawa 1990; Agata Bazak: *Święta Jadwiga Królowa darem dla Polski i Europy*. Sandomierz 2013; Wanda Ładzina: *Jadwiga, wielka królowa Polski*. Paryż 1950; Mieczysław Gębarowicz: „*Psalterz floriański*” i jego geneza. Wrocław 1965.

²⁸ Zob. zwłaszcza: Frances Beer: *Kobiety i doświadczenie mistyczne w średniowieczu*. Tłum. Andrzej Branny. Kraków 1996; Sabina Flanagan: *Hildegarda z Bingen. Żywot wizjonerki*. Tłum. Robert Sudół. Warszawa 2000; Błażej Matusiak: *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*. Kraków 2003, 2012.

²⁹ Por.: Władysław Pociecha: *Królowa Bona (1494-1557). Czasy i ludzie odrodzenia*. Poznań 1949-1958, tomy I-IV.

³⁰ Zob. zwłaszcza: Antonio Sagardoy: *Mistyka, która wyzwala. Św. Teresa od Jezusa*. Tłum. Wojciech Ferduła. Kraków 2005; cenny tom *Mater spiritualium. Studia nad doktryną św. Teresy od Jezusa*. Red.: Otto Filek. Kraków 1974; Janina Immakulata Adamska: *Święta Teresa od Jezusa*. Kraków 1983, Wyd. 2. Poznań 2011; Stefania Ciesielska-Borkowska: *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*. Kraków 1939.

Miało to **świetne kontynuacje w epoce baroku** w Europie, zwłaszcza we Francji barokowy klasycyzm zaowocował tak świetnym zjawiskiem jak pani Marie de Lafayette i jej wybitna powieść psychologiczna *Księżna de Clèves*, lecz wiele kobiet piszących było też np. w Portugalii ówczesnej³¹. Dotyczyło to w baroku znowuż kobiet z elity władzy i klasztorów żeńskich, lecz jednak, jak to mnogość pisarek barokowych świeckich zaświadcza, nie tylko już. Przełomowy w wielu wymiarach kultury Europy barok jest epoką niezwykłą i wielką także, gdy chodzi o **ekspresję i wolność duchową kobiet** – umacnia feminizm. We Francji XVII wieku określano te spragnione wiedzy i wolności damy jako sawantki, od *savoir* (franc. ‘znać, wiedzieć’). Obyczaj ten zaszczepia, a raczej umacnia, w Polsce wybitna królowa Ludwika Maria, żona Władysława IV, potem Jana Kazimierza, intelektualistka, czytana i żywo pochłonięta nauką, bliska kręgu jansenizmu z podparyskiego Port-Royal. Prowadziła na swym dworze warszawskim salon towarzyski i literacki, gdzie bywał choćby poeta Jan Andrzej Morsztyn³². Pośród zakonnic w Polsce epoki baroku benedyktynka Magdalena Mortęska i jej proza *Rozmyślenia o Męce Pańskiej* i *Nauki duchowne* oraz karmelitanka Marianna Marchocka, autorka pierwszej autobiografii kobiety polskiej, także jednak zakonnice wokół nich, ich intelektualna chłonność, także wprost „szkoła pisarska” benedyktynek, inspirowana przez Mortęską – tworzą wybitny krąg kobiecej aktywności umysłowej i pisarskiej³³... A nadto aktywność taką ujawniają i polskie szlachcianki pośród dworów ziemiańskich³⁴.

³¹ Mówiła mi o tym w rozmowach prof. Anna Kalewska, iberystka i polonistka z Uniwersytetu Warszawskiego.

³² Zob.: Bożena Fabiani: *Warszawski dwór Ludwiki Marii*. Warszawa 1976; Karolina Targosz: *Uczony dwór Ludwiki Marii Gonzago (1646-1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*. Wrocław 1975; też: *Sawantki w Polsce XVII wieku. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*. Warszawa 1997.

³³ Por. koniecznie: Antoni Czyż: *Światło i słowo, op. cit., Włada marzeń, op. cit.* – rozdziały o Mortęskiej; Karol Górski: *Matka Mortęska*. Kraków 1971; tenże: *Studia i materiały z dziejów duchowości, op. cit.*; Karolina Targosz: *Piórem zakonnic. Kronikarki w Polsce XVII w. o swoich zakonach i swoich czasach*. Kraków 2002; Jolanta Gwóźdź: *Biblioteka panien benedyktynek łącińskich we Lwowie (XVI-XVIII wiek)*. Katowice 2001; Katarzyna Kaczor-Scheitler: *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*. Łódź 2005; Halina Popławska: *Kultura literacka karmelitanek bosych w Polsce. (XVII-XVIII wiek)*. Gdańsk 2006; Małgorzata Borkowska (współczesna benedyktynka): *Panny siostry w świecie sarmackim*. Warszawa 2002; Jadwiga Stabińska (współczesna

Późny barok tendencję tę jeszcze umacnia. Tworzą w Polsce **poetki barokowe**, wskazane już tu Anna Zbąska, Elżbieta Drużbacka i bardzo późna Konstancja Benisławska, ale i Antonina Niemiryczowa³⁵ oraz dramatopisarka i poetka Franciszka Urszula Radziwiłłowa. Działają **mecenaski i organizatorski życia kulturalnego** – to właśnie Barbara Sanguszkowa, to Anna Radziwiłłowa, inne. Prace lat ostatnich ów obraz kobiet twórczych w polskiej kulturze dawnej, późnobarokowej – pisarek, mecenasek lub choćby tylko entuzjastek kultury i bystrych czytelniczek różnorodnej a mnogiej literatury – wybitnie uzupełniają³⁶. Widać już stałą aktywność kobiet współtworzących kulturę.

Tom *Barbara Sanguszkowa i Elżbieta Drużbacka w świetle nowych źródeł* ma, wedle tytułu, charakter źródłowy właśnie. Skupia się wokół listów. Ten materiał epistolarny, nieznany bliżej i niepublikowany dotąd, stanowi atrakcję książki. Czyta się go jednym tchem. Drużbacka ma świadomość własnej wartości jako poetka, jest troskliwa matką, wrażliwą i bystrą obserwatorką. Zarazem coraz trudniejsze bywa codzienne bytowanie, brak funduszy i spokoju. Poetka starzeje się. Stąd listy do Sanguszkowej proszebne, a i błagalne wprost. Prośba nawet o spokojny ką, pokoik gdzieś na dworze protektorki (s. 35). Emanuje z listów ciepło i życzliwość (także, kiedy czytamy bruliony listownych odpowiedzi Sanguszkowej [por. np. s. 99]), ale da się odczuć i odmienną pozycję społeczną i ekonomiczną klientki i protektorki. Asymetria relacji wzajemnej jest oczywista i zrozumiała, ale kultura tej osobliwej przyjaznej więzi – także jest widoczna. Zajmująca i cenna korespondencja.

Krystyna Stasiewicz współtworzy swą cenną książką studia nad udziałem kobiet w polskiej kulturze narodowej. Pomnaża naszą wiedzę. To pewne, że wolność duchowa i spełniona ekspresja, praktyczny femi-

sakramentka): *Mniszki Pierwszej Rzeczypospolitej*. Kraków 2009; Wojciech Grupański: *Wewnątrz. Rzecz o „Autobiografii mistycznej” Marianny Marchockiej*. Warszawa 2005.

³⁴ Zob. nowatorską książkę: Joanna Partyka: *„Żony wyćwiczone”. Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*. Warszawa 2004.

³⁵ Por.: Antoni Czyż: *Ja i Bóg, op. cit.* – rozdział o Niemiryczowej.

³⁶ Por. tomy zbiorowe: *Pisarki polskie epok dawnych*. Red.: Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1998; *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*. Red.: Iwona Maciejewska i Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 2008.

nizm i poczucie godności – towarzyszyły kobietom w kulturze polskiej od zawsze, unaoczniając się w różnorodnych zakamarkach kultury dawnej. To cieszy. Całkiem nieoczekiwanie badania nad historią kobiet w kulturze i rekonstrukcja ich samoświadomości oraz ekspresji – to ogniwo namysłu nad współczesnością. Pamięć historyczna pozwala z empatią pojmować stan cywilizacji dziś.

Dwie damy późnego baroku pokazują potomnym kulturę więzi wzajemnej. I żywioł codzienności. Ich listy odsłaniają tok życia. Utrwalony obraz ukazuje blask dawnej Polski.

Bibliografia - opracowania główne:

1. Elżbieta Aleksandrowska: *O Barbarze Sanguszkowej, jej literackim salonie i nieznanej twórczości literackiej*. W zbiorze: *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1992.
2. Wacław Borowy: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Warszawa 1978 (pierwotny druk: 1948).
3. Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.
4. Antoni Czyż: *Spór symboliczny o polską tożsamość*. Brzozowski - Witkacy - Gombrowicz - rozdział w tej monografii.
5. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995, rozdział: *Bycie w tekstach dawnych*.
6. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, w tym rozdział: *Dominik Rudnicki - misjonarz, poeta*.
7. Maria Eustachiewicz: *Twórczość Dominika Rudnickiego*. Wrocław 1966.
8. Agnieszka Jakuboszczak: *Sarmacka dama. Barbara Sanguszkowa (1718-1791) i jej salon towarzyski*. Poznań 2008.
9. Wanda Karkucińska: *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676-1746). Działalność gospodarcza i mecenat*. Warszawa 2000.
10. *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*. Red.: Iwona Maciejewska i Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 2008.
11. Teresa Kostkiewiczowa: *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów oświecenia*. Warszawa 1984, rozdział: *Cztery pory roku*.
12. Joanna Partyka: *„Żony wyćwiczone”. Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*. Warszawa 2004.
13. *Pisarki polskie epok dawnych*. Red.: Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1998.
14. Marek Prejs: *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*. Warszawa 1990.
15. Krystyna Stasiewicz: *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*. Olsztyn 1992.

16. Krystyna Stasiewicz: *Zmysłowa i elokwentna prowincjuszka na staropolskim Parnasie. Rzecz o Elżbiecie Drużbackiej i nie tylko...* Olsztyn 2001.
17. Karolina Targosz: *Sawantki w Polsce XVII wieku. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich.* Warszawa 1997.
18. Anna Urbańska: *Benisławska. Poetycki portret mistyczki.* „Ogród” (Siedlce) 2010, nr 1-2 (25-26).
19. Artur Ziótek: *Siedleckie miniatury. Eseje o literaturze i kulturze.* Siedlce 2009.

Anny Micińskiej opus magnum

(Tom odczytany: **Anna Micińska: *Istnienie poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz***. Opracował Janusz Degler. Wrocław, Wyd. Dolnośląskie, 2003, 430 s., ISBN 8373840338)

1. Świetna summa

Tom zebranych pism Anny Micińskiej ujmuje czytelnika swoją świetnością jako prawdziwa summa wiedzy witkacowskiej. Trafność sądu, precyzja analiz, elegancja wywodu i wyborna polszczyzna – świadczą, jak wybitną osobowością była Autorka. Niezapomniana i nieodżałowana Anna Micińska (1939-2001)¹ ujawniała kulturę humanistyczną wysokiej próby, intelektualną swobodę i młodzieńczą śmiałość sądów. Świadoma swej wiedzy a skromna, bezpośrednia i ciepła wobec rozmówcy – była wybitną damą humanistyki polskiej. Mało dziś u nas ludzi podobnych.



Anna Micińska (1939-2001)

¹ Fotografia Anny Micińskiej z witryny internetowej Instytutu Witkacego.

Tego tomu Autorka nie zdążyła już przygotować do druku, choć o tym myślała. Janusz Degler dokładnie relacjonuje w *Nocie* edytorskiej (s. 387n.) „pomysł książki” Anny Micińskiej o Witkacym, który zrodził się późno, bo w styczniu 2000, „zaledwie kilkanaście miesięcy przed jej śmiercią”. Konспект całości został przesłany do wydawnictwa. Koncepcję książki Micińska przemyślała. Trud jednak finalnego przygotowania tekstów do druku wzięła na siebie Profesor Degler. W jego pieczołowitym opracowaniu – z notą wydawniczą, Bibliografią prac Anny Micińskiej o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu (s. 405-414), a nade wszystko z ciepłym posłowiem Dunka (s. 397-404; tak bliscy nazywali Autorkę) – ukazuje się teraz pokłosie lat mozolnej i wiernej pracy nad twórczością geniusza kultury polskiej i europejskiej pierwszej połowy XX wieku.

Jest to znakomita książka! Prawdziwe opus magnum Anny Micińskiej. Nie ogarniało się od razu, nie znało jej rozproszonych prac o Witkacym. Zebrane w jednym tomie urzekają precyzją wywodu i świeżością interpretacji. Powstała, w istocie, monografia o autorze *Nienasycenia*, która kompetencję dociekań łączy ze swobodą eseistycznego i, często, osobistego wprost toku wypowiedzi.

2. Biografia naznaczona Witkacym

Bo też Anna Micińska związana była z Witkacym więzią szczególną – od zawsze. Ojcem jej był Bolesław Miciński, wybitny myśliciel i eseista, serdecznie zaprzyjaźniony z autorem *Pożegnania jesieni*. Łączyła ich podobna wrażliwość, pasja metafizyczna, zarazem kultura duchowa i humanistyczna, którą Witkacy przecież – mimo swej osobliwej edukacji i rozmaitych „niedoczytań” (choćby Arystotelesa...) – ujawniał zawsze. Bolesław Miciński pisał olśniewające eseje filozoficzne. Jego *Podróże do piekieł* to jeden ze szczytów prozy okresu dwudziestolecia międzywojennego. Zawsze też ujawniał współodczuwanie z Witkiewiczem, empatyczną gotowość rozumienia przyjaciela. Powstały już podczas wojny szkic odczytu o Witkacym to jedna z najbardziej przenikliwych wypowiedzi o artyście². Pośród

² Przedruk w: Bolesław Miciński: *Pisma*. Wstęp: Jan Błoński. Oprac. Anna Micińska. Kraków 1970.

ludzi znających autora *Kurki Wodnej* osobiście jeden jeszcze Roman Ingarden pisał o nim z równie baczną powagą³. Powaga właśnie cechuje stosunek Micińskiego do przyjaciela; jest mu doskonale obojętna legenda biograficzna artysty, otaczająca go aura skandalu etc. Miciński trafnie rozpoznaje strukturę duchową Witkiewicza, jego wewnętrzną kruchosć. Jeżeli się myli (w sądach o chorobie nerwowej lub niskiej wartości powieści *Jedynе wyjście*), to i w tych mocnych opiniach bywa otwarty wobec artysty, a dzisiaj – inspirujący.

Taka więc była pierwsza ścieżka Anny Micińskiej do Witkacego: poprzez dorobek Ojca. Lecz są też dalsze, niezwykle podstawy dla tej więzi. Sięga to września 1939 roku. W obawie przed wkroczeniem wojska niemieckiego Miciński opuścił wtedy Warszawę i wraz z żoną trafił zatłoczonym pociągami przez Siedlce do Łukowa. Halina Micińska była w piątym miesiącu ciąży. Na stacji łukowskiej – spalonej już przez naloty bombowców – tłum wyległ na peron, szukając pomp z wodą, bo panował upał. Właśnie tam Miciński dostrzegł Witkacego i rzucił mu się na szyję z okrzykiem „Stasiu, nie martw się, wszystko będzie dobrze, ja będę ojcem!”⁴. Witkacy milczkiem odwrócił się i odszedł, po czym pojawił się znowu ze szklanką mleka, którą podał pani Halinie. To było ostatnie spotkanie przyjaciół. W grudniu, w Paryżu, urodziła się Anna. „W tym zdarzeniu upatrywała Dunka swe przeznaczenie” – pisze Degler (s. 397).

Istotnie, Witkacy nieustannie przewija się przez jej życie twórcze. Studiowała polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pracę magisterską w 1960 roku poświęciła Witkacemu: jego spoczywającej w rękopisie pierwszej powieści. Promotor – Kazimierz Wyka – przystał na to: na, jak wspominała ówczesna studentka, „fascynującą przygodę »odkrywania« [artysty] po dwudziestu latach jego absolutnej nieobecności w polskiej kulturze”⁵.

³ Roman Ingarden: *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Red.: Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomiński. Warszawa 1957.

⁴ Zob.: Halina Kenarowa [*primo voto* Bolesławowa Micińska]: *Spotkania z Witkacym*. „Kraków” 1985, nr 1.

⁵ Anna Micińska: *Autoportret z piórem*. Maszynopis w archiwum domowym. Cytuję za posłowiem Janusza Deglera (s. 398-399).

Sama czuła się skromnie filologiem, wyznając pozytywistyczną zasadę pracy u podstaw, a podejmując najpierw niezbędny trud edytorski. Przecież w tamtym czasie wielka część spuścizny pisarskiej autora Szewców spoczywała w rękopisach, bezskutecznie czekając na druk.

3. Edytorskie spełnienia

Zasługi edytorskie Anny Micińskiej dla Witkiewicza są wielkie. Wydała pierwszą powieść Witkacego, 622 *upadki Bunga*, z niełatwego do odczytania autografu⁶. Przygotowała oczekiwaną edycję legendarnego eseju historiozoficznego *Niemyte dusze* (i, przy sposobności, reedycję tomu *Nikotyna, alkohol, kokaina, peyotl, morfina, eter*)⁷. Należała do inicjatorów edycji krytycznej *Dzieł zebranych*, dla której przygotowała najpierw *Juvenilia* (dramaty pisane przez 8-letniego Stasia, w tym słynne *Karaluchy*), a potem najwybitniejszą powieść: *Pożegnanie jesieni*⁸. Są to wydania świetne od strony tekstologicznej, choć przecież niełatwe dla Edytorki, a zawsze opatrzone wnikliwym komentarzem, ilustrującym genezę dzieła i, zwykle, rysujące zrąb jego interpretacji.

Znaczenie szczególne ma – opracowana dla *Dzieł zebranych* – edycja ostatniej, czwartej, powieści: *Jedyne wyjście*⁹. Była to praca niezwykle wprost żmudna, wobec fatalnego – z winy pisarza – stanu rękopisu, w którym roi się od mnogich autorskich poprawek i skreśleń. Ten bene-

⁶ Stanisław Ignacy Witkiewicz: *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*. Oprac. Anna Micińska. Warszawa 1972. Potem wznowienia.

⁷ Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Narkotyki. Niemyte dusze*. Oprac. Anna Micińska. Warszawa 1975. Potem wznowienia. Pierwszą część tomu stanowi przedruk książki o narkotykach z roku 1932.

⁸ Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Dzieła zebrane*. Red.: Janusz Degler, Bohdan Michalski, Anna Micińska, Lech Sokół. Warszawa 1992. Tom [V]: *Dramaty I*. Oprac. Janusz Degler [1996] (tu na s. 5n. *Juvenilia* w opracowaniu Anny Micińskiej. Tom [II]: *Pożegnanie jesieni*. Oprac. Anna Micińska [1992]. Naturalnie, w ramach *Dzieł zebranych* przedrukowano w opracowaniu Micińskiej 622 *upadki Bunga* [tom {I}], a także *Niemyte dusze* i rzecz o narkotykach [tom {XII}]: 1993.

⁹ Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Dzieła zebrane, op. cit.*, tom [IV]: *Jedyne wyjście*. Oprac. Anna Micińska. Warszawa 1993. W pracach nad nową edycją powieści uczestniczyła Ewa Karwan-Jastrzębska (por. s. 296).

dyktyński wysiłek dał jednak efekty, przywracając naszej świadomości ważny, a i wybitny chyba, utwór Witkiewicza w poprawnej postaci tekstu.

Znaczenie osobne zaś ma – jako wspólna praca Anny Micińskiej i dr Bożeny Danek-Wojnowskiej – edycja listów Witkiewicza-ojca, które przez lata pisał do syna¹⁰. Jest to wspaniała lektura i znakomite źródło dla zrozumienia obu artystów¹¹.

Podjętej pracy nad listami Witkacego do żony Jadwigi, przeznaczonymi do *Dzieł zebranych*, Micińska nie zdążyła już ukończyć.

Poniekąd „nad tekstami” rodziły się studia interpretacyjne Anny Micińskiej. Najpierw jednak należało zrekonstruować biografię artysty. Badaczka wykonała to nad wyraz sumiennie. W książce znalazły się (szkoda jednak, że w dwóch różnych częściach tomu, więc oddzielone od siebie) *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza w latach 1885-1914* (s. 31n.) i także *Kronika...* za lata 1918-1939 (s. 169n.). Brakujące ogniwo tego zestawienia wypełnia kalendarium *Witkacy w Rosji* (1914-1918) (s.129n.), szczególnie trudne w wykonaniu. Prace te - obok fundamentalnych, od lat, dociekań Janusza Deglera - dają szczegółowy obraz biografii Witkacego i stanowią podstawowy materiał dla każdego, kto zajmuje się jego twórczością¹². Służą też dalszym studiom biograficznym, ale też interpretacyjnym¹³.

¹⁰ Stanisław Witkiewicz [ojciec]: *Listy do syna* [tj. Stanisława Ignacego]. Oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska. Warszawa 1969.

¹¹ Por.: Barbara Stelingowska: *Listowne relacje Witkiewiczów*. W zbiorze: *Czytanie Witkacego*. Red.: Antoni Czyż. Siedlce 2001. Książka została dedykowana **pamięci Anny Micińskiej**. W cytowanej rozprawie – literatura przedmiotu.

¹² Por. zwłaszcza znakomitą monografię: Janusz Degler: *Witkacego portret wielokrotny*. Warszawa 2009.

¹³ Zob. choćby: Dominika Spietelun: *Witkacowskie muzy. Kobiety w egzystencji i dziele artysty*. Kraków 2013; Barbara Forsiewicz: *Witkacy i muzyka. Twórca - dzieło - recepcja*. Gdańsk 2014; Anna Żakiewicz: *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900-1914*. Gdańsk 2014. Krzysztof Dubieński: *Wojna Witkacego czyli kumbuł w galifetach*. Warszawa 2015. Charakter nieco (czasem: zanadto) anegdotyczny ma tom: Małgorzata Czyńska: *Kobiety Witkacego*. Kraków 2016 - zob. omówienie: Antoni Czyż: *Czytałem. Witkacy, Schulz oraz botanika i geografia kulturowa*. „Ogród” (Siedlce) 2016, nr 1-4 (27-30), s. 401n.

Pośród tych późniejszych dociekań nad Witkacym i jego biografią znaczenie szczególne ma książka Henryk Kazimierowicz, ważny w późnym okresie życia autora *Jedynego wyjścia*, ale również autor esejów, dzisiaj na nowo dostępnych edytorsko¹⁴.

4. Interpretacje

Dopełniają ten materiał drobne studia biograficzne. Pierwsze – ze swadą polemiczną (a zachwycającym stylem) napisane – pyta „kiedy urodził się Witkacy (s. 328n.), argumentując za utrzymaniem daty 24 II 1885. Drugie, *U źródeł „Czystej Formy”* (s. 120n.), rekonstruuje podróż Witkacego do tropików w 1914 roku i jej znaczenie dla wyobraźni i dorobku artysty¹⁵. Trzecie studium, *Jedynego wyjścia Istnienia Poszczególne* (s. 277n.), rozpatruje samobójstwo Witkiewicza. Sprawa ta pozostaje niejasna, mimo nowych i wnikliwych dociekań¹⁶. Micińską interesują wewnętrzne uwarunkowania tej samobójczej śmierci, jako niezbędnej i nieodwołalnej, wynikłej tak z uwarunkowań historycznych (agresja niemiecka z Zachodu, inwazja sowiecka od Wschodu), jak i stanu duchowego, „pełnego nasycenia” (s. 290; podkr. Autorki).

Pośród cennych bez wyjątku rozpraw i szkiców interpretacyjnych pomieszczonych w książce kilka ma znaczenie fundamentalne. To jest rozprawa o pierwszej powieści *622 upadki Bunga* (s. 86n.), to studium o *Pożegnaniu jesieni* (s. 182n.), obszernie uwagi o *Niemytych duszach* (s. 205n.). Ciekawe są obserwacje Witkacy-poeta (s. 254).

Zupełną zaś rewelacją jest zwięzły, ale treściwy, szkic o *Jedynym wyjściu* (s. 240n.). Powieść ta nie miała szczęścia do badaczy. Nie cenił jej – cóż tu kryć? – Bolesław Miciński, uznając za rzecz chybioną artystycznie. Może

¹⁴ [Henryk Kazimierowicz]: *Powiernik Witkacego. Pisma rozproszone*. Oprac. Przemysław Pawlak. Warszawa 2017. Tom zawiera teksty księdza Kazimierowicza, poprzedzone obszernym, monograficznie ujętym, wstępem wydawcy.

¹⁵ Dodajmy: Witkacy napisał z związku z tym epizodem swej biografii interesujący artykuł *Z podróży do tropików* (przedruk w: *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1976).

¹⁶ Zob. rewelacyjny tekst: Sławomir Smoczyński: *Stanisław Ignacy Witkiewicz – ostatnie dni*. W zbiorze: *Witkacy. Życie i twórczość*. Red.: Janusz Degler. Wrocław 1996, s. 251-274. Tamże dokładne kalendarium i fotografie wsi Jezioro na Polesiu (s. 262 i 264).

słusznie? Anna Micińska najpierw rekonstruuje skrupulatnie genezę utworu, pisanego na początku lat trzydziestych i za życia autora nie wydanego. Jest to okres szczególny, kiedy największą pasją Witkiewicza stają się pisma filozoficzne, już nie literatura piękna. Wówczas przecież wyda *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia* (1935)¹⁷, będzie pisał *Zagadnienie psychofizyczne* (którego ocalały tekst ukaże się znacznie później)¹⁸, rozwinie pasjonujący spór o monadyzm z Janem Leszczyńskim¹⁹. Wszystko to rzutuje na sytuację powieści: na uwikłanie jej w krąg zagadnień ontologicznych i żywioł dyskursywny. Powstałe w takich okolicznościach – a niegotowe, nie ukończone – *Jedyne wyjście* to powieść o wątej fabule, przepojona dialogami głównych bohaterów, Izydora i Marcelego.

Nie do końca irracjonalnie kojarzę tu z nią barokowe *Rozmowy Artaksesa i Ewandra* Stanisława Herakliusza Lubomirskiego²⁰, ten prototyp powieści polskiej, oraz oświeceniową powieść Ignacego Krasickiego *Pan podstoli*²¹ – jako dzieła (zwłaszcza Lubomirskiego) wybitne, w których czynnik narracyjno-fabularny ma znaczenie wtórne wobec podejmowanej wprost w dialogach problematyki teologicznej, filozoficznej i estetycznej. Fikcja błędnie wobec myśli... Podobnie u Witkacego w *Jedynym wyjściu*. Bogata problematyka filozoficzno-estetyczna, zagadnienia procesu twórczego – ujawniają się tu wprost, pisarz niejako odsłania warsztat powieściowy, proces powstawania tekstu. Micińska dowodzi, że *Jedyne wyjście* „jest może jedyną w polskim piśmiennictwie prawdziwą »antypowieścią« – dziełem o powstawaniu dzieła” (s. 252), zatem: powieścią intelektualną, powieścią-esejem. Choć to może nie byłby taki utwór jedyny, bo chyba też *Pałuba* Karola Irzykowskiego, a potem wspaniała *Miazga* Jerzego Andrze-

¹⁷ Przedruk w: Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Pisma filozoficzne i estetyczne*. Warszawa 1974-1978, tom [III]: „O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia” i inne prace filozoficzne. Oprac. Bohdan Michalski. [1977].

¹⁸ Zob.: Witkiewicz: *Pisma filozoficzne i estetyczne*, op. cit., tom [IV]: *Zagadnienie psychofizyczne*. Oprac. Bohdan Michalski. [1978].

¹⁹ Por. pierwodruk: Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Dzieła zebrane*. Tom [XVI]: *Spór o monadyzm. Dwugłos polemiczny z Janem Leszczyńskim*. Oprac. Bohdan Michalski. Warszawa 2002.

²⁰ Zob.: Bożena Chodźko: *Wokół „Rozmów Artaksesa i Ewandra” Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*. Białystok 1986. I zob. edycję tego wybitego a mało wciąż czytanego utworu: Stanisław Herakliusz Lubomirski: *Rozmowy Artaksesa i Ewandra*. Wyd. Justyna Dąbkowska-Kujko. Warszawa 2006.

²¹ Por.: Ignacy Krasicki: *Pan podstoli*. Oprac. Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1994.

jewskiego, to jednak rysowana tu koncepcja interpretacji trudnej a niezwyczajnej powieści Witkacego wydaje się trafna! Jest to nowatorska lektura.

Świetnym pisarsko podsumowaniem rozległej wiedzy Anny Micińskiej jest esej *Istnienie poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*, ulokowany na wstępie tomu, który od niego wziął tytuł. Jest to zgrabny zarys życia i twórczości artysty. Ujmuje tu wysoka – i, słusznie, zdecydowana! – obrona witkacowskich powieści (por. s. 15) jako niepowtarzalnego modelu prozy filozoficznej. Spośród zagadnień recepcji Witkiewicza zajęła Micińską najmocniej filmowa adaptacja *Pożegnania jesieni* z 1989 roku, którą debiutował Mariusz Treliński. Szkic *Sztuka czy eksperyment* (s. 349n.) oddaje sprawiedliwość niezwykle filmowi. Bo też to „zdumiewający film” i „potężna plastyczna wizja” (s. 350) – dowodzi Micińska, słusznie przyjmując z pełną zgodą tę adaptację brawurową, śmiałą, a wobec powieści trafną. Polacy nie umieją cenić swoich geniuszy. Anna Micińska geniusz Witkacego rozumiała i ceniła, odślaniając całą posępną wielkość tego wspaniałego artysty. Jej książka winna się stać lekturą obowiązkową każdego historyka literatury i kultury polskiej. Tom Anny Micińskiej *Istnienie poszczególne...* zyskał cenną kontynuację, którą są *Wędrówki bez powrotu*, jej eseje i wspomnienia²².

Bibliografia:

I. Źródła główne:

1. Roman Ingarden: *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Red.: Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomieński. Warszawa 1957.
2. [Henryk Kazimierowicz]: *Powiernik Witkacego. Pisma rozproszone*. Oprac. Przemysław Pawlak. Warszawa 2017.
3. Bolesław Miciński: *Portret Witkacego*. W: *Pisma*. Wstęp: Jan Błoński. Oprac. Anna Micińska. Kraków 1970.
4. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Dzieła zebrane*. Red.: Janusz Degler, Bohdan Michalski, Anna Micińska, Lech Sokół. Warszawa 1992- . Tom [II]: *Pożegnania jesieni*. Oprac. Anna Micińska [1992]; tom [IV]: *Jedyne wyjście*. Oprac. Anna Micińska. Warszawa 1993.
5. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Narkotyki. Niemyte dusze*. Oprac. Anna Micińska. Warszawa 1975. Potem wznowienia.

²² Anna Micińska: *Wędrówki bez powrotu*. Warszawa 2008.

6. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Pisma filozoficzne i estetyczne*. Warszawa 1974-1978, tom [III]: „*O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia*” i inne prace filozoficzne. Oprac. Bohdan Michalski. [1977]; tom [IV]: *Zagadnienie psychofizyczne*. Oprac. Bohdan Michalski. [1978].
7. Stanisław Ignacy Witkiewicz: *622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta*. Oprac. Anna Micińska. Warszawa 1972. Potem wznowienia.
8. Stanisław Witkiewicz [ojciec]: *Listy do syna* [tj. Stanisława Ignacego]. Oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska. Warszawa 1969.
9. Anna Micińska: *Wędrówki bez powrotu*. Warszawa 2008.

II. Opracowania główne:

1. Janusz Degler: *Witkacego portret wielokrotny*. Warszawa 2009.
2. Krzysztof Dubieński: *Wojna Witkacego czyli kumbuł w galifetach*. Warszawa 2015.
3. Barbara Forysiewicz: *Witkacy i muzyka. Twórca - dzieło - recepcja*. Gdańsk 2014.
4. Halina Kenarowa [primo voto Bolesławowa Micińska]: *Spotkania z Witkacym*. „Kraków” 1985, nr 1.
5. Sławomir Smoczyński: *Stanisław Ignacy Witkiewicz – ostatnie dni*. W zbiorze: *Witkacy. Życie i twórczość*. Red.: Janusz Degler. Wrocław 1996.
6. Dominika Spietelun: *Witkacowskie muzy. Kobiety w egzystencji i dziele artysty*. Kraków 2013.
7. Barbara Stelingowska: *Listowne relacje Witkiewiczów*. W zbiorze: *Czytanie Witkacego*. Red.: Antoni Czyż. Siedlce 2001. Książka została dedykowana pamięci Anny Micińskiej.
8. Anna Żakiewicz: *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900-1914*. Gdańsk 2014.

Fellini – wędrówka i widowisko

(Tom odczytany: **Milo Manara, Federico Fellini: *Dwie podróże z Fellinim. Podróż do Tulum. Podróż G. Mastorny [...]***. Tłum. Joanna Grzaka i Ewa Kosakowska. Kraków, Wydawnictwo Post, 2003, 143 s., ISBN 8391357899)

1. Wizjoner i jego brulion oniryczny

Te słowa poświęcam ukochanemu Artyście – pracom Federico Felliniego i o nim. Bez jego filmów nie chciałoby się żyć. Współtworząc **kino autorskie** w jego okresie rozkwitu, uświetniając **sztukę filmową** – Federico Fellini (1920-1993), urodzony w znaku Wodnika w Rimini nad Adriatykiem, pozostał osobistością odrębną i niezwykłą, geniuszem kapryśnym, ale z żelazną konsekwencją, jak Andriej Tarkowski, oddanym **własnemu widzeniu bytu**, które ujawniał w kolejnych, barokowo bujnych i przepysznych plastycznie, wizjach filmowych.

Wizje te ujawniał w rysunkach. Uzdolniony plastycznie, pozostawił kolorowe szkice jako pierwsze sygnały, cząstkowe rzuty obrazów, potem zaludniających kadry filmów i tam spełnionych najgłębiej. Teraz je można, ze wzruszeniem, chłonać. Tom *Dwie podróże z Fellinim* stał się – dzięki szczęśliwej decyzji włoskiego i polskiego wydawcy – małym **albumem** twórczości plastycznej autora *Satyriconu*. Zawiera też dwa komiksy, które na podstawie ze snu wysnutej fabuły Felliniego opracował plastycznie Milo Manara. Rysownik sam zaproponował Felliniemu wspólne opracowanie komiksu. Mistrz, bliski zawsze **sztuce niskiej, jarmarcznej, cyrkowej** i twórczy **entuzjasta kiczu** – ochoczo się zgodził. Sam przed laty od tego zaczynał!

Efektowna i mnoga w barwne ilustracje książka unaocznia warsztat reżysera, tok jego myślenia, rytm obrazów wirujących we śnie, puls wyśnionej fabuły. Staje się tak **brulionem onirycznym**, odsłania krystalizację pomysłów.



Federico Fellini (1920-1993) na planie filmu *Casanova* (1976)
Obok aktorka Tina Aumont

Jako **albumy monograficzne** trwają też dwa cenne tomy, które unaocniają cały dorobek twórczy geniusza. Autor albumu pierwszego to Chris Wiegand¹. Autor książki drugiej to Tullio Kezich². Oba wydawnictwa, przepyszne od strony graficznej, dokładnie, w intencjach autorów i wydawców, odsłaniają **idiom stylu** Felliniego, stąd mnogość ilustracji. Większość tych rycin bardzo dobrze rejestruje kadry dzieł autora *Satyriconu*. Są też - prawdziwa rzadkość - barwne reprodukcje **plakatów** do filmów Felliniego.

¹ Chris Wiegand: *Federico Fellini. Ringmaster of dreams 1920-1993*. Taschen, Köln 2003 - tekst w języku angielskim.

² Tullio Kezich: *Federico Fellini. Księga filmów*. Tłum. Agnieszka Gołębiowska. Poznań 2009.

Czasem jednak ujawnia się paradoks, kiedy w rozdziale *Dreaming in colour. 1965-1970* (s. 105-112) książki Wieganda, który poświęcony został barwnemu i malarsko ujętemu, oszałamiającemu subtelną kolorystyką arcydziełu *Giulietta od duchów* (1965) - ilustracje są czarno-białe³...

Z kolei w tomie Kezicha paradoks inny, gdy tekst rejestruje, niczym scenopis, dokładny tok narracji filmu (tu choćby barwny *Satyricon* [1969] według powieści Petroniusza), omawia premierę i odbiór widzów, ale - próby interpretacji nie daje.

Szczęściem, znakomita polska monografia, Marii Kornatowskiej, skupia się właśnie wokół analitycznego opisu tworzywa, rozumienia znaczeń, by zmierzać ku interpretacji tej twórczości⁴.

2. *Leitmotiv* - wędrówka i widowisko

Pomysły Felliniego ujawniają i więcej. Daje się dostrzec **struktura wyobraźni Felliniego**, w swej substancjalności, zmysłowości, zarazem ulotności, **lśniącej kolorystyce**, **feerycznym potoku osobliwych obrazów – barokowej i romantycznej z ducha**⁵.

Oto przepyszna i kreacyjna imaginacja, wysnuta z empatycznego studium świata wokół, a nadrealnie spełniona (w arcydziełach). Pokaz **syntezy sztuk**⁶. Znamienna dla całej późnej twórczości autora *Casanovy* **barokowo bujna a wyrafinowana kolorystyka, z malarskim przepychem kształtowana**⁷...

Jego **czuły ogłód świata** pokazuje czarno-biały obraz *Na drodze* (często określany wprost oryginalnym włoskim tytułem jako: *La strada* [1954]) - film, który zyskał wnikliwe interpretacje wkrótce po premie-

³ Tytuł filmu po polsku oddają tłumacząc włoski tytuł oryginalny: *Giulietta degli spiriti*. W polskich kinach film wyświetlany był pod nieautorskim tytułem *Giulietta i duchy*, a ta zdeformowana tytulatura pokutuje też w polskich pracach filmoznawczych.

⁴ Maria Kornatowska: *Fellini*. Gdańsk 2003 (pierwsza wersja monografii: 1972).

⁵ Zob.: Antoni Czyż: *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

⁶ Por.: Antoni Czyż: *Synteza sztuk. Spełniona jedność* - rozdział w tej monografii.

⁷ Zob.: Antoni Czyż, Violetta Machnicka: *Dwugłos o filmach*. „Ogród” 2017, nr 1-4 (31-34), zwłaszcza s. 607.

rze⁸. Bezłitosny **lodowaty obraz świata** odsłaniają, także wokół **motywu wędrówki** osnute, czarno-białe *Noce Cabirii* (1958) i *Słodkie życie* (1960).

Nowe **światy-kreacje** buduje już czarno-białe, mistrzowsko **autotematyczne**, *Osiem i pół* (1963), film przesycony **myśleniem magicznym**⁹.

Fellini wreszcie w pełni zapaści się w **senne i archetypiczne krainy nieświadomości** w **arcydziełach barwnych** późnych. *Giulietta od duchów* (1965), *Satyricon* (1969), *Amarcord* (1974), *Casanova* (1976) albo nostalgiczny poemat filmowy o magii opery, a i całej muzyki, *A statek płynie* (1983) – to kapryśna i szalona **wędrówka krainą wizji lub snu, to sztuka doskonale kreacyjna**, sztuka „sztuczna”, jak ją z wnikliwą intuicją określiła Maria Kuncewiczowa w swej kapitalnej interpretacji *Casanovy*¹⁰. Interesowali go Freud i, zwłaszcza, Jung. **Oniryzm, feeryczna kreacyjność** Felliniego skrywają jego odczucie kryzysu kultury, a może wprost kresu kultury Zachodu¹¹. Nad mrokiem dekadencji góruje blask wędrowania, feeria zjawisk...

Jest z **wędrówki** wysnute *Miasto kobiet* (1980). Jest **widowiskiem** osobliwa, *quasi*-dokumentalna, to znów metaforyczna, w końcu groźnie wizyjna *Próba orkiestry* (1979), z muzyką Nino Roty.

Maria Kornatowska trafnie odczytała tę twórczość w kontekście teorii archetypów jako obrazów wypełniających zbiorową nieświadomość ludzkości, analizując choćby **motyw oczyszczającego ognia** i mówiąc wprost o **hermetryzmie** w pierwotnym, stosowanym przez historię

⁸ Zob.: Geneviève Agel: *Les chemins de Fellini*. Wstęp: Roberto Rossellini. Paris, Éd. du Cerf, 1956 - tekst w języku francuskim; m.in. interpretacja filmu *Na drodze* [*La strada*].

⁹ O **autotematyzmie** *Osiem i pół* zob.: Alicja Helman: *Film faktów i film fikcji*. Katowice 1977, rozdział: *Fellini, albo autotematyzm filmu*. Motywy magiczne w *Osiem i pół* znakomicie interpretuje to Lech Majewski (zresztą... także wizjonerski reżyser filmowy): *Asa nisi masa. Magia w „Osiem i pół” Felliniego*. Katowice 1994. O twórczości Majewskiego por.: Antoni Czyż: „*Pokój saren*” – zachwycający film. W: *Władza marzeń*, op. cit.

¹⁰ Por.: Maria Kuncewiczowa: *Fantasia alla polacca*. Warszawa 1979 – esej o Stanisławie Przybyszewskim, zawierający **kongenialną mikrointerpretację** filmu Felliniego *Casanova* (w rozdziale *Mowa sentymentalna*).

¹¹ O tym wątku pisał Andrzej Werner: *Dekada filmu*. Warszawa 1997, rozdział: *W tanecznym korowodzie. Fellini* – interpretacja całej twórczości reżysera, w tym motywów **kryzysu kultury** oraz **śmierci** w jego filmach.

idei, znaczeniu tego terminu¹². Jung ukazał w swych pismach dwa bieguny dzieła sztuki: twórczość „w zasięgu ludzkiej świadomości” i tę „wizjonerską”, o nieznanym tworzywie „z dalekich sfer”¹³. Rozważył *Fausta* Goethego jako spełnienie poezji wizyjnej. Koncepcja ta dotyczyła literatury, ale warto ją uogólnić, odnosząc i do sztuki filmowej. Rozpatrywany w tym duchu Fellini byłby **artystą najgłębiej i twórczo, w wymiarze metafizycznym, wizyjnym**.

Określają tę wyobraźnię **wędrówka i widowisko** jako motywy stałe, natrętnie podejmowane i przetwarzane. Wokół nich Fellini rozsnuwał fabułę. Wędrówka Gelsominy i jarmarczne popisy, które daje Zampano: *Na drodze [La strada]*. Chaotyczna wędrówka po Rzymie: *Słodkie życie*. Łagodny, to znów konwulsyjny, rytm obrazów, **sny, marzenia, fantazmaty** Guida: *Osiem i pół*. Pełne napięcia obrazy nawiedzające zdradzaną żonę, koszmary z dzieciństwa (upiorne zakonnice o skrytych twarzach - w szkole, spektakl szkolny o męczennicy), niepokojące **halucynacje** dziś, to znów wibrujące muzyką i barwą konfiguracje osób (orgia u Suzy): *Giulietta od duchów*. **Inicjacyjne peregrynacje** w czasie i przestrzeni przez Wieczne Miasto, w mroku, w rozbłyskach barw: *Satyricon, Rzym*. **Oświeceniowa teatralizacja życia**, karnawał wenecki, wyścigi w kopulacji, chóralny śpiew dworzan niemieckich, mechaniczna lalka stukająca trzewiczkami po salonach: *Casanova*. Albo para postarzałych tancerzy zagubionych w dzikim, obcym, bezdusznym *show* telewizyjnym: *Ginger i Fred...*

Archetypiczne skupienie motywów przewodnich, **topika fantazmatyczna** – nasycają wyobraźnię Felliniego stałym i obsesyjnie wprost odnawianym wątkiem **drogi doświadczeń i feerii zjawisk**. To *leitmotiv* jego filmów, idiom stylu, najprostsza, a i najgłębsza, artykulacja jego wrażliwości, którą najpełniej wypowiada obraz, bezpośrednia naoczność, spontaniczne oglądanie, postrzeganie, widzenie.

¹² Z zakresu historii idei por. cenną monografię: Roman Bugaj: *Hermetyzm*. Wrocław 1991.

¹³ Por.: Carl Gustav Jung: *Psychologia i twórczość*. Tłum. Krystyna Krzemień-Ojak. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965-1986, tom II, część 1, s. 555-556.

3. Fantazmat niespełniony: *Podróż Mastorny*

Najpierw ujawnił się **G. Mastorna**. W roku 1965 Fellini podpisał z Dino de Laurentisem kontrakt na realizację filmu *Podróż G. Mastorny*. Długie prace wstępne niepokojąco się jednak przeciągały. W toku trzech kolejnych lat nie podjęto zdjęć. Reżyser zrealizował natomiast *Satyricon* na podstawie powieści Petroniusza.

Obraz fantasmagorycznej peregrynacji niejakiego Mastorny to „naj-słynniejszy niezrealizowany film w historii kina” (s. 103). Historię tego niespełnionego przedsięwzięcia przedstawił Vincenzo Molica, kiedy w lipcu 1992 Fellini zdecydował się ogłosić drukiem scenariusz w piśmie „Il Grifo”. Od razu powstał pomysł, aby zilustrować tę fabułę, przedstawiając ją w formie komiksu. Ustaliwszy z Mistrzem technikę plastyczną (tusze lawowany) wykonał to Milo Manora. Pierwodruk jest więc historią obrazkową, Halucynacyjna wędrówka mężczyzny w średnim wieku to **podróż magiczna** bliska klimatu późniejszego od tego pomysłu - *Miasta kobiet*. Zawiera **motywy przewodnie wszystkich filmów** Felliniego.

Pomysł *Podróż do Tulum* zrodził się ze snu. Lub raczej we śnie Fellini ujrzał tę historię. Wizja jest późniejsza od *Mastorny*, lecz publikacja nastąpiła wcześniej. Scenariusz ogłaszał w odcinkach dziennik „Corriere della Sera” w roku 1986. To wówczas autor *Casanovy* nawiązał współpracę z rysownikiem Milo Manorą. Wędrówka do Tulum spełniła się oto nie jako film, ale – komiks. Ponawiają się **ogniwa języka imaginacyjnego** Mistrza. Bohater ma twarz Marcella Mastroianniego, jego ukochanego aktora. Są zmysłowe kobiety o smukłych udach i jędrnych piersiach. Jest wieża, jak z planu filmowego ukazanego w *Osiem i pół*, tutaj już istnia wieża Babel z obrazu Bruegla. „Komiks filmowy” *Podróż do Tulum* zamieszczono w książce jako pierwszy.

4. Rysunki mistrza z Rimini

Kto wie jednak, czy najbardziej przejmujące nie stają w tym tomie coś jeszcze – **rysunki Felliniego**. Rozsiane po całej książce odśladają co i rusz najbardziej autentyczny **pierwszy impuls wyobraźni**, potem wy-

powiedziany mocniej i pełniej w filmie. Oto cudownie barwny, zjawiskowy wielki statek pasażerski (s. 12), oglądany z lądu, zachwyconym okiem widza – widoczny potem w rozbudowanym epizodzie filmu *Amarcord*. Albo drobne portrety Manory, wykonane precyzyjną kreską (s. 101). Świetne dynamiczne rysunki wołyżerki na koniu, krążącej wokół kłowna po arenie cyrku (s. 130 i 132). Lub szkice do filmu *Wywiad [Intervista]* z 1987 roku (s. 8). Oto **okruchy sztuki plastycznej, z obserwacji i ze snu wywiedzione szkice wizjonera**. Szkoda, że tak ich tutaj mało! Moc tej wyobraźni, energia duchowa filmów Felliniego zniewalają. Chciałoby się opisać naturę tego hipnotycznego wpływu na odbiorcę. Jak? Dopomoże wspominać własne spotkanie z tą sztuką reżyser **Lech Majewski**. Warto przywołać jego, jako świadectwo, relację:

Pewnego wieczoru rodzice wyszli na przyjęcie i zostałem sam, mogłem oglądać telewizję do późna w nocy. Spikerka zapowiedziała „niezwykle trudny i skomplikowany” film. Zawiedziony, chciałem wyłączyć odbiornik, lecz nie mogłem poruszyć ręką. **Płynące obrazy zahipnotyzowały mnie**. Podłoga usunęła mi się spod stóp i poleciałem w nieznaną mi dotąd, kosmiczną podróż¹⁴.

Pokazywano *Osiem i pół*.

Mogę podpisać się pod tymi zdaniem.

Bibliografia:

1. Geneviève Agel: *Les chemins de Fellini*. Wstęp: Roberto Rossellini. Paris, Éd. du Cerf, 1956 - tekst w języku francuskim; m.in. interpretacja filmu *Na drodze [La strada]*.
2. Roman Bugaj: *Hermetyzm*. Wrocław 1991.
3. Antoni Czyż: *Olśnienia, obawy i sny. Projekt wyobraźni barokowej*. W: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
4. Antoni Czyż: „Pokój saren” [Lecha Majewskiego] – zachwycający film. W: *Władza marzeń, op. cit.*
5. Antoni Czyż, Violetta Machnicka: *Dwugłos o filmach*. „Ogród” 2017, nr 1-4 (31-34), zwłaszcza s. 607.

¹⁴ Majewski, *op. cit.*, s. 5. Wytuśzczenie - moje (A.Cz.).

6. Alicja Helman: *Film faktów i film fikcji*. Katowice 1977, rozdział: *Fellini, albo autotematyzm filmu - o autotematyzmie Osiem i pół*.
7. Carl Gustav Jung: *Psychologia i twórczość*. Tłum. Krystyna Krzemień-Ojak. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965-1986, tom II, część 1, s. 555-556.
8. Tullio Kezich: *Federico Fellini. Księga filmów*. Tłum. Agnieszka Gołębiowska. Poznań 2009.
9. Maria Kornatowska: *Fellini*. Gdańsk 2003 (pierwsza wersja monografii: 1972).
10. Maria Kuncewiczowa: *Fantasia alla polacca*. Warszawa 1979 – esej o Stanisławie Przybyszewskim, zawierający **kongenialną mikrointerpretację** filmu Felliniego *Casanova* (w rozdziale *Mowa sentymentalna*)
11. Lech Majewski: *Asa nisi masa. Magia w „Osiem i pół” Felliniego*. Katowice 1994.
12. Andrzej Werner: *Dekada filmu*. Warszawa 1997, rozdział: *W tanecznym koro-
wodzie. Fellini* – interpretacja całej twórczości reżysera, w tym motywów **kryzysu kultury** oraz **śmierci** w jego filmach.
13. Chris Wiegand: *Federico Fellini. Ringmaster of dreams 1920-1993*. Taschen, Köln 2003 - tekst w języku angielskim.

Fellini – Rota – więź artystów doskonała

(Obejrzone: **płyty DVD z filmami** – reżyser: **Federico Fellini**. Wy-
słuchane: **płyty kompaktowe z muzyką filmową** – kompozytor:
Nino Rota)

1. Wobec braku edukacji filmowej w Polsce

Postępy w utrwalaniu – archiwizacji i upowszechniania – dzieł geniusza kina z Rimini, Federico Felliniego, nastąpiły dzięki internetowi i... przez internet. Czas po temu najwyższy, skoro młode pokolenia współtwórców kultury, w tym i entuzjastów filmu w Polsce, powoli **traci pełniejszą znajomość Felliniego**. Pytani kilkakrotnie o faktyczną lub choćby z tytułu znajomość jego arcydzieł studenci polonistyki siedleckiej młodszych lat dawali mi *en bloc* odpowiedź negatywną, prócz tego, że ktoś szepnął niepewny: „*Siedem i pół?*”. Trudno mieć do nich o to pretensję. Najpierw: nie dba o to zupełnie szkoła, która rzetelnej wiedzy o sztuce filmu nie zapewnia, nawet uczniom klas humanistycznych. Podobnie też, nie zapewnia szkoła polska edukacji muzycznej: absolwenci dobrych liceów pytani o fugi Bacha, *Requiem* Mozarta, lub *V symfonię* Beethovena... wzruszają ramionami. Nie znają, nie wiedzą.

Potem: nie da się w Polsce filmów Felliniego obejrzeć w sali kinowej. Warszawski „Iluzjon” Filмотeki Narodowej, pokazujący systematycznie klasykę kina, z rzadka więc też pewne dzieła – nigdy bowiem całość – autora *Casanovy*, to wyjątek potwierdzający regułę. W innych miastach i tego braknie, a sieć Dyskusyjnych Klubów Filmowych została u nas po roku 1989, na obłąkańczej fali druzgotania mecenatu państwa, osłabiona gruntownie, do szczytu. Z kolei **telewizja publiczna w Polsce trwale już pomija klasykę filmu**, nie poczuwając się do obowiązku, by

ją upowszechniać, choć obywatele RP mają obowiązek, decyzją mistrzów z Sejmu, opłacania abonamentu...

2. Fellini nareszcie w domu

Pozostaje kontakt prywatny, więc i – zakup. Kiedyś kaset, dzisiaj płyt. Twórczość Federico Felliniego **na kasetach VHS** dostępna jest u nas poprzez jeden tytuł. To **Noce Cabirii** (Dystrybucja: Tantra, Warszawa [www.tantra.com.pl], b.r.; licencja: Canal+; TJK 044) – dostępne w handlu, w tym w sieci „Empik”.

Kaseta zawiera czarno-białe arcydzieło z Giuliettą Masiną w roli głównej. Na okładce z przodu zamieszczono barwną reprodukcję rysunku ze szkicownika Felliniego, przedstawiającą wymyśloną przez niego postać rzymskiej prostytutki – bez żadnej jednak informacji, czyja to praca. Z tyłu okładki pomieszczono częśćkę zdeformowanego kadru, niezbędne dane techniczne i streszczenie fabuły. Strona wewnętrzna okładki zawiera barwną fotografię reżysera, jego biogram oraz wykaz filmów. Wszędzie tam tytuł *Słodkiego życia* podano tylko w oryginale włoskim. Z kolei *Giulietta i duchy* figuruje w tym omówieniu jako *Julietta...* Prócz tych nieścisłości, razi tu brak rzetelnej próby mikrointerpretacji tej wielkiej sztuki.

Przy pewnym minimalizmie w zakresie opracowania edytorskiego, wydanie *Nocy Cabirii* na kasecie nadzwyczaj cieszy. Ale też na tym się zakończyło! Innych arcydzieł autora *Osiem i pół* już u nas w tej formie nie wydano.

Jednak kasety VHS to nośnik już, od strony technologicznej, archaiczny.

Został wykorzystany za to nowszy nośnik, **płyty DVD**. W sklepach internetowych dostępny był zespół płyt **Federico Fellini. Kolekcja** (Wydawnictwo: Gutek Film; b.r.), gromadzący 11 tytułów. Znalazły się tu, w takiej kolejności, filmy: *Bańka* (1955; pod przyjętą w polskich kinach arbitralną wersją tytułu *Niebieski ptak*, która nie jest translacją oryginalnego *Il bidone*), *Słodkie życie* (1960), *Giulietta od duchów* (1965; ale pod zniekształconym przekładem oryginalnego tytułu włoskiego *Giulietta degli spiriti* - jako *Giulietta i duchy*), *Cielęta* (1953; pod przyjętym w polskich

kinach sztucznym tytułem *Wałkonie*, który nie jest przekładem oryginalnego *I vitelloni*), film-składanka kilku reżyserów *Boccaccio '70* (1962; z nowelą Felliniego *Kuszenie doktora Antoniego*), potem *Na drodze* (1954; pod oryginalnym tytułem włoskim *La strada*), *Ginger i Fred* (1986), *A statek płynie* (1983), *Próba orkiestry* (1979), *Osiem i pół* (1963), *Miasto kobiet* (1980).

Ta kolekcja ogromnie cieszy! Jednak edytor nie ustrzegł się błędów. Zdumiewa taka właśnie – oczywiście **bezsensowna – kolejność tytułów**. Osoba mało oswojona z twórczością włoskiego geniusza może odnieść wrażenie nadmiernego chaosu i niespójności. Należało przyjąć logiczny i prosty układ: **według chronologii**, czasu powstania.

Szkoda też, że pośród wydanej cyfrowo kolekcji nie znalazły się **arcydzieła** dla tej twórczości doniosłe: *Satyricon* (1969), *Rzym* (1972), *Amarcord* (1974) i *Casanova* (1976).

Sprzedawca zachwala kolekcję jako „Całą jedenastkę mistrza w kartonowym opakowaniu”. Zaiste, filmów znalazło się tu właśnie tyle. Przecież **to nie jest kompletna twórczość Felliniego!** I wielka szkoda, że poza edycją pozostały owe cztery arcydzieła: *Satyricon*, *Rzym*, *Amarcord*, *Casanova*. Bez nich – **olśniewających plastycznie, wizyjnych, onirycznych** – nie da się pojąć wielkości mistrza. Ale szkoda i pierwszego filmu samodzielnego: *Białego szejka* (1952). Nadal też niedostępne pozostaje, legendarne już, dzieło ostatnie: *Głos księżycy* (1989).

Dostępny natomiast w kolekcji film *Boccaccio '70* z roku 1962 to „składanka” czterech krótszych filmów różnych reżyserów (był pośród nich Luchino Visconti), wśród których ogniwem wydanej teraz kolekcji winno być tylko *Kuszenie doktora Antoniego*, pierwszy barwny film Felliniego bo przecież - *Giulietta od duchów* to, w roku 1965, pierwszy jego film kolorowy **w wymiarze pełnego metrażu**. W takim razie jednak interesuje nas też późniejsza włoska „składanka” *Trzy kroki w szaleństwo* (rok 1968), a w niej świetny, wizyjny *Toby Dammit* Felliniego, według prozy Edgara Allana Poe.

Kolekcja Felliniego na DVD razi niekonsekwencją. Nadal edytorstwo sztuki filmowej na trwałych nośnikach kształtuje się co do zasad udostępniania i opracowania dzieł. Jednak nade wszystko winniśmy wy-

dawcy wdzięczność. Roman Gutek, którego firma podjęła to ambitne zadanie, wykonał bardzo wiele, aby cudowny świat marzeń włoskiego maga na nowo i stale już nadawał blask naszej egzystencji.

3. Kompozytor-wizjoner: Nino Rota

Kto zna biegle te filmy, **pamięta ich muzykę**. Skomponował ją wielki mag dźwięku, **Nino Rota (1911-1979)**, serdeczny i dozwonny przyjaciel Felliniego, twórca muzyki do wszystkich jego filmów poczynając od *Białego szejka*. Przez samego twórcę *Casanovy* określany był jako **ktos niezwykły i magiczny**, a nadto ujmujący skromnością i nieuchwytną, emanującą z niego, aurą poetycką.

Między nami doszło od razu do porozumienia. Było to porozumienie pełne, całkowite...

– wspominał z melancholią Fellini¹. Mówił też o „wrażeniu zwiewności, obecności nieobecnej”, którą ujawniał Rota. Bo i muzyka mistrza olśniewała niepochwytym, zniewalającym urokiem.

Zyskał staranne wykształcenie². Znał doskonale wielką tradycję muzyki europejskiej. W jego twórczości **słyszeć „echa” Mozarta, Wagnera albo Rimskiego-Korsakowa, często neoromantyzm**. Ale, komponując dla Felliniego, umiał przyswoić i piosenkę, banalne szlagiery, wpisując je we własną wizję muzyczną, jak to się stało w filmie *Rzym*. Innym razem sięgał poza Europę, po **śpiewy tybetańskie i ludową muzykę z Afryki**, kiedy Fellini przygotowywał swe dekadenskie arcydzieło, *Satyricon*. **Lubił leitmotiv** i biegle go stosował. **Cenił melos, śpiewność, rozlewną kantylenę**. Jego instrumentarium było wyrafinowane.

¹ Federico Fellini: *Magiczny przyjaciel*. Wstęp do: Piero De Santi: *La musica di Nino Rota*. Bari 1983. Cytuję za: *La dolce vita. widowisko baletowe w dwóch aktach oparte na życiu i filmach Federica Felliniego z librettem Zofii Rudnickiej. Muzyka: Nino Rota. [Program inscenizacji]*. Warszawa, Teatr Wielki, 2000, s. 26. Tłum. Andrzej Kaznowski.

² Najpełniejszy dostępny po polsku biogram kompozytora zawiera cytowany wyżej program do baletu *La dolce vita* (s. 22-23).



**Nino Rota (1911-1979),
kompozytor, autor muzyki do filmów Federico Felliniego**

Wobec muzyki Roty od lat używam dla samego siebie epitetów **„ażurowa, krystaliczna”**, nie umiając inaczej nazwać jej **lśniącej barwą dźwięku przejrzystości**. Jest jasna i prosta, bywa powikłana i bujna barokowo. Precyzja kompozycji, jej doskonały związek z wizją Felliniego – czynią muzykę Roty na swój sposób **totalną i doskonałą**.

Opisano jego „zdolność do parafrazowania rozmaitych motywów muzycznych, które pojawiały się w różnych odsłonach w kolejnych filmach”³. To **nadawało muzyce do filmów Felliniego niebywałą zwartość i jednorodność tworzywa**. Coś było cudownego w tej **powtarzalności motywu** i lekkiej a śpiewnej, ponawianej melodii - ton Wagnera, ale nie tylko, bo jak *leitmotiv* żyły tu ogniwa rozmaitej tradycji.

Cały zespół jego muzyki do filmów Felliniego jest już dostępny w wersji cyfrowej, na płytach kompaktowych.

Najbardziej **wyrazistą i porażającą** ilustrację muzyczną dał w filmach: *Giulietta od duchów*, *Amarcord*, *Satyricon*, *Casanova*, *Próba orkie-*

³ Nino Rota - kompozytor Federico Felliniego. Witryna internetowe: *Muzonetka.pl*. Muzyka filmowa, kompozytorzy, rankingi, piosenki z filmów. Adres: <http://muzonetka.pl/nino-rota-kompozytor-federico-felliniego/>. Dostęp: 23 XII 2018.

stry. Ten ostatni obraz - końcowe ogniwo współpracy z geniuszem kina - powstał niejako wprost z pomysłu Roty, który zmarł nagle na wylew krwi do mózgu, w kwietniu 1979, jeszcze przed premierą.

Umiał olśniewająco wyrazić w swej kompozycji klimat, ton dzieła Felliniego. To stąd **oniryczna, psychodeliczna, cyrkowo-taneczna** muzyka, która przenika arcydzieło: *Giuliettę od duchów*. To stąd „dzika” moc muzyki do *Satyriconu*, o czym dalej... Albo **nostalgiczny klimat stałego motywu muzycznego** *Amarcordu*. Z tej współpracy doskonałej reżysera i kompozytora wynikała też niebywała, **zimna, „mechanicznie” brzmiąca, właściwa dla tej przepysanej i mrocznej wizji epoki oświecenia, ale z operowym splendorem malowana** – muzyka filmu *Casanova*.

Rota współpracował też z innymi reżyserami, tworząc ilustrację do filmów wybitną. To Luchino Visconti i *Lampart* (1963), to Francis Ford Coppola i *Ojciec chrzestny* (1972-1974, dwie wersje). Za muzykę do drugiej części *Ojca chrzestnego* otrzymał Oscara. Był także twórcą muzyki ściśle już własnej. Bywała wywiedziona z filmu, to balet *La strada*, osnuty wokół motywów z rozmaitych dzieł (bo także *Bańki / Niebieskiego pta-ka*) Felliniego, który wystawiła w 1966 roku w Mediolanie, rodzinnym mieście Roty, słynna „La scala”. Jego twórczość – **immanentnie steatralizowana**, widowiskowa – lubiła scenę.

W Polsce poświadczyło to udane widowisko baletowe *La dolce vita*. Muzykę Roty do dzieł Felliniego opracował tam Krzesimir Dębski, a libretto i choreografię na motywach fabuły filmów – Zofia Rudnicka. Premiera w warszawskim Teatrze Wielkim odbyła się w listopadzie 2000.

Nino Rota komponował nadto utwory kameralne, symfonie, opery. Wydaje się jednak, że **najdoskonalej wyraża jego idiom stylu muzyka do filmów Felliniego**.

Dziś można ją podziwiać na płytach kompaktowych. Wydane poza Polską, są jednak dostępne w „Empik-u” i innych sklepach internetowych. Istnieje zgrabna antologia częściowo udostępniająca muzykę Roty do wszystkich filmów genialnego przyjaciela: **Fellini. Rota** (Wydawca: Silva Screen Records Ltd., London 1993, FilmCD 129).

Czeską Orkiestrą Symfoniczną z Pragi dyryguje tam Derek Wadsworth. Wykonanie jest perfekcyjne. Poszczególne fragmenty ułożono chronologicznie, według porządku filmów: od *Białego szejka* po *Próbkę orkiestry*. Zaletą płyty jest zgrabna, dołączona do niej, książeczka w języku angielskim, zawierająca biogramy Felliniego i Roty, ich fotografie, omówienia filmów, a także świetnej jakości barwne reprodukcje plakatów filmowych.

Istnieją też dwie płyty z muzyką Roty pod batutą wybitnego dyrygenta Riccardo Muti:

Nino Rota: „La strada” - ballet suite. Concerto from strings. Dances from „Gattopardo”. Riccardo Muti (Wydawca: Sony Music Entertainment Inc. & Centrobanca, Milano 1994, SK 66279),

Nino Rota: Musica da film. Riccardo Muti (Wydawca: Sony Music Entertainment Inc. & Centrobanca, Milano 1997, CB 841).

Na obu tych płytach muzykę Roty wykonuje orkiestra mediolańskiej „La scali”. Pierwsza płyta zawiera pełną wersję muzyki do baletu *La strada*, skomponowanej przez Rotę na materiale ilustracji do kilku filmów Felliniego. Na drugiej wyróżniają się obszerne, znakomicie wykonane, fragmenty ilustracji muzycznej filmu *Próba orkiestry* – o niezwyklej urodzie. Prócz tego Riccardo Muti przypomniał muzykę do filmów Viscontiego i Coppoli.

Osobną wartość mają monograficzne płyty z muzyką Roty do poszczególnych arcydzieł filmowych Felliniego. Doczekały się takich nagrań na pewno *Bańka* (określana w polskich kinach i pracach filmoznawczych jako *Niebieski ptak*), *Słodkie życie*, *Osiem i pół*, *Giulietta od duchów*, *Amarcord*, *Casanova*, ale też *Satyricon*:

Il bidone. Music by Nino Rota. A film by Federico Fellini. (Wydawca: CamOriginalSoundtracks & SonyMusic; Italia 2003, CAM 512127-2; nagranie muzyki z 1955 roku),

La dolce vita. [...]. (Wydawca: j.w.; Italia 2002, CAM 483095-2; nagranie z 1960 roku),

Otto e mezzo. [...]. (Wydawca: j.w.; Italia 2003, CAM 511316-2; nagranie z 1963 roku),

Giulietta degli spiriti. [...] (Wydawca: j.w.; Italia [b. r.; 1996], CAM 493089-2; nagranie z 1965 roku),

Fellini Satyricon. [...] Rome before Christ, after Fellini. (Wydawca: Rustblade Records; Italia 2018, RBL 057, nagranie z 1969 roku),

Amarcord. [...] (Wydawca: CamOriginalSoundtracks & SonyMusic; Italia 2003, CAM 511317-2; nagranie z 1973 roku),

Il Casanova di Federico Fellini. [...] (Wyd.: j.w. [Italia 2003, CAM 493094-9; nagranie z 1976 roku).

Płyty te zawierają **nagrania z oryginalnej ścieżki dźwiękowej filmu**, poddane **rekonstrukcji cyfrowej**, a oddają wiernie klimat wspólnej, kompozytora i reżysera, wizji artystycznej. Zwłaszcza muzyka do *Casanovy* – zimna, finezyjna, to znów barokowo obfita i operowo brzmiąca – czyni wrażenie piorunujące. Rozczarowuje tylko płyta, bodaj najwcześniejsza w tym cyklu, do *Giulietty*, która – wbrew zapewnieniom wydawcy w skromniutkiej, dołączonej tam, „wkładce” papierowej – nie zawiera całej, znakomitej zresztą, ilustracji do filmu, ale jedynie jej arbitralnie wyciętą z całości część. Ucierpiała na tym wspaniała **wokaliza**, śpiewana przez Murzynkę podczas orgii u Suzy.

Osobny charakter w tym cyklu ma płyta z muzyką *Próby orkiestry*:

Prova d'orchestra. [...] (Wyd.: j. w. Italia 1996, CSE 800-013; nagranie z 1979 roku).

Zawarto tu całą oryginalną ścieżkę dźwiękową filmu, wraz z dialogami bohaterów – by nie uronić ani jednej nuty z ilustracji muzycznej Roty i jego **krystalicznie jasnego, „ażurowego” stylu**.

4. Dzika moc: *Satyricon*

Długo nie udawało mi się, niestety, zdobyć płyty z niezwykle muzyką do *Satyriconu*. Kupiłem ją dopiero wiosną 2018, aby stale już odtąd rozsmakowywać się - odtwarzając krążek nieustannie - niebywałą w swej **dzikiej osobliwości i egzotyce** autentyczną ścieżką dźwiękową tej genialnej adaptacji powieści Petroniusza.

To przesycona **obsesyjnym i natrętnym rytmem instrumentów perkusyjnych** muzyka mroczna i „dzika”, nasycona **pierwotnym idio-**

mem śpiewu ilustracja muzyczna do *Satyriconu* - rozpasanej, także kolorystycznie, adaptacji powieści Petroniusza.

Nino Rota ilustrując *Satyricon* zaszalał... Stąd echa muzyki **pierwotnej**, bodaj afrykańskiej, osobliwe instrumentarium z wielką rolą pulsującego rytmu. Stąd brawurowe **efekty atonalne** w sekwencji ilustrującej bytność bohaterów w rzymskim domu rozpusty - epizod ten Fellini zrealizował wykorzystując efekt **głębi ostrości** w kadrze. Wszystko to tworzy **wielobarwną stylistycznie syntezę** dźwięków.

5. Prawie całość: *Tutto Fellini*

Cały Fellini! Oto hasło dwupłytkowego albumu kompaktowego, który zawiera świetnie dobrane fragmenty oryginalnej, ze ścieżki filmowej, ilustracji do wszystkich dzieł Felliniego, także więc tych najpóźniejszych, do których muzykę, po śmierci Roty, komponowali Luis Bacalov (*Miasto kobiet*), Gianfranco Plenizio (*A statek płynie*), Nicola Piovani (*Głos księżycy*):

Tutto Fellini (Wyd.: j.w.; Italia 2000, CAM 493061-2; wersja cyfrowa oryginalnych nagrań muzycznych sprzed lat).

Album wydano perfekcyjnie. Dołączona do niego została obszerna (64 strony) i znakomicie przygotowana książeczka, która zawiera wszechstronne informacje biograficzne o Fellinim, opisy filmów, kadry z nich, zdjęcia z planu filmowego, fotografie kompozytorów, a także – barwne reprodukcje rysunków Mistrza. Na okładce zawarto kolorową reprodukcję obrazu *Parata Felliniana*, na którym Giuliano Geleng ukazał wszystkie niezwykle postacie z tych filmów: są tam Gelsomina z *La strady*, Anita Ekberg w *Słodkim życiu* i *Kuszeniu doktora Antoniego*, Trymalchion i Giton z *Satyriconu*, kusząca Gradisca z *Amarcordu*...

Pośród nagrań urzeka **nostalgiczny ton z Głosu księżycy**, ostatniego, a bodaj utajnionego przez producenta filmu Felliniego.

Podobnych nagrań jest więcej. Wyróżniają transkrypcje jazzowe felliniowskich kompozycji filmowych Roty na płycie:

Fellinijazz (CamJazz; Italia 2003, CAMJ 7761-2; aranżacje: Enrico Pieranunzi).

Genialny reżyser i kompozytor magiczny stają się tak - dzięki kulturze informatycznej i technice cyfrowej - dostępni na nowo, a zgłębiając bez końca **hipnotyczne kadry filmowe** i słuchając raz jeszcze **wyrafinowanie przejrzystej, wokół mnogich powtarzalnych motywów osnutej, muzyki** można unaocznić sobie wielkość obu artystów i przeżyć **ich obecność**.

Bibliografia:

1. Federico Fellini: *Magiczny przyjaciel*. Wstęp do: Piero De Santi: *La musica di Nino Rota*. Bari 1983. Cytat za: *La dolce vita. Widowisko baletowe w dwóch aktach oparte na życiu i filmach Federica Felliniego z librettem Zofii Rudnickiej. Muzyka: Nino Rota. [Program inscenizacji]*. Warszawa, Teatr Wielki, 2000, s. 26. Tłum. Andrzej Kaznowski.
2. *Nino Rota - kompozytor Federica Felliniego*. Witryna internetowa: *Muzonetka.pl. Muzyka filmowa, kompozytorzy, rankingi, piosenki z filmów*; <http://muzonetka.pl/nino-rota-kompozytor-federico-felliniego/>. Dostęp: 23 XII 2018.

Język mistyki a film. Wokół *Faustyny*

1. Apofatyczna mowa kina?

Film powstał w 1994 roku¹. Reżyserował tę fabularną opowieść Jerzy Łukaszewicz. Obraz opowiada o życiu **świętej siostry Faustyny Kowalskiej (1905-1938)**, apostołki Miłosierdzia Bożego i jednej z największych **mistyczek** w dziejach chrześcijaństwa, beatyfikowanej w roku 1993 przez Jana Pawła II, a kanonizowanej przez niego 30 kwietnia 2000.

Faustynę obejrzałem 8 sierpnia 1995.

Z samą postacią zatknąłem się po raz pierwszy w 1978 roku, a w 1983 przeczytałem jej *Dzienniczek*. Poznałem też bodaj wszystkie, dostępne mi, książki o niej². Uwagi te spisałem początkowo dla siebie, potem uznałem jednak, że warto przedstawić je innym.

Istniałyby dwie potencjalne koncepcje takiego filmu fabularnego. Jedna: **pokazać koleje życia postaci, niejako „od zewnątrz”**. Druga: spróbować **unaocznic duchowość mistyka, kształtując to „od wewnątrz”**.

Co do drugiej koncepcji, należy podkreślić **zasadniczą bezradność sztuk plastycznych wobec radykalnych doświadczeń wewnętrznych osoby ludzkiej**, w tym – wobec doświadczeń mistycznych.

¹ Reżyseria: Jerzy Łukaszewicz. Scenariusz (o nim wspomnę dalej) napisała Maria Nowakowska-Majcher. Film jest też dostępny w wersji cyfrowej na płytach DVD.

² Zob. zwłaszcza dwie, ważne, późne prace: Ewa Czackowska: *Siostra Faustyna. Biografia świętej*. Kraków 2012; Anna Tokarska: *Doświadczenie mistyczne a norma psychiczna na przykładzie św. Siostry Faustyny Kowalskiej*. Lublin 2007. Większy (choć, co oczywiste, niepełny) wykaz studiów na temat Faustyny podaje **bibliografia** do tego tekstu. Wartość szczególną ma **konkordancja** do jej *Dzienniczka*. Cenne są też dociekania **antropologiczne**, które podjął Piotr Kubkowski, oraz studia nad **językowym obrazem świata** Faustyny, które prowadzi Izabela Rutkowska.

Dotyczy to zwłaszcza sztuki filmowej, szczególnie może bezsilnej wobec procesu duchowego w człowieku. Już łatwiej byłoby opowiedzieć takie doznania słowami, ale wiemy, że każdy prawie mistyk **mówił o tym z najwyższym trudem i skarżył się na bezradność języka wobec takich przeżyć.**

Tak więc naturalna ekspresja **doświadczenia mistycznego**, które jest **ponad-zmysłowe** oraz **ponad-rozumowe**, a wcale nie byłoby jakimś rodzajem „halucynacji” – szalenie jest trudna. Mimo to jest ona możliwa, kiedy wytworzy się język znaków, które pozwoliłyby „unaocnić”, symbolicznie odtworzyć doświadczenie mistyczne i dać jego **ekwiwalent**.

Potwierdza to autobiografia Teresy z Avila i, zwłaszcza, proza Jana od Krzyża, która poprzez niezwykły „stop” wizyjnych, symbolicznych obrazów i analitycznie ujętego komentarza – zdołała **przedstawić / unaocnić** najgłębsze doznania ludzkie.

2. Wizualne próby

Potwierdzają to również i sztuki plastyczne, które do końca bezradne wobec duchowości przecież nie byłyby, jeżeli taki „**język duchowy**” zdołają wytworzyć. A bodaj kształtowały go często i wielorako. Znamy takie **malarstwo**: to El Greco, Rembrandt...

I wskażemy takie arcydzieła **sztuki filmowej**, jak **dobitne próby unaocniania doświadczeń granicznych**: *Zwierciadło*, *Stalker* i *Ofiarowanie Andrieja Tarkowskiego* (1986), ale i *Krzyk kamienia* **Wernera Herzoga** (1991), albo genialna, zjawiskowa *Persona* (1966), **gnostycko-inicjacyjne i hermetyczne** *Szepty i krzyki* (1972) oraz *Fanny i Aleksander* (1982), albo znacznie późniejszy obraz *W obecności kłowna* **Ingmara Bergmana** (2000), o tajemnicy śmierci³.

Znamy także filmy, które - w szerszym rozumieniu - odślaniają, wizualizują, **obrazują duchowość**: **Luis Buñuel** jako **analityk ducho-**

³ Zob.: „Schrei aus Stein” - „Krzyk kamienia”. O nowym filmie Wernera Herzoga rozmawiają Antoni Czyż i Renata Lis. „Ogród” (Warszawa) 1992, nr 2 (10), s. 359-365; Jacek Kowzan: *Ingmar Bergman i kino liminalne. Nad amerykańską monografią o „Personie”*. „Ogród” (Siedlce) 2016, nr 1-4 (27-30), s. 305-328.

wości i jego *Szymon z pustyni* (1965) albo *Droga mleczna* (1969), nawet **Federico Fellini** i jego **wizyjne obrazy wędrówki i widowiska**, jak zmysłowo-duchowe feeryczne obrazy *Giulietta od duchów* (1965), *Satyricon* (1969), *Casanova* (1976). Pośród zaś polskich artystów **kina autorskiego, wizyjnego** to dwaj **mistrzowie filmu neobarokowego najwięksi: Wojciech Has**, jego *Sanatorium pod klepsydrą* (1972) według prozy Brunona Schulza, czy *Osobisty pamiętnik grzesznika* (1985) i *Niezwykła podróż Baltazara Kobera* (1988), także **Andrzej Żuławski**, jego *Trzecia część nocy* (1971), *Diabeł* (1972), *Na srebrnym globie* (1976), *Opełtanie* (1980) czy *Kosmos* (2015), ale i obdarzony **malarską wyobraźnią Lech Majewski**, autor obrazów *Pokój saren* (1997), *Angelus* (2001) o osobie malarza, wizyjnego prymitywisty, Teofila Ociepki, *Ogród rozkoszy ziemskich* (2003), o śmierci, lecz i o malarstwie Hieronima Boscha⁴. W tej wirtuozerii stylu, mnogości języków i obrazów duchowości - **sztuka filmu odnajduje swą moc wyrażania doświadczeń duchowych** wyraziście i dobrze.

Andriej Tarkowski odnalazł w swej genialnej twórczości filmowej **wizyjną mowę obrazów**, by **doświadczanie duchowości** człowieka i natury - unaocznic. Jak napisał, szukał „granicy wieczności” w sztuce i chciał ją odsłonić w filmie⁵. Widać to choćby w olśniewającym finale *Zwierciadła*. Zyskał on cenne, dopełniające się, interpretacje⁶. Widać to

⁴ Por.: Iwona Kolasińska-Pasterczyk: *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*. Kraków 2007, np. rozdział o *Szymonie z pustyni*, s. 365n.; Jacek Jędrzejewicz: *Luis Buñuel. Paradoksy uduchowionego ateisty*. Siedlce 2016; Maria Kornatowska: *Fellini*. Gdańsk 2003 (pierwsza wersja monografii: 1972); Antoni Czyż: *Fellini - wędrówka i widowisko* - rozdział w tej monografii; Marcin Maron: *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*. Kraków 2010; Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, rozdziały: *Bestie i ból. Wyobrażenia barokowa a filmy Żuławskiego oraz „Pokój saren” [Lecha Majewskiego] - zachwycający film*; Antoni Czyż: *Andrzej Żuławski a męskie światy w życiu kobiet* - rozdział w tej monografii.

⁵ O tym: Antoni Czyż: *Tarkowski, geniusz kina*. „Ogród” (Warszawa) 1992, nr 2 (10), s. 446-448.

⁶ Por. **znakomitą**, wnikliwą **monografię**: Seweryn Kuśmierczyk: *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*. Warszawa 2012, rozdział na temat *Zwierciadła*, zwłaszcza s. 247n. Ale zob. też **świąteczną rozprawę**: Urszula Wolińska: „*Zwierciadło*” Andrieja Tarkowskiego. *Semantyka początku i końca*. „Ogród” (Siedlce) 2016, nr 1-4 (27-30), s. 275-303 - praca magisterska na Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach (Promotor: prof. Antoni Czyż).

i w *Stalkerze*, tej **opowieści inicjacyjnej** o „drodze wewnętrznej przemiany”, wędrówce „do wnętrza duszy”⁷,

Widać to i w filmach **nadrealno-wizyjnych inicjacyjno-hermetycznych**, odsłaniających **doznania graniczne** innych reżyserów.

To **Alejandro Jodorovsky**, chilijski Żyd o rosyjskiej genealogii a francuski surrealista, jego *Kret* (1970) i **barokowo rozrzutna plastycznie** *Święta góra* (1973), gdzie jedną z przewrotnych inspiracji **nadrealnej wizji** jest św. Jan od Krzyża i jego proza mistyczna *Droga na górę Karmel*⁸. To współczesny reżyser ukraiński **Ihor Podolczak**, pochodzący ze Lwowa, autor eksperymentalnych, **wizjonerskich** filmów: jak pełnometrażowe, sięgające **symboliki lustra**, *Panny dworskie*, jak krótką (liczy 5 minut), somnambuliczna, *Karuzela (Merry-go-round)*⁹.

Godna uwagi jest i nowa, osobna próba asymilacji, wizualizacji granicznych doznań mistycznych. To **Margarethe von Trotta** i jej film *Wizja [Vision]* z 2008 roku. Bohaterką stała się tu genialna mistyczka epoki średniowiecza Hildegarda z Bingen, a obraz **unaocznia jej duchowość** z niezwykłą siłą sugestii.

Jednak film *Wizja* ma też, od strony **narracyjnej**, formułę opowieści biograficznej, zachowując mistrzowsko harmonię między rzeczową relacją o faktach z życia a rekonstrukcją duchowości. Jeszcze bardziej **ku biografii** zmierza **Márta Mészáros** i jej *Siódmy pokój* (1996). Bohaterką jest Edyta Stein Żydówka z Wrocławia, filozof fenomenolog z kręgu Husserla, chrześcijanka z wyboru, potem zakonnica (karmelitanka bosa), więźniarka obozu niemieckiego Auschwitz, gdzie zginęła, ale i - mistyczka. Film węgierskiej reżyserki to nade wszystko wnikliwe studium kobiety, ujęte realistycznie. Dopiero wstrząsająca finalna sekwencja męczeńskiej śmierci Edyty w krematorium podejmuje język wizyjny, unaoczniając nie-

⁷ Kuśmierczyk, *op. cit.*, rozdział na temat *Stalkera*, zwłaszcza s. 209 n.

⁸ Por.: Anna Kiljan: *Wampir, alchemik, okultysta [- Alejandro Jodorovsky]*. „Życie Warszawy” z 9 VI 2008. Wersja cyfrowa w internecie pod adresem: <http://www.zw.com.pl/artukul/258189.html?print=tak>. Dostęp: 27 XII 2018. I książka: Benn Cobb; *Anarchy and alchemy. The films of Alejandro Jodorovsky*. London, Creation Books 2007.

⁹ Zob. osobie artyści: Jan Tomkowski: *Mój pamiętnik literacki (29)*. „Polska Canada. Magazyn twórczy”, [czasopismo internetowe], <http://www.polskacanada.com/jan-tomkowski-moj-pamietnik-literacki-29/>, numer z 12 XI 2016; dostęp: 29 VIII 2018 oraz 28 XII 2018.

wypowiadalne wprost doświadczenie ostatecznego przejścia. To otwiera film Mészáros na mowę symboliczną, jak budował te konteksty już tytuł obrazu, wzięty od renesansowej mistyczki karmelitanki Teresy z Avila i jej traktatu *Twierdza wewnętrzna*.

Teraz jest chwila, aby powrócić do polskiego obrazu *Faustyna*¹⁰.

Nie zajmuje nas tu bowiem panorama ani ściśle pojęta historia sztuki filmowej - tej **wizyjnej a otwartej na doświadczenia duchowe**. Zajmie nas film *Faustyna*. A z nim już kłopot!

Film *Faustyna* rezygnuje z unaoczniania duchowości bardzo szybko, bo już... na etapie scenariusza. Maria Nowakowska-Majcher, jego autorka, kieruje całą przyszłą opowieść filmową w kierunku dzieła ściśle biograficznego, otwartego wprawdzie na ukazanie misji Faustyny, zrębów jej duchowości, jakoś dotykającego doznań mistycznych, ale skupionego na - życiu, czynach. Reżyser **Jerzy Łukaszewicz** dostosował się do takiej (owej pierwszej...) koncepcji. Powstał **film biograficzny**, ogólnie **zaczny**, dobry, ciekawy a szlachetny (ufam, że nie jestem jadowity, mnożąc te epitety), zasadniczo jednak **„zewnątrzny” wobec świata duchowego siostry Faustyny**.

Magdalena Kempna-Pieniążek opisała „współczesny film hagiograficzny”¹¹. Czy byłaby nim i - bodaj niestety... - *Faustyna*?

Opowieść o jej życiu została osnuta **językiem realistycznym**, wzmocniona **migawkami wizyjnymi** (które – może natrętnie lub naiwnie – pokazują zamgloną postać Chrystusa, abyśmy pamiętali, że Faustyna to mistyczka...), dopełniona **ładną, a może i piękną, lecz dosyć sentymentalną** i tym razem nie... mistrzowską, muzyką Wojciecha Kilara (przykład: kiedy kamera pokazuje ciężką pracę sióstr w piekarni klasztornej, muzyka zza kadru wyraźnie „ilustruje” ten trud).

Film biograficzny chyba nie może pokazać więcej.

Ale kto wie? Faustynę gra Dorota Segda i jej znakomite – oszczędne, skupione – aktorstwo stanowi największą wartość filmu. Dobre portrety

¹⁰ Wobec całej poruszanej tu problematyki zob. **cenną monografię**: Magdalena Kempna-Pieniążek: *Formuły duchowości w kinie najnowszym*. Katowice 2013, zwłaszcza s. 74n. W książce nie został omówiony film *Faustyna*.

¹¹ Tamże, s. 65n.

uzyskały też matki przełożone zgromadzenia, do którego wstąpiła Faustyna (Mirosława Dubrawska, Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Anna Milewska) i, pracująca z Faustyną, starsza siostra z „drugiego chóru” (pełna ciepła, świetna Stanisława Celińska). Z takim zespołem można było uzyskać wiele. Ale sporo uroniono.

3. Kłopoty

Po pierwsze. Nieprzejrzysty jest **obraz zgromadzenia** Matki Bożej Miłosierdzia, w którym Faustyna spędziła swe dojrzałe życie (chyba nawet nie pada w filmie nazwa tego zakonu). Miało ono szczególną **misję edukowania** dziewcząt zagubionych duchowo i, zwyczajnie, zaniedbanych moralnie. Była to żmudna praca. Pokazywana wszakże migawkowo w filmie grupka dziewcząt czyni wrażenie eleganckich pensjonarek, kształconych przez siostry, a było to wszystko znacznie mniej „grzeczne”. Nie pokazano też wprost owego podziału na dwie grupy zakonnice, „pierwszy chór” (tu były wychowawczynie dziewcząt) i „drugi chór” (te siostry wykonywały pomocnicze prace fizyczne). Jak wiemy, **podział ten na „dwa chóry”** został zniesiony dopiero przez II Sobór Watykański (1962-1965), w duchu uwyrażniania wzajemnej równości sióstr¹². W czasach Faustyny był on jednak naturalny, choć na swój sposób mocno krzywdzący. Wedle więc przedsoborowej reguły Faustyna była siostrą drugiego chóru. Film nie ukazuje tego odpowiednio subtelnie.

W jednym z epizodów Faustyna z wyraźnym trudem kopie łopatą grządki, a inna siostra nieopodal, na ławce haftuje. Seria zbliżeń i krótkie cięcia montażowe wyraźnie konfrontują te czynności i chciałoby się niemal zawołać do haftującej „pomóżże Faustynie!”. Była ona jednak siostrą pierwszego chóru i – wedle reguły – pomóc by nie mogła. Scena jest niezrozumiała wobec braku w filmie jakiejś informacji o strukturze społecz-

¹² Zob.: *Perfectae caritatis. Dekret o przystosowanej odnowie życia zakonnego* [uchwalony 28 X 1965]. W zbiorze: *Sobór watykański II. Konstytucje, dekrety, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*. Red.: Eugeniusz Florkowski, Julian Groblicki. Wyd. 2. Poznań 1986 – rozdział 15 (s. 427).

ności klasztornej i może nawet wywołać niepoprawną tu, naiwną reakcję widza (oto „zła” siostra nie pomaga „dobrej” Faustynie).

Po drugie. Stosunkowo mało powiedziano o życiu Faustyny. W pierwszym epizodzie jest pięcioletnią dziewczynką. Zaraz potem widzimy ją już jako zadomowioną w zgromadzeniu zakonnicy. Zabrakło tu bardzo ciekawego okresu warszawskiego: kiedy Helenka Kowalska (wówczas jeszcze nie przybrała imienia Faustyna) wstępuje do klasztoru. Film w ogóle nie pokazuje bohaterki jako **wieśniaczki**, kobiety prostej, bez żadnego wykształcenia (dlatego można było ją przyjąć tylko do drugiego chóru). Tymczasem stanowi to jeden z kluczy pozwalających pojąć stosunek do niej potem klasztornej otoczenia: **nie ufano wizjom Faustyny** nade wszystko dlatego, że była niewykształcona i prosta, a z pychą sądzono (te słowa kierowane do siebie Faustyna zapisała w *Dzienniczku*), że z takimi „prostymi duszami” Chrystus „nie obcuje”. Argument „nowości” teologicznej jej przesłania był wtórny.

W filmie zostaje to zdeformowane. Zamiast tego wprowadzono – uznając to za błąd dramaturgiczny – fikcyjną postać siostry (to owa haftująca w jednej ze scen), która mocno zazdrości Faustynie (trochę wedle schematu: „zła” siostra nie ma widzeń, a „dobra” Faustyna je ma). Tymczasem **zawiść, owszem, była jednym z powodów niechęci pewnych siostr do Faustyny**, ale nie była powodem jedynym.

Dochodzi bowiem choroba.

Faustyna cierpiała na gruźlicę jelit, która w ostatniej fazie zaatakowała płuca. Przez bardzo długi czas jednak było to dla otoczenia niewidoczne, bo osłabienie i omdlenia Faustyny uznawano za wynik jej „halucynacji”. Trzeba dobrze pojmować tę bardzo trudną sytuację. W późnej fazie choroby otoczono ją troskliwą opieką. W filmie obraz jest bardziej „widowiskowy” (Faustyna pluje krwią), ale i jakoś dwuznaczny (bo zaraz chcemy wołać: „a czemu ta oczywista gruźliczka nadal ciężko pracuje fizycznie?”). Zabrakło wreszcie ostatniego okresu życia Faustyny, w Krakowie (gdzie zmarła), a można było pokazać zachowany do dzisiaj w pierwotnym stanie klasztor w Łagiewnikach, na przedmieściach miasta (w tamtejszej kaplicy znajduje się grób Faustyny).

4. Rdzeń duchowości

Po trzecie. Film mówi o treści objawień Faustyny i pokazuje tę **nowość** jej duchowości mistycznej: **kult Miłosierdzia Boga** przed Jego sprawiedliwością.

W roku 1980 Jan Paweł II wyda **wybitną encyklikę** *Dives in Misericordia* [*Bogaty w Miłosierdziu*], w której powie to samo – o Bogu nade wszystko współ-odczuwającym z człowiekiem i miłosiernie kochającym go¹³. Znając duchowość Faustyny (w roku 1965 otwierał jej proces beatyfikacyjny na szczeblu diecezjalnym), choć o tym w encyklice nie wspomina, papież Wojtyła wywiódł jednak cały ten wątek myślowy wprost z *Ewangelii*, z teologii *kenosis*, wyniszczenia Boga na Krzyżu.



św. Faustyna Kowalska (1905-1938),
mistyczka, apostołka Miłosierdzia Bożego, autorka *Dzienniczka*

W filmie to jest nad miarę szkiecowe. **Prawie nieobecny jest *Dzienniczek*** Faustyny, a stanowi on jedno z **arcydzieł literatury mistycznej** w wymiarze światowym.

¹³ Por. edycję komentowaną: Jan Paweł II: *Dives in Misericordia. Tekst i komentarze*. Red.: Stanisław Nagy. Lublin 1983. Por. też świetną **pracę magisterską**: Agnieszka Wiśniewska: *Bóg miłosierny liryki barokowej. Od Sępa do Baki* (Siedlce 2003; Promotor: prof. Antoni Czyż). Tekst niepublikowany; maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.

Dzienniczek jest wspaniałym, wstrząsającym i zdumiewająco dojrzałym – po ludzku sądząc: genialnym! – zapisem doświadczeń wewnętrznych, z całym obrazem dojrzewania i przemiany, z obrazem „nocy ciemnej” (Faustyna nie znała pism Jana od Krzyża!), z zapisem wędrówek do czyśćca i piekła, nade wszystko jednak z **subtelnie prostym unaocznieniem bezpośredniego obcowania człowieka i Boga** (Faustyna przyjmuje słowa Chrystusa od początku „przed-krytycznie”, z dziecięcą ufnością), zarazem z... **wyrafinowaniem tej spontanicznej mowy mistycznej**¹⁴.

Cieszy, że stał się ostatnio przedmiotem prac analitycznych, które zgłębiają **fenomen dziennika-wyznania**, jego styl, może tylko nadto uzależniając badania tekstów mistycznych od urzędowych, niejako, kryteriów wyznaczanych przez teologów, oraz **pytając bez potrzeby** o „literackość” tekstu¹⁵.

Monografia Izabeli Rutkowskiej *Niepojęty świat duszy budzi radość*, ale mistyka ujęta poza antropologią doświadczeń wewnętrznych, bo tylko językiem teologii i (jako orzekających o niej wiążąco) teologów - nie całkiem odłoni wymiar swój **egzystencjalny**. W tym ujęciu nie byłaby autorką prozy mistycznej Magdalena Mortęska¹⁶... I nie tworzyliby

¹⁴ Od roku 1983 dostępna jest edycja krytyczna *Dzienniczka* Faustyny Kowalskiej, wielokrotnie wznawiana. Korzystam na co dzień z edycji **krytycznej**: *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*. Wyd. Księży Marianów, Warszawa 2014 - tom opatrzonej został w **indeksy**: rzeczowy, osób i miejscowości, ma też trafnie pod kątem wartości historycznej dobrane **ilustracje**.

¹⁵ Ciekawie pisali o *Dzienniczku* Piotr Kubkowski i i Izabela Rutkowska - zob. ich studia w **bibliografii**. Por. też: Lucyna Sadzikowska: *O literackości „Dzienniczka” św. Faustyny i pięknie obrazu Jezusa Miłosiernego*. W zbiorze: *Święci autorzy*. Red.: Elżbieta M. Kur, Ewa Borkowska. Siedlce 2018, s. 77-93 - tekst ten jednak, rozpatrując *Dzienniczek* Faustyny, przyjmuje **wąskie i anachroniczne** kryterium „literackości” za rosyjską szkołą formalną i sięga po **fenomenologiczną** inspirację Romana Ingardena, a ta metodologia utrudnia dotarcie do istoty *Dzienniczka* jako spełnienia **literatury stosowanej**, która **nie formuluje quasi-sądów**, a jej cel nie byłby - estetyczny. Pomógłby i ów termin (nieobecny tu, jak też inspiracja Skwarczyńskiej), i metoda **interpretacji egzystencjalnej** (co wymaga porzucenia formalistów).

¹⁶ ...bo nie uznał jej za mistyczkę teolog ks. Stanisław Urbański (zob. np. jego tomy *Zatopieni w Bogu. Mistycy polscy*. Warszawa 1999; *Mistyka przeżyciowa z obrazem mistyki studyjnej*. Warszawa 2017 - więcej o tym w rozdziale *Mortęska oswojona* w niniejszej monografii). Badaczka przytacza wprawdzie moją monografię *Światło i słowo*, lecz nie

poezji mistycznej Konstancja Benisławska, a nawet Juliusz Słowacki¹⁷. Natomiast **cenne** są tam **wnikliwe analizy** tekstu i stylu Faustyny w perspektywie **językowego obrazu świata**. Warto badać ten wielki tekst właśnie rozpatrując językowy obraz świata w nim, ale i w kontekście - jak, inspirująco, czyta dzieła mistyków Alicja Sakaguchi - wobec **teorii aktów mowy**¹⁸.

Dzienniczek Faustyny to wielki tekst literatury XX wieku.

W filmie *Dzienniczek* niemal jest nieobecny, tylko w jednej migawce widać Faustynę **piszącą coś w kajecie**. Szkoda!

5. Żywioł doznań a skostniała struktura

Po czwarte. Film może najmniej mówi o sytuacji Faustyny, jej duchowości mistycznej i jej przesłania – **w Kościele katolickim ówczesnym**. Był to bowiem Kościół mało wówczas pociągający i wymagający wielkiej ku sobie miłości, aby w nim przetrwać: hieratyczny, skostniały, mało ekumeniczny, a w życiu codziennym daleki od *Biblii*. Faustyna – ani o tym wiedząc – rozsadza tę strukturę, jak **narusza strukturę instytucjonalną Kościoła każdy mistyk**, przypominając radykalnie o **istnieniu osoby ludzkiej i jej doświadczeń wewnętrznych** oraz **odsłaniając na nowo personalistyczny wymiar chrześcijaństwa** (często gubiony w praktyce duszpasterskiej).

Faustyna czyni jeszcze więcej, bo – *de facto* – dokonuje reinterpretacji tradycji chrześcijańskiej i poza „buchalteryjno”-prawniczo-normatywnym myśleniem (kiedy Bóg to Ten, który rozlicza, zaś wierny ma arytmetycznie zsumować swe grzechy, nim je stłumionym głosem ujawni w konfe-

odnosi się do dwóch rozdziałów analitycznych tam o Mortęskiej jako autorce prozy mistycznej.

¹⁷ Zob.: Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988, rozdział: *Mystyk i pieśń. O Konstancji Benisławskiej*; także dwa **cenne tomy zbiorowe**: *Słowacki mistyczny*. Red.: Maria Janion, Maria Żmigrodzka. Warszawa 1981; *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*. Red.: Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffman-Piotrowska. Warszawa 2011, tu zwłaszcza: Ewa Hoffman-Piotrowska: *Twórczość Słowackiego wobec tradycji mistyki konfesyjnej*, s. 30n. - prac tych badaczka nie wymienia.

¹⁸ Alicja Sakaguchi: *Język - mistyka - proroctwo. Od doświadczenia do wystąpienia*. Poznań 2011, zwłaszcza partie analityczne tej **nowatorskiej** monografii, s. 239n.

sjonale...) odsłania **Boga, który kocha**. Właśnie to – bezwiedny **powrót do źródeł** – stanowi ową „nowość” duchowości Faustyny: chrześcijaństwo staje się tu domeną Miłości (a nie Prawa i jego pysznych adeptów w sutanach).

W okresie międzywojennym cennym nurtem odnowy chrześcijaństwa stał się klasztor franciszkanek służebnic Krzyża w **Laskach** pod Warszawą, na skraju Puszczy Kampinoskiej, powiązany z ich powołaniem i pracą dla ociemniałych. Wybitna założycielka zgromadzenia, **matka Róża Czacka**, sama była niewidoma. Dokonywała się tu **odnowa duchowości chrześcijańskiej** w duchu nowego otwarcia na **Biblię i liturgię** oraz nowego **intelektualizmu**. Kapelan sióstr, charyzmatyczny ksiądz **Władysław Korniłowicz**, organizował żywe dyskusje na temat wiary, spotkania dla modlitwy i skupienia, otwierając się - to także było nowością - szeroko na krąg ludzi **świeckich**, które do Lasek przyjeżdżały. W tym kręgu bywała Anna Iwaszkiewiczowa, także poeta Jerzy Liebert, który w listach zdawał ciekawe relacje z działań „kółka” księdza Korniłowicza¹⁹. Bywało tu wiele osób z **inteligencji** warszawskiej - z relacji rodzinnych wiem, że jeździła tam i moja Babcia, Maria z Adamowiczów Czyżowa²⁰. Wybitną osobą w kręgu Lasek był też ksiądz **Stefan Wyszyński** - późniejszy prymas Polski.

To byłby, przy całej odmienności, cenny **kontekst i kontrapunkt**, kiedy analizujemy Faustynę na tle dwudziestolecia międzywojennego.

Film Jerzego Łukaszewicza mógłby ukazać zasadniczą obcość Faustyny wobec **powszechnej pobożności ówczesnej**, zaledwie to jednak naszkicowano.

Po piąte. Można kwestionować pewne szczegóły. Dotyczy to zwłaszcza postaci drugiego, ukazanego w filmie, spowiednika. Ksiądz **Michał Sopoćko (1888-1976)** jest tu głównie zagubiony... Tymczasem

¹⁹ Por. jego słynne **listy do Agnieszki** w: Jerzy Liebert: *Pisma zebrane*. Tom II: *Listy*. Oprac. Stefan Frankiewicz. Warszawa 1976.

²⁰ Zob.: *Ludzie Lasek*. Red.: Tadeusz Mazowiecki. Warszawa 1987.

wiemy, że po wstępnym okresie wahań został **kierownikiem duchowym** Faustyny, bardzo oddany jej misji²¹.

Dotyczy to również **obrazu Chrystusa Miłosiernego** (z napisem „Jezu ufam Tobie”), ujrzanego przez Faustynę w wizji wewnętrznej i malowanego wedle jej wskazówek. Faustyna miała tę wizję 22 II 1931 w Płocku, a w styczniu 1934 malarz Eugeniusz Kazimirowski rozpoczął w Wilnie pracę nad obrazem. W październiku tegoż roku w Wilnie Faustyna miała drugie takie widzenie. Obraz pędzla Kazimirowskiego jest w filmie pokazywany niejako *in statu nascendi*. Rzecz jednak w tym, że obraz nie wydał się potem Faustynie wierny wobec jej wizji, a po latach upowszechnił się – dobrze dzisiaj znany w licznych kopiach i reprodukcjach – obraz Chrystusa Miłosiernego, który w 1943 roku namalował, jako prywatne *votum* Adolf Hyła; obraz ten zawisł w kaplicy klasztornej w krakowskich Łagiewnikach²². Warto było w filmie ów drugi – znany dobrze – obraz pokazać.

Cała mnogość tych uwag wobec filmu *Faustyna* (może nadmiernie pedantycznych?) nie powinna tłumić radości z tego, że on zaistniał, właśnie teraz²³, w Polsce: w kraju, który pogrążony jest w głębokim duchowym kryzysie, którego nie umie stłumić skostniały Kościół hierarchiczny. *Faustyna* odślania **suwerenność i potrzebę życia duchowego**. I mówi, że **to należy rozumieć**.

Z takiej, zresztą, perspektywy można byłoby obronić narrację filmu: jest on bowiem teraz snutą opowieścią owej zazdrosnej współsiostry, dzisiaj skruszonej i już otwartej na inność Faustyny i jej duchowości (w tej roli przejmująca Danuta Szaflarska). Oglądamy to, co było wtedy: film jest serią retrospekcji. Jego też „zewnętrzność” wynika z perspekty-

²¹ Zob.: Henryk Czereszko: *Życie i działalność księdza Michała Sopoćki (1888-1975). Pełna biografia apostoła Miłosierdzia Bożego*. Kraków 2006. Por. też cenne **źródło**: Michał Sopoćko: *Dziennik*. Oprac. Henryk Czereszko. Wyd. 3. Białystok 2016

²² Obszerniej o tym: Teresa Labuda: *Promienie łask. O malarskim odtworzeniu wizji św. Faustyny Kowalskiej*. Warszawa 2001. Zob. też: Ignacy Różycki: *Nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego. Studium teologiczne „Dzienniczka” bł. Faustyny Kowalskiej*. Tłum. Zofia Rydzewska i Bernarda Wilczek. Kraków 1999; Andrzej Witko: *Nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego według świętej Faustyny Kowalskiej*. Kraków 2004.

²³ Pisane w roku 1995, ale **owo „teraz” trwa nadal!**

wy spojrzenia. Życie Faustyny poznajemy oczami tamtej, wówczas siostry, która go nie rozumiała. Sędziwa, obecnie, już pojmuje.

Film odsłania więc również proces **otwierania się człowieka sceptycznego i pysznego** – i jego pokorne, „miłujące”, empatyczne dojrzewanie do zgody **na radykalizm, inność człowieka obok**, bez tego bowiem nie ma zgody na **radykalizm oraz inność Boga**. Język mistyki z trudem odsłania zapierające dech doznania boskiej obecności. Obraz filmowy wypowie to jeszcze słabiej. Dobrze, jeśli podejmie się próbę. To nie jest mało.

6. Na progu: przed nową próbą

Wszystko to warto przemyśleć raz jeszcze i teraz - bo oto za chwilę dostępny będzie kolejny obraz na temat Faustyny i jej misji. Film zapowiadany jako „dokument fabularyzowany” *Miłość i Miłosierdzie* powstał w roku 2019, a premierę zaplanowano wiosną 2019. Reżyser Michał Kondrat skupił się na biografii bohaterki, unaoczniając jej życie, podjętą misję duchową, ale bodaj też **analizując treść objawień**. Ścieżka tylko trochę podobna jak ongi przy filmie *Faustyna*. Bodaj więcej uwagi skupi się na samych doświadczeniach mistycznych oraz **misji głoszenia Miłosierdzia Bożego**... Siostrę Faustynę gra Kamila Kamińska.

Ciekawym wątkiem, sądząc po zapowiedziach, jest obraz Chrystusa Miłosiernego, unaoczniony Faustynie w toku wizji mistycznej, a potem odtwarzany przez artystę malarza wedle wskazówek siostry. Czy film wyakcentuje **podobieństwo Oblicza Chrystusa** w wizji Faustyny i... na **Całunie Turyńskim**, tej świętej relikwii chrześcijan?

Jak, tu i teraz, unaoczni się niepochwytność doznań mistycznych? Pytania o film, misję Faustyny, ale i o nią samą jako - wielką mistyczkę?

Warszawa, w sierpniu 1995 i potem
oraz dopiski późniejsze

Bibliografia:

I. Źródła:

1. św. Faustyna Kowalska: *Dzienniczek. Miłosierdzie Boże w duszy mojej*. Warszawa, Wyd. Księży Marianów, 2014 - tom opatrzony został w **indeksy**: rzeczowy, osób i miejscowości, ma też trafnie pod kątem wartości historycznej dobrane **ilustracje**.
2. św. Jan od Krzyża: *Dzieła*. Tłum. Bernard Smyrak. Wyd. 4. Kraków 1986.
3. św. Teresa z Avila (Teresa od Jezusa): *Dzieła*. Tłum. Henryk Kossowski. Wyd. 2. Kraków 1962, tomy I-II.
4. Michał Sopoćko: *Dziennik*. Oprac. Henryk Czereszko. Wyd. 3. Białystok 2016.
5. *Perfectae caritatis. Dekret o przystosowanej odnowie życia zakonnego* [uchwalony 28 X 1965]. W zbiorze: *Sobór watykański II. Konstytucje, dekryty, deklaracje. Tekst łacińsko-polski*. Red.: Eugeniusz Florkowski, Julian Groblicki. Wyd. 2. Poznań 1986 – rozdział 15 (s. 427).
6. Jan Paweł II: *Dives in misericordia. [Encyklika]. Tekst i komentarze*. Red.: Stanisław Nagy. Lublin 1983 - wybitna encyklika o **Miłosierdziu Bożym**.
7. Jerzy Liebert: *Pisma zebrane*. Tom II: *Listy*. Oprac. Stefan Frankiewicz. Warszawa 1976 - tu **listy do Agnieszki**.
8. Jerzy Łukaszewicz [reżyseria]: *Faustyna* [film fabularny]. Polska, 1994, barwny - film na temat **św. Faustyny Kowalskiej**.
9. [film przed premierą] Michał Kondrat [reżyseria]: *Miłość i Miłosierdzie* [„dokument fabularyzowany”]. Polska, 2019, barwny - na temat **św. Faustyny Kowalskiej**.

II. Opracowania - wobec mnogości prac o Faustynie tylko studia wybrane:

1. Benn Cobb; *Anarchy and alchemy. The films of Alejandro Jodorowsky*. London, Creation Books 2007.
2. Ewa Czaczkowska: *Siostra Faustyna. Biografia świętej*. Kraków 2012.
3. Henryk Czereszko: *Życie i działalność księdza Michała Sopoćki (1888-1975). Pełna biografia apostoła Miłosierdzia Bożego*. Kraków 2006.
4. Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988, rozdział: *Mistyki i pieśń. O Konstancji Benislawskiej*.
5. Antoni Czyż: *Tarkowski, geniusz kina*. „Ogród” (Warszawa) 1992, nr 2 (10), s. 446-448.
6. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998, rozdziały: *Bestie i ból. Wyobrażenia barokowe a filmy Żuławskiego oraz „Pokój saren” [Lecha Majewskiego]* - zachwycający film.
7. Jacek Jędrzejewicz: *Luis Buñuel. Paradoksy uduchowionego ateisty*. Siedlce 2016.
8. Magdalena Kempna-Pieniążek: *Formuły duchowości w kinie najnowszym*. Katowice 2013, zwłaszcza s. 74n. W książce nie został omówiony film *Faustyna*.
9. Anna Kiljan: *Wampir, alchemik, okultysta [- Alejandro Jodorowsky]*. „Życie Warszawy” z 9 VI 2008. Wersja cyfrowa w internecie pod adresem: <http://www.zw.com.pl/artukul/258189.html?print=tak>. Dostęp: 27 XII 2018.

10. Iwona Kolasińska-Pasterczyk: *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*. Kraków 2007.
11. *Konkordancja do „Dzienniczka” św. Siostry Faustyny*. Kraków 2001.
12. Maria Kornatowska: *Fellini*. Gdańsk 2003 (pierwsza wersja monografii: 1972).
13. Jacek Kowzan: *Ingmar Bergman i kino liminalne. Nad amerykańską monografią o „Personie”. „Ogród”* (Siedlce) 2016, nr 1-4 (27-30), s. 305-328.
14. Piotr Kubkowski: „Dosyć nie umiem pisać. „Dzienniczek” Faustyny Kowalskiej jako wydarzenie piśmienne i tekstowe. „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 119-138.
15. Piotr Kubkowski: „Sekretarka”. „Dzienniczka” Faustyny Kowalskiej lektura antropologiczna. W zbiorze: *Antropologia praktyk językowych*. Red.: Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy. Warszawa 2016, s. 232-260.
16. Seweryn Kuśmierczyk: *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*. Warszawa 2012.
17. Teresa Labuda: *Promienie łask. O malarzkim odtworzeniu wizji św. Faustyny Kowalskiej*. Warszawa 2001.
18. *Ludzie Łasek*. Red.: Tadeusz Mazowiecki. Warszawa 1987.
19. Marcin Maron: *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*. Kraków 2010.
20. Ignacy Różycki: *Nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego. Studium teologiczne „Dzienniczka” bł. Faustyny Kowalskiej*. Tłum. Zofia Rydzewska i Bernarda Wilczek. Kraków 1999.
21. Izabela Rutkowska: *Językowy obraz tożsamości mistyka. Na przykładzie „Dzienniczka” św. Faustyny Kowalskiej*. „Język. Religia. Tożsamość” (Gorzów Wielkopolski - Szczecin) r. II: 2008, s. 303-318.
22. Izabela Rutkowska: *Niepojęty świat duszy. Język doświadczeń mistycznych św. Faustyny Kowalskiej*. Tarnów 2017.
23. Izabela Rutkowska: *Słodko-gorzki smak mistyki. Leksyka zmysłu smaku w „Dzienniczku” św. Faustyny Kowalskiej*. „Polonia Sacra” (Kraków) r. XXII: 2018, nr 3, s. 145-165.
24. Lucyna Sadzikowska: *O literackości „Dzienniczka” św. Faustyny i pięknie obrazu Jezusa Miłosiernego*. W: *Święci autorzy*. Red.: Elżbieta M. Kur, Ewa Borkowska. Siedlce 2018, s. 77-93.
25. Alicja Sakaguchi: *Język - mistyka - proroctwo. Od doświadczenia do wysłownienia*. Poznań 2011.
26. „Schrei aus Stein” - „Krzyk kamienia”. O nowym filmie Wernera Herzoga rozmawiają Antoni Czyż i Renata Lis. „Ogród” (Warszawa) 1992, nr 2 (10), s. 359-365.
27. *Słowacki mistyczny*. Red.: Maria Janion, Maria Żmigrodzka. Warszawa 1981.
28. *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*. Red.: Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffman-Piotrowska. Warszawa 2011, tu zwłaszcza: Ewa Hoffman-Piotrowska: *Twórczość Słowackiego wobec tradycji mistyki konfesyjnej*, s. 30n.
29. Anna Tokarska: *Doświadczenie mistyczne a norma psychiczna na przykładzie św. Siostry Faustyny Kowalskiej*. Lublin 2007.
30. Jan Tomkowski: *Mój pamiętnik literacki (29)*. „Polska Canada. Magazyn twórczy”, [czasopismo internetowe], <http://www.polskacanada.com/jan-tomkowski-moj-pamietnik-literacki-29/>, numer z 12 XI 2016; dostęp: 29 VIII 2018 oraz 28 XII 2018.

31. Stanisław Urbański: *Życie mistyczne błogosławionej Faustyny Kowalskiej*. Warszawa 1997 - książka ujmuje doświadczenia wewnętrzne Faustyny językiem **teologii**, poza **antropologią**.
32. Agnieszka Wiśniewska: *Bóg miłosierny liryki barokowej. Od Sępa do Baki* (Siedlce 2003; Promotor: prof Antoni Czyż). Maszynopis **pracy magisterskiej** w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.
33. Andrzej Witko: *Nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego według świętej Faustyny Kowalskiej*. Kraków 2004.
34. Urszula Wolińska: „Zwierciadło” Andrieja Tarkowskiego. *Semantyka początku i końca*. „Ogród” (Siedlce) 2016, nr 1-4 (27-30), s. 275-303 - ogniwo **pracy magisterskiej** na Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach (Promotor: prof. Antoni Czyż).

Prawda współlistnienia. Polacy, Żydzi bez grozy uogólnień

(Tom odczytany: **Andrzej Potocki: *Bieszczadzkie iudaica***. Wydawnictwo „Carpathia”, Rzeszów 2007, 141 s., ISBN 8360234213)

pamięci moich Rodziców,
Jerzego i Janiny z Mickiewiczów Czyżowej, wilnianki,
żołnierzy Armii Krajowej,
walczących w Powstaniu Warszawskim,
oraz Cioci, **Heleny Barbary z Mickiewiczów Kaszlikowskiej**,
żołnierza armii generała Andersa
- otwartych zawsze na **prawdę współlistnienia**
Polaków i Żydów

1. Prosta pamięć

Wiele stuleci trwania razem. Długie współbycie na jednej ziemi. Odmienność otwarta wzajem na zgodę i empatię. Ta zgoda rozumna zwykle, często wypełniona dociekliwością, jaki byłby ten, kto mieszka obok, jest sąsiadem. Oto podstawowa myśl, jeżeli unaoczniamy sobie stulecia współtrwania Polaków i Żydów. **Żydów przyjęła gościnna Rzeczpospolita w Europie surowej i krwawej, która prześladowała ich często, a jak miłych gości - nie traktowała.**

Taki był bowiem świat epok dawnych. A Polska, paradoksalnie, trwa pośród tamtego świata, jak godny szacunku **obszar tolerancji**. I nigdy nazbyt wiele pamięci o tym!

Dzieje wielowiekowe Żydów w Polsce były przedmiotem dociekań, zdają się wstępnie rozpoznane, badano też ich wymiar regionalny, rozpatrywano dzienniki (choćby zapisy które sporządzali Anna Kahan i Dawid Rubinowicz, albo gorzkie wspomnienia emigrantów po marcu

1968 - jako dokumenty życia osobistego)¹. Winny jednak koniecznie stać się przedmiotem systematycznej pracy badawczej.

Najmocniej tu intrygują czasy dawne. **Obcość czy osmoza kulturowa Polaków i Żydów epok dawnych?** Wzajemne postrzeganie się i rozumienie, kultura duchowa i materialna polskich Żydów, pisma żydowskie dawnej Polski, w tym rozległy obszar tekstów okolicznościowych i użytkowych albo literatura dokumentu osobistego, która odsłania tekst jako świadectwo i myśl, współtworząca, wedle formuły Stefanii Skwarczyńskiej, „**literaturę stosowaną**”²... Oto ogniwa kultury Żydów polskich ledwie po części opisane. Wszystko tu wymaga skupionej analizy. Skrywa się tu - można rzec częściowo z autopsji, ale po trosze intuicyjnie tylko - mnogość utworów, którymi zajmie się historyk idei, koniecznie też jednak historyk literatury.

Szczególny fenomen stanowi **Jakub Frank (1726-1791)**. Jest już dostępna edytorsko spisana przez jego słuchaczy jako **arcydzieło literatury stosowanej** - *Księga słów Pańskich*³. Systematyczne studia nad doktryną Franka, ujęte w perspektywie historii idei, podjęli Chone Shmeruk, także Jan Doktor, który badał też fascynującą kulturę chasydów na ziemiach polskich, także Paweł Maciejko, pracując na rozległym materiale

¹ Zob.: *Żydzi w Polsce. Dzieje i kultura. Leksykon*. Red.: Jerzy Tomaszewski, Andrzej Żbikowski. Warszawa 2001. Por. też: Marian Fuks: *Żydzi w Polsce. Dawniej i dziś*. Poznań 2000; *Żydzi na Podlasiu*. Red.: Zofia Chyra-Rolicz, Edward Kopówka, Renata Tarasiuk. Siedlce 2010 (tu m.in.: Artur Zióntek: *Nad „Dziennikiem” Dawida Rubinowicza*, s. 373n.); *Żydzi Kosowa Lackiego*. Red.: Artur Zióntek. Kosów Lacki 2016 (tu: Artur Zióntek: *Żydzi Kosowa Lackiego*, s. 13-104); Anna Kahan: *Dziennik. Siedlce 1914-1916*. Tłum. Paweł Buda. Siedlce 2011; Dawid Rubinowicz: *Pamiętnik* [właśc.: *Dziennik*]. Wyd. nowe. Warszawa 2005 - 15-letni diarysta zginął w niemieckim obozie zagłady w Treblince; Artur Zióntek: *Trudny zapis istnienia. Dziennik Anny Kahan*. W zbiorze: *Proza kobiet. Interpretacje*. Red.: Beata Walęciuk-Dejneka, Siedlce 2015, s. 121-141; Krzysztof Obremski: „*Niezgodna zgodność*” wspomnień pomarcowych emigrantów. *Sabiny Baral „Zapiski z wygnania” i Lejby Fogelmana „Warto żyć”*. „Ogród” (Siedlce) 2018, nr 1-2 (35-36).

² Por.: Stefania Skwarczyńska: *O pojęciu literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932. W tej nowatorskiej koncepcji literatura to „każdy sensowny twór słowny”, a owa - obok pięknej - stosowana ogarnia także zespół zjawisk określanych po latach jako **świadectwa tożsamości i dokumenty osobiste**. Zob. także: Stanisław Dąbrowski: *Literatura i literackość*. Kraków 1977; Dariusz Bawół: *Literatura i jej eidos. Glosa do koncepcji literatury Stefanii Skwarczyńskiej*. Siedlce 2011; Łukasz Wróbel: *Hyle i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Toruń 2013.

³ Jakub Frank: *Księga słów Pańskich*. Oprac. Jan Doktor. Warszawa 1997, t. I-II.

źródłowym⁴. Studium historycznoliterackie *Księgi Franka* wykonała moja magistrantka Monika Popławska⁵. W obrębie **literatury pięknej** ukazała i uwzględniła *Księgę* Jakuba Franka w swej powieści Olga Tokarczuk⁶.

W kręgu **kina autorskiego** osobę Franka unaoczniał Adrian Panek w wybitnym filmie *Daas*, którego interpretację dała Marta Kowalewska⁷. Wcześniej Frank i, zaprzyjaźniony z nim, oświeceniowy poeta Antoni Kosakowski, zwany **Moliwdą**, stali się bohaterami **eseju Andrzeja Żuławskiego**, ujętego jak wyraziście „filmowa” od strony narracji wizja epoki⁸.

To tam, wówczas, w dawnej Polsce, kryją się zjawiska z kręgu żydowskiej kultury oraz osmozy kulturowej polsko-żydowskiej szczególnie a pasjonujące. Prowadził nad tym prace Chone Shmeruk, którego osobno zajmowali Bruno Schulz i Debora Vogel, ich biografie i twórczość⁹. Przedtem klasyczne już studia pozostawił Majer Bałaban¹⁰.

Warto wszystko to pamiętać i rozważać. Zwłaszcza prace filologiczne i historycznoliterackie są pilnie potrzebne. **Wielokulturowa**,

⁴ Zob. spośród obfitej literatury przedmiotu: Chone Shmeruk: *„Księga słów Pana” Jakuba Franka - nowe spojrzenie*. „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 107-119; Jan Doktor: *Jakub Frank i jego nauka na tle kryzysu religijnej tradycji osiemnastowiecznego żydostwa polskiego*. Warszawa 1991; tenże: *Śladami mesjasza-apostaty. Żydowskie ruchy mesjańskie w XVII i XVIII wieku a problem konwersji*. Wrocław 1998; tenże: *Początki chasydyzmu polskiego*. Wrocław 2004; także niedawna, **świeżnie napisana** monografia: Paweł Maciejko: *Wieloplemienny tłum. Jakub Frank i ruch frankistowski*. Tłum. Jacek Chmielewski. Gdańsk 2014

⁵ Monika Popławska: *Jakub Frank i oświeceniowa proza mistyczna*. [Praca magisterska. Promotor: prof. Antoni Czyż]. Siedlce 2010. Maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.

⁶ Olga Tokarczuk: *Księgi Jakubowe*. Kraków 2014.

⁷ Marta Kowalewska: *Opowiem wam o „Daas”... Film o Jakubie Franku*. „Do źródeł” (Siedlce) r. VI-XI: 2014, s. 139-142. [Fragment pracy magisterskiej, której promotorem był prof. Antoni Czyż. Maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach].

⁸ Andrzej Żuławski: *Moliwda*. Wstęp: Antoni Czyż. Warszawa 1994.

⁹ Zob.: Chone Shmeruk: *Historia literatury jidysz. Zarys*. Wrocław 1992 (wyd. 2: 2007); tenże: *Legenda o Esterce w literaturze jidysz i polskiej. Studium z dziedziny wzajemnych stosunków dwóch kultur i tradycji*. Tłum. Monika Adamczyk-Garbowska. Warszawa 2000; *Zapomniana, nieznana... O Deborze Vogel i literaturze jidysz z profesorem Chone Shmerukiem [...] rozmawia Agnieszka Grzybek*. „Ogród” (Warszawa) 1993, nr 1-4 (13-16), s. 195-202.

¹⁰ Zob. zwłaszcza: Majer Bałaban: *Historia i literatura żydowska ze szczególnym uwzględnieniem historii Żydów w Polsce [...]*. Warszawa 1983, t. I-III (jest to reprint edycji: Lwów 1925); tenże: *Mistyka i ruchy mesjańskie wśród Żydów dawnej Rzeczypospolitej*. Warszawa 1933.

wielonarodowa dawna Polska w swej otwartości duchowej i tolerancji oraz polifonii idei i form - w pełni na to zasługuje.

2. Historyczne świadectwa

Wszystko to przywodzi na myśl wydany pewien czas temu tom Andrzeja Potockiego *Bieszczadzkie iudaica*. Zaiste, książka ta (by przetworzyć słowa Paula Ricoeura o symbolu) „daje do myślenia”. Ta praca w skupieniu i rzetelnie buduje portret lokalnej społeczności i kultury żydowskiej. Oto zatem dzieje *Żydów bieszczadzkich*, których pierwsza rodzina osiadła w Lesku jeszcze w roku 1542. Przy czym:

W różnych okresach współżycie Polaków i Żydów układało się w zasadzie dobrze (s. 16-17)

- jak przedstawia autor sytuację na Ziemi Bieszczadzkiej¹¹. To, dalej, *Religia i zwyczaje*:

Odmienność religijna i kulturowa Izraelitów była bardzo zauważalna. (s. 33).

Strój, obyczaj religijny, zwłaszcza zaś kultura religijna i duchowość, osnuta wokół *Biblii*. Autor wskazuje synagogi, unaocznia obrzędy. To, także, *Cmentarze*, w tym intrygująca symbolika nagrobków (s. 45-52). To, wreszcie, *Chasydzi* jako nurt judaizmu:

Wspólnoty chasydzkie były w większości miast, miasteczek i wsi galicyjskich (s. 55).

Temat osobny to *Galicyjska karczma żydowska* (s. 65-73). Temat szczególny to *Zagłada...* (s. 79), wskutek której

Obecność Żydów w pejzażu kulturowym Bieszczadów ma już wymiar historyczny i tylko historyczny (s. 81).

¹¹ Podkreślenie w cytacie - moje A.Cz.

Cień II wojny światowej i totalitarnej **przemocy niemieckiej** okrywa narrację:

Szli na śmierć pokorni, jakby zawierzyli prorocztwu Ezechiela, że przyjdzie Mesjasza poprzedzi wielka wojna ludów (s. 83).

Andrzej Potocki omawia dokonywaną przez Niemców eksterminację bieszczadzkiej ludności żydowskiej: getta, obozy pracy, transporty do obozów śmierci, w tym „do komór gazowych Bełżca i Sobiboru” (s. 85).

Ta unaoczniana historia ma zatem kres. Stało się nim unicestwienie braci-Żydów z tamtych ziem - **zagłada ludności żydowskiej dokonana podczas II wojny światowej przez Niemców hitlerowskich, nazistów: jako inicjatorów i winnych tej zbrodni**. Wstrząsająca jest fotografia - przez Niemca wykonana - dwóch starych Żydów, wpatrzonych w obiektyw, którzy, „za chwilę zginą z ręki niemieckich oprawców” (s. 89).

W czerwcu 1995 w zabytkowej leskiej synagodze otworzono Izbę Pamięci Żydów Galicyjskich (s. 97).

Kolejne ogniwa tomu układają się w wywód o **kulturowym bogactwie pewnej zbiorowości**. Świadczą o mocy dziedzictwa, Owszem, odślaniają też grozę **dokonywanej przez Niemców bezlitośnie Zagłady**.

Książkę uzupełnia słownik miejscowości bieszczadzkich, związanych z historią Żydów. Osobno zostały omówione zabytki żydowskiej kultury materialnej na tych terenach. Barwne ilustracje na końcu tomu to trafne unaocznienie kultury polskich Żydów. Jest tu i **świetny polski malarz żydowski okresu romantyzmu, Maurycy Gottlieb** - jego *Modlący się Żydzi*.

3. Oddalić stereotypy!

Trudno oglądać dzieje Żydów w Polsce **wyłącznie w perspektywie ich zagłady wojennej, wywołanej przez Niemców i naznaczonej hitlerowskim okrucieństwem II wojny światowej**. Trzeba to jasno

powiedzieć. Choć zagłada Żydów, ale też innych wspólnot narodowych, Cyganów (Romów), Polaków, Rosjan, szerzej: Słowian, dokonywana **wołą hitlerowskich Niemiec a ręką niemiecką**, jest faktem wstrząsającym, nie może w pamięci przesłaniać tego, co było przedtem - nie może tłumić **prawdy współistnienia**, także **spokoju trwania** przez stulecia. Podczas swej pierwszej pielgrzymki do ojczyzny papież Polak mówił w niemieckim obozie w Oświęcimiu o wielonarodowej zamordowanej tam przez Niemców rzeszy ludzkiej, a wyróżnił **naród żydowski**, wołą Hitlera „przeznaczony na całkowitą eksterminację”¹². Mówił też jednak o nadziei, która pokona zło.

Jakkolwiek przecież Zagłada dokonała się, **ten naród miał swą na ziemi polskiej dawność i przeszłość**. Może właśnie w imię tych bestialsko wyniszczonych, pomordowanych godną, by ją przywołać i poznać.

Im większy mrok i przepaść Zagłady, tym **obowiązek pamięci o tych wcześniej społeczność i kulturę swą współtworzących - coraz mocniej oczywisty**. Groza totalitarnej przemocy podczas wojny, obłędny projekt nazistów, by Żydów jako naród unicestwić - wyznacza imperatyw, aby tę kulturę sprzed wojny i sprzed wieków pamiętać i uznać.

Podobnie pomysły i działania hitleryzmu, by zniszczyć Polaków, Słowian lub wszelkich „odmieńców”, jak Cyganie, osoby niepełnosprawne fizycznie, upośledzone umysłowo albo ludzie o innej orientacji intymnej, to jest homoseksualiści - nakazują **stanąć „po stronie” każdego odmiennica najprościej: poznając go, tożsamość jego i historię szanując w duchu personalizmu tak mocno, jak intensywnie przeciwstawiała się godności każdej osoby ludzkiej totalitarna przemoc**. Słynna jest historia eksterminacji **domu opieki w Wilnie** - podopiecznych Niemcy wyrzucali z wysokiego piętra prosto na bruk, wprost na śmierć. Ta historia to *pars pro toto*.

Niemiecki hitleryzm jako **autorytarna próba władzy nad światem** tępił bowiem **każdą odmienność, każdego Innego - nie było tu narodu wybranego pośród wspólnot tępionych**, nie było tępionych „mniej na-

¹² Jan Paweł II: *Homilia podczas mszy świętej na terenie byłego obozu zagłady Auschwitz-Birkenau*, 7 czerwca 1979. W: *Jan Paweł II w Polsce. Przemówienia i homilie*. Warszawa 1989, s. 196n., zwłaszcza s. 198.

gannie” lub „bez miary nagannie”, bo **każdy atak na każdego odmienia współtworzył niemiecką totalitarną praktykę przemocy** - tak samo naganną, zbrodniczą, dławiącą przyrodzoną godność każdej osoby ludzkiej.

Nakazuje to, mimo wszystko, cierpliwą ufność w **humanitaryzm**, bodaj w duchu klasycznej myśli antyku. Rozpatrywana w tym duchu, z pamięcią o Zagładzie, lecz właśnie **pomimo niej**, historia Żydów dawnej Polski stanowi ogniwo wiedzy o kulturze żydowskiej na tej ziemi nieodzowne. **Nie wolno dopuścić, aby widmo otchłannej, XX-wiecznej Zagłady zaciemniło wielowiekową historię współtrwania.** To nie może dominować, a musi umacniać się - sięgająca wielowiekowej przeszłości wola **całości** i pamięci o niej. Odsłoni się wówczas **prawda współistnienia środowisk, sąsiadów, braci pośród kultury europejskiego Zachodu: Polaków i Żydów.**

Studium tego jest konieczne.

Namysł nad ową rozległą **przestrzenią i prawdą współbycia** ochroni przed **toksycznymi skrajnościami języka i myśli**, takimi choćby, które wskazała ciekawie i dobitnie, świadoma jednak, że to **wąski nurt tylko**, Maria Janion¹³.

Wszelkie **antysemickie szaleństwa dyskursu publicznego** wymagają w polskim życiu intelektualnym wypunktowania i piętnowania, ze świadomością jednak taką, a nie inną, iż się wskazuje **marginalia i głos jeden pośród mnogości wielu odmiennych głosów**¹⁴.

¹³ Maria Janion: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, rozdział: *Spór o antysemityzm* (s. 127-166). Rozpatrując, za Czesławem Miłoszem, międzywojenną prasę antysemicką lub analizując z tego kręgu „językowy obraz Żyda”, uczona ma jednak na szczęście świadomość, iż rozpatruje **określone a skrajne zjawiska**, których **nie można i nie godziłoby się uogólniać, zarzucając taką mentalność wszystkim Polakom!** Temat powrócił w tomie „wykładów żydowskich” Marii Janion: *Bohater, spisek, śmierć* (Warszawa 2009), gdzie motyw antysemityzmu w Polsce znowu jest obecny i częsty, ale - i na szczęście! - nie dominujący, a, znów, temat Zagłady także jest częsty, ale i on - i na szczęście! - nie eliminuje zjawisk historii polsko-żydowskiej **wcześniejszych**. Por. też recenzję Renaty Tarasiuk publikowaną w „Ogrodzie” 2016, nr 1-4 (27-30).

¹⁴ **Z uogólnień i stereotypów płyną kłamliwe frazy o „polskich obozach śmierci”** albo tezy, iż to **„Polacy dokonali Holokaustu”**. Zob.: *Zwyciężyć kłamstwo o polskich obozach. Rozmowa z Alekssem Storożyńskim, prezesem Fundacji Kościuszkowskiej*. „Uważam Rze” (Warszawa) 2011, nr. 8, 2 IV, s. 6. Unaocznia ten problem żywa dyskusja w przestrzeni publicznej w Polsce i poza nią **w styczniu 2018**.

Te liczne głosy odmienne, z ich **aprobatą dla braci Żydów** i wielowiekowej **prawdy współistnienia**, zrodziła - tolerancja!

Jak wielkie było to jednak wsparcie, świadczą liczne relacje ocalałych zawarte w słynnej antologii *Ten jest z ojczyzny mojej*¹⁵. Świadczy też o tym wstrząsająca, bestialska zbrodnia, której dokonali Niemcy - oto z rąk hitlerowskich okupantów zginęła wiejska **rodzina Ulmów** w Małopolsce: Jan Ulma i jego żona Wiktoria (w ostatnim miesiącu ciąży) oraz ich dzieci, a wszyscy z powodu przechowywania w gospodarstwie Żydów, których chcieli ratować przed śmiercią z rąk niemieckich oprawców¹⁶.

Byli też inni **męczennicy braterstwa i współistnienia**, jak rodzina Baranków, także zamordowana przez Niemców za ukrywanie Żydów¹⁷. Są wreszcie nowe świadectwa takiej pomocy:

Trzynastu [kolejnych] Polaków odebrało [w marcu 2011] z rąk ambasadora Izraela w Polsce Zvi Rav-Nera medale „Sprawiedliwy wśród Narodów Świata”¹⁸.

To wszystko **nie do lekceważenia i nie do ominięcia lub pomniejszania**.

Jest odnawiana pamięć o działaniach podczas II wojny światowej, które podjął **polski dyplomata Aleksander Ładoś**, wówczas ambasador w Bernie, stolicy Szwajcarii, który wraz ze współpracownikami zwanymi „grupą berneńską” organizował z sukcesem akcję **ocalania Żydów z kraju** poprzez wydawanie im paszportów państw Ameryki Łacińskiej. W powojennej Polsce zmarł zapomniany, a przywołanie, po latach, jego pamięci zostało przez ambasadorów Izraela i Stanów Zjednoczonych, ale i nowego prezydenta Warszawy - zignorowane¹⁹.

¹⁵ *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939-1945*. Oprac. Władysław Bartoszewski i Zofia Lewinówna. Znak, Kraków 1966, 635 s., wyd. 2 1969, wyd. 3 2007 (tu jako wydawca Żydowski Instytut Historyczny; edycja uzupełniona, liczy 935 s.).

¹⁶ Obszerniej o tym: Jarosław Szarek, Mateusz Szpytma: *Rodzina Ulmów*. Wyd. 4. Kraków 2016.

¹⁷ Por.: Mateusz Szpytma: *Okrutna zbrodnia. 71. rocznica śmierci rodziny Baranków i ukrywanych przez nich Żydów*. „Nasz Dziennik” (Warszawa) 2014, nr 60, z 13 III.

¹⁸ Karolina Kowalska: *Sprawiedliwi z Warszawy*. „Metro” (Warszawa), 28 marca 2011, s. 4.

¹⁹ Por.: Arkadiusz Kołodziejczyk: *Aleksander Ładoś (1891-1963) - działacz niepodległościowy, dyplomata, ludowiec*. „Roczniki Dziejów Ruchu Ludowego” (Warszawa) r. XXXI: 2000, s. 239-263; Agnieszka Haska: „Proszę Pana Ministra o energiczną interwencję”.

Z pamięci o współbyciu i szacunku dla brata-Żyda **jako osoby ludzkiej** płynęła w latach wojny **ofiarna pomoc ze strony Polaków**, choć **Niemcy karali za to śmiercią**.

Badania nad tym nie byłyby „na straży tabu” (jak to, niefortunnie, ujmuje podtytuł rozdziału w monografii *Wielki retusz*), ale.... **na straży prawdy historycznej** i woli rzetelnych ustaleń, jak było²⁰.

Ta wiedza o godnych działaniach Polaków w toku rozważnego namysłu góruje nad wiedzą o zachowaniach (owszem, były takie, jak się zdarzają jednostkowo w każdej zbiorowości) - niegodnych. Nie da się i nie godzi się pomniejszać albo przemilczać polskich Sprawiedliwych, którzy bronili braci Żydów przed niemieckim bestialstwem. To chroni przed **grozą uogólnień** oraz **pochopnej zbiorowej odpowiedzialności**, ta bowiem zbiorowa ocena etyczna zawsze byłaby **w radykalizmie swym - nieludzka**.

Aleksander Ładoś (1891-1963) i ratowanie Żydów przez Poselstwo RP w Bernie. „Zagłada Żydów. Studia i materiały” (Warszawa) r. XI: 2015, s. 299-309. Także: [tekst bez autora:] Uroczyste upamiętnienie Aleksandra Ładosia. Na cmentarzu nie było dyplomatów z USA czy Izraela. „Dziennik.pl” (Warszawa), wersja cyfrowa, 28 XII 2018, adres: <https://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/588118>,

aleksander-lados-grupa-bernenska-polacy-zydzi.html. Dostęp: 29 XII 2018.

²⁰ Wprawdzie Tomasz Żukowski w owej monografii *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów* (Warszawa 2018) zajmuje się „poczuciem winy” Polaków wobec żydowskiej Zagłady (s. 7), ale w tej - z **przenikliwą i szlachetną intencją** pisanej - książce nie chodziłoby jednak o **drastyczne i szybkie uogólnienia** (co, w pierwszej lekturze, zda się sugerować podtytuł tomu), tylko o studium **tekstów kultury**, które problem antysemityzmu unaoczniają. Jak się zdaje, intencją badacza nie jest jednak **wmawianie winy** (i antysemityzmu) **całemu narodowi polskiemu**, to jest nie chodzi tu o **odpowiedzialność zbiorową**, która byłaby niesprawiedliwie narzucana także mnogości ludzi, Polaków, uczciwych i ofiarnych wobec Żydów. W rozdziale o Sprawiedliwych - Polakach ratujących Żydów podczas wojny od niemieckiej przemocy (s. 187n.) - zmienną jest przecież **narracja pomniejszająca** wagę tej polskiej ofiary, a góruje temat polskich kolarantów.... Czytelnik nad miarę wrażliwy określiłby to jako **strategię pomniejszania** sprawiedliwej polskiej ofiary dla Żydów, a także.... natrętną **pedagogikę winy** (nawet z absurdalną sugestią, że krwawe represje okupanta niemieckiego za pomoc Żydom wynikałyby z.... polskiego antysemityzmu [s. 236]). Z tym wątkiem książki warto polemizować! Smutne, że w rozdziale tym brak analizy sprawy **rodziny Ulmów**, bestialsko zamordowanych przez Niemców za pomoc Żydom. Zatem w bogatym materiale ilustracyjnym tej książki brak też - **fotografii rodziny Ulmów**.

4. W spokoju w stronę nadziei

Kultura polska umiała ocalić w sobie wielogłosowość oraz skupienie wokół osoby. Ten, nazwijmy go tak, **personalizm polifoniczny** umacnia osobę i właściwy jej obszar ekspresji i myśli²¹. Pozwala to **oddalić stereotyp, a odnaleźć łaskę rozumienia**. O tym myśleć nakazała ta, bieszczadzkie *iudaica* od renesansu po wiek XX odślanająca, skromna i rzetelna książka.

W końcu takiej **empatii interkulturowej** należy sobie w spokoju żyć. Trzeba nareszcie **oddalić stereotypy** wymierzone kłamliwie w Polaków oraz w ich dobre imię. Toksyczny **jad stereotypu** trafnie ukażała Danusha Goska w cennej książce, analizując obecny w popularnej kulturze amerykańskiej negatywny obraz Polaka, wysnuty z... poszukiwań **kozła ofiarnego**²². Stereotyp ponawiany w wyobraźni powszechnej to - kłamstwo.

Mówimy też o oddalaniu **stereotypu polskiego antysemityzmu**. Jak każdy schemat - jest jałowy i toksyczny. I myślimy o odtrącaniu **bolesnego kłamstwa** o, jakoby, polskim faktycznym a, ponoć, gremialnym współudziale w Zagładzie braci Żydów podczas II wojny światowej.

Taki jest imperatyw: **kłamstwo odtrąca się jasno i prosto**. Tego gremialnego współudziału polskiej zbiorowości jako społeczności w Zagładzie - **nie było**.

W tekście tym świadomie omijam **zjawiska skrajne i/lub nie do- syć zbadane i wyjaśnione**, by uniknąć pochopnych formuł i ocen wartościujących, budowanych na zasadzie **zbędnego uogólniania** i rozciągania tego, co jednostkowe, na całe życie duchowe, wszelkie działania, całą kulturę zbiorowości. **Celowo też pomijam** autorów i ich teksty formułujące tezy skrajne, które w pochopny sposób uogólniają obraz społeczeństwa.

²¹ Odwołuję się do **koncepcji kultury polskiej** jako **twórczej i spójnej, niepodatnej na uporczywą „pedagogikę wstydu”**, zawartej w mej książce: Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.

²² Zob. jej **cenną i trafną** monografię: Danusha Goska: *Biegański. Stereotyp Polaka bydlaka w stosunkach polsko-żydowskich i amerykańskiej kulturze popularnej*. Tłum. Katarzyna Szuster. Kraków 2015.

Słowem, unikamy tu z mocą - stereotypu jako kłamstwa, manipulacji faktami oraz wynikłej stąd pedagogiki wstydu²³.

Warto trwale bowiem porzucić **pedagogikę wstydu i winy**, która nakazywałaby **pokorny smutek z racji... urojonych win całej narodowej wspólnoty**. Bodaj ciekawsze i cenniejsze byłoby - studium Polaków, Żydów w prawdzie ich współbycia, w toku całej rozległej panoramy historycznego kulturowego sąsiedztwa i wzajemnego obcowania.

To ciekawe pośród **epok dawnych**. To pasjonujące u **romantyków, choćby Mickiewicza**, a także **Norwida**²⁴. To warto studiować...

Bez **grozy uogólnień**, a z wytrwałym wysiłkiem, by **rozjaśniać oraz pojmować prawdę**, należy o tym dialogu przez wieki - w spokoju mówić.

Bibliografia:

I. Źródła główne:

1. Jakub Frank: *Księga słów Pańskich*. Oprac. Jan Doktor. Warszawa 1997, tomy I-II.
2. Anna Kahan: *Dziennik. Siedlce 1914-1916*. Tłum. Paweł Buda. Siedlce 2011.
3. Dawid Rubinowicz: *Pamiętnik* [właśc.: *Dziennik*]. Wyd. nowe. Warszawa 2005 - 15-letni diarysta zginął w niemieckim obozie zagłady w Treblince.
4. *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939-1945*. Oprac. Władysław Bartoszewski i Zofia Lewinówna. Znak, Kraków 1966, 635 s., wyd. 2, 1969, wyd. 3 2007 (tu jako wydawca Żydowski Instytut Historyczny; edycja uzupełniona, liczy 935 s.).

²³ Por. ciekawy materiał: [tekst bez autora:] *Szwajcarska gazeta odmówiła publikacji polemiki polskiego ambasadora. Chodzi o Holokaust*. „Dziennik.pl” (Warszawa), wersja cyfrowa, 20 XII 2018, adres: <https://wiadomosci.dziennik.pl/historia/aktualnosci/artykuly/587672,neue-zuercher-zeitung-jakub-kumoch-holokaust-polska.html>. Dostęp: 29 XII 2018. Wspomnianą polemikę podjął ambasador Jakub Kunoch. Dotyczyła ogłoszonego w dzienniku „Neue Zürcher Zeitung” artykułu *Holokaust był nie tylko niemiecki*, którego autor, historyk Simon Geissbühler, stawia tezę o „wspieraniu” ze strony ludności polskiej dla zbrodniczych działań niemieckich.

²⁴ Zob. nową, **cenną monografię**: Andrzej Fabianowski: *Mickiewicz i świat żydowski. Studium z aneksami*. Warszawa 2018 - osobno ciekawy jest tu *Aneks I (Żydzi na ziemiach polskich, s. 181n.)* i *Aneks III (Frank i frankiści, s. 209n.)*. Wbrew sceptycznej w tej mierze postawie badacza zob. jednak **sugestie biograficzne** w: Jadwiga Maurer: „*Z matki obcej*”. *Szkice o powiązaniach Mickiewicza ze światem Żydów*. Londyn 1990. Na temat Norwida por.: Sławomir Rzepczyński: *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*. Słupsk 2004, rozdział: *Norwid i Żydzi*, s. 213n.

5. Olga Tokarczuk: *Księgi Jakubowe*. Kraków 2014.
6. Andrzej Żuławski: *Moliwda*. Wstęp: Antoni Czyż. [Tamże bibliografia przedmiotowa ora ilustracje z epoki]. Warszawa 1994 - esej na temat **Jakuba Franka**.
7. Adrian Panek [reżyseria]: *Daas* [film fabularny]. Polska, 2001, barwny - film na temat **Jakuba Franka**.

II. Opracowania:

1. Majer Bałaban: *Historia i literatura żydowska ze szczególnym uwzględnieniem historii Żydów w Polsce [...]*. Warszawa 1983, t. I-III (jest to reprint edycji: Lwów 1925).
2. Majer Bałaban: *Mistyka i ruchy mesjańskie wśród Żydów dawnej Rzeczypospolitej*. Warszawa 1933.
3. Dariusz Bawoń: *Literatura i jej eidos. Glosa do koncepcji literatury Stefanii Skwarczyńskiej*. Siedlce 2011.
4. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
5. Stanisław Dąbrowski: *Literatura i literackość*. Kraków 1977.
6. Jan Doktor: *Jakub Frank i jego nauka na tle kryzysu religijnej tradycji osiemnastowiecznego żydostwa polskiego*. Warszawa 1991.
7. Jan Doktor: *Początki chasydyzmu polskiego*. Wrocław 2004.
8. Jan Doktor: *Śladami mesjasza-apostaty. Żydowskie ruchy mesjańskie w XVII i XVIII wieku a problem konwersji*. Wrocław 1998.
9. Andrzej Fabianowski: *Mickiewicz i świat żydowski. Studium z aneksami*. Warszawa 2018 - osobno ciekawy jest tu *Aneks I (Żydzi na ziemiach polskich, s. 181n.)* i *Aneks III (Frank i frankiści, s. 209n.)*.
10. Marian Fuks: *Żydzi w Polsce. Dawniej i dziś*. Poznań 2000.
11. Danusha Goska: *Biegański. Stereotyp Polaka bydlaka w stosunkach polsko-żydowskich i amerykańskiej kulturze popularnej*. Tłum. Katarzyna Szuster. Kraków 2015.
12. Agnieszka Haska: „Proszę Pana Ministra o energiczną interwencję”. *Aleksander Ładoś (1891-1963) i ratowanie Żydów przez Poselstwo RP w Bernie. „Zagłada Żydów. Studia i materiały”* (Warszawa) r. XI: 2015, s. 299-309.
13. Jan Paweł II: *Homilia podczas mszy świętej na terenie byłego obozu zagłady Auschwitz-Birkenau, 7 czerwca 1979. W: Jan Paweł II w Polsce. Przemówienia i homilie*. Warszawa 1989, s. 196n., zwłaszcza s. 198.
14. Maria Janion: *Bohater, spisak, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009.
15. Maria Janion: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000, rozdział: *Spór o antysemityzm*, s. 127-166.
16. Arkadiusz Kołodziejczyk: *Aleksander Ładoś (1891-1963) - działacz niepodległościowy, dyplomata, ludowiec*. „Roczniki Dziejów Ruchu Ludowego” (Warszawa) r. XXXI: 2000, s. 239-263.
17. Marta Kowalewska: *Opowiem wam o „Daas”... Film o Jakubie Franku*. „Do źródeł” (Siedlce) r. VI-XI: 2014, s. 139-142. [Fragment pracy magisterskiej, której promotorem był prof. Antoni Czyż. Maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach].

18. Karolina Kowalska: *Sprawiedliwi z Warszawy*. „Metro” (Warszawa), 28 marca 2011, s. 4.
19. Paweł Maciejko: *Wieloplemienny tłum. Jakub Frank i ruch frankistowski*. Tłum. Jacek Chmielewski. Gdańsk 2014.
20. Jadwiga Maurer: *„Z matki obcej”. Szkice o powiązaniach Mickiewicza ze światem Żydów*. Londyn 1990.
21. Krzysztof Obremski: *„Niezgodna zgodność” wspomnień pomarcowych emigrantów. Sabiny Baral „Zapiski z wygnania” i Lejby Fogelmana „Warto żyć”. „Ogród” (Siedlce) 2018, nr 1-2 (35-36).*
22. Monika Popławska: *Jakub Frank i oświeceniowa proza mistyczna*. [Praca magisterska. Promotor: prof. Antoni Czyż]. Siedlce 2010. Maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.
23. Andrzej Potocki: *Bieszczadzkie iudaica*. Rzeszów 2007.
24. Sławomir Rzepczyński: *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie*. Słupsk 2004, rozdział: *Norwid i Żydz*, s. 213n.
25. [Chone Shmeruk]: *Zapomniana, nieznana... O Deborze Vogel i literaturze jidysz z profesorem Chone Shmerukiem [...] rozmawia Agnieszka Grzybek*. „Ogród” (Warszawa) 1993, nr 1-4 (13-16), s. 195-202.
26. Chone Shmeruk: *Historia literatury jidysz. Zarys*. Wrocław 1992 (wyd. 2: 2007).
27. Chone Shmeruk: *„Księga słów Pana” Jakuba Franka - nowe spojrzenie*. „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 107-119.
28. Chone Shmeruk: *Legenda o Esterce w literaturze jidysz i polskiej. Studium z dziedziny wzajemnych stosunków dwóch kultur i tradycji*. Tłum. Monika Adamczyk-Garbowska. Warszawa 2000.
29. Stefania Skwarczyńska: *O pojęciu literatury stosowanej*. W: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932.
30. Jarosław Szarek, Mateusz Szpytma: *Rodzina Ulmów*. Wyd. 4. Kraków 2016.
31. Mateusz Szpytma: *Okrutna zbrodnia. 71. rocznica śmierci rodziny Baranków i ukrywanych przez nich Żydów*. „Nasz Dziennik” (Warszawa) 2014, nr 60, z 13 III.
32. [tekst bez autora:] *Szwajcarska gazeta odmówiła publikacji polemiki polskiego ambasadora. Chodzi o Holokaust*. „Dziennik.pl” (Warszawa), wersja cyfrowa, 20 XII 2018, adres: <https://wiadomosci.dziennik.pl/historia/aktualnosci/artykuly/587672,neue-zuercher-zeitung-jakub-kumoch-holokaust-polska.html>. Dostęp: 29 XII 2018.
33. Renata Tarasiuk: *Marii Janion wykłady żydowskie*. „Ogród” (Siedlce) 2016, nr 1-4 (27-30), s. 371-381.
34. [tekst bez autora:] *Uroczyste upamiętnienie Aleksandra Ładosia. Na cmentarzu nie było dyplomatów z USA czy Izraela*. „Dziennik.pl” (Warszawa), wersja cyfrowa, 28 XII 2018, adres: <https://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/588118,aleksander-lados-grupa-bernenska-polacy-zydzi.html>. Dostęp: 29 XII 2018.
35. Łukasz Wróbel: *Hyle i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Toruń 2013.
36. Artur Ziótek: *Trudny zapis istnienia. Dziennik Anny Kahan*. W zbiorze: *Proza kobiet. Interpretacje*. Red.: Beata Walęciuk-Dejneka, Siedlce 2015, s. 121-141.

37. Zwyciężyć kłamstwo o polskich obozach. Rozmowa z *Aleksem Storożyńskim*, prezesem Fundacji Kościuszkowskiej. „Uważam Rze” (Warszawa) 2011, nr 8, 2 IV, s. 6.
38. Tomasz Żukowski: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018.
39. *Żydzi Kosowa Lackiego*. Red.: Artur Ziótek. Kosów Lacki 2016 (tu: Artur Ziótek: *Żydzi Kosowa Lackiego*, s. 13-104).
40. *Żydzi na Podlasiu*. Red.: Zofia Chyra-Rolicz, Edward Kopówka, Renata Tarasiuk. Siedlce 2010 (tu m.in.: Artur Ziótek: *Nad „Dziennikiem” Dawida Rubinowicza*, s. 373n.).
41. *Żydzi w Polsce. Dzieje i kultura. Leksykon*. Red.: Jerzy Tomaszewski, Andrzej Żbikowski. Warszawa 2001.

Nota i autokomentarz

1.

Tom *Rojny i gwarny blask kultury* odśłania **autorski projekt badań** wytyczonych przed laty a na długie lata. To studia z **literaturoznawstwa**, otwarte na inne dyscypliny - historię idei, historię kultury, dzieje duchowości, w tym mistyki, teorię literatury, filmoznawstwo. Często praca analityczna toczyła się pośród powstałych **mediacji metodologicznych**.

To czwarta **monografia**, budowana myślowo i pisarsko latami po trzech poprzednich. Były to: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku* (1988), *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych* (1995) oraz *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach* (1998).

Książka powstała, gdy dojrzał jej czas.

Przesłanką prac jest idea **nowości i długiego trwania** w toku badań, zatem - **twórczej ciągłości dociekań** humanisty.

2.

Teksty zawarte w tej **mozaikowej**, a jak **panorama** budowanej **monografii**, to **pierwodruki**, a często - tu **rozbudowane i przetworzone** - mają za sobą przeszłość edytorską w postaci wstępnej i pierwotnej, poddanej potem **dalszej robocie badawczej**.

Następująco:

1. *Po co nam kultura?* - „Kozirynek. Kwartalnik kulturalny” (Radzyń Podlaski) r. XIX-XX: 2015. Tekst pamięci prof. Zdzisława Libery.
2. *Spór symboliczny o polską tożsamość*. Brzozowski - Witkacy - Gombrowicz - W zbiorze: *Symbol w kulturze: funkcje i semantyka*. Red.: Andrzej Borkowski, Justyna Urban. Siedlce 2011. Tekst pamięci moich przodków z rodzin Czyżów i Mickiewiczów.

3. *Prymas Wyszyński o „kulturze ojczystej”. Styl myślenia.* W zbiorze: *Spuścizna Prymasa Tysiąclecia w oczach polonisty.* Red.: Ewa Wolnicz-Pawłowska. Warszawa 2001.
4. „Poema” i poemat. *Dygresje semantyczne - **pierwodruk**.* Wersja przetworzona w tomie: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia.* Red.: Zbigniew Kadłubek, Beata Mytych-Forajter, Aleksander Nawarecki. Gdańsk 2017. Współautor wersji tekstu w słowniku: Mariusz Jochemczyk.
5. *Synteza sztuk. Spełniona jedność - **pierwodruk**.* Tekst w **wersji wstępnej** ukazał się jako **edycja cyfrowa**, mojego autorstwa (oznakowanego pseudonimem scriptor2009, którego używam - jak to poświadcza historia edycji), w internetowej Wikipedii.
6. „Bogu rodzicy” *aluzje biblijne. Cudze słowo arcy pieśni - **pierwodruk**.* Tekst dla prof. Krystyny Wojtczuk zgłoszony do numeru specjalnego czasopisma „Conversatoria Linguistica” wydawanego na UPH, którego adresatem dedykacji jest emerytowana Pani Profesor, zasłużona dla polonistyki siedleckiej - r. XII: 2018 (w druku).
7. *Jeszcze o „Bogu rodzicy”. W związku z monografią Romana Mazurkiewicza - „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2003, nr 1-2 (21-22).*
8. *Świat liryki wczesnego średniowiecza: pierwsza pieśń pasyjna.* W zbiorze: *Wyobrażenia epok dawnych. Obrazy - tematy - idee.* Red.: Janusz K. Goliński. Bydgoszcz 2001. Tekst pamięci prof. Tadeusza Witczaka.
9. *Kojące odosobnienie. Petrarca i inni.* W zbiorze: *Dzieło literackie i książka w kulturze.* Red.: Ireneusz Opacki, Bożena Mazurkova. Katowice 2002. Adresat dedykacji tomu: profesor Renarda Ociecek z Uniwersytetu Śląskiego.
10. *Janicki i koło Fortuny.* W zbiorze: *Między człowiekiem i człowiekiem.* Red.: Małgorzata Burta, Marzena Kryszczuk, Sławomir Sobieraj. Siedlce 2013 [wyd. 2015]. Adresat tomu: profesor Zbigniew Lisowski z Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.
11. *Stara kobieta w „Trenach” Jana Kochanowskiego.* W zbiorze: *Oblicza kobiecej starości. Literatura i historia.* Red.: Beata Walęciuk-Dejneka. Kraków 2016.

12. *Wyobrażenia-obcująca w literaturze polskiego baroku*. W zbiorze: *Wyobrażenia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*. Red.: Antoni Czyż, Ewa Podrez. Warszawa 2002.
13. *Mortęska oswojona* - „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2017, nr 1-4 (31-34).
14. *Księdza Baki zła pareneza. Erazm z Rotterdamu źródłem „Uwag”*. W zbiorze: *Człowiek w literaturze polskiego baroku*. Red.: Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Ziótek. Siedlce 2007.
15. *Benislawskiej barokowa muzyka. „Pieśni sobie śpiewane” III, 20*. W zbiorze: *Aplauz najzaczniejszej damie. Studia i szkice z kręgu literatury i kultury dawnej*. Red.: Iwona Maciejewska, Agata Roćko. Olsztyn 2017. Adresatem tomu jest Jubilatka: profesor Krystyna Stasiewicz z Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
16. *Podlaska ojczyzna Tomasza Kajetana Węgierskiego*. W zbiorze: *Od liryki do retoryki. W kręgu słowa, literatury i kultury*. Red.: Irena Kadulka, Radosław Grześkowiak. Gdańsk 2004. Adresaci tego tomu: profesorowie Jadwiga i Edmund Kotarscy z Uniwersytetu Gdańskiego.
17. *Witkacy na dziś* - „Siedlecki Nieregularnik Literacki” (Siedlce) 2007.
18. *Mamalia i Kobieton. Mowa ciała w „Pragmatystach” Witkacego*. W zbiorze: *Czytanie Witkacego*. Red.: Antoni Czyż. Siedlce 2001. Tom dedykowany pamięci Anny Micińskiej.
19. *Biedny Woyzeck, mój brat... Zbrodnia, dramat, opera, film* - **pierwodruk**. Wersja wstępna była drukowana w czasopiśmie: „Ogród” (Warszawa) 1991, nr 4 (8).
20. *Sześćioletnia mistyczka. Antonietta Meo i jej listy do Jezusa*. W tomie zbiorowym: *W świecie kobiecej korespondencji prywatnej i publicznej*. Red.: Beata Walęciuk-Dejneka. Siedlce 2018.
21. *Zabójstwo zasadne i słuszne? Agatha Christie o psychologii mordercy („Dom zbrodni”, „Kurtyna”)* - W zbiorze: *(Re)interpretacje (nie)literackie*. Red.: Katarzyna Kozak, Roman Mnich, Agnieszka Rzepkowska. Siedlce 2016.
22. *Agatha Christie i maksymalizm etyczny („Zerwane zaręczyny”)*. W zbiorze: *Literatura i prawo - przegląd zjawiska*. Red.: Beata Walęciuk-Dejneka. Siedlce 2017.

23. *Trans i chłód wieku oświecenia w filmie: Andrzej Żuławski („Diabeł”) - Federico Fellini („Casanova”) - **pierwodruk**.*
24. *Andrzej Żuławski a męskie światy w życiu kobiet. Od obcości po wolę empatii: w filmie („Opętanie”, „Szamanka”) i prozie („We dwoje”).* W zbiorze: *Męskie światy w życiu kobiet*. Red.: Beata Walęciuk-Dejneka. Kraków 2017.
25. *Lekcje istnienia. O poezji Kazimierza Świągockiego.* W tomie zbiorowym: *Poezja i egzystencja. O twórczości poetyckiej Kazimierza Świągockiego*. Red.: Stanisław Szczęsny. Siedlce 1999. Tekst dla Poety.
26. *Malarz własnej opowieści: Adam Borowy.* Wstęp do albumu prac: Adam Borowy: *Malarstwo*. Red.: Artur Zióntek. Warszawa-Kosów Lacki 2014.
27. *Skwarczyńska – Heidegger. Literatura a bycie.* W zbiorze: *Verba docent*. Red.: Elena Koriakowcewa, Violetta Machnicka, Roman Mnich, Krystyna Wojtczuk. Siedlce 2013 [wyd. 2015]. Adresat tomu: profesor Janina Gardzińska z Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.
28. *Jej „Zagadnienia”. Stefania Skwarczyńska i ZRL.* Wstęp do: Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka: *Bibliografia „Zagadnień Rodzajów Literackich”*. Przewodnik. Siedlce 2003. Tekst dedykowany pamięci prof. Antoniego Chojnackiego.
29. *Dwa systemy gatunków w polskim baroku. Żywiół i norma.* W zbiorze: *Genologia i konteksty*. Red.: Czesław Dutka, Małgorzata Mikołajczak. Zielona Góra 2002. Tekst pamięci prof. Barbary Otwinowskiej.
30. *Nabożeństwo barokowe. Drobiazgi genologiczne - **pierwodruk**.* W języku **francuskim**: „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (Łódź) 1985, nr 1 [wyd.: 1987]. Tekst pamięci prof. Stefanii Skwarczyńskiej.
31. *Zabawa barokowa. Okruchy genologiczne - „Pamiętnik Literacki”* (Wrocław) 1984, z. 4. Tekst pamięci prof. Jadwigi Rytel.
32. *Retoryczno-logiczny system interpunkcji jako problem edytorski.* W zbiorze: *Problemy edytorskie literatur słowiańskich*. Red.: Janusz Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa. Tom I. Wrocław 1991. Tekst pamięci prof. Janusza Pelca.

33. *Literatura dawna jest żywa* - „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2016, nr 1-4 (27-30).
34. *Barokowa duchowość: Montfort - Wojtyła* - „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2010, nr 1-2 (25-26).
35. *Dwie damy czasów baroku* - „Do źródeł. Rocznik humanistyczny” (Siedlce) r. VI-XI: 2008-2015, z. 6-11, wyd. Siedlce 2015.
36. *Anny Micińskiej „opus magnum”* - „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2003, nr 1-2 (21-22).
37. *Fellini – wędrówka i widowisko* - „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2003, nr 3-4 (23-24).
38. *Fellini – Rota – więź artystów doskonała* - „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2003, nr 3-4 (23-24).
39. *Język mistyki a film. Wokół „Faustyny”* - „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2003, nr 3-4 (23-24).
40. *Prawda współistnienia. Polacy, Żydzi bez grozy uogólnień*. W zbiorze: *Dialog słowiańsko-żydowski*. Red.: Antoni Czyż, Roman Mnich, Renata Tarasiuk. Siedlce 2011, seria „Colloquia Iudaica”, tom I. Tekst pamięci Jerzego Czyża i Janiny z Mickiewiczów Czyżowej oraz Heleny z Mickiewiczów Kaszlikowskiej.

Niektóre pomieszczone tu rozprawy były przedstawiane w wersji wstępnej jako referaty na **krajowych i międzynarodowych konferencjach naukowych**.

4.

W całym tomie przyjęto model **opisu bibliograficznego** i konstruowania przypisów za książką: Antoni Czyż: *Jaki zapis? Poradnik polonisty* (Siedlce 1999), a podany tam wedle Polskiej Normy.

Bibliografia przedmiotowa ogólna

(Zestawił Tomasz Chodowiec)

1. Janina Abramowska: „*Eneida*” czytana przez Macieja Kazimierza Sarbiewskiego. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 3.
2. Janina Abramowska: *Polska bajka ezopowa*. Poznań 1991.
3. Izabella Adamczewska: *Sielanka*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006, s. 698–700.
4. Geneviève Agel: *Les chemins de Fellini*. Wstęp: Roberto Rossellini. Paris, Éd. du Cerf, 1956.
5. Aleksandra Ogińska i Siedlce w trzech pamiętnikach z XIX wieku. Oprac. Rafał Dmowski i Artur Zióntek. Siedlce 2007.
6. Alina Aleksandrowicz: *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*. Lublin 1998.
7. Elżbieta Aleksandrowska: „*Zabawy Przyjemne i Pożyteczne*” 1770–1777. *Monografia bibliograficzna*. Wyd. 2. Warszawa 1999.
8. Elżbieta Aleksandrowska: *O Barbarze Sanguszkowej, jej literackim salonie i nieznannej twórczości literackiej*. W zbiorze: *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1992.
9. Artur Andrzejuk: *Personalizm tomistyczny wobec nowoczesnej i ponowoczesnej antropologii*. „*Studia Theologica Varsaviensia UKSW*” (Warszawa) r. I: 2017, s. 19–54.
10. Iskra Aniełowa: *Charakterystyka interpunkcji polskiej w świetle normy i praktyki*, Wrocław 1985.
11. Endre Angyal: *Świat słowiańskiego baroku*. Tłum. Jerzy Prokopiuk. Warszawa 1972.
12. Krystyna Antkowiak: *Pochwała samotności w „De transitu hellenismi ad christianismum” Wilhelma Budé*, s. 27n. W zbiorze: *Motywy samotności i wspólnoty w dawnych literaturach romańskich*. Red.: Dorota Szeliga, Ewa Żółkiewska. Warszawa 2010.
13. Michał Arct: *Słownik wyrazów obcych. 33.000 wyrazów, wyrażen i przysłów cudzoziemskich*. Wyd. 14 uzupełn. Warszawa 1935, hasło: *Pragmatyzm*, s. 270, kol. 2.
14. Hannah Arendt: *Myślenie*. Tłum. Hanna Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1991.
15. Hannah Arendt: *Wola*. Tłum. Robert Piłat. Warszawa 1996, cz. II: *Odkrycie wewnętrznego człowieka*.
16. Rudolf Arnheim: *Film jako sztuka*. Tłum. Wanda Wertenstein. Warszawa 1961.
17. Rudolf Arnheim: *Myślenie wzrokowe*. Tłum. Marek Chojnacki. Wyd. 2. Gdańsk 2013.

18. Antoin Artaud: *Van Gogh albo samobójca społeczny. (Fragment)*. Tłum. Jerzy Lisowski. W zbiorze: *Galernicy wrażliwości*. Red.: Maria Janion, Stanisław Rośiek. Gdańsk 1981.
19. Antoin Artaud: *Van Gogh albo samobójca społeczny. (Fragmenty)*. Tłum. Jerzy Lisowski. „Twórczość” 1957, nr 4.
20. Erich Auerbach: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Tłum. Zbigniew Żabicki. Warszawa 1968, tomy I–II.
21. Jordan Aumann: *Zarys historii duchowości*. Tłum. Jan Machniak. Kielce 1993.
22. Michaił Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. Danuta Ulicka. Warszawa 1986.
23. Michaił Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. Wincenty Grajewski. Warszawa 1982;
24. Michaił Bachtin: *Twórczość Franciszka Rebelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Tłum. Andrzej i Anna Goreniewie. Kraków 1975.
25. Claude Backvis: *Słowacki i barokowe dziedzictwo* [pierwodruk francuski: 1951]. W: *Szkice o kulturze staropolskiej*. Warszawa 1975.
26. Sławomir Baczewski: *Karykatura – groteska – ironia – humor w literaturze czasów saskich. Jan Stanisław Jabłonowski – Karol Mikołaj Juniewicz*. „Napis” r. XIV: 2008.
27. Bronisław Baczko: *Rousseau: samotność i wspólnota*. Warszawa 1964.
28. Paweł Bagiński: *Rozmowa z prof. dr hab. Stefanią Skwarczyńską*. „Polonistyka” (Warszawa) 1979, nr 5.
29. Majer Bałaban: *Historia i literatura żydowska ze szczególnym uwzględnieniem historii Żydów w Polsce [...]*. Warszawa 1983, t. I–III (jest to reprint edycji: Lwów 1925).
30. Majer Bałaban: *Mistyka i ruchy mesjańskie wśród Żydów dawnej Rzeczypospolitej*. Warszawa 1933.
31. Oswald Balzer: *Pisma pośmiertne*. Tomy I–II: *Studium o Kadłubku*. Lwów 1934–1935.
32. Andrzej Banach: *Ociepka. [Album]*. Warszawa 1988.
33. Bogdan Baran: *Postmodernizm*. Kraków 1992.
34. Tomasz Baranowski: *Idea ekspresjonistycznej syntezy sztuk w twórczości Szkoły Wiedeńskiej XX wieku*. „Przegląd Muzykologiczny” (Warszawa) r. II: 2002, s. 99–125.
35. Tomasz Baranowski: *Idea korespondencji sztuk w twórczości Aleksandra Skriabina*. W zbiorze: *Pulchritudo delectans. Korespondencja na styku sztuk*. Red.: Karol Klauza, Joanna Cieslik-Klauza. Lublin 2017, s. 271–284.
36. Roland Barthes: *Przyjemność tekstu* [oryg. *Le plaisir du texte*, 1973]. Tłum. Ariadna Lewańska. Warszawa 1997.
37. Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Tłum. Renata Lis. Warszawa 1996.
38. Georges Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*. Tłum. Oskar Hedemann. Warszawa 1998.
39. Georges Bataille: *Historia erotyzmu*. Tłum. Ireneusz Kania. Kraków 1992.

40. Georges Bataille: *Les larmes d'Éros*. Paris, Pauvert, 1985.
41. Dariusz Bawół: *Literatura i jej „eidos”. Glosa do Stefanii Skwarczyńskiej koncepcji literatury*. Siedlce 2011.
42. Guy Bedouelle: *Mistycy nadreńscy*. Tłum. Teresa Hauke-Pacewiczowa. W: *Dominikanie. Szkice z dziejów zakonu*. Red. Marcin Babraj. Poznań 1986.
43. biskup Bohdan Bejze: *Nad grobem Stefanii Skwarczyńskiej* (3 maja 1988, w Łodzi). „Przegląd Katolicki” (Warszawa) 1988, nr 32.
44. Edwin Bendyk, Jerzy Hausner: *Kultura i rozwój. Manifest*. Tekst z numeru „zerowego” czasopisma internetowego „Kultura i Rozwój”, na witrynie internetowej [https://nck.pl/upload/attachments/317070/Kultura i Rozwój – 0.2015 – środek.pdf](https://nck.pl/upload/attachments/317070/Kultura%20i%20Rozw%C3%B3j%20-%200.2015-%C5%9Brodek.pdf) Narodowego Centrum Kultury (dostęp 30 VI 2018).
45. Feliks Bentkowski: *O znakach przecinkowych w piśmie czyli znakach pisarskich*, Warszawa 1830.
46. Ludwik Bernacki: *Pierwsza książka polska*. Lwów 1918.
47. Ludwik Bernacki: *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. Warszawa 1979 (reprint edycji: Lwów 1925), tomy I i II.
48. Paweł Beylin: *Autentyczność i kicze*. Warszawa 1975.
49. *Beznadziejność i nadzieja. W kręgu myśli Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Red.: Włodzimierz Maciąg. Kraków 1988.
50. Alina Biała: *Literatura i taniec. Korespondencje sztuk*. Częstochowa 2013.
51. Alina Biała: *O romantycznej idei korespondencji sztuk na podstawie „Tańca” Fryderyka Schillera*. „Ruch Literacki” (Kraków) r. LVI: 2015, z. 5, s. 461–477.
52. Jan Białostocki: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982, tomy I–II.
53. Jan Białostocki: *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei marności i przemijania w poezji i sztuce*. W: *Teoria i twórczość*. Poznań 1961.
54. *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”. Tom VI: Oświecenie. Hasła osobowe P–Ż*. Oprac. Elżbieta Aleksandrowska z zespołem. Warszawa 1970, s. 401.
55. Halina Biedrzycka: *Ekloga*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006.
56. Agata Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2000.
57. Józef Birkenmajer: *„Bogarodzica dziewica”. Analiza tekstu, treści i formy*. Lwów [1937].
58. Jan Błoński: *Mikołaj Sęp-Szarzyński a początki polskiego baroku*. Kraków 1967 (i wyd. nast.).
59. Nikołaj Bobrik: *Polskij poet-prosvetitel Tomaś Kaetan Vengerskij 1755–1787*. Moskwa 1981.
60. Paweł Bohuszewicz: *Związki niebezpieczne, związki konieczne. O „alternatywnych” sposobach lektury tekstów staropolskich*. „Roczniki Humanistyczne KUL” (Lublin) r. LIX: 2011, z. 1, s. 251–259.
61. Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*. Wrocław 2007.

62. s. Małgorzata Borkowska: *Leksykon zakonnic polskich epoki przedrozbiorowej*. Tomy I–III. Warszawa 2004–2008.
63. s. Małgorzata Borkowska: *Mniszki*. Kraków 1980.
64. s. Małgorzata Borkowska: *Panny siostry w świecie sarmackim*. Warszawa 2002.
65. s. Małgorzata Borkowska: *Szkoła benedyktynek wileńskich*. „Nasza Przyszłość” (Kraków) r. LXXXI: 1994, s. 85–112.
66. s. Małgorzata Borkowska: *Teatr w polskich klasztorach żeńskich XVII–XIX wieku*. „Nasza Przyszłość” (Kraków) r. LXXVI: 1991, z. 2, s. 329–336.
67. s. Małgorzata Borkowska: *Wiślanym szlakiem. Opowieść o jednookiej ksieni Moręskiej*. Kraków 2016.
68. s. Małgorzata Borkowska: *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII–XVIII wieku*. Warszawa 1996.
69. Andrzej Borkowski: *Obrazy i symbole. Nad prozą mistyczną Magdaleny Moręskiej*. W zbiorze: *Paradygmat pamięci w kulturze. Prace dedykowane Antoniemu Czyżowi*. Red.: Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Zióntek. Siedlce 2005.
70. Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka: *Bibliografia zawartości „Zagadnień Rodzajów Literackich”*. Przewodnik. Wstęp: Antoni Czyż. Siedlce 2003.
71. Andrzej Borowski: *Pojęcie i problem „renesansu północnego”*. Przyczynek do geografii historycznoliterackiej humanizmu renesansowego północnego. Kraków 1987.
72. Andrzej Borowski: *Renesans a humanizm jezuicki*. W zbiorze: *Jezuici a kultura polska*. Red. Ludwik Grzebień i Stanisław Obirek. Kraków 1993.
73. Adam Borowy. *Malarstwo. Katalog wystawy*. Red.: Artur Zióntek. Warszawa – Kosów Lacki 2014.
74. Wacław Borowy: *Beniśławska*. W: *O poezji polskiej w wieku XVIII*. Wyd. 2. Warszawa 1978.
75. Wacław Borowy: *O wpływach i zależnościach w literaturze*. W: *Studia i szkice literackie*. Oprac. Zofia Stefanowska i Andrzej Paluchowski. Warszawa 1983, tom II, s. 9–64. Pierwodruk jako osobna książeczka: 1921.
76. Luigi Borriello: *Prostota serca. Antonina Meo Nennolina*. Tłum. Andrzej Spurgasz. Katowice 2006.
77. Louis Bouyer: *Wprowadzenie do życia duchowego. Zarys teologii ascetycznej i mistycznej*. Tłum. Lucyna Rutowska. Warszawa 1982.
78. Mieczysław Brahmer: *Petrarkizm w poezji polskiej XVI wieku*. Kraków 1927.
79. Mieczysław Brahmer: *Renesansowy mit poety-wieszczka*. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Red.: Zygmunt Czerny i in. Kraków 1961.
80. Tadeusz Brajerski: *O języku „Pieśni” Konstancji Beniśławskiej*. Lublin 1961.
81. Fernand Braudel: *Gramatyka cywilizacji*. Tłum. Hanna Igalson-Tygielska. Warszawa 2006.
82. Fernand Braudel: *Historia i nauki społeczne*. W: *Historia i trwanie*. Tłum. Bronisław Geremek. Warszawa 1971.

83. Kazimierz Braun: *Wielka reforma teatru w Europie. Ludzie – idee – znaczenia*. Wrocław 1984.
84. Michał Bristiger: *Związki muzyki ze słowem*. Kraków 1986.
85. Aleksander Brückner: [Komentarz do antologii]: *Sielanka polska XVII wieku. Szymon Simonides – Bartłomiej Zimorowic – Jan Gawiński*. Kraków 1922, „Biblioteka Narodowa”, s. I, nr 48.
86. Alicja Brus: *Poezja Michała Lermontowa wobec romantycznej idei syntezy sztuk*. Poznań 2016.
87. Paulina Buchwald-Pelcowa: *Dawne wydania dzieł Jana Kochanowskiego*. Warszawa 1993.
88. Paulina Buchwald-Pelcowa: *Emblematy w drukach polskich i Polski dotyczących XVII-XVIII wieku*. Wrocław 1981.
89. Roman Bugaj: *Hermetyzm*. Wrocław 1991.
90. Pierre Burgelin: *La philosophie de l'existence de Jean-Jacques Rousseau*. Paris 1952.
91. Wojciech Burszta, Mariusz Czubaj: *Krwawa setka. 100 najważniejszych powieści kryminalnych*. Warszawa 2007.
92. Justyna Byczuk: *Adam Borowy – artysta malarz z Kosowa Lackiego*. „Gazeta Podlasia” (Sokołów Podlaski), wersja internetowa, 26 września 2007, adres witryny: <http://www.gazetapodlasia.pl/informacja-region-sokolow-podlaski/artysty/95-adam-borowy-artysta-malarz-z-kosowa-lackiego.html> (dostęp: 16 grudnia 2018).
93. John Cage: *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*. Tłum. Joanna Holzman, Anna Żakiewicz. Kraków 2010.
94. Roger Caillois: *Modliszka*. Tłum. Krystyna Dolatowska. W: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Warszawa 1967.
95. Tadeusz Cegielski: *Detektyw w krainie cudów. Powieść kryminalna i narodziny nowoczesności*. Warszawa 2015.
96. Kazimierz Chłędowski: *Rokoko we Włoszech*. Warszawa 1959.
97. Antoni Chojnacki: *Historia teorii literatury od Platona do Derridy*. Siedlce 2007.
98. Ignacy Chrzanowski: *Historia literatury niepodległej Polski*. Wyd. 11. Warszawa 1971.
99. Bożena Chrzastowska: *Polonistyka w szkole. Dylematy pozorne i rzeczywiste*. „Polonistyka” (Poznań) 1995, nr 5.
100. Bożena Chrzastowska: *Współczesne czytanie poezji w szkole*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” (Warszawa) r. XXIX: 1994.
101. Andrzej Ciechanowiecki: *Michał Kazimierz Ogiński und sein Musenhof zu Słomim*. Köln 1961.
102. Marcin Cieński: *Nowa humanistyka i odpowiedzialność za ciągłość (dawnej) tradycji*. W zbiorze: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*. Red.: Przemysław Czapliński i in. Warszawa 2017.
103. Gerard Ciołek: *Ogrody polskie*. Wyd. 2. Warszawa 1978.

104. Benn Cobb: *Anarchy and alchemy. The films of Alejandro Jodorowsky*. London, Creation Books 2007.
105. Wilhem Coindre: „Cabiria” – wśród arcydzieł kina niemego. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1–4 (31–34), s. 487–504.
106. Georges Corm: *L'Europe et l'Orient. De la balkanisation à la libanisation. Histoire d'une modernité inaccomplie*. Nouv. éd. Paris, La Découverte, 2005.
107. Alain van Crugten: *S. I. Witkiewicz. Aux sources d'un théâtre nouveau*. Lausanne 1971.
108. Jonathan Culler: *Co to jest literatura [...]?* W: *Teoria literatury*. Tłum. Maria Basaj. Warszawa 1998.
109. John Curran: *Sekretne zapiski Agaty Christie*. Tłum. Beata Długajczyk. Wrocław 2009.
110. John Curran: *Sekretne zapiski Agaty Christie*. Tłum. Beata Długajczyk, Poznań–Wrocław b. r. [2010].
111. Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. Andrzej Borowski. Kraków 1997 (wyd. 2: 2005).
112. Jarosław Cymerman: *Czechowicz – Witkacy. Śsiedztwo(nie)oczywiste*. Czasopismo „Witkacy! Czyste dusze w niemytej formie” (Warszawa) 2017, nr 1 (2), s. 51–59.
113. Tomasz Cyz: *Lulu, Lolita, Lilith*. „Dwutygodnik.com” [Czasopismo internetowe] 2012, nr 10. Adres: <http://www.dwutygodnik.com/artysta/4040-lulu-lolita-lilith.html>. (dostęp: 26 VII 2018).
114. Ewa Czackowska: *Siostra Faustyna. Biografia świętej*. Kraków 2012.
115. Michał Czajkowski: *Egzystencjalna lektura Biblii*. Lublin 1993.
116. Agnieszka Czechowicz: *Prawo powszechne, tor polskości. Kilka uwag do interpretacji „Trenu XIX” Jana Kochanowskiego*. „Colloquia Litteraria” (Warszawa) r. IV: 2009, nr 1 (6).
117. Henryk Czereszko: *Życie i działalność księdza Michała Sopoćki (1888-1975). Pełna biografia apostoła Miłosierdzia Bożego*. Kraków 2006.
118. Antoni Czyż: *Andrzej Żuławski (1940-2016) – artysta absolutny*. „Ogród. Kwartalnik humanistyczny” (Siedlce) 2016, nr 1–4 (27–30).
119. Antoni Czyż: *Beniśławska a Kochanowski. Tekst o czytaniu tekstu*. W zbiorze: *Poeta z Czarnolasu*. Red.: Paulina Buchwald-Pelcowa, Jan Paclawski. Radom 1984.
120. Antoni Czyż: *Czytałem. Witkacy, Schulz oraz botanika i geografia kulturowa*. „Ogród” (Siedlce) 2016, nr 1–4 (27–30).
121. Antoni Czyż: [Głos w dyskusji:] *Czy wierzyć i jak wierzyć pamiętnikom i korespondencji? Panel profesorski*. W zbiorze: *Strony autobiografizmu*. Red.: Małgorzata Pieczara, Rozalia Słodczyk i Anna Witkowska. Warszawa 2012.
122. Antoni Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*. Wrocław 1988.
123. Antoni Czyż: *Józef Baka – poeta jezuicki*. „Przegląd Powszechny” 1984, nr 1.

124. Antoni Czyż: [Komentarz]. W: Ludwika Szklińska: *Duchowna melodia. Pieśni nabożne*. Podał do druku Antoni Czyż. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1–4 (31–34), s. 15–39.
125. Antoni Czyż: *Poeci baroku a Kochanowski*. „Poezja” 1980, nr 8–9.
126. Antoni Czyż: *Profesor Libera trojako w pamięci*. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1–4 (31–34).
127. Antoni Czyż: *Radość i żal: słownik pisarek średniowiecznych*. „Ogród” (Siedlce) 2017, nr 1–4 (31–34).
128. Antoni Czyż: *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*. Warszawa 1995.
129. Antoni Czyż: *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*. Bydgoszcz 1998.
130. Antoni Czyż: *Wstęp do barokowej poezji metafizycznej*. „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 10.
131. Antoni Czyż, Andrzej Borkowski: *Słowo wstępne*. W zbiorze: *Prywatne i publiczne w tekstach kultury*. Red.: Andrzej Borkowski, Antoni Czyż. Siedlce 2016.
132. Antoni Czyż, Violetta Machnicka: *Dwugłos o filmach*. „Ogród” 2017, nr 1–4 (31–34).
133. Arthur Danto: *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*. Tłum. Mateusz Salwa. Kraków 2013.
134. Bernadetta Darska: *Śledztwo i płeć. O bohaterkach powieści kryminalnych*. Olsztyn 2011, tomy I–II.
135. Małgorzata Dawidek-Gryglicka: *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Kraków 2012.
136. Olga Dawidowicz_Chymkowska: *Kształtowanie tożsamości przez narrację i narracji przez tożsamość w brulionach „Fantomów” Marii Kuncewiczowej. Studium z krytyki genetycznej*. W zbiorze: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*. Red.: Włodzimierz Bolecki i Ryszard Nycz. Warszawa 2004.
137. Kazimierz Dąbrowski: *Psychoterapia przez rozwój*. Warszawa 1979.
138. Kazimierz Dąbrowski: *Trud istnienia*. Warszawa 1975.
139. Stanisław Dąbrowski: *Literatura i literackość*. Kraków 1977.
140. Stanisław Dąbrowski: *Teoria genologiczna Stefanii Skwarczyńskiej*. Gdańsk 1974.
141. Janusz Degler: „Pragmatyści” w Elsynorze. W: *Witkacy w teatrze międzywojennym*. Warszawa 1973.
142. Janusz Degler: *Witkacego portret wielokrotny*. Warszawa 2009.
143. Jacques Derrida: *Pismo filozofii*. Oprac. Bogdan Banasiak. Kraków 1992 (wyd. 2: 1993).
144. Wilhelm Dilthey: *Powstanie hermeneutyki*. W *Pisma estetyczne*. Tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa 1982.
145. Parmananda Divarkar: *Droga wewnętrznego poznania. O „Ćwiczeniach duchowych” św. Ignacego Loyoli*. Kraków 1986 (i wyd. nast.).

146. Krzysztof Dmitruk: *Literatura – społeczeństwo – przestrzeń. Przemiany układu kultury literackiej*. Wrocław 1980.
147. Krzysztof Dmitruk: *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce*. W zbiorze: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*. Red.: Hanna Dziechcińska. Warszawa 1985.
148. Jan Doktor: *Jakub Frank i jego nauka na tle kryzysu religijnej tradycji osiemnastowiecznego żydostwa polskiego*. Warszawa 1991.
149. Jan Doktor: *Początki chasydyzmu polskiego*. Wrocław 2004.
150. Jan Doktor: *Śladami mesjasza-apostaty. Żydowskie ruchy mesjańskie w XVII i XVIII wieku a problem konwersji*. Wrocław 1998.
151. Juliusz Domański: *Erazm i filozofia. Studium o koncepcji filozofii Erazma z Rotterdamu*. Wrocław 1973.
152. Juliusz Domański: *Późny erazmianizm jako przewyżczenie ograniczeń literackiego humanizmu*. W zbiorze: *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – twórczość – recepcja*. Red.: Janusz Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa, Barbara Otwinowska. Lublin 1989, tom I.
153. Juliusz Domański: *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Warszawa 1992. (wznowienie: Kęty 2002).
154. Maciej Dombrowski: *Dlaczego Witkacy nie jest „polskim Heideggerem”? Czasopismo „Witkacy! Czyste dusze w niemytej formie” (Warszawa) 2017, nr 2 (3), s. 62–71.*
155. Piotr Domeracki: *Rozstaje samotności. Studium filozoficzne*. Toruń 2016.
156. Piotr Domeracki: *Związki samotności z kontemplacją w perspektywie filozoficznej*. „Kultura i Edukacja” (Toruń) 2008, nr 1.
157. *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*. Tom I: *Małopolska*. Część I: *Wiek XV–XVI*. Red.: Alodia Kawecka-Gryczowa. Wrocław 1983, hasło: Januszowski Jan.
158. Krzysztof Dubieński: *Wojna Witkacego czyli kumbu w galifetach*. Warszawa 2015.
159. Georges Duby: *Czasy katedr. Sztuka i społeczeństwo 980–1420*. Tłum. Krystyna Dolatowska. Wyd. 2. Warszawa 1997.
160. Dorota Dywańska: *Samotny bo jedyny – „Wozzeck” Albana Berga jako współczesny Orfeusz*. W zbiorze: *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*. Red.: Piotr Domeracki, Włodzimierz Tyburski. Toruń 2006.
161. Grzegorz Dziamski: *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*. „Estetyka i Krytyka” (Kraków) 2009–2010, nr 2–1 (17–18), s. 33–46.
162. Grzegorz Dziamski: *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*. Poznań 2009.
163. Hanna Dziechcińska: *Bajka*. W: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990.

164. Hanna Dziechcińska: *Kultura literacka w Polsce XVI i XVII wieku, Zagadnienia wybrane*. Warszawa 1994, rozdział: *Rola i miejsce gatunku literackiego w procesach odbioru*.
165. Hanna Dziechcińska: *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*, Warszawa 1981.
166. Hanna Dziechcińska: *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*. Warszawa 1987.
167. Hanna Dziechcińska: *Proza staropolska. Problemy gatunków i literackości*. Wrocław 1967.
168. *Dzieci*. Red.: Maria Janion, Stefan Chwin. Gdańsk 1988, tomy I–II.
169. Umberto Eco: *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Tłum. Wojciech Soliński. Gdańsk 2002.
170. *Egzystencja, metafizyka i kultura w pisarstwie Kazimierza Świągockiego*. Red.: Robert Mielhorski, Dorota Utracka. Łódź 2018.
171. Mircea Eliade: *Mefistofeles i Androgyn*. Tłum. Bogdan Kupis. Warszawa 1994.
172. Thomas Eliot: *Poeci metafizyczni. W: Szkice literackie*. Oprac. Witold Chwalewik. Warszawa 1963.
173. Małgorzata Elżanowska: *Władysław z Gielniowa – poeta polskiego średniowiecza*. W zbiorze: *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*. Red.: Stefan Nieznanowski, Janusz Pelc. Lublin 1994.
174. *Encyklopedia muzyki*. Red.: Andrzej Chodkowski. Warszawa 1995.
175. Stanisław Estreicher: *Nieznane wiersze księdza Baki*. „Pamiętnik Literacki” 1936.
176. Maria Eustachiewicz: *Twórczość Dominika Rudnickiego*. Wrocław 1966.
177. Paul Evdokimov: *Kobieta i zbawienie świata*. Tłum. Elżbieta Wolicka. Poznań 1991.
178. Andrzej Fabianowski: *Mickiewicz i świat żydowski. Studium z aneksami*. Warszawa 2018.
179. Janet Fairweather: *Ovid's autobiographical poem, „Tristia” IV, 10 [4.10]*. „The Classical Quaterly” (Cambridge) r. XXXVII: 1987, z. 1, s. 181–196.
180. Federico Fellini: *Magiczny przyjaciel*. Wstęp do: Piero De Santi: *La musica di Nino Rota*. Bari 1983. W: *La dolce vita. widowisko baletowe w dwóch aktach oparte na życiu i filmach Federica Felliniego z librettem Zofii Rudnickiej*. Muzyka: Nino Rota. [Program inscenizacji]. Warszawa, Teatr Wielki, 2000. Tłum. Andrzej Kaznowski.
181. Martin Fido: *Świat Agaty Christie*. Tłum. Beata Długajczyk i Emilia Skowrońska. Poznań 2015.
182. Marian Filipiak: *Biblia o człowieku. Zarys antropologii biblijnej Starego Testamentu*. Lublin 1979.
183. Róża Fischerówna: *Samuel Twardowski jako poeta barokowy*. Kraków 1931.
184. Barbara Forysiewicz: *Witkacy i muzyka. Twórca – dzieło – recepcja*. Gdańsk 2014.

185. Michel Foucault: *Hermeneutyka podmiotu*. Tłum. Michał Herer. Warszawa 2012.
186. Michel Foucault: *Historia seksualności*. Tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski. Wyd. 2. Gdańsk 2010.
187. André Frossard: *Nie lękajcie się! Rozmowy z Janem Pawłem II*. Watykan 1982.
188. Marian Fuks: *Żydzi w Polsce. Dawniej i dziś*. Poznań 2000.
189. Agnieszka Fulińska: *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*. Wrocław 2000.
190. Stanisław Furmanik: *O interpunkcji w drukach staropolskich*. „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 3-4.
191. Hans-Georg Gadamer: *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Tłum. Bogdan Baran. Kraków 1993.
192. Małgorzata Gamrat: *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei „correspondance des arts”*. Warszawa 2014.
193. Pierre Gassendi: *Logika*. Tłum. Ludwik Chmaj. Warszawa 1964, s. 243–254.
194. Izabela Gawrońska: *Egzystencjalna wyobraźnia prozy podróżniczej Tomasza Kajetana Węgierskiego*. W zbiorze: *Wyobraźnia epok dawnych. Obrazy – tematy – idee*. Red.: Janusz K. Goliński. Bydgoszcz 2001, s. 435–451.
195. Alfred Gawroński: *Współczesny spór o Kartezjusza*. W: *Dlaczego Platon wykluczył poetów z Państwa*. Przedmowa: Zygmunt Kubiak. Warszawa 1985.
196. Jacek Gąsiorowski: „Persona” – próba analizy. „Miesięcznik Literacki” (Warszawa) 1972, nr 6, s. 84, kol. 1.
197. Daniel Gerould: *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Tłum. Ignacy Sieradzki. Warszawa 1981.
198. [Józef Gielniak] „Odra” (Wrocław) 1972 nr 4.
199. Roberto Gigliucci: *Petrarvhismo metafisico*. W zbiorze: *Petrarca i jedność kultury europejskiej*. Red.: Monika Febro, Piotr Salwa. Warszawa 2005.
200. Etienne Gilson: *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*. Tłum. Sylwester Zalewski. Warszawa 1987.
201. Etienne Gilson: *Jedność doświadczenia filozoficznego*. Tłum. Zofia Wrzeszcz. Warszawa 1968 (i wyd. nast.).
202. Luigi Giussani: *Śladami chrześcijańskiego doświadczenia*. Tłum. Karol Kluza. Warszawa 1988.
203. Adrian Gleń: *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*. Opole 2007.
204. Zygmunt Gloger: *Encyklopedia staropolska*. Warszawa 1989, tomy I–IV.
205. Jacek Głazewski: *Jadwiga Ziętarska (1928–2008)*. „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” (Warszawa) r. I (XLIII): 2008.
206. Urszula Głowacka-Maksymiuk: *Aleksandra z ksiąg Czartoryskich Ogińska*. Siedlce 2003.
207. Michał Głowiński: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*, Seria 2. Oprac. Henryk Markiewicz. Wrocław 1976.

208. Michał Głowiński: *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. W: *Zaświat przedstawiony*. Warszawa 1981.
209. Michał Głowiński: *Parodia konstruktywna. O „Pornografii” Gombrowicza*. W zbiorze: *Gombrowicz I krytycy*. Oprac. Zdzisław Łapiński. Kraków 1984.
210. Joanna Godlewicz-Adamiec: *Między tradycją a wymową własnej wizji – dotyk w twórczości Hildegardy z Bingen*. W zbiorze: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*. Red.: Patrycja Badysiak, Anna Łebkowska, Łukasz Wróblewski. Kraków 2016.
211. Jan Godyń: *Retoryka w pieśni pasyjnej Władysława z Gielniowa, „Psałterzu floriańskim” i „Kazaniach [tzw.] świętokrzyskich”. Funkcje średniowiecznej interpunkcji*. „Ruch Literacki” 1996, z. 6.
212. Jan Godyń: *Studia historycznojęzykowe, edytorskie, kulturalno językowe*. Kraków 2009.
213. Jerzy Gogola: *Mała droga do świętości*. Rozprawa na witrynie internetowej zakonu karmelitów bosych: <http://www.karmel.pl/karmel-mala-droga-sw-teresy/>.
214. Marian Goliaś: *Bajka klasyczna*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006.
215. Małgorzata Golicka-Jabłońska: *Tak trzeba*. Łódź 2013.
216. Janusz K. Goliński: *„De se ipso ad posteritatem”. Kallimacha, Dantyszka i Janickiego autobiografie kreowane*. „Pamiętnik Literacki” (Wrocław) 1995, z. 1.
217. Janusz K. Goliński: *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa 1996.
218. Witold Gombrowicz: *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*. Kraków 2011.
219. Juliusz W. Gomulicki: *Młody „gniewny” polskiego oświecenia*. W: Tomasz Kajetan Węgierski: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1974.
220. Juliusz Wiktor Gomulicki: *Stracone złudzenia czyli o Kajetanie Węgierskim*. W: Tomasz Kajetan Węgierski: *Poezje wybrane*. Oprac. Juliusz W. Gomulicki. Warszawa 1981.
221. Juliusz Wiktor Gomulicki: [Wstęp]. W: Tomasz Kajetan Węgierski: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1974.
222. Juliusz Wiktor Gomulicki: [Wstęp]. W: Stanisław Trembecki: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1965.
223. Danusha Goska: *Bieganski. Stereotyp Polaka bydlaka w stosunkach polsko-żydowskich i amerykańskiej kulturze popularnej*. Tłum. Katarzyna Szuster. Kraków 2015.
224. Dorota Gostyńska: *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*. Warszawa 1991.
225. Dorota Gostyńska: *Sherlock Holmes i topika analityczna antyku*. W zbiorze: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku. Studia*. Red.: Alina Brodzka, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz. Wrocław 1992.

226. Karol Górski: *Kierownictwo duchowe w klasztorach żeńskich w Polsce XVI–XVIII wieku. Teksty i komentarze*. Warszawa 1980.
227. Karol Górski: *Matka Mortęska*. Kraków 1971.
228. Karol Górski: *Studia i materiały z dziejów duchowości*. Warszawa 1980.
229. Konrad Górski: *Muzyka w opisie literackim*. W: *Rozważania teoretyczne. Literatura, muzyka, teatr*. Lublin 1984.
230. Konrad Górski: *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*. Wyd. 2. Warszawa 1978.
231. Konrad Górski i in.: *Zasady wydawania tekstów staropolskich*. Wrocław 1955.
232. Wincenty Granat: *Boskie Macierzyństwo*. W zbiorze: *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. Red.: Bernard Przybylski. Poznań 1965.
233. Wincenty Granat: *Personalizm chrześcijański. Teologia osoby ludzkiej*. Poznań 1985.
234. Wincenty Granat: *U podstaw humanizmu chrześcijańskiego*. Poznań 1976.
235. Peter Greenaway: *Obrazy z „paintboxu”*. (Komentarz do scenariusza „Ksiąg Prospera”). Tłum. Grzegorz Janikowski. „Ogród” (Warszawa) 1994, nr 2 (18).
236. Monika Gripenberg: *Agatha Christie*. Tłum. Aleksandra Czyrek. Wrocław 1999.
237. Piotr Grzegorzczak: *Dzieło pisarskie Stanisława Ignacego Witkiewicza. Próba bibliografii*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Red.: Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomieński. Warszawa 1957.
238. *Grzegorz I Wielki*, św. Autorzy hasła: Beata Falczyk, Jerzy Misiurek, Seweryn Rosik, Marian Rusecki. W zbiorze: *Encyklopedia katolicka*. Tom VI. Red.: Jan Walkusz i in. Lublin 1993, kol. 324–333.
239. Pierre Guiraud: *Semantyka*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Warszawa 1976.
240. Georges Gusdorf: *L’homme romantique*. Paris, Payot, 1984.
241. Georges Gusdorf: *Śmierć – marzenie senne – przetrwanie*. (Z książki: „Człowiek romantyzmu”). Tłum. Magdalena Mendys-Rychter. „Ogród” (Warszawa) 1992, nr 2 (10).
242. Georges Gusdorf: *Wyobrażenia, magia*. (Z książki: „Człowiek romantyzmu”. Tłum. Anna Żelechowska. Przygotował do druku Antoni Czyż. „Ogród” (Warszawa) 1990, nr 1 (3).
243. Andrzej Guzek: *Salony literackie*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977.
244. Jolanta Gwioździk: *Biblioteka panien benedyktynek łacińskich we Lwowie (XVI–XVIII) wiek*. Katowice 2001.
245. Jolanta Gwioździk: *Kultura pisma i książki w żeńskich klasztorach dawnej Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*. Katowice 2015.
246. Danuta Gwizdalanka: *Historia muzyki*. Część 4: *Przemiany kultury muzycznej XX wieku*. Wyd. 2. Kraków 2015.
247. Jerzy Habela: *Słowniczek muzyczny*. Wyd. 11. Kraków 1983.
248. Pierre Hadot: *Filozofia jako ćwiczenie duchowe*. Tłum. Piotr Domański. Warszawa 1992.

249. Joanna Hałoń: *O warsztacie tłumacza sandomierskiego przekładu „Pensées” Blaise’a Pascala*. „Roczniki Humanistyczne KUL” r. LVI: 2008.
250. Joanna Hałoń: *Sandomierski przekład „Pensées” Blaise’a Pascala*. „Barok” 2008, nr 2.
251. Joanna Hałoń: *Wobec obrazu*. „Zeszyty Naukowe KUL” 2003, nr 1–2.
252. Ryszard Handke: *Lektura jako komunikacja*. W: *Utwór fabularny w perspektywie odbiorcy*. Wrocław 1982.
253. Mirosława Hanusiewicz: *Świat podzielony. O poezji Sebastiana Grabowieckiego*. Lublin 1994.
254. Mirosława Hanusiewicz: *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*. Lublin 1998.
255. Anne Hart: *Herkules Poirot, życie i czasy*. Tłum. Anna Bańkowska. Warszawa 1998.
256. Anne Hart: *Panna Jane Marple, życie i czasy*. Tłum. Anna Bańkowska. Warszawa 1999.
257. Mieczysław Hartleb: *Estetyka Jana Kochanowskiego. Część I: Stosunek poety do sztuki plastycznej*. Lwów 1923.
258. Mieczysław Hartleb: *Nagrobek Urszulki. Studium o genezie i budowie „Trenów” Jana Kochanowskiego*. Kraków 1927.
259. Agnieszka Haska: *„Proszę Pana Ministra o energiczną interwencję”. Aleksander Ładoś (1891-1963) i ratowanie Żydów przez Poselstwo RP w Bernie. „Zagłada Żydów. Studia i materiały” (Warszawa) r. XI: 2015*.
260. Paul Hazard: *Kryzys świadomości europejskiej 1680-1715*. Tłum. Janusz Lalewicz, Andrzej Siemek. Warszawa 1974.
261. Martin Heidegger: *Bycie i czas*. Tłum. Bogdan Baran. Warszawa 2004.
262. Martin Heidegger: *Hölderlin i istota poezji*. Tłum. Krzysztof Michalski. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965–1986, tom II, część 2.
263. Martin Heidegger: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Tłum. Sława Lisiecka. Warszawa 2004.
264. Andrzej Hejmej: *Badania intermedialne i nowa humanistyka*. W zbiorze: *Nowa humanistyka. Zajmowanie pozycji, negocjowanie autonomii*. Red.: Przemysław Czapliński i in. Warszawa 2017.
265. Andrzej Hejmej: *Komparatystyka intermedialna*. „Rocznik Komparatystyczny” (Szczecin) r. VII: 2016.
266. Andrzej Hejmej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2002.
267. Alicja Helman: *Film faktów i film fikcji*. Katowice 1977.
268. Marek Hendrykowski: *Tańczące muzy. Kino i korespondencja sztuk*. „Images” (Poznań) r. VII: 2009–2010, nr 13–14, s. 5–14.
269. Janina Hera: *Z dziejów pantomimy czyli pałac zaczarowany*. Warszawa 1975.
270. Wojciech Herbaczyński: *W dawnych cukierniach i kawiarniach warszawskich*. Wyd. 2. Warszawa 1988 (wyd. 3: 2005).

271. Czesław Hernas: *W kalinowym lesie. U podstaw folklorystyki polskiej*. Warszawa 1965, tom I.
272. Paweł Hertz: „*Moja mądra dusza w moim ładnym ciele*”. W: *Miary i wagi*. Warszawa 1978.
273. Dietrich von Hildebrand: *Przemienienie w Chrystusie*. Tłum. Juliusz Zychowicz. Kraków 1982.
274. Brunon Hołyst: *Psychologia kryminalistyczna*. Wyd. 3. Warszawa 2009.
275. Johan Huizinga: *Erazm*. Tłum. Maria Kurecka. Warszawa 1964.
276. *Idą nowi ludzie* – zespół wypowiedzi pod takim hasłem nadrzędnym. „Tygodnik Powszechny” (Kraków) 1993, nr 9.
277. Roman Ingarden: *O odpowiedzialności i jej podstawach ontycznych...* W: *Książeczka o człowieku*. Kraków 1975.
278. Roman Ingarden: *Uwagi na marginesie „Poetyki” Arystotelesa*. W: *Studia z estetyki*. Tom I. Warszawa 1966.
279. Roman Ingarden: *Wspomnienie o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Red.: Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomieński. Warszawa 1957.
280. Roman Ingarden: *Wstęp do fenomenologii Husserla*. Tłum. Andrzej Półtawski. Warszawa 1974.
281. Zdzisław Jachimecki: *Ryszard Wagner*. Kraków 1922.
282. Werner Jaeger: *Paideia. Formowanie człowieka greckiego*. Tłum. Marian Plezia i Henryk Bednarek. Warszawa 2001.
283. Irena Jakimowicz: *Józef Gielniak [Album]*. Warszawa 1982.
284. Agnieszka Jakuboszczak: *Sarmacka dama. Barbara Sanguszkowa (1718–1791) i jej salon towarzyski*. Poznań 2008.
285. Jan Paweł II (Karol Wojtyła): *Apostoł*. W: „*Aby Chrystus się nami posługiwał*”. Kraków 1979.
286. Jan Paweł II: *Centesimus annus. Encyklika [...]*. Watykan 1991, rozdział III: *Rok 1989*.
287. Jan Paweł II: *Dominm et Vivificantem. Encyklika [...] o Duchu Świętym [...]*. Watykan 1986.
288. Jan Paweł II: *Laborem exercens. [Encyklika]. Tekst i komentarze*. Red.: Jerzy Gałkowski. Lublin 1986.
289. Jan Paweł II: *Mężczyznę i niewiastę stworzył ich. Odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*. Watykan 1986.
290. Jan Paweł II (Karol Wojtyła): *Miłość i odpowiedzialność*. Wyd. 3. Lublin 1982, rozdział: *Miłość oblubieńcza*, s. 87–92.
291. Jan Paweł II: *Reconciliatio et paenitentia. Adhortacja [...] o pojednaniu i pokucie*. Watykan 1984.
292. Jan Paweł II: *Redemptoris Mater. Encyklika [...]*. Watykan 1987.

293. Jan Paweł II: *Wiara i kultura. Dokumenty, przemówienia, homilie*. Rzym – Lublin 1988, przemówienie w Rzymie: *Dziedzictwo nie oznacza martwej przeszłości* z 21 IV 1986.
294. Jan Paweł II (Karol Wojtyła): *Zagadnienie wiary w dziełach św. Jana od Krzyża*. Tłum. Leonard od Męki Pańskiej [Kowalówka]. Kraków 1990.
295. Krystyna Janicka: *Surrealizm*. Wyd. 3. Warszawa 1985.
296. Elżbieta Janicka-Olczakowa: *Żeński ruch dominikański w Polsce XVII-XX wieku*. W zbiorze: *Studia nad historią dominikanów w Polsce 1222-1972*. T. 1. Warszawa 1975.
297. Maria Janion: *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*. Warszawa 2009.
298. Maria Janion: „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś”. Warszawa 1996.
299. Maria Janion: *Do Europy tak, ale z naszymi umarłymi*. Warszawa 2000.
300. Maria Janion: [Głos w tomie]: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red.: Henryk Markiewicz i Janusz Sławiński. Kraków 1976.
301. Maria Janion: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975.
302. Maria Janion: *Królestwo i wygnanie*, s. 29–59, „Ogród” 1993, nr 1–4 (13–16).
303. Maria Janion: *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków 2006.
304. Maria Janion: *Odnawianie znaczeń*. Kraków 1980, rozdział: *Być „ja” swojego „ja”*.
305. Maria Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991.
306. Maria Janion: *Romantyzm, rewolucja, marksizm*. Gdańsk 1972.
307. Maria Janion: *Stefania Skwarczyńska i obrazy poetyckie*. W zbiorze: *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*. Red.: Marek Bielacki, Jan Trzynadłowski. Łódź 1992.
308. Maria Janion, Maria Żmigrodzka: *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra*. Kraków 1998.
309. Augustyn Jankowski: *Bliżej Bogarodzicy. Studia z mariologii biblijnej*. Kraków 2004.
310. Józef Japola: *Tekst czy głos? Waltera Onga antropologia literatury*. Lublin 1998.
311. Wiesława Jaraczewska: *Dwór księstwa Ogińskich w Siedlcach jako środowisko kulturotwórcze na tle rozwoju kultury teatralnej doby oświecenia, „Siedlce” r. III: 1975*.
312. Zbigniew Jarosiński: [Głos w dyskusji]. W: Maria Janion: *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*. Gdańsk 1970, część: *Światopoglądy*.
313. Krystyna Jarząbek: *Gestykulacja i mimika. Słownik*. Katowice 1994.
314. Krystyna Jarząbek: *Rehabilitacja języka gestów (na przykładzie porozumiewania się zakonników i mniszek)*. Katowice 1999.
315. Mieczysław Jastrun: *Mit śródziemnomorski*. Warszawa 1962 (i w jego *Esejach*. Warszawa 1973).
316. Aldona Jawłowska: *Drogi kontrkultury*. Warszawa 1975.

317. Natalia Jeleń: *„Mała droga” do świętości – dzienniki Anieli Salawy i Anielki Budkówny*. Siedlce 2016. Maszynopis (wydruk komputerowy). Praca magisterska – Promotor: dr Barbara Stelingowska, Recenzent: prof. Antoni Czyż. Egzemplarz w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.
318. Henry Jenkins: *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Tłum. Małgorzat Bernatowicz, Mirosław Filiciak. Warszawa 2007.
319. Henry Jenkins, Sam Ford, Joshua Green: *Rozprzestrzenialne media*. Tłum. Michał Wróblewski. Łódź 2018.
320. Marek Jędraszewski: *Wobec innego. Relacje międzypodmiotowe w filozofii Emmanuela Lévinasa*. Poznań 1990.
321. Jacek Jędrzejewicz: *Luis Buñuel. Paradoxy uduchowionego ateisty*. Siedlce 2016.
322. Alojzy Jougan: *Słownik kościelny łacińsko-polski*. Wyd. 2. Warszawa 1992.
323. Barbara Judkowiak: *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*. Poznań 1992.
324. Carl Gustav Jung: *Psychologia i twórczość*. W antologii: *Teoria badań literackich za granicą*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Tom II, część 1. Kraków 1974.
325. Dariusz Juras: *Elementy psychologii pozytywnej w nawiązaniu do rozważań Arystotelesa*. „Państwo i Społeczeństwo” (Kraków) r. XII: 2012, nr 4, s. 11–20.
326. Marta Kacprzak: *Z literatury dewocyjnej XVII wieku: „Postne nabożeństwo” Adama Makowskiego jako ignacjańskie ćwiczenia duchowne*. W zbiorze: *Staropolska literatura dewocyjna*. Red.: Iwona Dacka-Górzyńska, Joanna Partyka. Warszawa 2015.
327. Mieczysław Kaczmarzyk: *Przejawy retoryki [...] w „Pieśniach sobie śpiewanych” Konstancji Benisławskiej*. „Roczniki Humanistyczne KUL” r. XXI: 1973, z. 1.
328. Katarzyna Kaczor-Scheitler: *Działalność pisarska polskich zakonów żeńskich w dobie baroku*. „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” (Łódź) vol. XIII: 2010, s. 77–89.
329. Bogusław Kaczyński: *Ucieczki do Karyntii. Rzecz o Albanie Bergu i jego operach*. Warszawa 1987, rozdział: „Wozzeck”, s. 66–102.
330. Paweł Kaczyński: *Niedokończona podróż. Proza Tomasza Kajetana Węgierskiego*. Wrocław 2001.
331. Tadeusz Kaczyński: *Messiaen*. Kraków 1986.
332. Zbigniew Kadłubek: *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozastłownej*. Katowice 2011.
333. *Kalendarium życia Karola Wojtyły*. Oprac. ks. Adam Boniecki. Kraków 1983.
334. Daniel Kalinowski: *Religia sztuki (Philipp Otto Runge)*. „Prace Komisji Filologicznej” (Poznań) r. LI–LV: 2008, s. 253–276.
335. Anna Kałowska: *Witkacy. Etyka*. Łódź 2016.
336. Anna Kapuścińska: *„Theatrum meditationis”. Ignacjanizm i jezuityzm w duchowej i literackiej kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej – źródła, inspiracje, idee*. W zbiorze: *Drogi duchowe katolicyzmu polskiego XVII wieku*. Red.: Alina Nowicka-Jeżowa. Warszawa 2015.

337. Wanda Karkucińska: *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa (1676–1746). Działalność gospodarcza i mecenat*. Warszawa 2000.
338. Adam Karpiński: [Komentarz edytorski]. W: Stanisław Herakliusz Lubomirski: *Poezje zebrane*. Warszawa 1995, tom II.
339. Adam Karpiński: *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich*. Wrocław 1983, s. 56.
340. Adam Karpiński: *Tekst staropolski. Studia i szkice o literaturze dawnej w rękopisach*. Warszawa 2003.
341. Edward Kasperski: *Kierkegaard. Antropologia i dyskurs o człowieku*. Pułtusk 2003.
342. Edward Kasperski: *Świat człowieczy. Wstęp do antropologii literatury*. Pułtusk 2006.
343. Magdalena Kasprzyk-Chevriaux: *Polska historia ziemniaka*. Na portalu internetowym culture.pl: <https://culture.pl/pl/artykul/polska-historia-ziemniaka>. (dostęp: 3 VII 2018).
344. [Henryk Kazimierowicz]: *Powiernik Witkacego. Pisma rozproszone ks. Henryka Kazimierowicza*. Zebrał i wstępem opatrzył Przemysław Pawlak. Warszawa 2017.
345. Zbigniew Kaźmierczak: *Paradoks i zbawienie. Antropologia mistyczna mistrza Eckharta i Jana od Krzyża*. Białystok 2009.
346. *Każdy dla siebie i Bóg przeciw wszystkim*. W zbiorze: *Galernicy wrażliwości*. Red.: Maria Janion, Stanisław Rosiek. Gdańsk 1981.
347. Magdalena Kempna-Pieniążek: *Formuły duchowości w kinie najnowszym*. Katowice 2013.
348. Halina Kenarowa [primo voto Bolesławowa Micińska]: *Spotkania z Witkacym*. „Kraków” 1985, nr 1.
349. Tullio Kezich: *Federico Fellini. Księga filmów*. Tłum. Agnieszka Gołębiowska. Poznań 2009.
350. Antoni Kępiński: *Poznanie chorego*. Wyd. 2. Warszawa 1989.
351. Antoni Kępiński: *Psychopatologia nerwic*. Warszawa 1973.
352. Antoni Kępiński: *Schizofrenia*. Warszawa 1972.
353. Antoni Kępiński: *Z psychopatologii życia seksualnego*. Warszawa 1973.
354. Zdzisław Kępiński: *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980.
355. Piotr Kiełbiński: *Dramat muzyczny Ryszarda Wagnera „Pierścień Nibelunga” jako realizacja artystyczna założeń teoretycznych*. Kraków 2015. [Książka elektroniczna]. Adres: http://sklep.amuz.krakow.pl/index.php?id_product=127&controller=product; (dostęp: 23 VII 2018).
356. Andrzej Kijowski: *W labiryncie*. W: *Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*. Oprac. Tomasz Burek. Warszawa 1991, tom I.
357. Joanna Kiwiłso: *Opowieści Adama Borowego*. „Nowa Gazeta Praska” (Warszawa), wersja internetowa, kwiecień 2014, adres witryny <http://www.ngp.westsidegroup.pl/str/tekst4216.html>. (dostęp: 16 grudnia 2018).

358. Anna Kiljan: *Wampir, alchemik, okultysta* [- *Alejandro Jodorovsky*]. „Życie Warszawy” z 9 VI 2008. Wersja cyfrowa w internecie pod adresem: <http://www.zw.com.pl/artukul/258189.html?print=tak>. (dostęp: 27 XII 2018).
359. Justyna Klamon: „622 upadki Bunga” jako powieść inicjacyjna. W zbiorze: *Czytanie Witkacego*. Red.: Antoni Czyż. Siedlce 2001.
360. Juliusz Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wstęp i opracowanie Jerzy Starnawski. Kraków 1999, tom II.
361. Juliusz Kleiner: *Słowacki*. Wrocław 1972.
362. Zenon Klemensiewicz: *Słowniki*. W: *Historia języka polskiego*. Część II: *Doba średniopolska*. Warszawa 1965 (i wyd. nast.).
363. Piotr Kletowski, Piotr Marecki: *Żuławski. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*. Wywiad-rzeka. Warszawa 2008.
364. Anna Kluba-Połatyńska, Anna Sorbjan: *Dokumentacja twórczości naukowej Stefanii Skwarczyńskiej*. Łódź 1984.
365. Jerzy Kłoczowski: *Drogi człowieka mistycznego*. Kraków 2001.
366. Krystyna Kłosińska: *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków 1999.
367. Antonina Kłowska: *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Wyd. 2. Warszawa 1980, 1985.
368. Ryszard Knapieński: *Iluminacje romańskiej „Biblii płockiej”*. Lublin 1993.
369. *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*. Red.: Iwona Maciejewska i Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 2008.
370. *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red.: Jan Błoński. Kraków, Wyd. Literackie, 1989.
371. Jan Kochanowski: *Dzieła wszystkie*. Tom wstępny: *Wprowadzenie wydawnicze*. Oprac. Maria Renata Mayenowa i in. Wrocław 1983.
372. *Kochanowski. Z dziejów badań i recepcji twórczości*. Oprac. Mirosław Korolko. Warszawa, PWN, 1980.
373. Bronisław Kocowski: *Drzeworytowe książki średniowiecza*. Wrocław 1974.
374. Krzysztof Koehler: *Palus sarmatica*. Warszawa 2016.
375. Leszek Kolankiewicz: *Święty Artaud*. Warszawa 1988.
376. Romana Kolarzowa: *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*. Kraków 2000.
377. Iwona Kolańska-Pasterczyk: *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*. Kraków 2007.
378. Anna Kołaczowska: *Tren*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006.
379. Arkadiusz Kołodziejczyk: *Aleksander Ładoś (1891-1963) - działacz niepodległościowy, dyplomata, ludowiec*. „Roczniki Dziejów Ruchu Ludowego” (Warszawa) r. XXXI: 2000, s. 239-263.
380. Anna Komarnicka: *Epithalamion*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006.

381. Małgorzata Komorowska: *Szymanowski w teatrze*. Warszawa 1992.
382. Feliks Koneczny: *O wielości cywilizacji* [1935]. Wyd. 5. Warszawa 2002.
383. *Konkordancja do „Dzienniczka” św. Siostry Faustyny*. Kraków 2001.
384. Stefan Konstańczak: *Osamotnienie artysty – wybór czy konieczność?* W zbiorze: *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*. Red.: Piotr Domeracki, Włodzimierz Tyburski. Toruń 2006.
385. Kamil Kopania: *Słowo – obraz – teatr. Uwagi na temat „Rozmyślań dominikańskich”*. „Biuletyn Historii Sztuki” (Warszawa) r. LXVI: 2004, nr 1–2, s. 7–48.
386. Beata Kopcińska: *Andrzej Żuławski jako świadek i kreator swego czasu w prozie („Lity bór”) i filmie („Szamanka”)*. Praca magisterska. Promotor: prof. Antoni Czyż. Siedlce 2012. Instytut Filologii Polskiej i Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego (wydruk komputerowy).
387. Zdzisława Kopczyńska: *Język a poezja. Studia z dziejów świadomości językowej i literackiej oświecenia i romantyzmu*. Wrocław 1976.
388. Onufry Kopczyński: *Gramatyka języka polskiego*. Warszawa 1817.
389. Maria Kornatowska: *Fellini*. Gdańsk 2003 (pierwsza wersja monografii: 1972).
390. Mirosław Korolko: *Jana Kochanowskiego żywot i sprawy*. Warszawa 1985.
391. Mirosław Korolko: *Sztuka retoryki*. Warszawa 1990.
392. Tomasz Korzeniowski: *Teatr hetmanowej Ogińskiej w Siedlcach*, „Pamiętnik Teatralny” 1969, nr 1–2.
393. Romuald Kostecki: *Pełnia łaski Maryi*. W zbiorze: *Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy*. Red.: Bernard Przybylski. Poznań 1965.
394. Teresa Kostkiewiczowa, Zofia Sinko: *Russoizm*. Hasło w zbiorze: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977.
395. Teresa Kostkiewiczowa: *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów oświecenia*. Warszawa 1984.
396. Teresa Kostkiewiczowa: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*. Warszawa 1975.
397. Teresa Kostkiewiczowa: *Sytuacja liryczna*. Hasło w tomie: *Słownik terminów literackich*. Red.: Janusz Sławiński. Wyd. 2. Wrocław 1988.
398. Krzysztof Kościuszko: *Stanisława Ignacego Witkiewicza spór o naukową metafizykę*. Olsztyn 1998.
399. Jadwiga Kotarska: *Erotyk staropolski. Inspiracje i odmiany*. Wrocław 1980.
400. Jadwiga Kotarska: *Wiersze wariacyjne – autorska propozycja krytycznej lektury*. W zbiorze: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*. Red.: Hanna Dziechcińska. Warszawa 1985.
401. Edmund Kotarski: *Dziedzictwo i tradycja. Szkice o literaturze staropolskiej*. Gdańsk 1990.
402. Piotr Kowalczuk: *Reakcyjny Homer. „Do rzeczy”* (Warszawa) 2018, nr 27.
403. Alina Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994.
404. Marta Kowalewska: *Opowiem wam o „Daas”... Film o Jakubie Franku. „Do źródeł”* (Siedlce) r. VI-XI: 2014, s. 139-142. [Fragment pracy magisterskiej, której pro-

- motorem był prof. Antoni Czyż. Maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach].
405. Katarzyna Kowalik: „*Pieśni Maldorora*” – nihilistyczna rewolucja nienawiści. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (Łódź) r. LIX: 2016, z. 2, s. 123–134.
 406. Karolina Kowalska: *Sprawiedliwi z Warszawy*. „Metro” (Warszawa), 28 marca 2011.
 407. Jacek Kowalski: *Sarmacja. Obalanie mitów. Podręcznik bojowy*. Warszawa 2017.
 408. Jacek Kowzan: *Ingmar Bergman i kino liminalne. Nad amerykańską monografią o „Personie”*. „Ogród” (Siedlce) 2016, nr 1–4 (27–30).
 409. Jacek Kowzan: *Quattuor hominum novissima. Dzieje serii tematycznej czterech rzeczy ostatecznych w literaturze staropolskiej*. Siedlce 2003.
 410. Joanna Koziół: Czy „*De oratore*” Cyserona może być nazwany dialogiem platońskim? „Roczniki Humanistyczne [TN KUL]” (Lublin) r. LVIII: 2010, z. 3, s. 55–69.
 411. Zuzanna Kozłowska: *Zapach idei. Synestezja i ideastezja w „Correspondances” Charlesa Baudelaire’a*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” (Poznań) 2015, nr 25–26 (45–46), s. 299–313.
 412. Ewa Kozubska, Jan Tomkowski: *Mistyczny świat Williama Blake’a*. Milanówek 1993.
 413. Joanna Krauze-Karpińska: *Czy postawić przecinek? Interpunkcyjne rozterki wydawcy teksów dawnych*. „Nauka” (Wrocław) 2016.
 414. Arkadiusz Krawczyk: „*Śmierć Sardanapala*” Eugène Delacroix – orientalizm wobec korespondencji sztuk. W zbiorze: *III Łódzkie Spotkania Studentów Historii Sztuki. W blasku Orientu*. Red.: Alina Barczyk, Krzysztof Stefański. Łódź 2015.
 415. Mieczysław Krąpiec: *Ja – człowiek. Zarys antropologii filozoficznej*. Lublin 1974 (i wyd. nast.).
 416. Mieczysław Krąpiec: *Metafizyka. Zarys teorii bytu*. Wyd. 2. Lublin 1978.
 417. Adam Krokiewicz: *Arystoteles, Pirron i Plotyn*. Warszawa 1974.
 418. Adam Krokiewicz: *Moralność Homera i etyka Hezjoda*. Warszawa 1959 (i wyd. nast.).
 419. Marcin Król: *Polska w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*. W zbiorze: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Red.: Michał Głowiński, Janusz Sławiński. Wrocław 1972.
 420. Anna Królica: *Pina Bausch (1940–2009). W cieniu Bausch*. „Dwutygodnik.com” [Czasopismo internetowe] 2009, nr 7. Adres: <http://www.dwutygodnik.com/artukul/296-pina-bausch-1940-2009-w-cieniu-bausch.html>. (dostęp: 29 VII 2018).
 421. Grzegorz Królikiewicz: *Kłopoty z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*.
 422. Barbara Król-Kaczorowska: *Teatry Warszawy. Budynki i sale teatralne w latach 1748–1975*. Warszawa 1986.
 423. Barbara Kryda: *Szkolna i literacka działalność Franciszka Bohomolca. U źródeł polskiego klasycyzmu XVIII w.* Wrocław 1979.

424. Anna Krzewińska: *Sielanka staropolska. Jej początki, tradycje i główne kierunki rozwoju*, Warszawa 1979.
425. Roman Krzywy: *Emblemat*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006.
426. Roman Krzywy: *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej*. Warszawa 2014.
427. Julian Krzyżanowski: *Talia i Melpomena w Nieświeżu. O twórczości Franciszki Urszuli Radziwiłłowej*. W: *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Wyd. 3. Warszawa 1977.
428. Julian Krzyżanowski: *Barok na tle prądów romantycznych*. W: *Tradycje literackie polszczyzny. Od Galla do Staffa*. Oprac. Maria Bokszczanin. Warszawa 1992. Pierwodruk W: Julian Krzyżanowski: *Od średniowiecza do baroku*. Warszawa 1938.
429. Julian Krzyżanowski: *Historia literatury polskiej. Alegoryzm – preromantyzm*. Wyd. 4. Warszawa 1974, 1979.
430. Julian Krzyżanowski: *Mądrej głowie dość dwie słowie. Pięć centurj przysłów polskich i diabelski tuzin*. Wyd. 3. Warszawa 1975, tomy I i III.
431. Julian Krzyżanowski: *Przysłowie*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (Łódź) r. III: 1960, z. 1 (4).
432. Julian Krzyżanowski: *Zagadka i jej problematyka*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” (Łódź) r. V: 1962, z. 2 (9).
433. Zygmunt Kubiak: *Jak w zwierciadle*. Warszawa 1985.
434. Zygmunt Kubiak: *Literatura Greków i Rzymian*. Warszawa 1999.
435. Zygmunt Kubiak: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1997.
436. Zygmunt Kubiak: *Przestrzeń dzieł wiecznych. Eseje o tradycji kultury śródziemnomorskiej*. Kraków 1993.
437. Zygmunt Kubiak: *Wędrówki po stuleciach*. Kraków 1989.
438. Piotr Kubkowski: „Dosyć nie umiem pisać. „Dzienniczek” Faustyny Kowalskiej jako wydarzenie piśmienne i tekstowe. „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 119-138.
439. Piotr Kubkowski: „Sekretarka”. „Dzienniczka” Faustyny Kowalskiej lektura antropologiczna. W zbiorze: *Antropologia praktyk językowych*. Red.: Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy. Warszawa 2016.
440. Dorota Kudelska: *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*. Lublin 1997.
441. Thomas Kuhn: *Raz jeszcze o paradygmatach*. W: *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych*. Tłum. Stefan Amsterdamski. Warszawa 1985.
442. Leszek Kukulski: *Prolegomena filologiczne do twórczości Wacława Potockiego*. Wrocław 1962.
443. Kazimierz Kumaniecki: *Literatura rzymska. Okres cyceroński*. Warszawa 1977.
444. Kazimierz Kumaniecki: *Słownik łacińsko-polski*. Wyd. 9. Warszawa 1976.
445. Maria Kuncewiczowa: *Fantasia alla polacca*. Warszawa 1979.
446. Zofia Kupińska: *Motywy tematyczne w „Tristiach” Klemensa Janickiego*. „Roczniki Humanistyczne KUL” Lublin r. XXXIV: 1986, z. 3.

447. Władysław Kuraszkiewicz: *Wyrazy polskie w słowniku polsko-łacińskim Jana Mączyńskiego*. Tom I. Wrocław 1962.
448. Gabriela Kurylewicz: *Pornografia i zło. Projekt sztuki kontemplatywnej*. „Ogród” 1994, nr 2 (18), s. 104–123.
449. Seweryn Kuśmierczyk: *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*. Warszawa 2012.
450. Jan Kuźniar: *Interpunkcja*. W: Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Oprac. Juliusz Kleiner i Władysław Floryan. Tom XVI: *Król-Duch. Rapsody nie wydane za życia poety. Tekst główny*. Wrocław 1972.
451. Aleksander Kwiatkowski: *Film skandynawski*. Warszawa 1986.
452. Lucjan Kydryński: *Opera na cały rok*. Kraków 1989, tom II.
453. Teresa Labuda: *Promienie łask. O malarzkim odtworzeniu wizji św. Faustyny Kowalskiej*. Warszawa 2001.
454. Jacques Langlade: *Jean Kochanowski. L’Homme – le penseur – le poète lyrique*. Paris, Société d’Éditions „Les Belles Lettres”, 1932.
455. Bertrand Lemaire: *Święty Ludwik Maria Grignon de Montfort i Jan Paweł II. Braterstwo dusz*. Tłum. Bogdan Kupiś. Warszawa 2003.
456. Mirosław Lenart: *Miles pius et iustus. Żołnierz chrześcijański w kulturze i piśmiennictwie dawnej Rzeczypospolitej (XVI-XVIII w.)*. Warszawa 2009.
457. Paul Levinson: *Miękkie ostrze. Naturalna historia i przyszłość rewolucji informacyjnej*. Tłum. Hanna Jankowska. Warszawa 1999 (wyd. 2: 2006).
458. Ignacy Lewandowski: *Klemens Janicki – polski Owidiusz (1516–1543)*. W: *Elegia poprzez wieki*. Red.: Ignacy Lewandowski. Poznań 1995.
459. Antoni Libera: *„Dziady” jako podstawa „Widm” Moniuszki*. W programie teatralnym: *Dziady – Widma. Mickiewicz – Moniuszko*. Warszawa, Polska Opera Królewska, 2017.
460. Zdzisław Libera: *Wiek oświecony*. Warszawa 1986.
461. Samuel Bogumił Linde: *Słownik języka polskiego*. Warszawa 1994-1995, tom II.
462. Renata Lis: *„Wozzeck” Büchnera: głos w dyskusji; „Wozzeck” i nadzieja*. „Ogród” (Warszawa) 1991, nr 4 (8).
463. Renata Lis: *Jana Jakuba technika transcendowania rzeczywistości*. „Ogród” (Warszawa) 1993, nr 1–4 (13–16), s. 64–71.
464. Renata Lis: *Klemens Janicki: z tradycją wobec rozpaczy*. „Ogród” (Warszawa) 1990, nr 2 (4).
465. Renata Lis: *Spadamy we wszystkich kierunkach. Rozmawiają Renata Lis i Mariusz Koryciński*. „Odra” (Wrocław) 2013, nr 11.
466. Jean Lohisse: *Przyszłość kultury z informatyzowanej*. W zbiorze: *Antropologia słowa*. Red.: Grzegorz Godlewski, Andrzej Mencwel, Roch Sulima. Warszawa 2004.
467. Arthur Lovejoy: *Wielki łańcuch bytu*. Tłum. Artur Przybysławski. Wyd. 2. Gdańsk 2009.
468. Stefania Lubańska: *Pascal i Kierkegaard – filozofowie rozpaczy i wiary*. Kraków 2001.

469. Tadeusz Lubelski: *„Kosmos”: pożegnanie przez prozę*. „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” (Warszawa) 2016, nr 3. [Czasopismo elektroniczne]. Adres cyfrowy: <http://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/andrzej-zulawski/5/kosmos-pozegnanie-przez-proze/565>; (dostęp: 23 VII 2018).
470. *Ludzie Lasek*. Red.: Tadeusz Mazowiecki. Warszawa 1987.
471. Florian Łagowski: *O znakach pisarskich*. Warszawa 1895.
472. Jerzy Łanowski: *Bukolika*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006.
473. Zygmunt Łempicki: *Kultura, epoka, styl* [1938]. W: *Wybór pism*. Oprac. Henryk Markiewicz. Warszawa 1966, tom II: *Studia z teorii literatury*. Przedmowa: Roman Ingarden.
474. Jerzy Łojek: *Geneza i obalenie konstytucji 3 maja. Polityka zagraniczna Rzeczypospolitej 1787–1792*. Wyd. 2. Lublin 1991.
475. Jerzy Łojek: *Siedem tajemnic Stanisława Augusta*. Warszawa 1998.
476. Jan Łoś: *Początki piśmiennictwa polskiego. (Przegląd zabytków językowych)*. Lwów 1922.
477. Małgorzata Łukaszuk-Piekara: *„Wizję splątane z historiami”. Autobiografia liryczna poety*. Lublin 2000.
478. Janusz Maciejewski: *Sarmatyzm jako formacja kulturowa. „Teksty”* [Warszawa] 1974, nr 4. Przedruk w tomie autora: *Obszary i konteksty literatury*. Warszawa 1998.
479. Jarosław Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław 1974.
480. Paweł Maciejko: *Głosa do „Wozzecka”. „Wozzeck” i nadzieja”. „Ogród”* (Warszawa) 1991, nr 4 (8).
481. Paweł Maciejko: *Wieloplemienny tłum. Jakub Frank i ruch frankistowski*. Tłum. Jacek Chmielewski. Gdańsk 2014.
482. Peter Macinnis: *Fasolka z Kalabaru. O truciznach i trucicielach prawie wszystko*. Tłum. Sylwia Wierzbicka-Pawłowska. Warszawa 2005.
483. Lech Majewski: *Asa nisi masa. Magia w „Osiem i pół” Felliniego*. Katowice 1994.
484. Józef Majkowski: *Aktualność szkoły „Ćwiczeń duchownych” św. Ignacego Loyoli*. W zbiorze: *Chrześcijańska duchowość*. Red.: Bp Bohdan Bejze. Warszawa 1981.
485. Józef Majkowski: *Medytacja według „Ćwiczeń duchownych” św. Ignacego Loyoli*. W zbiorze: *Medytacja*. Red.: Walerian Słomska. Lublin 1984.
486. Andrzej Z. Makowiecki: *Trzy legendy literackie. Przybyszewski, Witkacy, Gałczyński*. Warszawa 1980.
487. Viara Maldijeva: *Samotność mistyka [...]*. W zbiorze: *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary*. Red.: Katarzyna Arciszewska, Liliana Kalita, Urszula Patocka-Sigłowy. Tom I. Gdańsk 2016.
488. Joanna Maleszyńska: *Biblijna przypowieść o synu marnotrawnym i jej literackie transpozycje*. W zbiorze: *Miejsca wspólne*. Red.: Edward Balcerzan, Seweryna Wysłouch. Warszawa 1985.

489. Dariusz Cezary Maleszyński: *Materia staropolska. Wstęp do badań*. Poznań 2010.
490. Jean-François Malherbe: *Bóg niełatwy. Nauczanie mistrza Eckharta*. Tłum. Maria Żerańska. Poznań 1999.
491. Antoni Małecki: *Gramatyka języka polskiego mniejsza*. Lwów 1863.
492. *Mały słownik maryjny*. Tłum. [z franc.] Konstanty Brodzik. Niepokalanów 1987.
493. Mariola Marczak: *O badaniach nad transformacjami mediów audiowizualnych w kulturze cyfrowej*. W zbiorze: *Film, telewizja i sztuki wizualne w dobie nowych mediów*. Red.: Mariola Marczak. Olsztyn 2014.
494. Luigi Marinelli: *Polski „Adon”. O poetyce i retoryce przekładu*. Tłum. Autor i Alina Nowicka-Jeżowa. Izabelin 1997.
495. Jacques Maritain: *Humanizm integralny*. Tłumacza nie oznaczono. Warszawa 1981. Pierwodruk wersji polskiej: Warszawa 1936.
496. Jacques Maritain: *Trzej reformatorzy*. Przekład anonimowy. Warszawa 1939.
497. Jacques Maritain: *Trzej reformatorzy*. Wybór i wstęp: Antoni Czyż. „Ogród” (Warszawa) 1989, z. 2, s. 48–53.
498. Michał Paweł Markowski: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999.
499. Marcin Maron: *Chopin jak Orfeusz. „Błękitna nuta” Andrzeja Żuławskiego i ideały sztuki romantycznej*. „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” (Warszawa) 2016, nr 3. [Czasopismo elektroniczne]. Adres cyfrowy: <http://akademia.polskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/andrzej-zulawski/5/kosmos-pozegnanie-przez-proze/565>; (dostęp: 23 VII 2018).
500. Marcin Maron: *Dramat czasu i wyobraźni. Filmy Wojciecha J. Hasa*. Kraków 2010.
501. Louis Martz: *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven 1962.
502. Błażej Matusiak: *Hildegarda z Bingen – teologia muzyki*. Kraków 2003 (wyd. 2: 2012).
503. Ignacy Matuszewski: *Słowacki i nowa sztuka*. Oprac. Samuel Sandler, wyd. 4. Warszawa 1965.
504. Piotr Matywiecki: *Józef Gielniak. „Przegląd Powszechny”* (Warszawa) 1983, nr 5–6.
505. Jadwiga Maurer: *„Z matki obcej”. Szkice o powiązaniach Mickiewicza ze światem Żydów*. Londyn 1990.
506. Maria Renata Mayenowa: *Poetyka teoretyczna*. Wyd. 2, Wrocław 1979.
507. Maria Renata Mayenowa: *Znaki interpunkcyjne*. W: Mikołaj Rej: *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*. Część II. Oprac. Helena Kapełus i in. Wrocław 1971.
508. Roman Mazurkiewicz: *Polskie średniowieczne pieśni maryjne. Studia filologiczne*. Kraków 2002.

509. Jan Mączyński: *Lexicon Latino-polonicum*. Oprac. Reinhold Olesch. Köln 1973 (reprint).
510. Aleksandra Melbechowska-Luty: *Sztukmistrz. Twórczość artystyczna i myśl o sztuce Cypriana Norwida*. Warszawa 2001.
511. Eleazar Meletinskij: *Poetyka mitu*. Tłum. Józef Dancygier. Warszawa 1981.
512. Danuta Michalec: *Aleksandra Ogińska i jej czasy*. Siedlce 1999.
513. Bohdan Michalski: *Polemiki filozoficzne Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Warszawa 1979.
514. Teresa Michałowska: *O „gatunku” w poetyce i poezji staropolskiej*. W: *Poetyka i poezja. Studia i szkice staropolskie*. Warszawa 1982.
515. Teresa Michałowska: *Reguły w staropolskiej sztuce poetyckiej*. W zbiorze: *Estetyka – poetyka – literatura*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1973.
516. Teresa Michałowska: *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław 1974, część ostatnia: *Słownik pojęć gatunkowych objętych szkolną teorią poezji w Polsce XVI – połowy XVIII w.*
517. Teresa Michałowska: *Średniowiecze*. Warszawa 1995.
518. Anna Micińska: *Istnienie poszczególne: Stanisław Ignacy Witkiewicz*. Opracował Janusz Degler. Wrocław 2003.
519. Anna Micińska: *Wędrowki bez powrotu*. Warszawa 2008.
520. Bolesław Miciński: *Portret Witkacego*. W: *Pisma*. Wstęp: Jan Błoński. Oprac. Anna Micińska. Kraków 1970.
521. *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red.: Edward Balcerzan, Seweryna Wysłouch. Warszawa 1985.
522. Robert Mielhorski: *Dzieło Kazimierza Świąckiego w świetle kategorii „osobowości twórczej” – na przykładzie poematu „Morze utracone”*. „Filo-Sofija” (Bydgoszcz) r. XV: 2015, nr 4 (31).
523. *Między barokiem a oświeceniem. Nowe spojrzenie na czasy saskie*. Red.: Stanisław Achremczyk, Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1996.
524. *Między mistyką a codziennością. Magdalena Mortęska i jej rola w reformie trydenckiej*. Red.: Paweł Hope, Żaneta Sztylc, Dariusz Zagórski. Pelplin 2017.
525. Krzysztof Miklaszewski: *Pamięć o Chwistku*. Czasopismo „Witkacy! Czyste dusze w niemytej formie” (Warszawa) 2018, nr 1 (4), s. 112–117.
526. Ziemowit Mikołajtis: *Jan Jakub Rousseau a scena polska*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej [Oddziału PAN w Krakowie]” r. III: 1965.
527. Ziemowit Mikołajtis: *Teatr muzyczny Jana Jakuba Rousseau i jego znajomość w Polsce i w Europie do połowy XIX wieku*. Częstochowa 1972.
528. Paweł Milcarek: *Teoria ciała ludzkiego w pismach św. Tomasza z Akwinu*. Warszawa 1994.
529. Czesław Miłosz: *Szukając ojczyzny*. Kraków 1992.
530. Ewa Miodońska-Brookes: *Wawel – „Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1980.

531. Jerzy Mirewicz: *Na większą chwałę Boga. Ignacy Loyola. W: Obrońcy i słudzy Europy*. Kraków 1986.
532. Jerzy Misiurek: „Złoty okres” niemieckiej mistyki. Lublin 1992.
533. *Młodopolska synteza sztuk*. Red.: Hanna Ratuszna, Radosław Sioma. Toruń 2010.
534. Abraham Moles: *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*. Tłum. Andrzej Osęka. Warszawa 1978.
535. [Edmund Monsiel] *Edmund Monsiel. Odsłona druga. [Album]*. Red.: Zbigniew Chlewiński. Płock 1997.
536. Stefan Moysa: *Znaczenie duchowości ignacjańskiej dla współczesnego chrześcijanina*. W zbiorze: *Kultura życia wewnętrznego*. Red. Jan Krucina. Wrocław 1983.
537. Katarzyna Mroczek: *Epitalamium*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990.
538. Krzysztof Mrowcewicz: „Miłości Bożej rozmyślanie”. O „Emblematach” Zbigniewa Morsztyna. W zbiorze: *Literatura i kultura polska po „potopie”*. Red. Barbara Otwinowska i Janusz Pelc. Wrocław 1992.
539. Krzysztof Mrowcewicz: *Czemu wolność mamy? Antynomie wolności w poezji Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego*. Wrocław 1987.
540. Krzysztof Mrowcewicz: *Wstęp* W tomie: „Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany”. *Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku*. Oprac. Krzysztof Mrowcewicz. Warszawa 1993.
541. Stena Münch: *Opera i polityka. Historyczne i polityczne konteksty grand opera w czasach monarchii lipcowej*. Lublin 2015.
542. Stefan Münch: *Uśmiech anioła. Pogranicza muzyki, malarstwa i literatury*. Lublin 2012.
543. Karin Musiołek: *Z dziejów kształtowania się normy interpunkcyjnej w pisowni polskiej*. „Studia Linguistica” (Wrocław) r. VI: 1981.
544. Eugeniusz Myczka: *W sprawie definicji pracy*. W: Jan Paweł II: *Laborem exercens. Powołany do pracy*. Red.: Jan Krucina. Wrocław 1983.
545. Zofia Nałkowska: *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa 1957.
546. Aleksander Nawarecki: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991.
547. Aleksander Nawarecki: *Hieronima Morsztyna zmysłowa miłość porządku. „Ogród”* 1992, nr 1 (9); przedruk w tomie autora *Pokrzywa. Eseje* (Chorzów 1996).
548. John Newman: *Idea uniwersytetu*. Tłum. Przemysław Mroczkowski. Warszawa 1990.
549. Arent van Nieukerken: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998.
550. Alfons Nossol: *Elementy chrystologiczne encykliki „Redemptor hominis”*. W: Jan Paweł II: *Redemptor hominis. Tekst i komentarze*. Red.: Zofia J. Zdybicka. Lublin 1982.

551. Andrzej Nowak: *Dzieje Polski*. Tom II: 1202–1340. *Od rozbitcia do nowej Polski*. Kraków 2015.
552. Alina Nowicka-Jeżowa: *Jan Andrzej Morsztyn i Giambattista Marino. Dialog poetów europejskiego baroku*. Warszawa 2000.
553. Alina Nowicka-Jeżowa: *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978.
554. Alina Nowicka-Jeżowa: *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*. Lublin 1992.
555. Alina Nowicka-Jeżowa: *Poezja jezuicka po Sarbiewskim – zarysy dróg twórczych*. W zbiorze: *Nauka z poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*. Red. Jacek Bolewski, Jakub Lichański i Piotr Urbański. Warszawa 1995.
556. Alina Nowicka-Jeżowa: *Sen życia w „Trenie XIX” Jana Kochanowskiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” (Warszawa) r. XXXII: 1997.
557. Alina Nowicka-Jeżowa: *Uwagi o studiach porównawczych literatury epok dawnych*. W zbiorze: *Polonistyka w przebudowie*. Red.: Małgorzata Czermińska. Kraków 2005, tom II.
558. Ryszard Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993.
559. Stanisław Obirek: *Uskrzydłony umysł. Antropologia słowa Waltera Onga*. Warszawa 2010.
560. Ewa Obniska: *Claudio Monteverdi*. Gdańsk 1993.
561. Krzysztof Obremski: „*Psalmodia polska*”. *Trzy studia nad poematem*. Toruń 1995.
562. Krzysztof Obremski: *Genologia i retoryka w Księdze Psalmów*. Toruń 2010.
563. Krzysztof Obremski: *Mistyczne uniesienie i stanowe realia. „Pieśni sobie śpiewane” Konstancji Benisławskiej*. W zbiorze: *Pisarki polskie epok dawnych*. Red.: Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1998.
564. Krzysztof Obremski: „*Niezgodna zgodność*” wspomnień pomarcowych emigrantów. *Sabiny Baral „Zapiski z wygnania” i Lejby Fogelmana „Warto żyć”*. „Ogród” (Siedlce) 2018, nr 1-2 (35-36).
565. Krzysztof Obremski: *Wprowadzenie do literatury dawnej. Skrypt dla studentów filologii polskiej*. Toruń 2002.
566. *Odmieńcy*. Red: Maria Janion, Zbigniew Majchrowski. Gdańsk 1982.
567. Paweł Ogórek: *Mistrz Jan Eckhart a święty Jan od Krzyża*. Warszawa 1999.
568. Justyna Olkowicz-Gut: „*Noce i dnie*” a muzyka, czyli o melodyjności powieści. „*Do źródeł*” (Siedlce) r. IV: 2006–2007.
569. Walter Ong: *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. tłum. Józef Japola. Lublin 1992.
570. Walter Ong: *Osoba, świadomość, komunikacja*. Tłum. i oprac. Józef Japola. Warszawa 2009.

571. Ireneusz Opacki: *Genologia a historycznoliterackie konkrety*. W zbiorze: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Oprac. Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara. Warszawa 1983.
572. Ireneusz Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wybór: Henryk Markiewicz. Wrocław 1967 (i wyd. 2: 1976).
573. Józef Opalski: *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red.: Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński. Wrocław 1980.
574. *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*. Red.: Sergio Naitza, Katarzyna Merta. Warszawa 2004.
575. Marek Oramus: *Gra ciałem, czyli „Gatunek II”*. „Nowa Fantastyka” (Warszawa) 1996, nr 8. Cytat za witryną internetową: <http://joanna.fandom.art.pl/oramus/species.htm>.
576. *Osoby*. Red.: Maria Janion, Stanisław Rosiek. Gdańsk 1984.
577. Ewa Ostrowska: *„Bogurodzica” – najstarszy wiersz polski*. W: *Z dziejów języka polskiego i jego piękna*. Kraków 1978.
578. Witold Ostrowski: *„Słownik rodzajów literackich” w zamierzeniu Stefanii Skwarczyńskiej i w realizacji*. W: *Stefania Skwarczyńska. Uczony, nauczyciel, wychowawca*. Red.: Marek Bielecki, Jan Trzynadłowski. Łódź 1992.
579. Witold Ostrowski: *Przypowieść*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006.
580. Barbara Otwinowska: *„Concors discordia” Sarbiewskiego w teorii konceptyzmu*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3.
581. Barbara Otwinowska: *Elogium – „flor floris, anima et essentia” poetyki siedemnastowiecznego panegiryzmu*. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria I. Red.: Michał Głowiński. Wrocław 1967.
582. Barbara Otwinowska: *Elogium*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990.
583. Barbara Otwinowska: *Humanistyczna koncepcja „otium” w Polsce na tle tradycji europejskiej*. W zbiorze: *Studia porównawcze o literaturze staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska, Jan Ślaski. Wrocław 1980.
584. Barbara Otwinowska: *Język – naród – kultura. Antecedencje i motywy renesansowej myśli o języku*. Wrocław 1974.
585. Janusz Pajewski: *Historia powszechna. 1871–1918*. Wyd. 3. Warszawa 1978, rozdział: *Chiny i Korea*.
586. Jerzy Pałucki: *Chrystus jako Boski lekarz w pismach Klemensa Aleksandryjskiego*. W zbiorze: *Wczesnochrześcijańska asceza*. Red.: Franciszek Drączkowski, Jerzy Pałucki. Lublin 1993.
587. Erwin Panofsky: *Ikonologia i ikonografia*. W: *Studia z historii sztuki*. Oprac. Jan Białostocki. Warszawa 1971.

588. *Paradygmat pamięci w kulturze. Prace dedykowane Antoniemu Czyżowi*. Red.: Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Zióntek. Siedlce 2005.
589. Jan Parandowski: *Petrarka*. Wyd. 3. Warszawa 1975.
590. Jan Parandowski: *Z antycznego świata*. Warszawa 1998 (pierwodruk: 1958).
591. Przemysław Parszutowicz: *O pojęciu samotności i uczuciu osamotnienia*, W zbiorze: *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*. Red.: Piotr Dome-racki, Włodzimierz Tyburski. Toruń 2006.
592. Joanna Partyka: *„Żony wyćwiczone”. Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*. Warszawa 2004.
593. *Patriotyzm Polaków. Studia z historii idei*. Red.: Jacek Kłoczkowski. Kraków 2006.
594. Regina Pawłowska: *„Bogurodzica” – język poetycki w epoce św. Wojciecha*. W zbiorze: *Tysiąc lat polskiego słownictwa religijnego*. Red.: Bogusław Kreja. Gdańsk 1999.
595. Janusz Pelc: *Barok – epoka przeciwieństw*. Warszawa 1993.
596. Janusz Pelc: *Bohaterowie literaccy a wzorce osobowe w czasach polskiego rene-sansu oraz baroku*. W zbiorze: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria 3. Wro-cław 1978.
597. Janusz Pelc: *Emblemat*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990.
598. Janusz Pelc: *Europejskość i polskość literatury naszego renesansu*. Warszawa 1984.
599. Janusz Pelc: *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)*. Warszawa 1965.
600. Janusz Pelc: *Obraz – słowo – znak. Studium o emblematkach w literaturze staro-polskiej*. Wrocław 1973.
601. Janusz Pelc: *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*. Kraków 2002.
602. Janusz Pelc: *Tren*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990.
603. Janusz Pelc: *Zbigniew Morsztyn, arianin, poeta*. Wrocław 1966.
604. Janusz Pelc: *Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XVII w.* Warszawa 1973.
605. Régine Pernoud: *Kobiety w czasach katedr*. Tłum. Iwona Badowska. Warszawa 1990.
606. Jean Piaget: *Strukturalizm*. Tłum. Stanisław Cichowicz. Warszawa 1972.
607. Andrzej Pieńkos: *Problematyczny splot muzyki, malarstwa i biografii. Ekspery-ment Arnolda Schönberga. „Quart”* (Wrocław) 2016, nr 4, s. 3–9.
608. Jerzy Pietrkiewicz: *Średniowieczna formuła snu w „Trenach” Kochanowskiego*. W: *Literatura polska w perspektywie europejskiej*. Warszawa 1986.
609. Józef Piórczyński: *Mistrz Echhart. Mistyka jako filozofia*. Wrocław 1997.
610. *Pisarki polskie epok dawnych*. Red.: Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 1998.

611. Marian Plezia: *Mistrz Wincenty zwany Kadłubkiem*. W zbiorze: *Pisarze staropolscy. Sylwetki*. Red.: Stanisław Grzeszczuk. Tom I. Warszawa 1991.
612. Marian Plezia [Red.]: *Słownik łacińsko-polski*. Wyd. nowe. Warszawa 1999.
613. Marcin Pliszka: „*Nadobna Paskwalina*” *Samuela Twardowskiego jako przykład barokowej poezji wizyjnej*. W zbiorze: *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej Ojczyźnie*. Red.: Jacek Kowalski, Katarzyna Meller. Poznań 2002.
614. Marcin Pliszka: *Podróże z Petrarką. Notatki z marginesów. „Do źródeł”* (Siedlce) r. XIV: 2016, z. 12–14.
615. Marcin Pliszka: *Sen literacki – między doświadczeniem a konwencją. „Tren XIX” Jana Kochanowskiego*. W zbiorze: *Prywatne i publiczne w tekstach kultury. Studia*. Red.: Antoni Czyż, Andrzej Borkowski. Siedlce 2016.
616. Jerzy Płażewski: *Historia filmu dla każdego*. Wyd. 3. Warszawa 1986.
617. Natalia Pochwała: *Sześćcioletnia Antonina Meo – mistyczka dojrzała. Dojrzałość psychiczna i duchowa mistyczki Antoniny Meo w świetle analizy jej pism*. Wrocław 2016.
618. Bohdan Pocię: *Istota pieśni. „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej im. Ignacego Paderewskiego”* (Poznań), 1982, tom: *Materiały z Sesji Naukowej poświęconej twórczości Franciszka Schuberta w 150. rocznicę śmierci: 11–13 grudnia 1978*. Red.: Teresa Brodniewicz i in.
619. Bohdan Pocię: *Mahler*. Wyd. 2. Kraków 1996.
620. Bohdan Pocię: *Szkice z późnego romantyzmu*. Kraków 1978.
621. Edward Podhorecki: *Niewolnictwo Maryi w Polsce*. Hasło w tomie: *Mały słownik maryjny*. Niepokalanów 1987.
622. *Podręczny atlas historii powszechnej*. Red.: Andreas Dorpalen i Geoffrey Parker. Tłum. Marek Dziekan. Warszawa 1999, rozdział: *Chiny za dynastii Qing w latach 1644–1911*.
623. *Podręczny słownik rosyjsko-polski*. Red.: Josif Dworecki. Wyd. 7. Warszawa 1980.
624. *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Red.: Teresa Cieślukowska, Janusz Sławiński. Wrocław 1980.
625. Ryszard Polak: *Cywilizacje a moralność w myśli Feliksa Koniecznego*. Lublin 2001.
626. Joanna Pollakówna: *Formiści*. Wrocław 1972.
627. Krzysztof Pomian: *Filozofia Witkacego; Powieść jako wypowiedź filozoficzna* [– o wymiarze psychologicznym *Nienasycenia*]. W: *Człowiek wśród rzeczy*. Warszawa 1973.
628. Monika Popławska: *Jakub Frank i oświeceniowa proza mistyczna*. [Praca magisterska. Promotor: prof. Antoni Czyż]. Siedlce 2010. Maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.
629. Jarosław Popławski: *Kaspra Drużbickiego teologia Krzyża*. Lublin 1997.

630. Ewa Poprawa-Kaczyńska: *Ignacjański „modus meditandi” w kulturze religijnej późnego baroku*. W zbiorze: *Religijność literatury polskiego baroku*. Red.: Czesław Hernas i Mirosława Hanusiewicz. Lublin 1995.
631. Edward Potkowski: *Książka i pismo w średniowieczu. Studia z dziejów kultury piśmiennej i komunikacji społecznej*. Pułtusk 2006.
632. Edward Potkowski: *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski średniowiecznej*. Warszawa 1984.
633. Andrzej Potocki: *Bieszczadzkie iudaica*. Rzeszów 2007.
634. Georges Poulet: *Epoka baroku*. W: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór Jan Błoński i Michał Głowiński. Warszawa 1977.
635. Mario Praz: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Tłum. Wojciech Jekiel. Warszawa 1981.
636. Mario Praz: *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Tłum. Krzysztof Żaboklicki. Warszawa 1974.
637. Waleriann Preisner: *Epicedium*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006.
638. Marek Prejs: *Poezja późnego baroku. Główne kierunki przemian*. Warszawa 1990.
639. Marek Prejs: *Wyspy szczęśliwe misjonarza*. W: *Egzotyzm w literaturze staropolskiej*, Warszawa 1999.
640. Ryszard Przybylski: *Gentleman i dandys*. W zbiorze: *Style zachowań romantycznych*. Red.: Maria Janion i Marta Zielińska. Warszawa 1986.
641. Ryszard Przybylski: *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993.
642. Ryszard Przybylski: *To jest klasycyzm*. Warszawa 1979.
643. Ryszard Przybylski: *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*. Paris 1980.
644. Feliks Przyłubski: *Kilka słów o historii przecinka*. „Poradnik Językowy” 1953, nr 8.
645. Konstanty Puzyna: *Pojęcie Czystej Formy*. W: *Witkacy*. Oprac. Janusz Degler. Warszawa 1999.
646. Edmund Rabowicz: *Ogińska Aleksandra*. Hasło W: *Polski słownik biograficzny*. Tom XXIII. Wrocław 1978.
647. Edmund Rabowicz: *Rokoko*. Hasło W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977.
648. Agata Radzewicz-Bork: *Miłosz – Mickiewicz. Samotność wobec zjawiska transgresji*. W zbiorze: *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary*. Red.: Katarzyna Arciszewska, Liliana Kalita, Urszula Patocka-Sigłowy. Tom II. Gdańsk 2016.
649. Karl Rahner: *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*. Tłum. Tadeusz Mieszkowski. Warszawa 1987.
650. Karl Rahner, Paul Imhof: *Ignacy Loyola*. Tłum. Bernard Białecki. Kraków 1989.
651. Zbigniew Raszewski: *Krótką historia teatru polskiego*. Warszawa 1977.

652. Dobrochna Ratajczak: *Teatr Artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*. Wrocław 1979.
653. Stefan Reczek: *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*. Wrocław 1968.
654. Paul Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka*. Tłum. Ewa Bieńkowska i in. Oprac. Stanisław Cichowicz. Warszawa 2003.
655. Paul Ricoeur: *Wyjaśnianie i rozumienie*. W: *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*. Tłum. Piotr Graff i Katarzyna Rosner. Warszawa 1989.
656. Georg Ritzer: *Makdonaldyzacja społeczeństwa. Wydanie na nowy wiek*. Tłum. Ludwik Stawowy. Wyd. 2. Warszawa 2005.
657. Mieczysław Rokosz: *Wenecka oficyna Alda Manucjusza i Polska w orbicie jej wpływów*. Wrocław 1982.
658. [tekst redakcyjny:] *Nino Rota - kompozytor Federico Felliniego*. Witryna internetowej: *Muzonetka.pl. Muzyka filmowa, kompozytorzy, rankingi, piosenki z filmów*. Adres: <http://muzonetka.pl/nino-rota-kompozytor-federico-felliniego/> (dostęp: 23 XII 2018).
659. Andrzej Romanowski: *Wschodnim pograniczem literatury polskiej. Od średnio-wieczna*. Kraków 2018.
660. Imelda Rosińska: *Benedyktynki od Nieustającej Adoracji Najświętszego Sakramentu*. W zbiorze: *Zakony benedyktyńskie w Polsce. Krótka historia*. Tyniec – Warszawa 1981.
661. Jean Rousset: *Kirke albo metamorfoza. Z książki: Kirke i paw*. Tłum. Teresa Strzałkowska. „Ogród” (Warszawa) 1991, nr 3 (7), (oryg.: *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et paon*. Paris 1960).
662. Małgorzata Rowicka: *Stara kobieta jako medium metafizyczne w dramacie. Witkacy, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Zofia Nałkowska*; 2010. [Praca magisterska, której promotorem był prof. Antoni Czyż. Maszynopis w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach].
663. Roman Rożdżeński: *Problem metafizyki w filozofii Kanta oraz Heideggera*. Kraków 2006.
664. Ignacy Różycki: *Nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego. Studium teologiczne „Dzienniczka” bł. Faustyny Kowalskiej*. Tłum. Zofia Rydzewska i Bernarda Wilczek. Kraków 1999.
665. Izabela Rutkowska: *Językowy obraz tożsamości mistyka. Na przykładzie „Dzienniczka” św. Faustyny Kowalskiej*. „Język. Religia. Tożsamość” (Gorzów Wielkopolski - Szczecin) r. II: 2008.
666. Izabela Rutkowska: *Niepojęty świat duszy. Język doświadczeń mistycznych św. Faustyny Kowalskiej*. Tarnów 2017.
667. Izabela Rutkowska: *Słodko-gorzki smak mistyki. Leksyka zmysłu smaku w „Dzienniczku” św. Faustyny*. „Polonia Sacra” 22 (2018), nr 3(52). s. 145-165.
668. Kamila Rudzińska: *Artysta wobec kultury. Dwa typy autorefleksji literackiej: ekspresjoniści „Zdroju” i Witkacy*. Wrocław 1973.
669. Krzysztof Rutkowski: *Ani było, ani jest. Szkice literackie*. Warszawa 1984.

670. Magdalena Ryba: *„Ostatnia praca samotnego” Karola Ludwika Konińskiego. Postawy wobec samotności, jej rodzaje oraz powinności człowieka samotnego.* W zbiorze: *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary.* Red.: Katarzyna Arciszewska, Liliana Kalita, Urszula Patocka-Sigłowy. Tom I. Gdańsk 2016.
671. Adam Rybicki: *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie polskiej średniowiecznej literatury i sztuki religijnej.* Lublin 2009.
672. Jarosław Marek Rymkiewicz: *Czym jest klasycyzm.* Warszawa 1967.
673. Jarosław Marek Rymkiewicz: *Słowacki. Encyklopedia.* Warszawa 2004.
674. Jarosław Marek Rymkiewicz: *Żmut.* Warszawa 1987.
675. Roman Rynkowski: *„Rozmowa z matką Makryną” – genezyjska krucjata przeciw systemom.* W zbiorze: *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach.* Red.: Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffmann-Piotrowska. Warszawa 2012.
676. Piotr Rypson: *Dick Higgins, artysta pomiędzy mediami.* „Plastyka i Wychowanie” (Warszawa) 1996, nr 5, s. 32–37.
677. Piotr Rypson: *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej.* Warszawa 1989.
678. Piotr Rypson: *Piramidy, słońca, labirynty, Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku.* Warszawa 2002.
679. Jadwiga Rytel: *„Pamiętniki” Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego. Szkic z dziejów prozy narracyjnej.* Wrocław 1962.
680. Jadwiga Rytel: *Z problematyki gatunków literackim w prozie staropolskiej.* W: *Studia z dziejów prozy staropolskiej.* Warszawa 1993.
681. Ewa Rządowska: *Skąd ta stała fascynacja Janem Jakubem?* s. 76–83. „Ogród” 1993, nr 1–4 (13–16).
682. Sławomir Rzepczyński: *Biografia i tekst. Studia o Mickiewiczu i Norwidzie.* Słupsk 2004.
683. Elżbieta Rzewuska: *O dramaturgii Tadeusza Micińskiego.* Wrocław 1977.
684. Wiesław Rzońca: *Witkacy – Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcyjnej.* Warszawa 1998.
685. Izabela Rutkowska: *Słodko-gorzki smak mistyki. Leksyka zmysłu smaku w „Dzienniczku” św. Faustyny Kowalskiej.* „Polonia Sacra” (Kraków) r. XXII: 2018, nr 3, s. 145–165.
686. Lucyna Sadzikowska: *O literackości „Dzienniczka” św. Faustyny i pięknie obrazu Jezusa Miłosiernego.* W zbiorze: *Święci autorzy.* Red.: Elżbieta M. Kur, Ewa Borkowska. Siedlce 2018.
687. Alicja Sakaguchi: *Język – mistyka – prorocstwo. Od doświadczenia do wysłowienia.* Poznań 2011.
688. Federico Ruiz Salvador: *Święty Jan od Krzyża. Pisarz, pisma, nauka.* Tłum. Jan Efrek Bielecki. Kraków 1998, rozdział „W najgłębszym wnętrzu”.
689. Elżbieta Sarnowska-Temeriusz: *Świat mitów i świat znaczeń. Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności.* Wrocław 1969.
690. Elżbieta Sarnowska-Temeriusz: *Zarys dziejów poetyki. Od starożytności do końca XVII w.* Warszawa 1985 (i wersja nowa: *Przeszłość poetyki.* Warszawa 1994).

691. Jolanta Sawicka-Jurek: *Jednostka i naród wybrany. Studium o „Psalmidii polskiej” Wespazjana Kochowskiego*. Siedlce 2010.
692. Stefan Sawicki: *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, polityczne?* W: *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*. Warszawa 1981.
693. Bogusław Schaeffer: *Dzieje muzyki*. Warszawa 1983.
694. Chone Shmeruk: *Historia literatury jidysz. Zarys*. Wrocław 1992, (wyd. 2: 2007).
695. Chone Shmeruk: „Księga słów Pana” Jakuba Franka - nowe spojrzenie. „Teksty Drugie” 1995, nr 6, s. 107-119.
696. Chone Shmeruk: *Legenda o Esterce w literaturze jidysz i polskiej. Studium z dziedziny wzajemnych stosunków dwóch kultur i tradycji*. Tłum. Monika Adamczyk-Garbowska. Warszawa 2000.
697. [Chone Shmeruk]: *Zapomniana, nieznana... O Deborze Vogel i literaturze jidysz z profesorem Chone Shmerukiem [...] rozmawia Agnieszka Grzybek*. „Ogród” (Warszawa) 1993, nr 1-4 (13-16), s. 195-202.
698. Jerzy Schnayder: *Hymn (starożytny)*. W tomie: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tynecka-Makowska. Kraków 2006.
699. „Schrei aus Stein” - „Krzyk kamienia”. O nowym filmie Wernera Herzoga rozmawiają Antoni Czyż i Renata Lis. „Ogród” (Warszawa) 1992, nr 2 (10), s. 359-365.
700. Roger Scruton: *Co to znaczy konserwatyzm*. Tłum. Tomasz Bieroń. Wyd. 2. Poznań 2014.
701. Paweł Szczaniecki: *Służba Boża w dawnej Polsce. Studia o mszy świętej*. Poznań 1962.
702. Roma Sendyka: *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*. Kraków 2015.
703. Dariusz Seweryn: „...jak tam zaszedłeś”. Mickiewicz w szkole klasycznej. Lublin 1997.
704. Andrzej Siemianowski: *Wielkość i nędza człowieka. Rozważania o Pascalu*. Wrocław 1993.
705. Lucjan Siemieński: *Portrety literackie*. Poznań 1865.
706. Anna Sieradzka: *Żony modne. Historia mody kobiecej od starożytności do współczesności*. Warszawa 1993.
707. Alina Siomkajło: *Ewolucja epigramatu (do początków romantyzmu w Polsce)*. Wrocław 1983.
708. Paweł Siwek: *Śladami Chrystusa. „Ćwiczenia duchowne” św. Ignacego Loyoli*. Poznań 1970.
709. Jerzy Skarbowski: *Literacki koncert polski*. Rzeszów 1997.
710. Ziemowit Skibiński: *Zwierciadło śródziemnomorza. Rozmowy z Zygmuntem Kubiakiem*. Warszawa 2001.
711. Ewa Skorupa: *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*. Kraków 2013.
712. Marta Skwara: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*. Wrocław 1999.

713. Stefania Skwarczyńska: *Estetyka makaronizmu*. W zbiorze: *Prace ofiarowane Kazimierzowi Wójcickiemu*. Lwów 1937.
714. Stefania Skwarczyńska: *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925.
715. Stefania Skwarczyńska: *Kierunki w badaniach literackich*. Warszawa 1984.
716. Stefania Skwarczyńska: *Leona Schillera trzy opracowania teatralne „Nie-Boskiej komedii” w dziejach jej inscenizacji w Polsce*. Warszawa 1959.
717. Stefania Skwarczyńska: *Mickiewiczza „Historia przyszłości” i jej realizacje literackie*. Łódź 1964.
718. Stefania Skwarczyńska: *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*. Warszawa 1957.
719. Stefania Skwarczyńska: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975.
720. Stefania Skwarczyńska: *Projekt słownika rodzajów literackich*. „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego”, r. II: 1947, nr 1 (i odbitka).
721. Stefania Skwarczyńska: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953.
722. Stefania Skwarczyńska: *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*. Łódź 1948.
723. Stefania Skwarczyńska: *Szkice z zakresu teorii literatury*. Lwów 1932.
724. Stefania Skwarczyńska: *Teoria listu* [1937]. Wyd. 2. Oprac. Elżbieta Feliksiak i Mariusz Leś. Białystok 2006.
725. Stefania Skwarczyńska: *U źródeł autobiografii naukowej „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”* (Warszawa) r. XXXII: 1987, nr 2.
726. Stefania Skwarczyńska: *W kręgu wielkich romantyków polskich*. Warszawa 1966.
727. Stefania Skwarczyńska: *W orbicie literatury – teatru – kultury naukowej*. Warszawa 1985.
728. Stefania Skwarczyńska: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970.
729. Stefania Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. Warszawa 1954–1965, tomy I–III.
730. Stefania Skwarczyńska: *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź 1947.
731. Janusz Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Wrocław 1965 (i wyd. nast.).
732. Janusz Sławiński: *Literatura w szkole: dziś i jutro*. W: *Prace wybrane*. Tom III: *Teksty i teksty*. Kraków 2000.
733. Janusz Sławiński: *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*. „Teksty” 1981, nr 3.
734. Walerian Słomka: *Mistyczne doświadczenie religijne*. W zbiorze: *Bóg i człowiek w doświadczeniu religijnym*. Red.: Walerian Słomka. Lublin 1986.
735. Antoni Słonimski: *Alfabet wspomnień*. Warszawa 1975.
736. *Słowacki mistyczny*. Red.: Maria Janion, Maria Żmigrodzka. Warszawa 1981.

737. *Słowacki mistyczny. Rewizje po latach*. Red.: Andrzej Fabianowski, Ewa Hoffman-Piotrowska. Warszawa 2011, tu zwłaszcza: Ewa Hoffman-Piotrowska: *Twórczość Słowackiego wobec tradycji mistyki konfesyjnej*, s. 30n.
738. *Słownik języka Adama Mickiewicza*. Red.: Konrad Górski i Stefan Hrabec. Tom VI. Wrocław 1969.
739. *Słownik języka polskiego*. Red.: Mieczysław Szymczak. Tom III. Warszawa 1981.
740. *Słownik języka polskiego*. Red.: Witold Doroszewski. Tom VI. Warszawa 1964.
741. *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*. Red.: Marian Kucała. Tom III. Kraków 2003.
742. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red.: Grzegorz Gazda, Słownia Tyncka-Makowska. Kraków 2006, 2012.
743. *Słownik staropolski*. Red.: Stanisław Urbańczyk. Tom V. Wrocław 1969.
744. Agnieszka Smaga: *Formy pismo/obraz na stronach WWW*. W zbiorze: *Przekaz digitalny. Z zagadnień semiotyki, semantyki i komunikacji cyfrowej*. Red.: Ewa Szczęsna. Kraków 2015.
745. Sławomir Smoczyński: *Stanisław Ignacy Witkiewicz – ostatnie dni*. W zbiorze: *Witkacy. Życie i twórczość*. Red.: Janusz Degler. Wrocław 1996.
746. Iwona Smolka: *O „Dzienniku. Tom I. 1962–1969” Sławomira Mrożka*. Tekst na portalu: <https://culture.pl/pl/artykul/o-dzienniku-tom-1-1962-1969-slawomira-mrozka>. (dostęp: 2 VII 2018).
747. Jerzy Snopek: *Oświecenie. Szkic do portretu epoki*. Warszawa 1999.
748. Jerzy Snopek: *Prowincja oświecona. Kultura literacka Ziemi Krakowskiej w dobie oświecenia 1750–1815*. Warszawa 1992.
749. Jerzy Snopek: *Tomasz Kajetan Węgierski (1756–1787)*. W zbiorze: *Pisarze polskiego oświecenia*. Red.: Zbigniew Goliński, Teresa Kostkiewiczowa. Tom I. Warszawa 1992.
750. Sławomir Sobieraj: *Awangarda mniej znana. Przypadki poezji*. Siedlce 2018.
751. Sławomir Sobieraj: *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*. Siedlce 2009.
752. Anna Sobolewska: *Poetyka doświadczeń wewnętrznych*. W: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa 1992.
753. Jan Sochoń: *Bóg a język*. Warszawa 2000.
754. Jan Sochoń: *Spór o rozumienie świata. Monizujące ujęcia rzeczywistości w filozofii europejskiej*. Warszawa 1998.
755. Agata Soczyńska: *Tytus Czyżewski. Malarz – poeta*. Warszawa 2006.
756. Maciej Soin: *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1995.
757. Jacek Sokolski: *Barokowa księga natury. O europejskiej symbolografii wieku siedemnastego*. Wrocław 1992.
758. Jadwiga Sokołowska: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.

759. Jadwiga Sokołowska: *Na pograniczu „dwóch nieskończoności”. O estetyce baroku europejskiego*. W zbiorze: *Estetyka – poetyka – literatura*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1972.
760. Jadwiga Sokołowska: *Spory o barok. W poszukiwaniu modeli epoki*. Warszawa 1971.
761. Lech Sokół: *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*. Wrocław 1973.
762. Lech Sokół: *Witkacy i Strindberg. Studium porównawcze*. Warszawa 1990.
763. Tomas Špidlik: *Theoria i praxis*. W zbiorze: *Kontemplacja i działanie*. Red. Walerian Słomka. Lublin 1984.
764. Dominika Spietelun: *Wciąż o Witkacym głoszą... Nowe dokonania w badaniach nad życiem i twórczością autora „Nienasycenia”*. „Ogród” 2017, nr 1–4 (31–34).
765. Dominika Spietelun: *Witkacowskie muzy. Kobiety w egzystencji i dziele artysty*. Kraków 2013.
766. Jadwiga Stabińska: *Mniszki pierwszej Rzeczypospolitej*. Kraków 2009.
767. Grażyna Stachówna: *Kinsky gra u Herzoga*. W zbiorze: *Werner Herzog*. Red.: Peter Seel, Bogusław Zmudziński. Kraków 1994.
768. Matty Stanfield: *A beautiful cinematic error or Fellini's „Casanova”*. Tekst na witrynie: <https://mattystanfield.com/2016/06/16/a-beautiful-cinematic-error-or-fellinis-casanova/>. (dostęp: 11 XI 2018).
769. Jan Stanisławski: *Wielki słownik angielsko-polski*. Wyd. 3. Warszawa 1968.
770. Jerzy Starnawski: *Praca wydawcy naukowego*. Wrocław 1979.
771. Jean Starobinski: *Jean-Jacques Rousseau – przejrzystość i przeszkoda*. Tłum. Janusz Wojcieszak. Warszawa 2000.
772. Jean Starobinski: *Racine i poetyka spojrzenia*. W tomie: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Oprac. Wojciech Karpiński. Warszawa 1974.
773. Jean Starobinski: *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. Tłum. Władysław Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4.
774. Juliusz Starzyński: *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*. Warszawa 1965.
775. Krystyna Stasiewicz: *Barbara Sanguszkowa i Elżbieta Drużbacka w świetle nowych źródeł*. Olsztyn 2011.
776. Krystyna Stasiewicz: *Elżbieta Drużbacka. Najwybitniejsza poetka czasów saskich*. Olsztyn 1992.
777. Krystyna Stasiewicz: *Zmysłowa i elokwentna prowincjuszka na staropolskim Parnasie. Rzecz o Elżbiecie Drużbackiej i nie tylko...* Olsztyn 2001.
778. Piotr Stasiewicz: *Poezja Tomasza Kajetana Węgierskiego*. Białystok 2012.
779. Zofia Stefanowska: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 1976.
780. Barbara Stelingowska: *Listowne relacje Witkiewiczów*. W zbiorze: *Czytanie Witkacego*. Red.: Antoni Czyż. Siedlce 2001.

781. Olga Stramczewska: „Rozmyślanie przemyskie” jako kontekst dla innych staropolskich apokryfów. Przed nową edycją „Rozmyślań dominikańskich”. W zbiorze: „Rozmyślanie przemyskie”. Świadectwo średniowiecznej kultury religijnej. Red.: Jerzy Bartmiński, Artur Timofiejew. Przemyśl 2016.
782. Olga Stramczewska: Transkrypcja „Rozmyślania przemyskiego” a sposób myślenia o składni tekstu. „Slavia Occidentalis” (Poznań) t. LXX: 2013, nr 1.
783. Dominik Sulej: „Kosmos” jako gabinet luster. Psychomachia Witolda Gombrowicza. Kraków 2015.
784. Stefan Swieżawski: *Dzieje europejskiej filozofii klasycznej*. Warszawa 2000.
785. Stefan Swieżawski: *Dzieje filozofii europejskiej w XV wieku*, tom IV: *Bóg*, tom VI: *Człowiek*. Warszawa 1979-1983.
786. Stefan Swieżawski: *Święty Tomasz na nowo odczytany*. Warszawa 1983.
787. Katarzyna Szalewska: *Między mistyką a retoryką – paradoksy świadectwa religijnego Magdaleny Mortęskiej*. W zbiorze: *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*. Red.: Iwona Maciejewska, Krystyna Stasiewicz. Olsztyn 2008.
788. Jarosław Szarek, Mateusz Szpytma: *Rodzina Ulmów*. Wyd. 4. Kraków 2016.
789. Andrzej Szczeklik: *Katharsis. O uzdrowicielskiej mocy natury i sztuki*. Kraków 2003.
790. Stanisław Szczęsny: „Ogród” Wacława Potockiego: epicka całość, malowidło świata. „Ogród” (Warszawa) 1992, nr 1 (9).
791. Ireneusz Szczukowski: *Inspiracje augustyńskie w poezji polskiego baroku*. Bydgoszcz 2007.
792. Dorota Szeliga: *Montaigne o sztuce życia w społeczeństwie przy zachowaniu autonomii*, s. 33n. W zbiorze: *Motywy samotności i wspólnoty w dawnych literaturach romańskich*. Red.: Dorota Szeliga, Ewa Żółkiewska. Warszawa 2010.
793. Jan Szlaga: *Hermeneutyka biblijna*. W zbiorze: *Wstęp ogólny do Pisma Świętego*. Red.: Jan Szlaga. Poznań 1986.
794. Maria Szmidt: *Liryka w epice. Tropy, metaforyka, figury liryki miłosnej w romanse barokowym*. W zbiorze: *Barok. Analogie – opozycje*. Red.: Stefan Nieznanowski. Lublin 1979.
795. Zofia Szmydtowa: *Rousseau – Mickiewicz*. W: *W kręgu renesansu i romantyzmu*. Warszawa 1979.
796. Mateusz Szpytma: *Okrutna zbrodnia. 71. rocznica śmierci rodziny Baranków i ukrywanych przez nich Żydów*. „Nasz Dziennik” (Warszawa) 2014, nr 60, z 13 III.
797. *Sztuka i społeczeństwo*. Red.: Alicja Kuczyńska. Tom I: *Ocalenie przez sztukę*. Warszawa 1973.
798. Włodzimierz Szturc: *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa 1992.
799. Anna Szylar: *Działalność oświatowa benedyktynek sandomierskich w latach 1616–1865*. Lublin 1994.

800. Anna Szylar: *Pióro żadne nie jest w stanie wyrazić jej zalet. Listy informujące o śmierci mniszek adresowane do opactwa benedyktynek w Sandomierzu w zbiorach Biblioteki Diecezjalnej w Sandomierzu (1781–1897)*. Wrocław 2015.
801. [Anna Świderkówna]: *Duch grecki – dziś? Z profesor Anną Świderkówną rozmawiają Antoni Czyż i Stanisław Szczęsny. „Ogród”* (Warszawa) 1991, nr 2 (6).
802. Kazimierz Świegocki: *Norwid i poeci Powstania Warszawskiego*. Warszawa 2007.
803. Cezary Świącki: *Kultura literacka Płocka w średniowieczu*. Warszawa 2006.
804. Katarzyna Taras: *Witkacy i film*. Warszawa 2005.
805. Renata Tarasiuk: *Marii Janion wykłady żydowskie. „Ogród”* (Siedlce) 2016, nr 1-4 (27-30), s. 371-381.
806. Kordian Tarasiewicz: *Przygody z kawą i herbatą. Anegdoty, wydarzenia*, Warszawa 2000.
807. Justyna Tarczyńska: *Świadectwo i studium obłędu w malarstwie, filmie i literaturze. Edmund Monsiel, Roman Polański („Wstręt”), Fiodor Dostojewski („Idiota”)*. Praca magisterska, Promotor: prof. UPH dr hab. Antoni Czyż. Maszynopis, Siedlce 2012 –praca, nie publikowana, dostępna w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.
808. Karolina Targosz: *Sawantki w Polsce XVII wieku. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*. Warszawa 1997.
809. Józef Tarnowski: *Stanisława Ignacego Witkiewicza system ontologii ogólnej*. W zbiorze: *Czytanie Witkacego*. Red.: Antoni Czyż. Siedlce 2001.
810. Władysław Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Wyd. 2. Warszawa 1976.
811. Władysław Tatarkiewicz: *Historia estetyki*. Wrocław 1960–1967, tomy I–III (i wyd. nast.).
812. Władysław Tatarkiewicz: *Wspomnienie o St. I. Witkiewiczu*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca*. Red.: Tadeusz Kotarbiński i Jerzy Eugeniusz Płomieński. Warszawa 1957.
813. *Teoria badań literackich za granicą. [Antologia]*. Oprac. Stefania Skwarczyńska. Kraków 1965–1986, tomy I–II – w 6 woluminach.
814. Jürgen Theobaldy: *Podróże w szaleństwo* [Werner Herzog]. „Film na świecie” 1986, nr 331-332.
815. George Thomson: *Ajschylos i Ateny*. Tłum. Antoni Dębicki. Warszawa 1956.
816. Tzvetan Todorov: *O pochodzeniu gatunków*. Tłum. Aleksander Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3.
817. Anna Tokarska: *Doświadczenie mistyczne a norma psychiczna na przykładzie św. Siostry Faustyny Kowalskiej*. Lublin 2007.
818. Władysław Tomkiewicz: *Piękno wielorakie. Sztuka baroku*. Warszawa 1972.
819. Jan Tomkowski: *Mistyka i herezja*. Wrocław 1993, rozdział: *Mistyka i egzystencja*.

820. Jan Tomkowski: *Mój pamiętnik literacki (29)*. „Polska Canada. Magazyn twórczy”, [czasopismo internetowe], <http://www.polskacanada.com/jan-tomkowski-moj-pamietnik-literacki-29/>, numer z 12 XI 2016; (dostęp: 29 VIII 2018).
821. Włodzimierz Toruń: *„Samotność moja wielka jest zaprawdę”*. Cyprian Norwid i samotność. W zbiorze: *Samotność – aspekty, konteksty, wymiary*. Red.: Katarzyna Arciszewska, Liliana Kalita, Urszula Patocka-Sigłowy. Tom II. Gdańsk 2016.
822. Marek Troszyński: *Piramidy, trójkąty i liść paproci. Ideogramy w pismach Słowackiego*. W: *Słowacki. Poza kanonem*. Gdańsk 2013.
823. Michał Abraham Trotz: *Nowy dykjonarz to jest słownik polsko-niemieckofrancuski*. Wrocław 1832. Tom I.
824. Jan Trzynadłowski: *Sztuka słowa i obrazu*. Wrocław 1982, rozdziały: *Gatunek a rodzaj literacki; Modernizacja i aktualizacja gatunku literackiego*.
825. Bernard Turowicz: *Duchowość benedyktyńska*. W zbiorze: *Chrześcijańska duchowość*. Red.: bp Bohdan Bejze. Warszawa 1981.
826. Ryszard Turzyński: *Z problematyki polsko-łacińskiej autobiografii humanistycznej*. „Meander” (Warszawa) r. XXIX: 1974, z. 3.
827. Tadeusz Ulewicz: *Jak wydawać poetów doby renesansu. Kilka uwag nad tekstami Kochanowskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 2.
828. Kamil Ułasiuk: *Kolaż kompletny: tekst, obraz, muzyka. „Wieczór u Abdona” Jarosława Iwaszkiewicza. „Inskrypcje”* (Siedlce) r. I: 2013, z. 1.
829. Grażyna Urban-Godziek: *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i Europie*. Kraków 2005.
830. Stanisław Urbańczyk: *„Bogurodzica”. Problemy czasu powstania i tła kulturalnego*. W: *Prace z dziejów języka polskiego*. Wrocław 1979.
831. Anna: Urbańska: *Benisławska. Poetycki portret mistyczki. „Ogród”* (Siedlce) 2010, nr 1–2 (25–26).
832. Piotr Urbański: *Natura i łaska w poezji polskiego baroku*. Kielce 1996.
833. Stanisław Urbański: *Mistyka przeżyciowa z z obrazem mistyki studyjnej*. Warszawa 2017.
834. Stanisław Urbański: *Teologia życia mistycznego*. Wyd. 2. Warszawa 1999.
835. Stanisław Urbański: *Życie mistyczne błogosławionej Faustyny Kowalskiej*. Warszawa 1997.
836. *Ut pictura poesis*. [Antologia tekstów z archiwum „Pamiętnika Literackiego”]. Red.: Marta Skwara, Seweryna Wysłouch. Gdańsk 2006.
837. Stanisław Vincenz: *Po stronie dialogu*. Przedmowa: Czesław Miłosz. Warszawa 1983, tom I.
838. Debora Vogel: *Pozycja Stanisława Ignacego Witkiewicza we współczesnej kulturze polskiej*. Podał do druku Janusz Degler. „Ogród” 1994, nr 1 (17), s. 213–219.
839. Jan Wadowski: *Samotność jako szansa – droga do doskonałości i spełnienia*. W zbiorze: *Zrozumieć samotność. Studium interdyscyplinarne*. Red.: Piotr Domecki, Włodzimierz Tyburski. Toruń 2006.
840. Mieczysław Wallis: *Późna twórczość wielkich artystów*. Warszawa 1975.

841. Magdalena Walter-Mazur: *Figurą i fraktem. Kultura muzyczna polskich benedyktynek w XVII i XVIII wieku*. Poznań 2014.
842. Magdalena Walter-Mazur: *Muzyka jako element klasztornych uroczystości w świetle XVIII-wiecznych archiwaliów benedyktynek kongregacji chełmińskiej. „Hereditas Monasteriorum”* (Wrocław) r. II: 2013.
843. Magdalena Wasilewska-Chmura: *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*. Kraków 2011.
844. Ola Watowa: *Wszystko, co najważniejsze*. Warszawa 1990.
845. Wiktor Wąsik: *Interpunkcja polska*. Warszawa 1919.
846. Simone Weil: *Dzieła*. Tłum. Małgorzata Frankiewicz i in. Poznań 2004.
847. Simone Weil: *Świadomość nadprzyrodzona. Wybór myśli*. Tłum. Aleksandra Olędzka-Frybesowa. Wyd. 2, Warszawa 1986.
848. Wiktor Weintraub: *O niektórych problemach polskiego baroku*. W: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977.
849. Andrzej Werner: *Problem ciągłości myślowej w pismach Brzozowskiego*. W zbiorze: *Wokół myśli Stanisława Brzozowskiego*. Red.: Andrzej Walicki i Roman Zimand. Kraków 1974.
850. Andrzej Werner: *W tanecznym korowodzie. Fellini W: Dekada filmu*. Warszawa 1997.
851. Anna Werpachowska: *Problem interpunkcji w teoriach retorycznych Jakuba Górskiego i Benedykta Herbesta*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.
852. Anna Werpachowska: *Z dziejów retoryki XVI wieku. Polemika Jakuba Górskiego z Benedyktem Herbestem*. Wrocław 1987.
853. Anna Węgrzyniak: *Warsztat krytycznoliteracki Kazimierza Świągockiego*. W zbiorze: *Egzystencja, metafizyka i kultura w piśmarstwie Kazimierza Świągockiego*. Red.: Robert Mielhorski, Dorota Utracka. Łódź 2018.
854. Chris Wiegand: *Federico Fellini. Ringmaster of dreams 1920–1993*. Köln, Taschen, 2003.
855. *Wielki słownik francusko-polski*. Oprac. Stefania Ciesielska-Borkowska i in. Warszawa 1982.
856. Adam Wielomski: *Konserwatyzm. Główne idee, nurty i postacie*. Warszawa 2007.
857. Anna Wierzbicka: *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*. Warszawa 1966.
858. Karyna Wierzbicka-Michańska: *Teatr w Polsce XVIII wieku*. Warszawa 1977, zwłaszcza s. 141 i 281–288.
859. Krystyna Wierzbicka-Trwoga: *Poezja święta. Trzy cykle religijne baroku europejskiego*. Warszawa 2014.
860. Piotr Wilczek: *W poszukiwaniu modelu historii kultury: Aby Warburg i jego koncepcja biblioteki humanistycznej*. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 1-2 (21-22), s. 309-325.
861. Aleksander Wilkoń: *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Średniowiecze*. Katowice 2004.

862. Stanisław Windakiewicz: *Jan Kochanowski*. Warszawa 1947.
863. Agata Winer: „Szamanka” [Andrzeja] Żuławskiego według scenariusza Manueli Gretkowskiej. W zbiorze: *Zbrodnia, występki, wykroczenie. Mikrokosmos kryminału*. Red.: Anita Staroń, Łukasz Szkopiński. Łódź 2012.
864. Lidia Winniczuk: *Od starożytności do współczesności*. Warszawa 1981.
865. Antoni Winter: *Kultura. Życie dworskie [XVII–XVIII w.]*. W: Winter Antoni: *Dzieje Siedlec. 1448–1918*. Warszawa 1969.
866. Andrzej Wirth: *Stanisław Ignacy Witkiewicz „Tropical Madness”*. „Slavic and East Journal” r. XIX: 1975, nr 3, s. 346–348.
867. Agnieszka Wiśniewska: *Bóg miłosierny liryki barokowej. Od Sępa do Baki* (Siedlce 2003; Promotor: prof Antoni Czyż). Maszynopis pracy magisterskiej w Archiwum Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach.
868. Tadeusz Witczak: *Literatura średniowiecza*. Warszawa 1990.
869. Andrzej Witko: *Nabożeństwo do Miłosierdzia Bożego według świętej Faustyny Kowalskiej*. Kraków 2004.
870. Jadwiga Witkiewiczowa: *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. W zbiorze: *Spotkania z Witkacym*. Red.: Janusz Degler. Jelenia Góra 1979.
871. Alina Witkowska: *Towiańczycy*. Warszawa 1989.
872. Alina Witkowska: *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1975 i wyd. nast.
873. Michał Witkowski: *Świat teatralny młodego Mickiewicza*. Warszawa 1971.
874. Maciej Włodarski: *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV–XVI wieku na przykładzie „ars moriendi”*. Kraków 1991.
875. Cezary Wodziński: *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*. Wyd. 2. Gdańsk 2009, zwłaszcza rozdział: *Gra jurodiwego*.
876. Henryk Wojtyśka: *Męka Chrystusa w religijności polskiej XVI–XVII wieku*. W zbiorze: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*. Lublin 1981.
877. Urszula Wolińska: „Zwierciadło” Andrieja Tarkowskiego. *Semantyka początku i końca*. „Ogród” (Siedlce) 2016, nr 1-4 (27-30), s. 275-303 - ogniwo pracy magisterskiej na Uniwersytecie Przyrodniczo-Humanistycznym w Siedlcach (Promotor: prof. Antoni Czyż).
878. Zofia Wołoszyńska: *Scena liryczna*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977.
879. Jerzy Woronczak: *Studia o literaturze średniowiecza i renesansu*. Wrocław 1993.
880. Jacek Woroniecki: *Pełnia modlitwy*. Poznań 1984.
881. Ilona Woronow: *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*. Kraków 2008.
882. Wacław Woźnowski: *Dzieje bajki polskiej*, Warszawa 1990.
883. Kazimierz Władysław Wójcicki: *Z rodzinnej nagrody*. Warszawa 1983, tom II: *Życiorysy z XVIII i XIX wieku*, s. 57–58 (szkic: Kajetan Węgiński). Jest to reprint edycji: Warszawa 1881.
884. Andrzej Wójcik: *Owidiusz. Poezje znad Morza Czarnego*. Poznań 2003.

885. Walenty Wójcik: *Cenniejsze rękopisy Biblioteki Seminarium Duchownego w Sandomierzu*. „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” (Lublin), tom IV: 1962.
886. Łukasz Wróbel: *Hyle i noesis. Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*. Toruń 2013.
887. Wiesław Wydra: *Władysław z Gielniowa. Z dziejów średniowiecznej poezji polskiej*. Poznań 1992.
888. Kazimierz Wyka: *Trzy legendy tzw. Witkacego* [1958]. W: *Wędrując po tematach*. Tom II: *Spuścizna*. Kraków 1971
889. *Wypowiedzi o języku i stylu w okresie staropolskim (do połowy XVIII wieku)*. Oprac. Barbara Otwinowska i Jadwiga Puzynina. Tom II: *Słownik*. Wrocław 1963.
890. Igor Wysocki: *Zagadnienie prawdy w filmie „Rashomon” Akiry Kurosawy*. W zbiorze: *Człowieczeństwo bez granic. Wymiary kultury w twórczości Akiry Kurosawy*. Red.: Paweł Lisiecki, Joanna Zaremba-Penk. Bydgoszcz 2015.
891. *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*. Red.: Danuta Godyń, Magdalena Laskowska. Kraków 2018.
892. Frances Yates: *Sztuka pamięci*. Tłum. Witold Radwański. Warszawa 1977.
893. Stefan Zabłocki: *Antyczne epicedium i elegia żałobna*. Wrocław 1965.
894. Stefan Zabłocki: *Epitafium*. W tomie: *Słownik literatury staropolskiej*. Red.: Teresa Michałowska. Wrocław 1990.
895. Stefan Zabłocki: *Polsko-łacińskie epicedium renesansowe na tle europejskim*. Wrocław 1968.
896. *Zabytkowe instrumenty na Jasnej Górze. Wśród nich XVII-wieczna harfa*. Tekst na portalu internetowym wpolityce.pl, adres: <https://wpolityce.pl/kultura/262633-zabytkowe-instrumenty-na-jasnej-gorze-wsrod-nich-xvii-wieczna-harfa> (dostęp: 15 VII 2018).
897. Marzena Zasada: *Obłęd Don Kichota. „Ogród”* (Warszawa) 1992, nr 3–4 (11–12).
898. Henryk Zbierski: *William Shakespeare*. Warszawa 1988.
899. Czesław Zgorzelski: *Kłopoty genologii w pracach nad poezją współczesną*. W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*. Kraków 1978.
900. Tadeusz A. Zieliński: *Szymanowski. Liryka i ekstaza*. Kraków 1997.
901. Tadeusz Zieliński: *Horacy i natura*. Z francuskiego tłum. Magdalena Rychter. Słowo wstępne i przypisy: Antoni Czyż. „Ogród” (Warszawa) 1994, nr 1 (17), s. 49–74.
902. Tadeusz Zieliński: *Literatura starożytnej Grecji epoki niepodległości*. Warszawa 1923, s. 47–50.
903. Tadeusz Zieliński: *Mania twórcza*. W: *Po co Homer?* Kraków 1970.
904. Tadeusz Zieliński: *Szkice antyczne*. Kraków 1971.
905. Kwiryna Ziemba: *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do interpretacji „Trenów”*. Warszawa 1994.
906. Kwiryna Ziemba: *Klemens Janicjusz - Jan Kochanowski. Dwie koncepcje elegii neołacińskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1998, z. 4, s. 125n.

907. Kwiryna Ziemba: *Petrarca e la tradizione monastica*. W zbiorze: *Petrarca i jedność kultury europejskiej*. Red.: Monika Febro, Piotr Salwa. Warszawa 2005.
908. Kwiryna Ziemba: *Rej kognitywny. Wybrane aspekty językowego obrazu świata w „Żywocie człowieka poczciwego”*. W zbiorze: *„Wszystko tu najdzie, co wy macie w głowie”. Świat prozy staropolskiej*. Red.: Agnieszka Czechowicz, Estera Lasocińska. Warszawa 2008.
909. Kwiryna Ziemba: *Skazony i natchniony. W kręgu Mickiewiczowskich tematów samotności*. „Ogród” (Warszawa) 1991, nr 3 (7), s. 135–145.
910. Jadwiga Ziętarska: *O metodzie krytyki literackiej w dobie oświecenia*. Warszawa 1981, rozdział: *Epistemologiczne fundamenty porównania*.
911. Jadwiga Ziętarska: *Przekład – adaptacja*. Hasło w tomie: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red.: Teresa Kostkiewiczowa. Wrocław 1977.
912. Jadwiga Ziętarska: *Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego oświecenia*. Wrocław 1969.
913. Artur Ziótek: *Andrzeja Żuławskiego literackie wypowiedzi do filmów*. „Do źródeł” (Siedlce) r. VI–XI: 2008–2015, z. 6–11.
914. Artur Ziótek: *Anegdota i historia w prozie Andrzeja Żuławskiego*, „Fraza” (Rzeszów) 2010, nr 1 (67).
915. Artur Ziótek: *Krajobraz i kultura. Informator turystyczny wschodniego Mazowsze*. Wstęp: Antoni Czyż. Sokołów Podlaski 2013.
916. Artur Ziótek: *Męka Chrystusa i język mistyki w „Uwagach” Józefa Baki*. „Ogród” (Siedlce) 2003, nr 1–2 (21–22).
917. Artur Ziótek: *Michał Kazimierz Ogiński jako poeta. Kanon tekstów i problemy atrybucji*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 4.
918. Artur Ziótek: *Pani na Siedlcach Aleksandra Ogińska. Stan badań i zarys problematyki*. „Wschodni Rocznik Humanistyczny” r. II: 2005, s. 403–414.
919. Artur Ziótek: *Siedleckie miniatury. Eseje o literaturze i kulturze*. Siedlce 2009.
920. Artur Ziótek: *Trudny zapis istnienia. Dziennik Anny Kahan*. W zbiorze: *Proza kobiet. Interpretacje*. Red.: Beata Walęciuk-Dejneka, Siedlce 2015.
921. Artur Ziótek: *„Ujrzałam Ojca w blasku niezmiernym” – pisma mistyczne Aniëlki Budkówny*. W zbiorze: *Twórczość literacka kobiet dla dzieci i młodzieży. Studia i szkice*. Red.: Beata Walęciuk-Dejneka. Siedlce 2017.
922. Artur Ziótek: *Wernisaz wystawy Adama Borowego „Malarstwo”*. „Podlasie24. Regionalny portal Informacyjny”, wrzesień 2014, adres witryny: <http://www.podlasie24.pl/sokolow/kultura/wernisaz-wystawy-adama-borowego-malarstwo-14677.html>. (dostęp: 16 grudnia 2018).
923. Artur Ziótek: *Z dziejów dworu artystycznego Aleksandry Ogińskiej*. Część I: *Opisanie fety na dzień św. Michałka*. „Ogród” (Siedlce) 2010, nr 1–2 (25–26), s. 17–26.
924. Artur Ziótek: *Z dziejów dworu artystycznego Aleksandry Ogińskiej*. Część II: *Przyjęcie najjaśniejszego Pana Stanisława Augusta [...] w Siedlcach 1783 roku*. „Ogród” (Siedlce) 2016, nr 1–4 (27–30), s. 27–82.

925. Artur Ziótek: *Zagadnienia Boga, religii i obrzędowości w prozie Andrzeja Żuławskiego. Prolegomena*. W zbiorze: *Tajemnica w tekstach kultury*. Red.: Andrzej Borkowski, Ewa Borkowska, Marcin Pliszka. Siedlce 2011.
926. Olga Ziopaja: *Dzieje tańca, muzyki i poezji w kontekście trójjedni – rola greckiej „chorei” w historii sztuki*. „Studia Filologiczne” (Kielce) r. XXVIII: 2015, cz. 2.
927. Grzegorz Ziółkowski: *Teatr bezpośredni Petera Brooka*. Gdańsk 2000.
928. Zwyciężyć kłamstwo o polskich obozach. Rozmowa z Alekssem Storożyńskim, prezesem Fundacji Kościuszkowskiej. „Uważam Rze” (Warszawa) 2011, nr. 8, 2 IV.
929. Anna Żakiewicz: *Młodość chłopczyka. O wczesnej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza 1900–1914*. Gdańsk 2014.
930. Stefan Żółkiewski: *Teksty kultury*. Warszawa 1988.
931. Stefan Żółkiewski: *Wiedza o kulturze literackiej*. Warszawa 1980.
932. Kamila Żukowska: *Religijna poezja Konstancji Benisławskiej jako przykład kobiecej modlitwy poetyckiej*. Tekst w internecie pod adresem: http://www.academia.edu/37134401/Devotus_Femineus_Sexus_Religijna_poezja_Konstancji_Benis%C5%82awskiej_jako_przyk%C5%82ad_kobiecej_modlitwy_poetyckiej (dostęp: 18 XI 2018).
933. Tomasz Żukowski: *Wielki retusz. Jak zapomnieliśmy, że Polacy zabijali Żydów*. Warszawa 2018.
934. [Andrzej Żuławski]: Piotr Kletowski, Piotr Marecki: *Żuławski. (Wywiad-rzeka)*. Warszawa 2008.
935. Andrzej Żuławski: *Moliwda*. Wstęp: Antoni Czyż. Warszawa 1994.
936. *Żydzi Kosowa Lackiego*. Red.: Artur Ziótek. Kosów Lacki 2016.
937. *Żydzi na Podlasiu*. Red.: Zofia Chyra-Rolicz, Edward Kopówka, Renata Tarasiuk. Siedlce 2010.
938. *Żydzi w Polsce. Dzieje i kultura. Leksykon*. Red.: Jerzy Tomaszewski, Andrzej Żbikowski. Warszawa 2001.

Wykaz ilustracji

Okładka: **Séraphine Louis** (1864-1942), francuska malarka wizjonerka: *Drzewo rajske* [fragment]. Reprodukacja za otwartą witryną internetową: <http://francuskilacznik-monique.blogspot.com/2014/07/seraphine-louis-francuski-nikifor.html> (dostęp: 10 XI 2018).

Strona kontrtytułowa: **Federico Fellini** (1920-1993), włoski wizjoner kina: *Casanova* (Włochy, film barwny, 1976), scena w teatrze operowym. Kadr za otwartą witryną internetową *L'Opera al cinema*.

Strona 214: **Pieter Bruegel** (ok. 1525-1569), niderlandzki mistrz renesansowego realizmu: *Zabawy dziecięce* [fragment - toczenie obręczy]. Reprodukacja z: *Zabawy dziecięce według Pietera Bruegla Starszego* [Album]. Oprac. Janos Kass. Tłum. (za wersją niemiecką) Urszula Krzemień. Warszawa-Budapeszt 1985.

Strona 277: **Magdalena Morteńska** (2 XII 1554 w Pokrzywnie - 15 II 1631 w Chełmnie nad Wisłą), benedyktynka epoki baroku, mistyczka, autorka dzieł prozą: portret z okresu starości, z klasztoru chełmińskiego. Reprodukacja z: „Ogród” 2017, nr 1-4 (31-34), tam zaś za otwartą witryną internetową Diecezji Toruńskiej.

Strona 402: **Werner Herzog** (ur. 1942), niemiecki mistrz kina autorskiego: *Woyzeck* (Niemcy, film barwny, 1979), scena zabójstwa. W kadrze: Klaus Kinsky (Woyzeck), Eva Mattes (Maria). Kadr za otwartą witryną internetową: *Klub miłośników kina. Woyzeck*.

Strona 422: **Antonietta Meo** (1930-1937), sześciolatka mistyczka i autorka listów do Jezusa, zwana w domu Nennoliną, najmłodsza błogosławiona w Kościele katolickim. Reprodukacja z: Maria Meo, *Nennolina, sześciolatka mistyczka. Świadectwo matki*. Kraków 2012.

Strona 422: **Teresa z Lisieux** (św. Teresa od Dzieciątka Jezus, 1873-1897), karmelitanka i mistyczka, zwana „małą Teresą” - jako dziecko. Reprodukacja za otwartą witryną internetową: *Wprowadzenie relikwii św. Teresy od Dzieciątka Jezus w Łopusznie* (2015).

Strona 469: **Andrzej Żuławski** (1940-2016): *Diabeł* (Polska, film barwny, 1972). Sekwencja na zamku: Małgorzata Braunek (narzeczona Jakuba). Kadr za otwartą witryną internetową: *Andrzej Żuławski. Skandalista z głową w chmurach*.

Strona 472: **Federico Fellini** (1920-1993): *Casanova* (Włochy, film barwny, 1976). Bohater tytułowy (Donald Sutherland) i mechaniczna lalka. Kadr za otwartą witryną internetową: *Photo du film „Casanova” de Fellini*.

Strona 481: **Andrzej Żuławski** (1940-2016) w okresie pracy nad ostatnim filmem *Kosmos [Cosmos]* (2015) według powieści Witolda Gombrowicza. W tle: Isabelle Adjani i kadr z filmu *Opętanie [Possession]* (1980). Reprodukacja za otwartą witryną internetową: *And the most anticipated foreign film of 2014 is... Andrzej Żuławski's „Cosmos”*.

Strona 506: **Kazimierz Świądecki** (ur. 1943), poeta i eseista, historyk literatury i idei, profesor. Reprodukacja ze zbiorów Antoniego Czyża za zgodą Poety.

Strona 509: **Adam Borowy** (ur. 15 II 1972 w Sokołowie Podlaskim), artysta malarz: fotografia ze strony: www.wiescisoskolowskie.pl

Strona 510: **Adam Borowy**: *Eksperyment* (olej, płótno). Reprodukacja ze zbiorów Antoniego Czyża za zgodą Artysty.

Strona 511: **Adam Borowy**: *Opowieści* (olej, płótno). Reprodukacja ze zbiorów Antoniego Czyża za zgodą Artysty.

Strona 518: **profesor Stefania Skwarczyńska** (1902-1988), nowatorski teoretyk i historyk literatury, komparatystka, w swoim mieszkaniu w Łodzi w ostatnich latach życia. Reprodukacja ze zbiorów Antoniego Czyża, dar od Uczzonej.

Strona 674: **okładka** wyboru pism ważnego autora literatury duchowej epoki baroku - **św. Ludwik Maria Grignon de Montfort** nareszcie po polsku: Św. Ludwik Maria Grignon de Montfort, *Pisma wybrane [...]*. Tłum. Aleksandra Frej, Agnieszka Kuryś. Wyd. Księży Marianów, Warszawa 2008.

Strona 678: **papież Jan Paweł II** (1920-2005) - okładka tomu o jego związkach z **myślą barokową**: Bertrand Lemaire, *Święty Ludwik Maria Grignon de Montfort i Jan Paweł II. Braterstwo dusz*. Tłum. Bogdan Kupiś. Wyd. Księży Marianów, Warszawa 2003.

Strona 685: **okładka** tomu prof. **Krystyny Stasiewicz**: *Barbara Sanguszkowa i Elżbieta Drużbacka w świetle nowych źródeł*. Pracownia Wydawnicza ElSet, Olsztyn 2011.

Strona 693: **Anna Micińska** (1939-2001), krytyk literacki i edytorka, córka eseisty Bolesława Micińskiego, zaprzyjaźnionego z Witkacym, inicjatorka *Dzieł zebranych* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Reprodukacja za otwartą witryną internetową na Facebooku: *Instytut Witkacego*.

Strona 704: **Federico Fellini** (1920-1993), geniusz kina autorskiego, na planie filmu *Casanova* (1976). Obok aktorka Tina Aumont. Reprodukacja za otwartą witryną internetową: *Federico Fellini. Photo gallery*.

Strona 715: **Nino Rota** (1911-1979), kompozytor, autor zjawiskowej muzyki do filmów Federico Felliniego. Reprodukacja za otwartą witryną internetową: *Nino Rota of Spotify*.

Strona 728: **św. Faustyna Kowalska** (1905-1938), mistyczka, apostołka Miłosierdzia Bożego, autorka *Dzienniczka*. Reprodukacja za otwartą witryną internetową: *Mało znana litania, której autorką jest św. Faustyna Kowalska*.

Explicit hic liber:

Nigdzie śladu życia, powiecie, phi, wielka rzecz, jeszcze **wyobraźnia** nie martwa, otóż martwa, tak, **wyobraźnia** martwa wyobraźcie sobie. Wyspy, wody, błękit, zieleń, błysnęło, pss, zgasło, na wieczność, zamilknij.

Samuel Beckett: *Wyobraźnia martwa wyobraźcie sobie**

las był lasem
Bóg Bogiem
Diabeł Diabłem
jabłko jabłkiem
łąka łąką
dolina doliną
prawda prawdą
drzewo drzewem
[...]
śmierć śmiercią
życie życiem

Tadeusz Różewicz: *Acheron w samo południe***

* Samuel Beckett: *Wyobraźnia martwa wyobraźcie sobie*. Tłum. Antoni Libera. W: *Pisma proz.* Oprac Antoni Libera. Warszawa 1982, s. 46.

** Tadeusz Różewicz: *Acheron w samo południe*. W: *Poezje*. Kraków 1988, tom II, s. 126-127. Wiersz wybrany tu po obejrzeniu poświęconej autorowi *Kartoteki wystawy Poeta odchodzi* w warszawskim Muzeum Literatury w roku 2018.

Indeks osób

(zestawili Tomasz Chodowiec i Adrian Kowalczyk)

- Abbado, Claudio 122,
Abramowska, Janina 566, 569, 577, 757,
Achmatowicz, Osman 444
Achremczyk, Stanisław 313, 334, 781
Adamczewska, Izabella 569, 577, 757
Adamczewski, Stanisław 492
Adamczyk-Garbowska, Monika 739, 749,
790
Adamska, Janina Immaculata 415, 688,
Adjani, Isabelle 481, 483, 804
Agel, Geneviève 706, 709, 757
Agyryppa, Henryk 670
Ajschylos 154, 429, 795
Alberti, Leone Battista 105, 146,
Aleksandrowicz, Alina 322, 332, 757
Aleksandrowska, Elżbieta 315, 330, 332,
333, 687, 691, 757, 759
Aleksy, św. 627
Alighieri, Dante 114, 118, 131, 236
Anakreont 568
Amsterdamski, Stefan 87, 777
Anders, Władysław 737
Andrysowicz, Łazarz 227
Andrzej ze Słupi, poeta 178, 179
Andrzejewski, Jerzy 418
Andrzejuk, Artur 33, 675, 680, 686, 757
Angal, Endre 357, 389
Angelowa, Iskra 641, 647, 659, 757
Anioł Ślżak (Angelus Silesius) 552
Antkowiak, Krystyna 198, 205, 757
Antonioni, Michelangelo 39, 137, 478,
483
Apollinaire, Guillaume 125, 146
Apulejusz (Lucius Apuleius) 134, 426
Arciszewska, Katarzyna 196, 201, 202,
205, 779, 787, 796
Arct, Michał 354, 389, 757
Arendt, Hannah 57, 58, 73, 200, 204,
243, 265, 757
Argerich, Martha 40, 122
Ariès, Philippe 219, 220, 221, 418
Arnheim, Rudolf 136, 149, 757
Artaud, Antonin 125, 126, 133, 134, 146,
403, 404, 758, 774
Arystoteles 31, 47, 65, 72, 100, 101, 127,
146, 207, 218, 220, 247, 291, 294, 339,
340, 353, 379, 384, 388, 389, 393, 431,
447, 449, 498, 538, 584, 622, 635, 694,
770, 772, 776,
Auerbach, Erich 393, 404, 758
Augustyn, św. 19, 195, 197, 199, 200,
229, 261, 286, 523
Aumont, Tina 704, 805
Awianowicz, Bartosz 90
Axer, Jerzy 638,
Azéma, Sabine 482

Bacall, Lauren 437
Bacalov, Luis 719
Bach, Johann Sebastian 34, 39, 141, 682,
711
Bachelard, Gaston 543
Bachtin, Michaił 170, 426, 429, 448, 564-
567, 577, 588, 611, 758
Backvis, Claude 118, 149, 262, 265, 283,
294, 357, 389, 537, 552, 578, 758
Baczewski, Sławomir 626, 635, 758

- Baczko, Bronisław 198, 199, 204, 324, 332, 758
 Baczyński, Krzysztof Kamil 209
 Badowska, Iwona 30, 44, 688, 785
 Badysiak, Patrycja 151, 280, 281, 767
 Bagiński, Paweł 526, 534, 539, 758
 Bajerowa, Irena 637
 Baka, Józef, ks. 263, 264, 283-296, 568, 575-577, 596, 610, 629, 634, 635, 639, 659, 684, 753, 762, 837, 839, 841
 Balcerzan, Edward 152, 537, 569, 579, 779, 781
 Balde, Jakob 609
 Baluch, Alicja 147
 Balzer, Oswald 80, 87, 758
 Bałaban, Majer 739, 748, 758
 Banach, Andrzej 513, 758
 Banasiak, Bogdan 360, 389, 488, 496, 670, 671, 763, 766
 Bańkowska, Anna 433, 449, 769
 Baran, Bogdan 30, 43, 54, 58, 149, 200, 204, 251, 266, 531, 534, 553, 578, 758, 766, 769
 Baranowski, Tomasz 149, 758
 Barańczak, Stanisław 257, 264, 507
 Baral, Sabina 738, 749, 783
 Barczyk Alina 152, 776
 Baron, Arkadiusz 162, 170
 Barthes, Roland 253, 265, 432, 448, 523, 534, 599, 611, 758
 Bartmiński, Jerzy 647, 661, 794
 Bartnicki, Krzysztof 495
 Bartoszewski, Władysław 747
 Bataille, Georges 360, 389, 409, 421, 488, 496, 504, 758, 759
 Baudelaire, Charles 35, 119, 146, 152, 154, 776, 793, 798
 Bausch, Pina 40, 144, 152, 776
 Bawoń, Dariusz 524, 525, 526, 528, 534, 540, 549, 563, 578, 738, 748, 759
 Bazak, Agata 688
 Beaumarchais, Pierre 360
 Beckett, Samuel 236, 237, 788, 807
 Beardsley, Aubrey 120
 Bednarek, Henryk 31, 43, 250, 267, 770
 Beer, Frances 688
 Beethoven, Ludwig van 17, 299, 711
 Bellini, Vincenzo 116
 Bendyk, Edwin 45, 73, 759
 Benedykt, św. 30, 102, 248, 628, 635
 Benisławska, Konstancja 110, 146, 283, 297-308, 684, 690, 692, 730, 753, 760, 762, 796
 Benjamin, Walter 543
 Bentkowski, Feliks 651, 652, 654, 659, 759
 Berent, Wacław 42, 347, 348
 Berg, Alban, 122, 124, 135, 150, 197, 206, 393-405, 772
 Bergman, Ingmar 9, 10, 20, 39, 40, 137, 141, 290, 386-388, 390, 477, 493, 722, 735, 776
 Bergman, Ingrid 492, 493
 Bernacki, Ludwik 324, 329, 332, 594, 612, 759
 Berquin, Arnaud 324, 325
 Bergson, Henri 28, 502
 Berlioz, Hector 115, 117
 Bernatowicz, Małgorzata, 39, 43, 70, 151, 772
 Beylin, Karolina 426
 Beylin, Paweł 486, 496, 759
 Bialic, Dominik 166
 Biała Alina 149, 759
 Białostocki, Jan 146, 149, 153, 220, 759, 784
 Białoszewski, Miron 640, 641
 Biały, Leszek 146
 Bibó, Istvan 46
 Biedrzycka, Halina, 569, 578, 759
 Bielacki, Marek 357, 390, 538, 549, 771
 Bielik-Robson, Agata 212, 220, 759
 Bielski, Joachim 670
 Bielski, Marcin 670
 Bieńkowska, Ewa 30, 44, 788
 Bieńkowski, Tadeusz 428
 Biernacki, Andrzej 149, 265, 283, 552,
 Biernat z Lublina 568, 594

- Bieroń, Tomasz 425, 449, 790
 Birkenmajer, Józef 159, 176, 759
 Bizet, Georges 400
 Björk (właśc. Björk Guðmundsdóttir) 142, 143, 146
 Blake, William 112, 113, 146, 150, 152, 776
 Blankenheim, Toni 402, 404
 Błoński, Jan 146, 224, 237, 257, 265, 286, 296, 302, 637, 643, 659, 694, 700, 759 774, 781, 787
 Bobrik, Nikołaj 315, 317, 328, 329, 333, 759
 Bobrzyński, Michał 65, 72, 683
 Bocheński, Jacek 209, 220
 Bocian, Marianna 132, 150
 Boehme, Jakob 144, 552
 Bohomolec, Franciszek, ks. 314
 Bohuszewicz, Paweł 669, 671, 759
 Boileau, Nicolas 92
 Bokszański, Zbigniew 48, 73, 759
 Bokszczanin, Maria 552, 579, 777
 Bolecki, Włodzimierz 42, 513, 763,
 Bolt, Robert 493
 Bona Sforza d'Aragona, królowa Polski 688
 Bonawentura, św. 679
 Boniecki, Adam, ks. 674, 678, 680, 772
 Borawski, Stanisław 163, 164
 Borgo San Sepolcro, Dionizy da 195
 Borkowska, Ewa 496, 729, 735, 801
 Borkowska, Małgorzata s. 271, 272, 274, 280, 281, 689, 729, 760
 Borkowski, Andrzej 16, 22, 77, 87, 211, 226, 237, 281, 496, 522, 534, 548, 532, 639, 682, 751, 753, 754, 760, 763, 785, 786, 801, 842
 Borowski, Andrzej 31, 149, 150, 210, 220, 254, 265, 318, 333, 760, 762
 Borowski, Michał 447
 Borowy, Adam 6, 509-514, 754, 760, 761, 804
 Borowy, Wacław 93, 207, 284, 286, 294, 296, 297, 307, 492, 684, 691
 Borriello, Luigi 407, 421, 460, 760
 Bosch, Hieronim 723, 104, 139
 Botticelli, Sandro 34
 Boznańska, Olga 34
 Brahmer, Mieczysław 369, 389, 530, 534, 555, 578, 760
 Brajerski, Tadeusz 297, 307, 684, 760
 Brandstaetter, Roman 83, 183, 190
 Branicki, Jan Klemens 313, 317
 Branny, Andrzej 688
 Brataniec, Agata 420
 Brataniec, Agnieszka 407
 Braudel, Fernand 15, 22, 38, 42, 78, 87, 130, 150, 297, 431, 432, 681, 760, 837, 839
 Braun, Kazimierz 150, 369, 761, 389, 761
 Braunek, Małgorzata 469, 470, 475, 480, 804
 Breiter, Emil 351
 Breton, André 125, 130, 146
 Bristiger, Michał 211, 220, 761
 Broda, Bolesław 440
 Brodniewicz, Teresa 300, 786
 Brodzik, Konstanty 171, 780
 Brodzka, Alina 431, 448, 537, 767
 Brook, Peter 133, 146, 154, 801
 Brożek, Mieczysław 432
 Bruckner, Anton 14, 117
 Brückner, Aleksander 81, 162, 175, 178, 190, 557, 578, 761
 Bruegel, Pieter 223, 224, 803
 Brus, Alicja 150, 761
 Brzostowski, Tadeusz 369
 Brzozowski, Jerzy 146
 Brzozowski, Stanisław 5, 27-30, 42, 45-74, 523, 683, 691, 751, 797, 837, 839
 Buchwald-Pelcowa, Paulina 150, 227, 228, 237, 249, 266, 294, 295, 298, 307, 487, 635, 754, 761, 762, 764
 Buczkowski, Leopold 640, 641, 659
 Buczyńska-Garewicz, Hanna 58, 73, 200, 757
 Buda, Paweł 738, 747

- Budé, Wilhelm 198, 205, 757
 Budka, Aniela zob. Budkówna, Anielka
 Budkówna, Anielka 417, 419, 421, 800
 Budzisz-Krzyżanowska, Teresa 726
 Büchner, Georg 122, 135, 393-405, 778
 Bugaj, Roman 707, 709, 767
 Buñuel, Luis 126, 137, 151, 722, 723, 734, 735, 772, 774
 Buonaccorsi Filippo (pseud. Kallimach) 211, 220, 767
 Buonarrotti, Michelangelo (Michał Anioł) 118
 Burek, Tomasz 55, 73, 773
 Burgelin, Pierre 198, 204, 324, 333, 761
 Burszta, Wojciech 433, 448, 761
 Burta, Małgorzata 752
 Byczuk, Justyna 513, 761
 Byron, George 141
- Cabassole, Philippe de 194
 Cage, John 150, 761
 Caillois, Roger 487, 488, 496, 761
 Calderon, Pedro 109, 111, 146, 242, 551
 Callas, Maria 40, 138
 Campanella, Tomasso 131
 Cassirer, Ernst 54
 Castelli, Enrico 418
 Cazal, Edmond 352
 Cegielski, Tadeusz 430, 433, 442, 448, 761
 Celińska, Stanisława 726
 Celtis, Konrad 90, 97
 Chachulski, Tomasz 146, 300, 306, 684
 Chamfort, Nicolas 432, 448
 Chaplin, Charles 385
 Chitimia, Ion 537
 Chłewiński, Zbigniew 514, 782
 Chłędowski, Kazimierz 472, 475, 761
 Chmaj, Ludwik 150, 766
 Chmielewski, Jacek 739, 749, 779
 Chmielowski, Adam, św. (Brat Albert) 541
 Chmielowski, Benedykt, ks. 331
 Chodkowski, Andrzej 298, 307, 765
 Chodowiec, Tomasz 6, 757, 809
 Chodźko, Bożena 699
 Chojnacki, Antoni 754, 537, 543, 549 754, 761
 Chojnacki, Marek 149, 757
 Chomentowska, Dominika 619, 628, 634
 Chopin, Fryderyk 115, 117, 139, 152, 154, 780, 793
 Choromański, Michał 17, 18, 21
 Christie, Agatha 6, 423-462, 465, 492, 753, 762, 768, 837, 839
 Chróściński, Wojciech 627, 634
 Chrzanowski, Ignacy 323, 325, 668, 683, 684, 761
 Chrzastowska, Bożena 666, 671, 761
 Churchill, Winston 493
 Chwalewik, Witold 505, 765
 Chwin, Stefan 418, 421, 765
 Chwistek, Leon 343, 354
 Chyra-Rolicz, Zofia 42, 738, 750, 801
 Cichowicz, Stanisław 30, 44, 54, 405, 609, 612, 621, 635, 768, 785, 788
 Ciechanowiecki, Andrzej 320, 333, 761
 Cieński, Marcin 16, 21, 298, 307, 761
 Ciesielska-Borkowska, Stefania 90, 98, 688, 797
 Cieślik-Klauza, Joanna 149, 758
 Cieślikowska, Teresa 153, 301, 307, 784, 786
 Ciołek, Gerard 332, 333, 761
 Cioska, Tomasz 435
 Cobb, Benn 150, 724, 734, 762
 Coignet, Horace 323, 324
 Coindre, Wilhem 386, 389, 762
 Coleridge, Samuel 114, 146
 Connery, Sean 437
 Cooper, Gary 385, 493
 Coppola, Francis Ford 716, 717
 Corm, Georges 46, 73, 762
 Courtenay, Jan Baudouin de 325
 Craig, Edward 124, 132, 146
 Croce, Benedetto 543
 Crugten, Alain van 342, 356, 389, 479, 345, 355, 762

- Cudak, Romuald 566
 Curran, John 439, 441, 448, 452, 462, 762
 Curtius, Ernst Robert 31, 101, 150, 201, 210, 211, 220, 318, 333, 762
 Cyncero (Marcus Tullius Cicero) 31, 90, 97, 197, 229, 291, 295, 622, 776, 777
 Cymerman, Jarosław 346, 762
 Cytowska, Maria 291
 Cyz, Tomasz 762
 Czacka, Róża 731
 Czaczkowska, Ewa 409, 721, 734, 762
 Czajkowski, Michał, ks. 170 762
 Czajkowski, Piotr 141
 Czapliński, Przemysław 16, 21, 298, 300, 307, 761, 769
 Czarторыska, Izabela 322, 326, 332, 757
 Czarторыska, Maria 322
 Czechow, Anton 41, 124, 428
 Czechowicz, Agnieszka 667, 762, 800
 Czechowicz, Józef 762, 346
 Czereszko, Henryk 732, 734, 762
 Czerkawski, Piotr 482
 Czerwińska, Małgorzata 208, 783
 Czubaj, Mariusz 433, 448, 761
 Czyńska, Małgorzata 697
 Czyrek, Aleksandra, 423, 449, 768
 Czyż, Antoni 13, 16, 22, 26, 28-32, 36, 37, 42-44, 47, 51, 53, 64, 73, 77, 78, 81, 87, 91, 92, 94, 97, 110, 139, 147, 150, 151, 160, 168, 170, 174, 176, 178, 181, 185, 188-191, 195, 196, 200, 204, 205, 208, 210, 223, 226, 236, 237, 239, 240, 241, 245, 247, 248, 251, 253, 258, 259, 263-266, 271, 273-276, 280, 281, 283, 285, 286, 289, 293-296, 297-303, 306, 307, 316, 319, 333, 345, 357, 369, 370, 386, 389-391, 404, 409, 413, 419, 421, 431, 442, 448, 451, 462, 475, 477, 479, 482, 486, 490, 495, 496, 498, 500, 504, 505, 507, 513, 514, 522, 530, 531, 534, 535, 539, 540, 544, 549, 552, 556, 559, 562, 569, 571, 572, 574, 576=578, 580, 587, 509, 607, 612, 618, 619, 622, 623, 629, 635, 636, 641, 658-660, 667, 675, 678, 680, 681, 683, 684, 689, 690, 691, 697, 701, 705, 706, 709, 722, 723, 28, 730, 734-736, 739, 746, 748, 749, 753, 755, 760, 762, 763, 768, 772, 774-776, 780, 785, 786, 788, 790, 793, 795, 798-801, 804, 837, 839, 841
 Czyż, Jan, poeta oświecenia 328, 343
 Czyż, Janina z Mickiewiczów 737, 755
 Czyż, Jerzy 737, 755
 Czyż, Maria z Adamowiczów 731
 Czyżewski, Tytus 127, 147, 153, 343, 348
 Dacka-Górzyńska, Iwona 301, 307, 772
 Dali, Salvador 125, 126
 Dancygier, Józef 612, 781
 Danek-Wojnowska, Bożena 697, 701
 Danesi, Alessandro 320
 Daniecki, Jan 616
 Dante zob. Alighieri, Dante
 Danto, Arthur 130, 150, 763
 Dantyszek Jan 94, 95
 Darska, Bernadetta 435, 448, 763
 Dawidek-Gryglicka, Małgorzata 150, 763
 Dąbkowska-Kujko, Justyna 287, 622, 634, 658, 659, 699
 Dąbrowska, Maria 17, 18, 21, 26, 36, 68, 299, 301, 331, 332, 478
 Dąbrowski Kazimierz 251
 Dąbrowski, Stanisław 22, 432, 521, 524, 526, 527, 535, 537, 540, 544, 549, 563, 578, 738, 748, 763
 Dąmbska, Izydora 432, 447, 448,
 Debussy, Claude 40, 119, 120
 Degler, Janusz 42, 62, 72, 149, 344, 345, 347, 349, 350, 356, 385-389, 391, 479, 693-701, 763, 781, 787, 791, 796, 798
 Dehnel, Tadeusz 452, 462
 Delacroix, Eugène 114, 116, 147, 152, 154, 776, 793
 Demy, Jacques 141
 Deneuve, Catherine 141, 142
 Derrida, Jacques 670, 671, 763

- Descartes, René (Kartezjusz) 58, 199, 200, 201, 204, 212, 221, 430, 243, 502, 523, 766, 780
- Dębnicki, Antoni 154, 796
- Dębski, Krzesimir 716
- Diamant, Dora 491
- Dickens, Charles 28, 290, 425-427
- Dietrich, Marlena 454
- Dilthey, Wilhelm 30, 43, 55, 531, 535
- Diogenes 42
- Długajczyk, Beata 434, 439, 448, 452, 457, 462, 762, 765
- Długosz, Jan 81, 168, 670
- Dłuska, Maria 174
- Dmitruk, Krzysztof 554, 578, 584, 597, 612, 640, 660, 764
- Dmochowska, Teresa 674, 680
- Dmowski, Rafał 319, 332, 757
- Dobrowolski, Stanisław Ryszard 548
- Doktór, Jan 738, 739, 747, 748
- Dolatowska, Krystyna 150, 488, 496, 761, 764
- Domański, Jerzy, 166
- Domański, Juliusz 55, 208, 249, 220, 265, 266, 290, 294, 295, 682, 764
- Domański, Piotr 169, 251, 266, 504, 507, 769
- Dombrowski, Maciej 346, 764
- Domeracki, Piotr 197, 204, 206, 775, 764
- Donizetti, Gaetano 116
- Dorléac, Françoise 142
- Doroszewski, Witold 93, 98, 792
- Dorpalen, Andreas 364, 390, 786
- Dostojewski, Fiodor 274, 429, 514, 795
- Doyle, Arthur Conan 429, 430, 448
- Drawicz, Andrzej 148
- Drączkowski, Franciszek 211, 784
- Drewnowski, Tadeusz 68, 331, 332, 478
- Drózd, Stanisław 132, 147, 150
- Drużbacka, Elżbieta 110, 147, 313, 681-692
- Drużbicki, Kasper, ks. 51, 73, 181, 191, 258, 259, 260, 262, 264, 265, 268, 274, 280, 281, 409, 507, 572, 575-577, 578, 675, 676, 680, 786
- Dubieński, Krzysztof 345, 697, 701, 764
- Dubrawska, Mirosława 726
- Duby, Georges 101, 150, 219, 220, 221, 764
- Duda-Gracz, Jerzy 512
- Dumas, Alexandre 444
- Dunikowska, Maria 351
- Durand, Gilbert 53
- Dürer Albrecht 103, 106
- Dutka, Czesław 754
- Dworecki, Józef 90, 98, 786
- Dygat, Stanisław 451
- Dywańska, Dorota 197, 206, 764
- Dziamski, Grzegorz 150, 764
- Dziechcińska, Hanna 554, 558, 559, 560, 569, 572, 578, 579, 590, 612, 617, 631, 635, 639, 640, 660, 764, 765
- Dziekan, Marek 364, 390, 786
- Dziemidok, Bohdan 349, 388
- Eckermann, Johann 287, 294
- Eckhart, mistrz 19, 169, 253, 254, 267, 268, 279, 500, 504, 505, 508, 773, 780, 783
- Eco, Umberto 104, 151, 765
- Edyta Stein, św. zob. Stein, Edyta św.
- Eichlerówna, Irena 35
- Ekberg, Anita 719
- El Greco (Domenikos Theotokopulos) 722
- Eliade, Mircea 167, 360, 389, 488, 765
- Eliot, Thomas 505, 507, 543, 765
- Elzenberg, Henryk 306
- Elżanowska, Małgorzata 668, 671, 765
- Emerson, Keith 40, 142
- Engels, Friedrich 28
- Epikur 649
- Erazm z Rotterdamu 6, 248, 249, 250, 253, 255, 264-267, 283, 286, 290-296, 753, 764, 770
- Ernst, Max 125
- Estreicher, Stanisław, 284, 295, 594, 765

- Etiemble, René 537
 Eurypides 134, 138, 393, 394
 Eustachiewicz, Maria 263, 266, 299, 684, 691, 765
 Eustachiusz, św. 627
 Evdokimov, Paul 168, 170, 765
 Evert, Tadeusz 430, 448
 Ezop 568

Fabiani, Bożena 689
 Fabianowski, Andrzej 96, 98, 730, 735, 747, 748, 765, 789, 792
 Fabre, Jean 537
 Fairweather, Janet 209, 220, 765
 Falczyk, Beata 177, 191, 768
 Faleński, Felicjan 194, 204
 Faustyna, św. siostra zob. Kowalska, Faustyna św.
 Feicht, Hieronim, ks. 158
 Febro, Monika 195, 205, 766, 800
 Feliksiak, Elżbieta 533, 560, 581, 791
 Fellini, Federico 2, 6, 7, 20, 34, 130, 137, 140, 144, 463-475, 703-720, 754, 755, 803-805, 837, 839
 Ferduła, Wojciech 688
 Ficino, Marsilio 32, 105, 147,
 Ficowski, Jerzy 148
 Fido, Martin 434, 448, 457, 462, 765
 Filiciak, Mirosław 39, 43, 70, 151, 772
 Filek, Otto, o. 416, 420, 688
 Filipiak, Marian 32, 43, 497, 503, 507, 765
 Finkelkraut Alain 46
 Firlejówna, Zofia 272-274
 Fischer, Bonifatio, o. 218
 Fischerówna, Róża 224, 262, 266, 357, 389, 765
 Fitzgerald, Francis Scott 493
 Flanagan, Sabina 688
 Flis, Jan 218
 Florkowski, Eugeniusz 726, 734
 Floryan, Władysław 79, 87, 95, 97, 656, 660, 778
 Fogelman, Lejb 738, 749, 783
 Ford, Sam 131, 151, 772

 Forysiewicz, Barbara 150, 697, 701, 765
 Foucault, Michel 13, 22, 195, 204, 212, 220, 360, 389, 488, 496, 502, 507, 766
 Fourier, Charles 253, 265, 541, 599, 611, 758
 Franciszek Regis, św. 284, 629, 634
 Franciszek Salezy, św. 148
 Franciszek z Asyżu, św. 135
 Frank, Jakub 465, 475, 491, 738, 739, 747-749, 764, 775, 779, 786, 790
 Frankiewicz, Małgorzata 16, 22, 29, 44, 48, 72, 168, 312, 322, 681, 797
 Frankiewicz, Stefan 404, 731, 734
 Fredro, Andrzej Maksymilian 287, 568
 Freidenberg, Olga 610
 Frej, Aleksandra 673, 804
 Freud, Sigmund 53, 54, 62, 125, 522, 543, 706
 Friedrich, Caspar David 113, 138
 Frossard, André 679, 680, 766, 679, 680, 766
 Fuks, Marian 738, 748, 766
 Fulińska, Agnieszka 148, 150, 247, 266, 766
 Furmanik, Stanisław 645, 650

Gacek, Anna 480
 Gadamer, Hans-Georg 30, 43, 212, 220, 766, 251, 266, 766
 Gajcy, Tadeusz 209
 Galilei, Galileo 1058, 165
 Gall Anonim 552, 579, 669, 777
 Gałczyński, Konstanty Ildefons 61, 83
 Gałkowski, Jerzy 579, 770
 Gamrat, Małgorzata 766, 150
 Garbo, Greta 385, 386, 454
 Garczyński, Stefan 94
 Gardzińska, Janina 327, 754
 Gassendi, Pierre 150, 766
 Gawin, Dariusz 70
 Gawiński, Jan 557, 568, 578, 761
 Gawrońska, Izabela 333, 776
 Gawroński, Alfred 776, 201

- Gazda, Grzegorz 546, 549, 569, 574, 577-581, 759, 767, 774, 777
- Gąsiorowski, Jacek 387, 389, 766
- Geissbühler, Simon 747
- Geleng, Giuliano 777
- Geliusz (Aulus Gellius) 622
- Geremek, Bronisław 15, 22, 38, 42, 78, 87, 150, 297, 431, 681, 760
- Gerould, Daniel 345, 357, 358, 359, 362, 367, 380, 387, 389, 766
- Gerould, Eleanor 357
- Gershwin, George 40
- Gertruda Mieszkówna, córka Mieszka II, 64, 686, 688
- Gębarowicz, Mieczysław 688
- Gielniak, Józef 513, 514, 766, 770, 780
- Gierulanka, Danuta 57, 479
- Gigliucci, Roberto 195, 205, 766
- Gilson, Etienne 32, 101, 151, 200, 204, 241, 243, 266, 766
- Giraud, Albert 122
- Gish, Lilian 386
- Gleń, Adrian 205, 220, 530, 531, 535, 766
- Gloger, Zygmunt 305, 307, 766
- Głazewski, Jacek 18, 22, 766
- Głębicka, Ewa 18, 21
- Głowacka-Maksymiuk, Urszula 319, 327, 329, 333, 766
- Głowiński, Michał 32, 43, 69, 73, 286, 296, 300, 561, 569, 578, 580, 590, 612, 637, 660, 766, 767, 776, 784, 787
- Godard, Jean-Luc 137
- Godlewicz-Adamiec, Joanna 103, 151, 280, 281, 767
- Godlewski, Grzegorz 666, 672, 735, 777, 778
- Godyń, Danuta 154
- Godyń, Jan 646, 650, 660, 767, 799
- Goethe, Johann Wolfgang 32, 42, 43, 50, 73, 111, 113, 115, 287, 294, 492, 496, 520, 522., 523, 707, 771
- Gogh, Vincent van 404, 758
- Gogola, Jerzy Wiesław, o. 279, 281, 417, 421, 767
- Golias, Marian 569, 578, 767
- Golicka-Jabłońska, Małgorzata 519, 535, 540, 549, 767
- Goliński, Janusz K. 211, 214, 220, 284, 295, 330, 333, 542, 549, 752, 766, 767
- Goliński, Zbigniew 27, 91, 97, 315, 334, 687, 792
- Gołębiowska, Agnieszka 774, 710, 773
- Gołębiowski, Stefan 216, 220
- Gombrowicz, Witold 5, 45-74, 314, 345, 386, 332, 337, 431, 435, 448, 479, 487, 494, 495, 565, 637, 638, 640, 642, 659, 660, 683, 691, 751, 767, 804, 837, 839
- Gomulicki, Juliusz Wiktor 64, 92, 118, 201, 202, 214, 215, 283, 295, 312, 318-320, 324, 325, 332, 333, 767
- Goreń, Andrzej 588, 611, 758
- Goreń, Anna 588, 611, 758
- Goska, Danusha 71, 73, 746, 748, 767
- Gostyńska, Dorota 247, 266, 431, 448, 767
- Gottlieb, Maurycy 741
- Gould, Glenn 34
- Gounod, Charles 115
- Góra, Stefan 57
- Górnicki, Łukasz 233, 236
- Górski, Jakub 654, 797
- Górski, Karol 148, 271, 272, 275, 276, 278, 280, 281, 673, 680, 686, 689, 768
- Górski, Konrad 94, 98, 185, 191, 211, 220, 655, 656, 660, 661, 768, 792
- Górski, Włodzimierz 427, 562, 576, 577, 579, 618, 625, 628, 634, 635, 644
- Grabowiecki, Sebastian 257, 267, 769
- Grabowski, Janusz 147
- Grabska, Elżbieta 148, 149
- Graczykowski, Andrzej 144
- Grajewski, Wincenty 170, 426, 448, 564, 577, 758
- Granat, Wincenty ks. 32, 33, 43, 164, 170, 675, 680, 768
- Greco, El zob. El Greco

- Green, Joshua 131, 151, 772
 Gretkowska, Manuela 484, 485
 Griffith, David 386
 Grignon de Montfort, Ludwik, św. zob.
 Ludwik Maria Grignon de Montfort,
 św.
 Gripenberg, Monika 423, 449, 768
 Grobicki, Julian 726, 734
 Gröll, Michał 329
 Gromska, Daniela 432, 448,
 Grotowski, Jerzy 133, 134
 Grupiński, Wojciech 279, 281, 690
 Gruzewski, Zdzisław 21, 841
 Grzaka, Joanna 703
 Grzegorzczak, Piotr 347, 389, 768
 Grzeszczuk, Stanisław 79, 87, 644, 659,
 786
 Grzeźczak, Inga 194, 203
 Grześkowiak, Radosław 265, 658, 659,
 753
 Grzybek, Agnieszka 739, 749, 790
 Guerra, Victoria 495
 Guiraud, Pierre 537, 621, 635, 768
 Gutek, Roman 712, 714
 Guze, Joanna 146
 Guzek, Andrzej 768
 Gwioździk, Jolanta 273, 281, 689, 768
 Gwizdalanka, Danuta 151, 768
- H**
 Habela, Jerzy 303, 305, 307, 768
 Hadot, Pierre 169, 251, 266, 504, 507,
 769
 Hadziewicz, Krzysztof 558, 564, 577,
 589, 610
 Halévy, Jacques 115
 Han, Herman 418
 Handke, Ryszard 585, 612, 769
 Hart, Anne 433, 449, 769
 Hartleb, Mieczysław 224, 225, 237, 418,
 769
 Hartmann, Wiktor 117
 Hartwig, Julia 147
 Has, Wojciech J. 128, 139, 723, 735, 780
 Haska, Agnieszka 744, 748, 769
- Hauptmann, Gerhart 136
 Hausner, Jerzy 45, 73, 759
 Haydn, Joseph 110
 Hazard, Paul 603, 612, 769
 Hedemann, Oskar 409, 421, 758
 Hegel, Georg Wilhelm 111, 147
 Heidegger, Martin 6, 16, 30, 57, 58, 200,
 204, 205, 208, 218, 201, 302, 306, 346,
 353, 413, 431, 502, 517-535, 540, 549,
 577, 668, 671, 754, 764, 769, 788, 837,
 839
 Hejmej, Andrzej 211, 221, 299, 307, 769
 Helman, Alicja 706, 710, 769
 Hendrykowski, Marek 136, 151, 769
 Henelova, Wojciecha 280
 Hera, Janina 384, 389
 Herbaczyński, Wojciech 328, 333, 770
 Herbert, Zbigniew 507
 Herbest, Benedykt 654, 661, 797
 Herder, Johann 32, 42
 Herer, Michał 13, 22, 195, 204, 212, 220,
 502, 507, 766
 Hernas, Czesław 263, 267, 268, 537, 770,
 787
 Herondas 384, 388
 Hertz, Paweł 311, 330, 770
 Herzog, Werner 19, 20, 138, 393-405,
 487, 722, 735, 770, 790, 793, 795, 803
 Hezjod 229, 393, 404, 776
 Higgins, Dick 131, 142, 147, 153, 789
 Hildegarda z Bingen, św. 103, 688, 724,
 780, 147, 152, 688, 724, 780
 Hipokrates 291
 Hitler, Adolf 117, 741
 Hłasko, Marek 139, 337
 Hölderlin, Friedrich 302, 306, 517, 528,
 529, 530, 534, 543, 549, 577, 769
 Hofman-Piotrowska, Ewa 96, 98, 730,
 735, 7898, 792
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 114
 Hogg, James 139
 Holzman, Joanna 150, 761
 Hołyst, Brunon 435, 449, 770

- Homer 31, 32, 44, 72, 73, 91, 34, 228, 229, 255, 311, 335, 393, 404, 530, 535, 568, 682, 775, 776, 799
- Hope, Paweł 277, 282, 781
- Hopper, Edward 138
- Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 31, 101, 147, 195, 205, 216, 220, 568, 799
- Hozjusz, Stanisław, kard. 83
- Hrabec, Stefan 94, 98, 792
- Hrycak, Beata 424
- Hryniewicz, Waław 167
- Huizinga, Johan 34, 213, 249, 267, 290, 295, 369, 618, 770
- Hume, David 146, 218, 220
- Husserl, Edmund 57, 58, 199, 231, 243, 279, 369, 517, 529, 535, 598, 724, 770
- Hussowski, Mikołaj zob. Mikołaj z Hussowa
- Huxley Aldous 136
- Hyła, Adolf 732
- Ianitus zob. Janicki, Klemens
- Ibsen, Henrik 365, 389
- Idzi, św. 601
- Igalson-Tygielska, Hanna 16, 22, 38, 42, 760
- Ignacy Loyola, św. zob. Loyola, Ignacy, św.
- Iłakowiczówna, Kazimiera 523, 534
- Ingarden, Roman 25, 43, 61, 218, 220, 239, 267, 338, 344, 345, 353, 384, 388, 389, 479, 525, 529, 535, 537, 695, 700, 729, 770, 779
- Ionesco, Eugène 236, 237, 788
- Irzykowski, Karol 699
- Iwaskiewicz, Jarosław 36, 128, 129, 138, 147, 154, 227, 299, 301, 308, 348, 350, 351, 356, 388, 796
- Iwaskiewiczowa, Anna 731
- Jabłonowski, Jan Stanisław 626, 627, 634, 635, 758
- Jachimecki, Zdzisław 151, 221, 770
- Jackson, Michael 143
- Jadwiga, św., królowa Polski 688
- Jaeger, Werner 31, 43, 250, 267, 770
- Jakimowicz, Irena 514, 770
- Jakobson, Roman 522, 543
- Jakuboszczak, Agnieszka 686, 687, 691, 770
- Jakubowicz, Jan 31, 42
- James, William 354
- Jan Kazimierz Waza, król Polski 689
- Jan od Krzyża, św. 125, 138, 196, 226, 231, 253, 260, 266, 267, 269, 312, 340, 415, 500, 505, 507, 508, 674, 678-680, 724, 726, 729, 389, 789
- Jan Paweł II (Karol Wojtyła), św., papież 7, 32, 50, 75, 134, 149, 185, 191, 196, 253, 258, 266, 267, 345, 386, 389, 431, 448, 479, 500, 507, 673-680, 728, 755, 770, 771, 804
- Janczewska, Jadwiga 338, 343
- Janeczek, Zbigniew 144
- Janequin, Clément 105
- Janicka Krystyna 105, 771
- Janicka-Olczakowa, Elżbieta 628, 635, 771
- Janicki, Klemens (Ianitus) 207-221, 752, 837, 839
- Janion, Maria 15, 18, 22, 43, 46, 47, 50, 54, 55, 66, 71, 73, 81, 198, 199, 204, 205, 221, 247, 248, 267, 310, 311, 324, 333-345, 357, 390, 394, 404, 418, 421, 431, 479, 480, 492, 496, 521, 532, 533, 535, 538, 549, 590, 609, 612, 682, 730, 735, 743, 748, 749, 758, 765, 771, 783, 784, 787, 791, 795
- Jankowska, Hanna 39, 43, 778
- Jankowski, Augustyn, o. 165, 171, 771
- Januszkiewicz, Eustachy 95
- Januszowski, Jan 225, 651, 764
- Japola, Józef 669, 672, 771, 783
- Jaraczewska, Wiesława 320, 321, 326, 333, 771
- Jarosiński, Zbigniew 199, 204, 771
- Jarry Alfred 135, 136,
- Jarzębski Adam 36

- Jarzębski, Jerzy 148
 Jaskuła, Zdzisław 144
 Jastrun, Mieczysław 33, 34, 43, 149, 771
 Jastrzębiec-Kozłowski, Czesław 274
 Jawłowska, Aldona 588, 612, 771
 Jaworski, Stanisław 368, 388
 Jean-Paul zob. Richter, Jean-Paul
 Jekiel, Wojciech 153, 787
 Jeleń, Natalia 412, 421, 772,
 Jenkins, Henry 131, 151, 772, 39, 43, 70
 Jesienin, Siergiej 41
 Jędraszewski, Marek, abp 409, 421, 772
 Jędrkiewicz, Edwin 214, 215
 Jędrzejewicz, Jacek 151, 723, 734, 772
 Jochemczyk, Mariusz 752
 Jocz, Artur 279
 Jodorovsky, Alejandro 724, 734, 762,
 774, 138, 141, 150, 231
 Jones, Grace 34
 Joplin, Janis 40
 Jougan, Alojzy 89, 97, 177, 191, 327, 333,
 772
 Joyce, James 491, 495
 Judkowiak, Barbara 320, 333, 772
 Jung, Carl Gustav 34, 44, 54, 111, 151,
 522, 543, 706, 707, 710, 772
 Juniewicz, Karol Mikołaj 626, 635, 758
 Juras, Dariusz 431, 449, 772
 Jurewicz, Oktawiusz 147, 772
 Jurinac, Sena 404
 Jurkowski, Michał, ks. 429
- K**
 Kacprzak, Marta 301, 307, 772
 Kaczmarowski, Jacek 473, 475
 Kaczmarzyk, Mieczysław 307, 300, 772
 Kaczor-Scheitler, Katarzyna 281, 689,
 772
 Kaczyński, Bogusław 394, 404, 772
 Kaczyński, Lech 842
 Kaczyński, Paweł 316, 325, 333, 504,
 668, 672
 Kaczyński, Tadeusz 151
 Kadłubek, Wincenty zob. Wincenty
 zwany Kadłubkiem
 Kadłubek, Zbigniew 207, 221, 517, 535,
 752, 772
 Kadulska, Irena 753
 Kafka, Franz 491
 Kahan, Anna 737, 738, 747, 749, 800
 Kahlo, Frida 491, 737
 Kalewska, Anna 689
 Kalinowski, Daniel 151, 772
 Kalinowski, Witold 146
 Kalita, Liliana 196, 201, 202, 205, 779,
 787, 796
 Kallimach zob. Buonaccorsi Filippo
 Kałowska, Anna 353, 390, 772, 753
 Kamieńska, Anna 80, 81, 216, 249, 265
 Kamionkowa, Janina 146
 Kane, Sarah 135
 Kania, Ireneusz 148, 360, 389, 488, 758
 Kant, Immanuel 28, 57, 58, 65, 110, 200,
 204, 205, 339, 788
 Kantor, Tadeusz 133, 134, 147
 Kapełuś, Helena 648, 660, 780
 Kapuścińska, Anna 262, 267, 276, 281,
 301, 772
 Karkucińska, Wanda 687, 691, 773
 Karpiński, Adam 579
 Karpiński, Franciszek 321
 Karpowicz, Agnieszka 735, 777
 Kartezjusz zob. Descartes, René
 Karwan-Jastrzębska, Ewa 696
 Kasperski, Edward 21, 22, 279, 282, 670,
 672, 773
 Kasprowicz, Jan 35, 83, 121, 123, 129,
 147, 539
 Kasprzyk-Chevriaux, Magdalena 93, 97,
 773
 Kass, Janos 213, 220, 803
 Kaszlikowska, Helena Barbara z Mickie-
 wiczów 737, 755
 Kaszyński, Stefan 386, 388
 Katullus (Gaius Valerius Catullus) 568
 Kawecka-Gryczowa, Alodia 651, 660,
 764
 Kazańczuk, Mariusz 429

- Kazimierowicz, Henryk ks. 338, 344, 698, 700, 773
- Kazimirowski, Eugeniusz 732
- Kaznowski, Andrzej 714, 720, 765
- Każmierczak, Zbigniew 504, 508, 773
- Kądziela, Jerzy 492
- Keaton, Buster 385
- Keller, Felix 646, 659
- Kempna-Pieniążek, Magdalena 725, 734, 773
- Kenarowa, Halina (*I^o voto* Micińska) 695, 701, 773
- Kezich, Tullio 704, 705, 710, 773
- Kępiński, Antoni 199, 204, 251, 361, 379, 390, 395, 404, 773
- Kępiński, Zdzisław 604, 612, 773
- Kętrzyński, Wojciech 313
- Kiełbiński, Piotr 151, 773
- Kierkegaard, Søren 21, 22, 279, 394, 405, 411, 773, 778
- Kijowski, Andrzej 55, 73, 773
- Kilar, Wojciech 725
- Kiljan, Anna 724, 773, 774
- Kinsky, Klaus 402-405, 793, 803
- Kirchner, Hanna 311, 332
- Kisielewski, Jan August 385, 388
- Kittredge, Charmian 492
- Kiwilszo, Joanna 512, 514, 773
- Klaman[-Derejko], Justyna 345, 370, 390, 774
- Klara, św. 601
- Klauza, Karol 149, 758
- Kleiner, Juliusz 79, 87, 95, 97, 151, 519, 524, 537, 545, 656, 660, 774, 778
- Klemensiewicz, Zenon 519, 612, 641, 774
- Kleryka, Stanisław 568
- Kletowski, Piotr 81, 47, 72, 475, 484, 486, 490, 496, 774
- Klimowicz, Mieczysław 92, 319
- Kłoczkowski, Jacek 70, 74, 785
- Kłuba-Połatowska, Anna 519, 535, 540, 549, 774
- Kłoczowski, Jerzy 169, 171, 774
- Kłosińska, Krystyna 383, 390, 774
- Kłoskowska, Antonina 39, 43, 70, 131, 151, 774
- Knapiński, Ryszard 151, 774
- Knapski, Grzegorz 591, 611, 617, 621
- Kniaźnin, Franciszek Dionizy 321, 326,
- Kochanowska, Anna z Białaczowskich, matka poety 233, 236
- Kochanowska, Hanna, córka poety 232
- Kochanowska, Urszula, córka poety 223-237
- Kochanowski, Jan 5, 13, 19, 28, 35, 36, 41, 81, 86, 138, 210, 215, 221, 223-237, 249, 250, 266, 268, 284, 294, 295, 298, 301, 307, 311, 335, 418, 501, 508, 521, 539, 541, 548, 568, 569, 582, 589, 592, 604, 612, 613, 616, 636, 645, 649, 650, 651, 659, 660, 661, 667, 672, 685, 752, 761-764, 769, 774, 775, 778, 782, 783, 785, 786, 792, 796, 798, 799, 800, 837, 839
- Kochowski, Wespazjan 36, 557, 558, 577, 589, 622, 670, 670, 671, 790
- Kocjan, Krzysztof 488
- Kocowski, Brosniław 151, 602, 612, 774
- Koehler, Krzysztof 29, 43, 774
- Koenig, Jerzy 148
- Kolankiewicz, Leszek 404, 774
- Kolasińska-Pasterczyk, Iwona 723, 735, 774
- Kołaczkowska, Anna 569, 774
- Kołodyński, Andrzej 480
- Kołodziejczyk, Arkadiusz 744, 748, 774
- Komarnicka, Anna 569, 579, 774,
- Komornicka, Maria 311
- Komendant, Tadeusz 360, 488, 496, 766
- Komorowska, Małgorzata 151, 775
- Konarski, Stanisław 76, 77
- Kondratiuk Andrzej 139
- Koneczny, Feliks 15, 22, 775
- Konieczny, Zygmunt 123
- Konikowska, Magdalena 448
- Koniński, Karol Ludwik 61, 71, 72, 196, 205, 337, 338, 789

- Konopczyński, Władysław 66, 72
 Konopnicka, Maria 42
 Konstańczak, Stefan 197, 205, 775
 Kopania, Kamil 151, 775
 Kopcińska, Beata 47, 73, 775
 Kopczyńska, Zdzisława 775, 368, 390, 555, 579
 Kopczyński, Onufry 652-654, 657, 660, 775
 Kopernik, Mikołaj 103, 313, 665
 Kopówka, Edward 738, 750, 801
 Korab-Brzozowski, Stanisław 124
 Korab-Brzozowski, Wincenty 123, 147
 Koriakowcewa, Elena 431, 754
 Kornatowska, Maria 475, 705, 706, 710, 723, 735, 775
 Kornilowicz, Władysław ks. 731
 Korolko, Mirosław 160, 178, 190, 233, 237, 256, 265, 373, 370, 731, 774, 775
 Korzeniowski, Tomasz 326, 334, 775
 Korzyński, Andrzej 139, 470, 471, 481, 488
 Kosiński, Andrzej 82, 87
 Kosakowska, Ewa 703
 Kossakowski, Antoni (zwany Moliwdą) 465
 Kossowski, Henryk 734
 Kosteki, Romuald 164, 166, 171, 775
 Kostkiewiczowa, Teresa 91, 97, 110, 152, 188, 191, 297, 307, 315, 316, 321, 322, 323, 329, 333-335, 369, 390, 686, 687, 691, 775, 787, 792, 798, 800
 Kościuszko, Krzysztof 353, 390, 743, 750, 775, 801
 Kotarbiński, Tadeusz 345, 347, 388, 389, 695, 700, 768, 770, 795
 Kotarska, Jadwiga 369, 390, 559, 579, 616, 635, 753, 775
 Kotarski, Edmund 76, 87, 309, 753, 775
 Kotlarczyk, Mieczysław 134, 668
 Kowalcuk, Piotr 72, 775,
 Kowalczyk, Adrian 73, 134
 Kowalczykowa, Alina 96, 97, 146, 149, 283, 295, 552, 579, 775
 Kowalewska, Marta 739, 748, 775
 Kowalik, Katarzyna 152, 776
 Kowalska, Anna 36
 Kowalska, Faustyna, św. 408, 409, 721-734, 762, 805
 Kowalska, Karolina 744, 749, 776,
 Kowalski, Jacek 29, 43, 786
 Kowzan, Jacek 7, 386, 390, 623, 635, 722, 735, 776, 837
 Kozak, Katarzyna 7, 753, 847
 Koziół, Gerard 32, 42
 Koziół, Joanna 90, 97, 776
 Kozłowska, Zuzanna 152, 776
 Kozubka, Ewa 152, 776
 Krasicki, Ignacy, bp 27, 91, 92, 97, 687, 699
 Krasiński, Zygmunt 132, 135, 541
 Krauze-Karpińska, Joanna 645, 660, 776
 Krawczyk, Arkadiusz 152, 776
 Kreja, Bogusław 163, 171, 785
 Krokiewicz, Adam 229, 404, 622, 635, 776
 Krąpiec, Mieczysław, o. 165, 241, 498, 508, 776
 Krókowski, Jerzy 214, 220
 Król, Marcin 69, 776, 73
 Kruk, Stefan 149, 385, 388
 Król-Kaczorowska, Barbara 350, 390
 Królak, Sławomir 46
 Królika, Anna 152, 776
 Królikiewicz, Grzegorz 466, 475, 776
 Krucina, Jan 252, 268, 635, 782
 Kryda, Barbara 315, 334, 776
 Kryszczuk, Marzena 752
 Krzemieniowa, Krystyna 30, 43, 148, 531, 535, 682, 763
 Krzemień-Ojak, Urszula 707, 710
 Krzewińska, Anna 557, 569, 579, 777
 Krzycki, Andrzej 568
 Krzywy, Roman 210, 221, 438, 579, 777
 Krzyżanowski, Julian 36, 43, 82, 87, 235, 237, 294, 295, 320, 334, 537, 551, 552, 575, 576, 579, 616, 635, 776
 Książek-Konicka, Hanna 478, 483,

- Kubiak, Zygmunt 33, 34, 43, 44, 51, 73,
201, 204, 215, 220, 236, 237, 244, 269,
291, 295, 323, 334, 668, 766, 777, 790
- Kubica, Grażyna 344
- Kubkowski, Piotr 721, 729, 735, 777
- Kucała, Marian 235, 237, 592, 613, 735,
792
- Kuczyńska, Alicja 34, 44, 794
- Kudelska, Dorota 118, 152, 777
- Kuhn, Thomas 77, 87, 777
- Kukulski, Leszek 291, 295, 644, 659, 777
- Kulawik, Adam 561, 580, 631, 636, 784
- Kulczycka-Dąbska, Izabella 447, 631
- Kumaniecki, Kazimierz 87, 97, 291, 295,
777
- Kumoch, Jakub 747, 749
- Kuncewiczowa, Maria 42, 467, 474, 475,
706, 710, 777
- Kupińska, Zofia 211, 221, 777
- Kupis, Bogdan 360, 673, 765, 778, 804
- Kürbis, Brygida 64, 79, 87, 686
- Kur, Elżbieta M. 735, 789
- Kuraszkiewicz, Władysław 148, 591,
612, 649, 659, 778
- Kurecka, Maria 213, , 249, 267, 290, 295,
770
- Kurek, Jalu 194, 204
- Kurylewicz, Gabriela 219, 220, 246, 267,
778
- Kuryś, Agnieszka 673, 676, 804
- Kurosawa, Akira 447
- Kurska, Anna 411
- Kuśmierczyk, Seweryn 723, 724
- Kuziak, Michał 430
- Kuźniar, Jan 656, 660, 778
- Kwiatkowski, Aleksander 386, 390, 778
- Kwiatkowski, Władysław 247, 269, 793
- Kydryński, Lucjan 405, 778
- La Blancherie, Pahin de 110
- La Bruyère, Jean de 432, 448
- La Hire, Jean de 352
- Labuda, Aleksander 560, 581, 795
- Labuda, Teresa 732, 735, 778
- Lacan, Jacques 502
- Lafayette, Marie de 689
- Lagerlöf, Selma 386
- Lake, Greg 40, 142
- Lalewicz, Janusz 603
- Lamartine Alphonse 113
- Lampedusa, Giuseppe Tomasi di 140
- Landman Adam 147
- Landowska, Wanda 129
- Langlade, Jacques 226, 234, 237, 778
- Lange, Antoni 146
- Laskowska, Irena 148, 154, 799
- Laskowska, Magdalena 148, 154, 799
- Lasocińska, Estera 667, 672
- Laurentis, Dino de 708
- Lautréamont (Isidore Ducasse) 119,
120, 127, 147
- Lawrence, David Herbert 491
- Lebenstein, Jan 264, 285, 294
- Lechoń, Jan 129, 299, 348
- Lechowska, Teresa 424
- Legrand, Michel 142, 348
- Leibniz, Gottfried 104
- Leigh, Vivien 491
- Lemaire, Bertrand 676, 678, 679, 778,
804
- Lenart, Mirosław 558, 612, 634 778
- Lenin, Władimir 41, 131
- Léon-Dufour, Xavier 164
- Lermontow, Michaił 113, 150, 761
- Lessing, Gotthold Ephraim 109, 110, 147
- Leszczyński, Jan 349, 699
- Leś, Mariusz 533, 560, 581, 791
- Leśmian, Bolesław 32, 34, 42, 43, 227,
341, 350, 357, 385, 388, 391, 430, 448,
506, 539, 541, 767, 788
- Leśniewska, Maria 146
- Lévinas, Emmanuel 409, 421, 772
- Levinson, Paul 39, 43, 778
- Lewandowski, Ignacy 210, 221, 778
- Lewinówna, Zofia 744, 747
- Libera, Antoni 117, 152, 530, 534, 641,
659, 763, 778, 807
- Libera, Zdzisław 15, 22

- Liebert, Jerzy 129, 395, 404, 731, 734
 Linda, Bogusław 484, 485, 488
 Linde, Samuel Bogumił 92, 98, 233, 237, 304, 305, 306, 328, 334, 591, 592, 611, 778
 Linné, Carl von 440
 Lipski, Jan Józef 147
 Lis, Renata 199, 204, 221, 253
 Lisiecki, Paweł 447, 449, 779, 799
 Lisowski, Jerzy 148, 404
 Lisowski, Zbigniew 148, 207, 404, 752, 758
 Liszt, Ferenc 115, 150, 766
 Liwiusz (Titus Livius) 195
 Llull, Rajmund (Ramon) 103, 104, 148, 150, 154
 Lohisse, Jean 666, 672, 778
 London, Jack 492
 Louis, Séraphine, malarka 4, 513, 803
 Lovejoy, Arthur 498, 508, 778
 Loyola, Ignacy, św. 31, 248-265, 268, 599, 611, 758, 782, 787
 Lubańska, Stefania 405, 411, 778
 Lubelski, Tadeusz 83, 495, 496
 Lubomirski, Stanisław Herakliusz 108, 147, 247, 300, 558, 568, 589, 622, 634, 658, 659, 699, 773
 Lubrański, Jan, biskup 211
 Ludwik II Bawarski, król Bawarii 140
 Ludwik Maria Grignon de Monfort, św. 673-680, 755, 778, 804
 Ludwika Maria Gonzaga, królowa Polski 625, 639, 689
 Lukacs, György 543
 Lukian (z Samosat) 291
 Lumet, Sydney 437, 492
 Luther, Martin 255
 Lyra, Franciszek 430
- Ładoś, Aleksander 744, 745, 748, 749, 769, 774
 Ładyka, Jerzy 251
 Ładzina, Wanda 688
 Łagowski, Florian 647, 648, 654, 779
- Łanowski, Jerzy 569, 579, 779
 Łanowski, Zygmunt 10, 361
 Łapicka, Zuzanna 478, 496
 Łapiński, Zdzisław 637, 660, 767
 Ławińska-Tyszkowska, Janina 384, 388
 Łebkowska, Anna 151, 280, 281, 767
 Łempicki, Zygmunt 51, 55, 73, 239, 247, 267, 779
 Łojek, Jerzy 283, 295, 779
 Łoś, Jan 157, 162, 779
 Łukaszewicz, Jerzy 409, 721, 725, 731, 734
 Łukaszewska-Haberkowa, Justyna 147
 Łukaszuk-Piekara, Małgorzata 334, 779
 Łysiak, Waldemar 227
 Łysiak, Wojciech 22
- Mach, Wilhelm** 432, 448
 Machnicka, Violetta 431, 705, 709, 754, 763
 Maciąg, Włodzimierz 314, 353, 3869, 759
 Maciej z Grochowa 158
 Maciejewska, Iwona 282, 691, 753, 774
 Maciejewski, Janusz 29, 43, 779
 Maciejewski, Jarosław 96, 98, 779
 Maciejko, Paweł 405, 738, 739, 749, 779
 Macinnis, Peter 443, 439, 779
 Maderna, Bruno 404
 Madonna (właśc. Madonna Louise Ciccone), piosenkarka 143
 Mahler, Gustav 14, 121, 140, 141, 153, 786
 Majchrowski, Zbigniew 311, 334, 783
 Majewski, Lech 139, 142, 150, 334, 513, 706, 709, 710, 723, 734, 779
 Makowiecki, Andrzej Z. 61, 345, 779
 Makowski, Adam 127, 307, 772
 Makowski, Tadeusz 301
 Malczewski, Antoni 208
 Malczewski, Jacek 40, 138, 512
 Malczewski, Rafał 61
 Maldijeva, Viara 196, 205, 779
 Maleszyńska, Joanna 569, 579, 779

- Maleszyński, Dariusz Cezary 302, 307, 780
- Mallarmée, Stéphane 119, 120, 148
- Malherbe, Jean-François 253, 267, 504, 508, 780
- Małecki, Antoni 654, 660, 780
- Małkowska, Monika 739, 749
- Manara, Milo 703
- Mamoń, Bronisław 71, 72
- Mandelsztam, Osip 78, 87, 210, 220, 787
- Mann, Thomas 50, 136, 140
- Manuzio, Aldo (Manucjusz) 650, 651, 651, 653, 788
- Mańkowski, Jerzy 90, 97
- Marczak, Mariola 152, 780
- Marceau, Marcel 384
- Marceau, Sophie 495
- Marchocka, Marianna 279, 280, 575, 577
- Marecki, Piotr 47, 72, 475, 484, 496, 774, 801
- Marek, św. 136
- Maria Kazimiera d'Arquien, królowa Polski (Marysieńka Sobieska) 624
- Marinelli, Luigi 1248, 152, 780
- Marino, Giambattista 148, 334, 783
- Maritain, Jacques 33, 44, 200, 204, 243, 267, 780
- Markiewicz, Henryk 267, 526, 533, 535, 561, 578, 5820, 584, 612, 766, 771, 779, 784
- Markowska, Martyna 682
- Markowski, Michał Paweł 212, 221, 682, 780
- Maron, Marcin 150, 723, 152, 735, 780
- Martenot, Maurice 135
- Martuszevska, Anna 537
- Marx, Karl 28, 53, 54, 101, 131, 250, 251, Marysieńka Sobieska zob. Maria Kazimiera d'Arquien, królowa Polski
- Masina, Giulietta 466, 712
- Mastroianni, Marcello 483, 708
- Matejko, Jan 640
- Mattes, Eva 404, 803
- Matusiak, Błażej 152, 688, 780
- Matuszewski, Ignacy 118, 152, 357, 390, 780
- Matuszewski, Krzysztof 278, 360, 389, 488, 496, 766
- Matuszewski, Ryszard 26, 148
- Matywiecki, Piotr 514, 780
- Maurer, Jadwiga 747, 749, 780
- Mayenowa, Maria Renata 225, 236, 256, 267, 648, 649, 655, 659, 660, 774, 780
- Mazowiecki, Tadeusz 731, 735, 491, 779
- Mazur, Elżbieta 421, 780
- Mazurkiewicz, Roman 5, 158, 168, 171, 173-176, 752, 780
- Mazurkowa, Bożena 752
- Mączak, Antoni 687
- Mączyński, Jan 235, 591, 611, 778, 781
- Mądzik, Leszek 134
- Mehoffer, Józef 342
- Mejor, Mieczysław 147
- Melbechowska-Luty, Aleksandra 118, 152, 781
- Meletinskij, Eleazar 610, 612, 781
- Menander 568
- Mencwel, Andrzej 666, 672, 778
- Mendys-Rychter, Magdalena 151, 768
- Meo, Antonietta, bł. 6, 407-422, 500, 507, 753, 803, 837, 839
- Meo, Maria 893
- Mercury, Freddie (właśc. Farrokh Bulsara) 143
- Mérimée, Prosper 400
- Merta, Katarzyna 496, 784
- Messiaen, Olivier 135, 151, 772
- Mészáros, Márta 724, 725
- Meyerbeer, Giacomo 116
- Meyerhold, Wsiewołod 124, 128
- Miaskowski, Kasper 29, 43, 240, 266, 419, 421, 658
- Michalec, Danuta 319, 322, 326, 327, 334, 781
- Michalski, Bohdan 353, 354, 388, 390, 696, 699, 700, 701, 781
- Michalski, Krzysztof 528, 534, 549, 769

- Michałowska, Teresa 90, 98, 188, 191,
 293, 293, 295, 537, 534, 559, 560, 569,
 570, 578, 579-585, 612, 622, 630, 635,
 636, 686, 764, 781, 782, 784, 785, 799
 Michałowski, Piotr 566, 568
 Micińska, Anna 7, 61, 62, 72, 342, 344,
 345 353, 367, 388, 693-702, 753, 755,
 773, 781, 805
 Micińska, Halina zob. Kenarowa Halina
 Miciński, Bolesław 337, 344, 345, 353,
 388, 393, 694, 698, 700, 781, 805
 Miciński, Tadeusz 123, 128, 129, 133,
 148, 227, 338, 340, 347, 356, 357, 391,
 506, 695, 789, 388
 Mickiewicz, Adam 18, 20, 21, 22, 36, 45,
 61, 93-95, 97, 98, 117, 120, 132, 152,
 198, 201-205, 215, 234, 237, 239, 279,
 288, 296, 305, 314, 3263-325, 335,
 362, 368, 390, 391, 521, 533-535, 540-
 542, 547, 552, 554, 580, 604, 612, 655-
 657, 671, 737, 747-749, 751, 755, 761,
 765, 766, 773, 778, 780, 783, 788, 789,
 791-794, 798, 800, 816
 Mielhorski, Robert 506-508, 765, 781, 793
 Mieszkowski, Tadeusz 165, 410, 421,
 768
 Międzyrzecki, Artur 148, 421
 Mikłaszewski, Krzysztof 346, 781
 Mikołaj z Hussowa 41
 Mikołajczak, Małgorzata 754
 Mikołajewski, Łukasz 146
 Mikołajska, Halina 39
 Mikołajtis, Ziemowit 326, 329, 334, 781
 Mikoś, Michael 158, 173
 Miles, Sarah 493, 595
 Milewska, Anna 726
 Milton, John 112, 136, 246
 Miłoś, Czesław 36, 52, 71, 202, 205,
 227, 311, 334, 335, 507, 562, 640, 743,
 781, 787, 796
 Minturno, Antonio 632, 634
 Miodońska-Brookes, Ewa 152, 561, 580,
 631, 781, 784
 Mirys, Sylwester 317
 Misiołek, Edmund 491
 Misiurek, Jerzy 177, 191, 253, 268, 768,
 782
 Mitosek, Zofia 48
 Mnich, Roman 431, 753-755
 Modrzejewska, Helena 118
 Moles, Abraham 486, 496, 782
 Molica, Vincenzo 708
 Moliwda zob. Kossakowski, Antoni
 Monfort, Ludwik zob. Ludwik Maeia
 Grignon de Monfort, św.
 Moniuszko, Stanisław 117, 152, 778
 Monsiel, Edmund 513, 514, 782, 795
 Montaigne, Michel de 198, 205, 231, 248,
 502, 794
 Monteverdi, Claudio 39, 108, 116, 153,
 299, 783
 Morawski, Kalikst 194, 204
 Moreau, Jeanne 483
 Morsztyn, Hieronim 240, 268, 658, 783
 Morsztyn, Jan Andrzej 228, 304, 319,
 333, 644, 659, 666, 689, 783
 Morsztyn, Zbigniew 107, 205, 148, 202,
 257, 258, 265, 268, 334, 568, 782, 785
 Mortęska, Magdalena 6, 178, 181, 191,
 259, 259-262, 271-282, 409, 562, 568,
 572, 575, 577, 578, 618, 619, 634, 659,
 676, 680, 689, 729, 753, 768, 781, 803,
 837, 839
 Mosdorf, Jadwiga 214, 220,
 Mowszowicz, Jakub 440
 Mozart, Wolfgang Amadeus 110, 135,
 137, 141, 467, 711, 714
 Mroczek, Katarzyna 569, 579, 782
 Mroczkowski, Przemysław 153, 782
 Mrowcewicz, Krzysztof 148, 250, 254,
 2578, 258, 265, 265, 298, 505, 508, 782
 Mrozek, Sławomir 52, 71
 Münch, Stefan 152, 782
 Musiołek, Karin 640, 645, 660, 782
 Musorgski, Modest 116, 117, 141, 142
 Myczka, Eugeniusz 618, 635, 782
 Mykietyn, Paweł 138
 Mytych-Forajter, Beata 752

- Nagy, Stanisław 728, 734
 Naitza, Sergio 496
 Nałkowska, Zofia 205, 309, 310, 311, 782
 Nałkowski, Wacław 310
 Napiórkowski, Stanisław 677
 Naruszewicz, Adam 314, 315, 322
 Nawarecki, Aleksander 89, 240, 264, 268, 285, 286, 294, 295, 576, 577, 639, 658, 659, 684, 752, 782, 841
 Nehrign, Władysław 175
 Neill, Sam 481
 Newman, John 782
 Niemirycz, Krzysztof 569
 Niemiryczowa, Antonina 690
 Nietzsche, Friedrich 53, 54, 207
 Nieukernen, Arent van 507, 508, 782
 Nieznanowski, Stefan 601, 668, 671, 765
 Nitecki, Piotr 82, 87
 Niżyński, Wacław 120
 Norkowska, Aleksandra 92, 97, 312, 332
 Norwid, Cyprian Kamil 28, 83, 84, 85, 118, 152, 154, 201-204, 208, 211, 215, 221, 339, 368, 506, 507, 517, 522, 534, 535, 554, 580, 747, 749, 781, 789, 795, 796, 798
 Nosowski, Zbigniew 410
 Nossol Alfons, bp 180, 191, 782
 Nowak Andrzej 168, 783
 Nowak, Zbigniew Jerzy 93, 97, 171, 203, 204, 215
 Nowak-Dłużewski, Juliusz 36, 178, 190, 537
 Nowakowska-Majcher, Maria 725
 Nowicka-Jeżowa, Alina 152, 208, 221, 234, 237, 262, 263, 267, 268, 276, 282, 288, 296, 301, 307, 319, 334, 557, 558, 580, 589, 612, 658, 659, 772, 780, 783
 Nycz, Ryszard 432, 513, 553, 557, 580, 763, 783
 Obirek, Stanisław 254, 265, 669, 672, 760, 783
 Obniska, Ewa 32, 153, 783
 Obremski, Krzysztof 298, 300, 307, 665-672, 738, 749
 Ochab, Maryna 488
 Ociecek, Renarda 193, 752
 Ociełka, Teofil 139, 513, 758
 Odyniec, Antoni Edward 93
 Ogińska, Aleksandra z Czartoryskich 757, 767, 781, 787, 800, 801
 Ogiński, Michał Kazimierz 800
 Ogórek, Paweł 253, 268, 505, 508, 783
 Oknińska, Czesława 338
 Okołowicz, Stefan 345
 Okoń, Jan 262
 Okrasa, Karol 277, 278
 Oktawian August, cesarz Rzymu 209
 Olesch, Reinhold 591, 611, 781
 Olędzka-Frybesowa, Aleksandra, 78, 87, 312, 332, 797
 Olivier, Laurence 135, 491
 Olkowicz-Gut, Justyna 299, 301, 307, 783
 Ong, Walter 669, 672, 771, 783
 Opacki, Ireneusz 537, 553, 560, 561, 580, 584, 612, 631, 636, 752, 784
 Opalski, Józef 301, 307, 784
 Oramus, Marek 485, 496, 784
 Ortwin, Ostap 55
 Orygenes 165, 261
 Osęka, Andrzej 486, 496, 782
 Ostaszewska, Danuta 566
 Ostrowska, Ewa 154, 158, 159, 171, 224, 784
 Ostrowska, Joanna 480
 Ostrowski, Witold 163, 569, 574, 580, 784
 Otwinowska, Barbara 299, 256, 257, 266, 268, 294, 295, 556, 569, 580, 592, 613, 622, 636, 639, 660, 754, 764, 782, 799
 Owidiusz (Pablius Ovidius Naso) 31, 195, 208, 209, 210, 220, 221, 778, 799,
 Owsiański, Kazimierz 329
 Ożarowski, Aleksander 440

- Pachciarek, Paweł 165, 413
 Paclawski, Jan 298, 307, 762
 Paderewski, Ignacy 300, 308, 786
 Pajewski, Janusz 364, 390
 Pakszys, Elżbieta 279
 Palińska, Anna 148
 Palmer, Carl 40, 142
 Paluchowski, Andrzej 207, 286, 295, 760
 Pałubska, Zofia 677
 Pałucki, Jerzy 211, 221 784
 Panek, Adrian 739, 748
 Panofsky, Erwin 107, 153, 784
 Parandowski, Jan 34, 44, 86, 205, 785
 Parker, Geoffrey 364, 390
 Parnicki, Teodor 131
 Parszutowicz, Przemysław 197, 206, 785
 Partyka, Joanna 301, 685, 691, 772, 785
 Pascal, Blaise 199, 243, 260, 266, 269, 394, 405, 410, 411, 520, 523, 533, 541, 676, 769, 778-790
 Pasek, Jan Chryzostom 638, 661, 789
 Pasierb, Janusz, ks. 418
 Pasolini, Pier Paolo 40, 137, 393
 Patocka-Sigłowy, Urszula 196, 201, 202, 205, 779, 787, 789, 796
 Paweł Apostoł, św. 416, 622
 Pawlak, Przemysław 344, 698, 700, 773
 Pawlak, Tomasz 345
 Pawlikowska-Jasnorzewska, Maria 343
 Pawłowska, Regina 163, 171, 443, 785
 Pawłowski, Krzysztof Jan 279
 Peiper, Tadeusz 368, 369, 388
 Pelc, Janusz 34, 41, 44, 148, 153, 202, 205, 213, 221, 239, 249, 257, 258, 265, 266, 268, 294, 295, 418, 519, 537, 557, 569, 580, 589, 612, 616, 633-638, 653, 661, 668, 671, 683, 754, 764, 765, 782, 785
 Penderecki, Krzysztof 85, 135, 141
 Pergolesi, Giovanni 141
 Pernoud, Régine 30, 44, 688, 785
 Peryt, Ryszard 135
 Petrarca, Francesco 5, 13, 193-206, 752, 766, 800
 Petrarca, Gerard 194
 Petroniusz (Petronius Arbiter) 140, 425, 466, 705, 708, 718, 719
 Petry, Iwona 484, 485, 488
 Piaget, Jean 603, 609, 612, 785
 Piazzolla, Astor 34
 Pico della Mirandola, Gianfrancesco 148
 Pico della Mirandola, Giovanni 104, 148, 241
 Pieńkos, Andrzej 122, 153, 785,
 Pieranunzi, Enrico 719
 Pietras, Henryk 162, 170
 Pietrkiewicz, Jerzy 233, 237, 785
 Pigoń, Stanisław 94, 97, 530, 534, 555, 578, 760
 Piorunowa, Aniela 590
 Piotr Apostoł, św. 622
 Piotrowicz, Ludwik 291, 294,
 Piovani, Nicola 719
 Piórczyński, Józef 169, 259, 268, 785
 Pirron 622, 635, 776
 Plaskacz, Mirosława 87
 Plato 41, 47, 72, 101, 105, 201., 204, 209, 212, 220, 221, 312, 350, 354, 543, 549, 555, 761, 768, 780
 Platt, Julian 315, 322
 Plenizio, Gianfranco 719
 Plezia, Marian 31, 87, 89, 90, 98, 148, 177, 191, 215, 221, 250, 256, 265, 285, 296, 770, 786
 Pliniusz Starszy (Caius Plinius Secundus, Maior) 291
 Pliszka, Marcin 77, 87, 195, 205, 226, 232, 237, 263, 268, 281, 409, 496, 522, 534, 548, 549, 682, 753, 754, 760, 785, 786, 801, 842
 Plotyn 622, 635, 776
 Plutarch 678
 Płaczkowska, Barbara 404
 Płazewski, Jerzy 386, 390, 786
 Płomieński, Jerzy Eugeniusz 61, 345, 347, 388, 389, 700, 768, 770, 795
 Płoszewski, Leon 20, 21
 Pochwała, Natalia 407, 421, 786

- Pociecha, Władysław 688
 Pocię, Bohdan 121, 150, 300, 308, 786
 Podbielski, Henryk 146, 379, 388, 431, 447, 786
 Podhorecki, Edward ks. 677, 680, 786
 Podolczak, Ihor 124, 144, 724
 Podrez, Ewa 753
 Poe, Edgar Allan 430, 448, 713
 Poggioli, Renato 537
 Polak, Ryszard 16, 786, 22
 Polański, Roman 34, 130, 514, 795,
 Pollak, Roman 177, 190, 233, 236, 537
 Pollakówna, Joanna 348, 390, 786
 Popławska, Halina 689,
 Popławska, Monika 739, 749, 786
 Poprzęcka, Maria 149
 Potkowski, Edward 153, 787
 Potocki, Andrzej 737-750, 787
 Potocki, Jan 139, 429
 Potocki, Kajetan 318
 Potocki, Wacław 36, 211, 240, 269, 291, 293, 295, 464, 568, 670, 777, 794
 Poulet, Georges 285, 286, 296, 787
 Praz, Mario 153, 245, 246, 488, 496, 787
 Preisner, Walerian 569, 787, 580
 Prejs, Marek 263, 268, 683, 691 787
 Prokofiew, Siergiej 142
 Prokopiuk, Jerzy 54, 148, 262, 265, 357, 389, 757
 Propercjusz (Sextus Propertius) 568
 Prus, Bolesław 427
 Przybylski, Ryszard 41, 78, 87, 117, 134, 153, 164, 170, 171, 210, 221, 317, 345, 768, 775, 787
 Przybysławski, Artur 498, 508, 778
 Przybyszewska, Anna 61
 Przybyszewska, Stanisława 211, 221, 643, 659
 Przybyszewski, Stanisław 61, 345, 347, 474, 475, 706, 710, 779,
 Przyłubski, Feliks 645, 661, 787
 Przywara Andrzej 147
 Pszoniak, Wojciech 469
 Puccini, Giacomo 40, 135
 Purcell, Henry 108, 144
 Puzyna, Konstanty 349, 391, 787
 Puzynina, Jadwiga 592, 613, 799
 Rabelais, François 588, 611 758
 Rabowicz, Edmund 322, 326, 334, 787
 Rachmaninow, Siergiej 40
 Racine, Jean 242
 Radwańska, Teresa 326
 Radwańska-Paryska, Zofia 440
 Radwański, Witold 154, 799
 Radzewicz-Bork, Agata 202, 205, 787
 Radziszewska, Helena 491
 Radziwiłł, Krzysztof 287, 294
 Radziwiłłowa, Anna z Sanguszków 687, 691, 773,
 Radziwiłłowa, Franciszka Urszula 320, 333, 334, 690, 772, 777
 Rahner, Karl 165, 248, 268, 413, 421, 787
 Rakoczy, Marta 735, 777
 Rastawicka, Anna 82, 87
 Raszewski, Zbigniew 329, 334, 787
 Ratajczak, Dobrochna 350, 391, 788
 Ratajczak, Józef 348, 388
 Ratuszna, Hanna 152, 782
 Ravel, Maurice 117, 142, 145
 Reale, Giovanni 58
 Reczek, Stefan 592, 612, 788
 Rej, Mikołaj 104, 223, 638, 648, 649, 659, 660, 667, 788
 Rembrandt 113, 722
 Reymont, Władysław 138
 Ricoeur, Paul 30, 34, 54, 269, 394, 405, 740, 788
 Richter, Jean-Paul 112, 147, 199, 204
 Rilke, Rainer Maria 348, 682
 Rimbaud, Arthur 120, 148, 317,
 Rimski-Korsakow, Nikołaj 120, 714
 Ripa, Cesare 107, 148
 Ritzer, Georg 39, 44, 788
 Rivera, Diego 491
 Robitaille, Antoine 46
 Ročko, Agata 753

- Rogers, Ginger 454
 Rogoziński, Julian 444, 448
 Rojkowska, Anna 424, 438, 448
 Rokosz, Mieczysław 448, 651, 661, 788
 Romaniuk, Kazimierz 164
 Romanowski Andrzej 169, 171, 788
 Ronsard, Pierre 28, 226, 541
 Rosik, Seweryn 177, 191, 768
 Rosiek, Stanisław 211, 221, 404, 773, 784,
 Rosińska, Imelda 624, 636, 788
 Rosińska, Zofia 34, 44
 Rossellini, Roberto 135, 493, 706, 709,
 757
 Roszkowska, Wanda 287
 Rota, Nino 466, 467, 472, 687, 706, 711-
 720, 755, 765, 788, 805
 Rott, Dariusz 686
 Rousseau, Jean-Jacques 47, 198-201,
 204, 205, 315, 317, 322-326, 328, 329,
 332-335, 758, 761, 781, 788, 793, 794,
 Rousset, Jean 285, 286, 296
 Rowicka, Małgorzata 236, 237, 788,
 Rowicki, Witold 399
 Rowiński, Cezary 53
 Roździeński, Walenty 36
 Roździeński, Roman 200, 205, 788
 Różewicz, Tadeusz 807
 Różycki, Ignacy, 732, 735, 788
 Różycki, Ludomir 399
 Rubinkowski, Jakub Kazimierz 331
 Rubinowicz, Dawid 737, 738, 747
 Rublow, Andriej, św. 141, 185
 Rudnicka, Zofia 714, 716
 Rudnicki, Dominik 263, 266, 299, 632,
 684, 691, 765
 Rudzińska, Kamila 348, 349, 391, 788
 Runge, Otto 113, 141, 148, 150, 151, 772
 Rusecki, Marian 177, 191, 768
 Russell, Ken 136, 141, 473
 Rutkowska, Izabela 721, 729, 735, 788,
 789
 Rutkowski, Krzysztof 640, 661, 788,
 Ryba, Magdalena 196, 205, 789
 Rybałt, Jan 674, 677, 680
 Rychter, Magdalena 151, 195, 205, 768,
 799
 Rydzewska, Zofia 732, 735, 788
 Rymkiewicz, Jarosław Marek 61, 96, 98,
 210, 221, 314, 334, 788, 789
 Rynkowski, Roman 96, 98, 789
 Rynduch, Zbigniew 287
 Rypson, Piotr 669, 672, 789, 107, 131,
 147, 153, 287
 Rytel, Jadwiga 560, 580, 608, 612, 615,
 638, 661, 754, 789,
 Ryx, Franciszek 329
 Rzadkowska, Ewa 198, 204, 205, 324,
 334, 789
 Rzepczyński, Sławomir 208, 221, 554,
 582, 747, 749, 789
 Rzepkowskka, Agnieszka 753
 Rzepińska, Maria 147
 Rzepka, Wojciech 159, 178, 190
 Rzepkowska, Agnieszka 753
 Rzewuska, Elżbieta 357, 391, 789
 Sadalska, Genowefa 386, 388
 Sade, Donatien Alphonse François de,
 markiz 125, 253, 265, 365, 599, 611,
 758
 Sadzikowska, Lucyna 729, 735, 789
 Safona (Safo) 100
 Sagardoy, Antonio 688
 Saint-Saëns, Camille 117
 Sakaguchi, Alicja 280, 282, 730, 735, 789
 Salawa, Aniela, bł. 772
 Salvador, Federico Ruiz 169, 253,
 269 789
 Salwa, Mateusz 150, 763
 Salwa, Piotr 195, 205, 766, 800
 Samborski, Bogusław 351
 Sandler, Samuel 152, 357, 390, 780
 Sanguszko, Paweł Karol 687
 Sanguszkowa, Barbara 681-692, 757,
 770, 793, 805
 Santi, Piero de 714, 720, 765
 Sarbiewski, Maciej Kazimierz 17, 31, 32,
 106, 107, 148, 244, 246, 247, 255, 256,

- 263, 265, 268, 269, 500, 507, 530, 535,
555, 556, 578, 580, 585, 670, 757, 783,
784, 789,
Sarnowska-Temeriusz, Elżbieta 90, 97,
256, 269, 431, 448, 555, 581, 632, 634,
767, 789
Sartre, Jean-Paul 199, 204
Sawicka-Jurek, Jolanta 671, 672, 790
Sawicki, Stefan 553, 567, 581, 609, 612,
790
Sawrymowicz, Eugeniusz 95, 97
Sayere, Zelma 493
Scaliger, Julius 89
Schaeffer, Bogusław 321, 334, 790
Scheler, Max 146, 218, 220, 242, 393
Schelling, Friedrich 114, 148
Schiller, Leon 132, 148, 521, 533, 542,
791
Schleiermacher, Friedrich 149, 759
Schönberg, Arnold 122, 153, 400, 456,
785
Schlegel, bracia August i Friedrich 551
Schnayder, Jerzy 569, 581, 790
Schubert, Franz 300, 308, 786
Schulz, Bruno 337, 345, 6947, 723, 762
Scott, Walter 116
Scruton, Roger 790, 425, 449
Szczeniecki, Paweł 169, 790
Sebond, Raymond 231, 248
Seel, Peter 405, 793
Segda, Dorota 409, 725
Sendyka, Roma 13, 22, 212, 499, 508,
790
Seneka (Lucius Annaeus Seneca) 568
Séraphine zob. Louis, Séraphine
Seweryn, Dariusz 535, 547,
Sęp-Szarzyński, Mikołaj 208, 224, 257,
265, 302, 506, 759
Shakespeare, William 32, 39, 42, 109,
115, 116, 118, 123, 127, 135, 149, 153,
230, 242, 246, 340, 356, 425, 427, 428,
444, 451, 452, 460, 462, 491, 682, 799
Shaw, George Bernard 242, 257, 489
Shelley, Percy 113, 149
Shmeruk, Chone 738, 739, 749, 790,
Siemek, Andrzej 603, 612, 769
Siemieński, Lucjan 312, 334, 790
Sienkiewicz, Henryk 28, 59, 60, 67, 72,
83
Sieradzka, Anna 360, 391, 790
Sieradzki, Ignacy 358, 389, 766,
Sikorska, Liliana 279
Simonides z Keos 101, 109, 557, 578,
761
Sinko, Zofia 329, 334, 775
Sinko, Tadeusz 428
Sioma, Radosław 152, 782
Siomkajło, Alina 616, 636, 790
Skarbowski, Jerzy 299, 305, 308, 790
Skarga, Piotr, ks. 575, 594, 611
Skibicki, Stanisław 575, 625, 626, 632-
634
Skibiński, Paweł 70
Skibiński, Ziemowit 34, 44, 244, 269, 790
Skibniewska, Maria 146
Skimina, Stanisław 148, 256, 265
Skorupa, Ewa 432, 449, 790
Skowrońska, Emilia 434, 457, 765
Skriabin, Aleksandr 121, 135 149, 153
Skwara, Marta 154, 359, 391, 790, 796
Skwarczyńska, Stefania 6, 14, 16, 22, 28,
30, 32, 42 89, 90, 98, 107, 115, 151,
153, 186, 191, 193, 205, 208, 221, 224,
226-228, 243, 269, 276, 288, 293, 296,
302, 306, 357, 390, 391, 394, 405, 410,
413, 421, 425, 426, 431, 432, 449, 502,
508, 517-549, 551, 559, 560, 562, 563,
564, 567, 570, 573, 574, 576, 578, 580,
581, 583, 586, 587, 591, 608, 613, 636,
668, 669, 671-673, 680, 707, 710, 729,
738, 748, 749, 754, 758, 759, 763, 769,
771, 772, 774, 784, 791, 804, 837, 839
Skwarski, Ryszard 497, 500, 501, 507
Sławińska, Irena 149, 385, 388, 537,
Sławiński, Janusz 69, 73, 188, 191, 307,
368, 391, 419, 479, 533, 535, 630, 636,
666, 672, 771, 775, 784, 786, 791
Słomiński, Antoni 348, 386

- Słomka, Walerian 169, 171, 251, 253, 269, 791, 793,
 Słonimski, Antoni 337, 345, 386, 388, 791
 Słowacki, Juliusz 28, 36, 78, 79, 87, 94-98, 115, 117, 118, 128, 133, 149, 151, 152, 154, 210, 211, 221, 224, 263, 265, 283, 294, 295, 317, 337, 340, 345, 356, 357, 368, 389, 390, 391, 518, 519, 521, 524, 533, 534, 538, 541, 542, 552, 578, 579, 656, 660, 730, 735, 758, 774, 775, 777-790, 791, 792, 796,
 Słupski, Stanisław 575, 634
 Smaga Agnieszka 145, 153, 792
 Smoczyński, Sławomir 698, 701, 792
 Smolka, Iwona 71, 74, 792
 Smolka, Stanisław 65
 Smyrak, Bernard 734
 Snopek, Jerzy 46, 92, 98, 297, 308, 315-317, 319, 334, 561, 562, 575, 792
 Sobieraj, Sławomir 153, 752, 792
 Sobieska, Marysieńka zob. Maria Kazimiera d'Arquien, królowa Polski
 Sobolewska, Anna 410, 421,
 Sochoń, Jan, ks. 169, 171, 243, 253, 269, 504, 508, 792
 Soczyńska Agata 153, 792
 Sofokles 138, 393, 394
 Soin, Maciej 353, 391, 792
 Sokolski, Jacek 153, 792
 Sokołowska, Jadwiga 153, 239, 246, 269, 419, 427, 449, 566, 569, 581, 683, 792, 793,
 Sokół, Lech 361, 362, 365, 388, 391,
 Sokrates 58, 209, 220, 529,
 Soliński, Wojciech 765
 Solska, Irena 338, 342, 343
 Sopoćko, Michał, ks. 731, 734
 Sorbian, Anna 519, 535, 540, 549, 774
 Spietelun, Dominika 345, 353, 391, 538, 697, 701, 793
 Spink, John 538
 Spurgiasz, Andrzej 407
 Stabińska, Jadwiga 279, 282, 689, 793,
 Stachówna, Grażyna 405, 793
 Stacjusz (Publius Papinius Statius) 568
 Staff, Leopold 147, 552, 579, 777
 Staiger, Emil 543, 568
 Stala, Marian 147
 Stalin, Josif 131
 Staniewska, Anna 134
 Staniewski, Włodzimierz 134
 Stanfield, Matty 475, 793
 Stanisław August Poniatowski, król Polski 283, 314, 325, 326, 327, 465
 Stanisławska, Anna zob. Zbąska Anna
 Stanisławski, Jan 90, 98, 793
 Stanisławski, Konstantin 124, 369,
 Starnawski, Jerzy 97, 651. 661, 774, 793
 Starobinski, Jean 198, 205, 242, 247, 269, 324, 334, 793
 Staroń, Anita 446, 449, 489, 496, 798
 Starzyński, Juliusz 154, 793
 Stasiewicz, Krystyna 147, 247, 300, 307, 313, 334, 335, 576, 581, 681-692, 699, 753, 774, 781, 783, 785, 794, 805
 Stasiewicz, Piotr 325, 335, 793
 Stawecka, Krystyna 148, 256, 265,
 Stawowy, Ludwik 39, 788
 Stefanowska, Zofia 215, 286, 295, 391, 760, 793
 Stefański, Krzysztof 152, 776
 Stein, Edyta, św. 279, 415, 724, 735
 Stelingowska, Barbara 421, 701, 772, 697, 790, 793
 Stendhal (właśc. Henri Beyle) 114, 149, 154, 492, 790, 798
 Stiller, Muritz 386
 Stockhausen, Karlheinz 146
 Stone, Rochelle 385, 388
 Storożyński, Aleks 743, 750, 801
 Stramczewska, Olga 646, 647, 661, 794
 Strauss, Richard 120, 121
 Strawiński, Igor 144
 Strindberg, August 9, 10, 361, 388, 391, 793,
 Strykowski, Maciej 210, 221, 670
 Strzałkowska, Jadwiga 352

- Strzałkowska, Teresa 286, 296, 788,
 Stur, Jan 347, 348,
 Suchanow, Klementyna 68, 482
 Sudół, Robert 688
 Sulej, Dominik 494, 496, 794
 Sutherland, Donald 467, 472, 475, 804
 Suzo, Henryk 258, 676
 Swieżawski, Stefan 32, 44, 241, 269, 498,
 508, 794
 Swift, Jonathan 28
 Swinarski, Konrad 134
 Szaflarska, Danuta 732
 Szalewska, Katarzyna 282, 794
 Szarek, Jarosław 744, 749, 794
 Szczeklik Andrzej 40, 44, 794,
 Szczepan z Krajkowa 177, 178, 179, 188,
 190
 Szczepański, Tadeusz 387, 388
 Szczęsna, Ewa 153, 792,
 Szczęsny, Stanisław 7, 34, 240, 258, 265,
 269, 556, 580, 622, 636, 754, 794, 795,
 813,
 Szczukowski, Ireneusz 4, 243, 269, 284,
 286, 296, 794
 Szczygiel, Władysław 287
 Szekspir zob. Shakespeare, William
 Szeliga, Dorota 198, 205, 757, 794
 Szemiot, Stanisław Samuel 36
 Szetyńska, Anna 444, 448
 Szklińska, Ludwika 178, 190, 276, 280,
 658, 659, 763
 Szkłowski, Wiktor 543
 Szkopiński, Łukasz 446, 449
 Szmidt, Maria 301, 316, 694
 Szmydtowa, Zofia 198, 305, 324, 335,
 794,
 Szpilman, Władysław 548
 Szpytma, Mateusz 744, 749, 794
 Szturc, Włodzimierz 368, 794
 Sztylec, Żaneta 277, 282, 391, 771, 781
 Sulc, Janusz 842
 Szuman, Stefan 432
 Szumski, Józef 651, 652, 654
 Szuster, Katarzyna 71, 73, 746, 748
 Szylar, Anna 282, 794, 795
 Szymanowski, Karol 128, 135, 138, 151,
 154, 338, 775, 799
 Szymańska, Irena 26
 Szymańska-Matuszewska, Irena 26
 Szymczak, Mieczysław 617, 636, 792
 Szymonowicz, Szymon 557, 580
 Ślaski, Jan 622, 636, 683, 784
 Śniatecka-Wowerowa, Felicja 149
 Środa, Magdalena 31, 101, 102
 Świderkówna, Anna 33, 34, 44, 795
 Świegocki, Kazimierz 6, 497-508, 519,
 754, 765, 781, 795, 797, 804, 837, 839
 Świerzowicz, Jan 149
 Święcki, Cezary 154
 Taborski, Roman 643, 659
 Taranienko, Zbigniew 618, 636
 Taras, Katarzyna 795
 Tarasiewicz, Kordian 328, 335, 795
 Tarasiuk, Renata 738, 743, 749, 755,
 795, 801
 Tarczyńska, Justyna 795, 514
 Targosz, Karolina 689, 692, 795
 Tarkowski Andrzej 34, 140, 185, 477,
 703, 722, 723, 734, 735, 736, 778, 798
 Tarnowski, Józef 353, 391, 795
 Tasso, Torquato 13, 22
 Tatara, Marian 561, 580, 631, 636, 784
 Tatarkiewicz, Anna 448
 Tatarkiewicz, Władysław 61, 86, 246,
 106, 247, 255, 269, 146, 154, 173,
 2158, 230, 246, 247, 255, 269, 345,
 448, 556, 581, 584, 585, 613, 795
 Tatarkiewiczowa, Teresa 87
 Tekla, św. 606
 Teleszyński, Leszek 469, 475
 Tennyson, Alfred 441
 Teofrast 432, 448
 Teokryt 568
 Terencjusz (Publius Terentius Ader) 568
 Teresa z Avila (Teresa od Jezusa), św.
 279, 281, 415, 420, 688, 734

- Teresa z Lisieux (Teresa od Dzieciątka Jezus), św. 415, 416, 420, 422, 803
 Terlecki, Tymon 538
 Tetmajer, Kazimierz 123, 149
 Theobaldy, Jürgen 403, 405, 795
 Thomson, George 154, 795
 Timofiejew, Artur 647, 661, 794
 Todorov, Tzvetan 560, 795, 581, 593, 593, 609, 613, 795
 Toeplitz, Karol 21
 Tokarczuk, Olga 465, 739, 745
 Tokarska, Anna 409, 421, 721, 735, 795
 Tomasz z Kempis 249, 265, 290
 Tomasz z Akwinu, św. 32, 33, 101, 241, 268, 339, 353, 781
 Tomaszewski, Jerzy 738, 750, 801
 Tomczyk, Edyta 39
 Tomkiewicz, Władysław 239, 269, 326, 795
 Tomkowski, Jan 282, 144, 152, 154, 279, 724, 735, 776 795, 796
 Topor, Roland 130, 140
 Toruń, Włodzimierz 201, 205, 796
 Trahndorff, Karl 106, 112, 113, 151
 Treliński, Mariusz 128, 138, 700
 Trembecki, Stanisław 295, 318, 765
 Tristan, Frédéric 139
 Troszyński, Marek 118, 154, 211, 796
 Trotta, Margarethe von 688, 724
 Trotz, Michał Abraham 591, 611, 796
 Tryzno, Janusz 144
 Trznadel, Jacek 199, 204, 357, 385, 388
 Trzynadłowski, Jan 327, 521, 535, 538, 545, 549, 574, 580, 586, 609, 613, 631, 636, 796, 784
 Turzyński, Ryszard 210, 221, 796
 Tuwim, Julian 83, 129, 343, 348
 Twardowski, Samuel 16, 35, 109, 118, 149, 224, 241, 262, 263, 265, 266, 268, 269, 359, 389, 568, 765, 786
 Twardowski, Jan 249
 Twardzik, Wacław 646, 659
 Tyburski, Włodzimierz 197, 206, 764, 775, 785, 796
 Tylman z Gameren 108, 624
 Tynecka-Makowska, Słowinia 546, 549, 569, 574, 577, 578
 Tyranowski, Jan 678-680
 Udalska, Eleonora 148, 149
 Ulewicz, Tadeusz 215, 645, 648, 796
 Ulicka, Danuta 89, 97, 426, 448, 565, 575, 758-581, 757, 759, 767, 774, 777, 779, 784, 787, 790
 Ullmann, Liv 386
 Ulma, Jan 744
 Ulma, Wiktoria 744
 Ulrich, Leon 451, 462
 Ułasiuk, Kamil 154, 299, 308, 796
 Urban, Justyna 751
 Urban-Godziek, Grażyna 208, 210, 211, 221, 796
 Urbaniak, Michał 128
 Urbańczyk, Stanisław 159, 160, 163, 796, 171, 175, 176, 592, 613, 792, 796
 Urbańska, Anna 684, 692, 796
 Urbański, Piotr 783, 269, 796
 Urbański, Stanisław 278, 282, 729, 736
 Utracka, Dorota 507, 508, 765, 797
 Valentino, Rudolf 385
 Valéry, Paul 543
 Van Gogh, Vincent zob. Gogh, Vincent van
 Vega, Lope de 551
 Velazquez, Diego 145
 Verdi, Giuseppe 150, 116
 Vico, Giambattista 31, 42, 245, 341, 393
 Vincenz, Stanisław 35, 44, 108, 311, 335, 640, 708, 796
 Vinci, Leonardo da 105, 141, 147, 245
 Visconti, Luchino 20, 140, 713, 716, 717
 Vivaldi, Antonio 108, 110
 Vogel, Debora 337, 749, 790
 Vogel, Zygmunt 322, 346, 739, 796
 Voltaire 315, 317, 318, 320
 Vorgrimber, Herbert 165
 Vuarnet, Jean-Nôel 278

- Wadowski**, Jan 197, 206, 796
Wadsworth, Derek 717
Wagner, Richard 14, 116-119, 121, 123, 124, 129, 135, 135, 136, 140, 144, 149, 151, 152, 211, 221, 299, 715, 770, 773
Wajda, Andrzej 123, 135, 138
Walecki, Waław 558, 577
Wałęciuk-Dejneka, Beata 421, 738, 749, 752-754, 800
Walicki, Andrzej 56, 57, 74, 752, 797
Walkusz, Jan 177, 191, 768
Wallis, Mieczysław 494, 520, 535, 797
Walser, Martin 491
Walter-Mazur, Magdalena 282
Waltz, Sasha 144
Waluś, Monika 278, 282
Wańkiewicz, Melchior 314
Warburg, Aby 21, 22, 797
Warlikowski, Krzysztof 135, 291
Warro (Marcus Terentius Varro) 291
Wasilewska-Chmura, Magdalena 154, 797
Wat, Aleksander 640
Watała, Elwira 41
Watowa, Ola 518, 535
Wążyk, Adam 146, 148
Wąsik, Wiktor 654, 661, 797
Wedekind, Frank 122
Weil, Simone 16, 22, 29, 38, 44, 48, 49, 72, 78, 87, 168, 312, 332, 681, 797, 837, 839
Weintraub, Wiktor 223, 538, 557, 581, 797
Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 90, 114, 568
Werner, Andrzej 56, 74, 706, 710., 797, 803
Werpachowska, Anna 654, 661, 797
Wertenstein, Wanda 149, 757
Węgiński, Andrzej 313
Węgińska, Aniela z Paprockich (matka poety) 314
Węgiński, Tomasz (ojciec poety) 313
Węgiński, Tomasz Kajetan 6, 91, 92, 97, 208, 295, 309-335, 540, 668, 753, 766, 767, 772, 792, 793, 798, 837, 839
Węgiński, Walerian 313
Węgrzyniak, Anna 48, 507, 508, 797
Wiegand, Chris 704, 705, 710, 797
Wielomski, Adam 425, 449, 797
Wielowiejski, Andrzej 48
Wiene, Robert 126
Wierusz-Kowalski, Jan 167
Wierzbicka, Anna 797
Wierzbicka-Michalska, Karyna 320, 326, 329, 335
Wierzbicka-Pawłowska, Sylwia 443, 449, 779
Wierzbicka-Trwoga, Krystyna 300, 308, 797
Wierzyński, Kazimierz 348
Wietor, Hieronim 227
Wiktoria, królowa Imperium Brytyjskiego 425
Wilczek, Bernarda 732
Wilczek, Piotr 21, 22, 797
Wilde, Oscar 120, 121
Wilkoń Aleksander 163, 171, 175, 176, 178, 191, 798
Wincenty zwany Kadłubkiem, mistrz 79, 87, 786
Windakiewicz, Stanisław 233, 237, 798
Winer, Agata 446, 449, 489, 496, 798
Winniczuk, Lidia 31, 44, 146, 250, 270, 379, 391, 798
Winter, Antoni 321, 326, 335, 798
Wirpsza, Witold 213
Wirtemberski, Ludwik 322
Wirth, Andrzej 357, 391, 798
Wiszniewski, Michał 432
Wiśniewska, Agnieszka 736, 798
Witczak, Tadeusz 177, 178, 752, 798
Witkiewicz, Stanisław Ignacy (Witkacy) 42, 45-74, 127, 148, 149, 337-392, 479, 529, 693-701, 751, 753, 759, 762, 766, 768, 770, 775, 776, 781, 792, 793, 795, 796, 798, 801, 805, 837, 839

- Witkiewiczowa, Jadwiga, żona Witkacego
345, 352, 385, 388, 798
- Witkiewiczowa, Maria 343
- Witkowski, Michał 323, 335, 798
- Witko, Andrzej 732, 736, 798
- Witkowska, Alina 203, 205, 276, 286,
296, 798
- Witkowska, Anna 281, 762
- Wittgenstein, Ludwig 504
- Witwicki, Władysław 209, 220, 530, 534
- Władysław II Jagiełło, król Polski 688
- Władysław IV Waza, król Polski 689
- Władysław z Gielniowa, bł. 81, 82, 86, 87,
179, 646, 660, 668, 671, 765, 767, 799
- Włodarski, Maciej 154, 798
- Wodiczko, Bohdan 399
- Wodziński, Cezary 13, 22, 798
- Wojaczek, Rafał 209
- Wojciech, św. 163, 171
- Wojcieszak, Janusz 198, 205, 324, 334,
793
- Wojtczuk, Krystyna 157, 431, 752, 754
- Wojtkiewicz, Witold 338
- Wojtyła, Karol zob. Jan Paweł II
- Wojtyska, Henryk 633, 636, 798
- Wolicka, Elżbieta 168, 170, 765, 771
- Wolińska, Urszula 723, 726, 798
- Wolnicz-Pawłowska, Ewa 752
- Wolter zob. Voltaire
- Wołoszyńska, Zofia 323, 324, 335, 798
- Woolf, Virginia 493
- Worcell, Henryk 61
- Woronzak, Jerzy 158, 159, 569, 582,
592, 613, 798
- Woronow, Ilona 158, 794
- Woroszyński, Wiktor 41
- Woźnowski, Wacław 569, 582, 798
- Wójcicki, Kazimierz Władysław 312,
335, 798
- Wójcik, Andrzej 209, 221, 799
- Wójcik, Walenty, bp 573
- Wróbel, Łukasz 14, 22, 524, 535, 540,
549, 563, 582, 4749, 799
- Wróblewska, Teresa 148
- Wróblewski, Andrzej 138
- Wróblewski, Łukasz 280, 281, 767
- Wróblewski, Michał 151, 772
- Wrzeszcz, Zofia 200, 204, 243, 266, 766
- Wydra, Wiesław 173-175
- Wygoda, Franek 146
- Wyka, Kazimierz 61, 337, 346, 535, 695,
799
- Wyka, Marta 56
- Wyrzykowski, Stanisław 430, 448
- Wysłouch, Seweryna 152, 1554, 430,
579, 779, 781, 796
- Wysocki, Igor 447, 449, 799
- Wyspiański, Stanisław 122, 123, 129,
134, 135, 149, 152, 154, 339, 340, 341,
347, 512, 521, 541, 542, 781, 799
- Wyszyński, Stefan, prymas Polski, 5, 75-
87, 731, 752, 837, 839
- Yates, Frances 154, 799, 811, 813
- Zabłocki, Stefan 582, 569, 799
- Zagórski, Dariusz 277, 282, 781
- Zalewska (Załużska?), Katarzyna 575, 576
- Zalewski, Sylwester 32, 43, 151, 766
- Załużski, Józef Andrzej, biskup 685
- Zamoyski, August 386, 449
- Zapolska, Gabriela 383, 390, 774
- Zaremba-Penk, Joanna 449, 799
- Zbąska Anna, ze Stanisławskich 686, 690
- Zbierski, Henryk 451, 460, 462, 799
- Zdybicka, Zofia J. 180, 191, 782
- Zegadłowicz, Emil 641
- Zeltzer, Janina 287, 294
- Zgorzelski, Czesław 93, 97, 203, 204,
213, 538, 573, 582, 585, 613, 799
- Zielińska Marta 317, 345, 787
- Zieliński, Iwo 58
- Zieliński, Tadeusz, filolog klasyczny 33,
34, 100, 154, 195, 205, 530, 535, 799
- Zieliński, Tadeusz A. 799
- Ziomba, Kwiryna 195, 202, 203, 205,
210, 221, 236, 237, 311, 335, 501,
5208, 541, 569, 582, 667, 672, 799, 800

Ziętarska, Jadwiga 324, 335, 652, 661,
766, 800
 Zimand, Roman 56, 74, 797
 Zimorowic, Bartłomiej 557, 568, 578,
589, 761
 Zimorowic, Szymon 208, 557, 568
 Ziomek, Jerzy 419, 479, 538
 Ziontek, Artur 4, 26, 37, 38, 44, 77, 87,
281, 284, 296, 305, 308, 319, 332, 335,
421, 480, 490, 496, 513, 514, 682, 684,
692, 738, 749, 750, 753, 754, 757, 760,
785, 800, 801, 842
 Ziopaja, Olga 154, 801
 Ziółkowski, Grzegorz 154, 801
 Zmudziński, Bogusław 405, 793
 Zuberbier, Andrzej, ks. 165
 Zygmunt I Stary, król Polski 688
 Zymon-Dębicki, Henryk 147

Żabicki, Zbigniew 404, 758
 Żaboklicki, Krzysztof 246, 488, 496, 787
 Żakiewicz, Anna 150, 697, 701, 761, 801
 Żbikowski, Andrzej 751, 801
 Żelechowska, Anna 151, 768
 Żeleński, Tadeusz (Boy) 337, 411, 432, 448
 Żerańska, Maria 253, 267, 504, 508, 780
 Żeromski, Stefan 343, 348, 491, 492
 Żmigrodzka, Maria 32, 43, 50, 73, 147,
317, 492, 496, 730, 735, 771, 791
 Żółkiewska, Ewa 757, 794, 198, 205
 Żółkiewski, Stefan 35, 44, 564, 562, 801
 Żukowski, Tomasz 745, 750, 801
 Żuławska, Kazimiera 352
 Żuławski, Andrzej 1, 6, 26, 27, 47, 72, 73,
77, 87, 115, 139, 152, 435, 446, 449,
463-496, 518, 723, 734, 739, 748, 754,
762, 774, 775, 780, 784, 798, 800, 801,
804, 837, 839
 Żuławski, Jerzy 352
 Żuławski Juliusz 352, 388
 Żuławski Mirosław 519
 Żurowski, Maciej 147

Summary

The volume entitled *The teeming and bustling brilliance of culture. Literary variety and historical multitude of texts* includes essays on the **literary science** and opens up to all fields of **humanities**, by collecting interdisciplinary dissertations.

Antoni Czyż presents the results of researches **from the borderline of the history and theory of literature and the history of ideas and spirituality**, opened up to the **history of culture**. A constant background is the history of **mysticism**. **The monograph includes the wide spectrum of phenomena** from past ages to modern times. **Analyses and interpretations** relate to masterpieces of medieval literature like *Bogu rodzica [Mother of God]* (such a transcription was adopted by the author) and the Renaissance literature, works of the ages of Baroque and Enlightenment, but also phenomena of the 20th century. Among the **authors** are the neo-Latin poet Klemens Janicki, Jan Kochanowski as an author of *Laments*, the baroque female mystic Magdalena Mortęska, the poet Józef Baka and his *Uwagi (the Comments)*, the poet Tomasz Kajetan Węgierski, as well as the thinker of modernism Stanisław Brzozowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Witold Gombrowicz, the Primate of Poland, Cardinal Stefan Wyszyński, the Italian child and mystic Antonietta Meo, Agatha Christie who wrote about crime, the contemporary poet Kazimierz Świgoński, a cinema genius Federico Fellini and Andrzej Żuławski as a writer and film director, and many other phenomena...

The chapter *Synteza sztuk. Spełniona jedność (Synthesis of arts. The Fulfilled unity)* has a different nature of a comprehensive historical reconstruction of the phenomena.

What attract attention are old **genres, the universal concept of literature** by Stefania Skwarczyńska, **rhetorical punctuation** of the old texts.

The author presents the **culture** as an indispensable **expression of existence**, and the texts of culture, especially **literature and film** – as an illumination of power of **a human person**. **Imagination** as a power of **creation** and a **cognitive passion** constantly draws attention.

The **methodological** inspiration for the undertaken work was provided mainly by Fernand Braudel and the concept of “**long duration**” [*longue durée*] of cultural phenomena as well as Martin Heidegger and recognition of literature as **a trace of existence**. Simone Weil and her idea of the **rootedness** [*l'enracinement*].

Antoni Czyż continues researches **from the borderline of the history of literature and the history of ideas**, which were previously presented in the book *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, 1988 (*Me and God: Metaphysical Poetry of the late Baroque*, 1988) and especially in the monographs *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych*, 1995 (*Light and word: An Existential reading of early texts*, 1995) and *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, 1998 (*The Power of Dreams: Studies on the Imagination and the Written Text*, 1998).

Translated by Katarzyna Kozak and Jacek Kowzan

Résumé

Le volume soumis *La pullulante et bruyante lumière de la culture. „Varietas” littéraire et „multum” historique des textes* (2019) comprend des **études littéraires**. Le livre s'ouvre à toutes les **sciences humaines**, rassemble des thèses interdisciplinaires.

Antoni Czyż présente des recherches à la **frontière de l'histoire et de la théorie de la littérature et de l'histoire des idées ainsi que de la spiritualité**, ouvertes à l'histoire de la culture. L'histoire du **mysticisme** en est le fond constant.

La monographie embrasse un panorama des phénomènes dès les temps anciens aux temps les plus récents. **Les analyses et interprétations** portent sur des chefs-d'œuvres de la littérature médiévale, comme *La Mère de Dieu [Bogu rodzica]* (l'auteur de ce volume accepte sa nouvelle transcription) et sur la renaissance, des œuvres de l'époque du baroque et des lumières, mais aussi des phénomènes du XX^e siècle. Parmi **les auteurs** figurent le poète latin Klemens Janicki, Jan Kochanowski comme auteur de *Thrènes*, la mystique baroque Magdalena Mortęska, le poète Józef Baka et ses *Notes*, le poète Tomasz Kajetan Węgieński, ainsi que le penseur du modernisme, Stanisław Brzozowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Witold Gombrowicz et encore, entre autres, primat de Pologne, le cardinal Stefan Wyszyński, la mystique-enfant italienne Antonietta Meo, Agatha Christie écrivant sur le crime, le poète contemporain Kazimierz Świądecki, le génie du cinéma Federico Fellini et Andrzej Żuławski en tant qu'écrivain et metteur en scène, d'autres phénomènes.

Le chapitre ***Synthèse des arts. Unité accomplie*** a un caractère distinct - c'est-à-dire démontrant une ample reconstruction historique de ce phénomène.

Les autres thèmes du livre: les **genres littéraires** anciens, **le concept universel de la littérature** de Stefania Skwarczyńska, **la ponctuation rhétorique** d'œuvres anciennes éveillent un vif intérêt.

L'auteur présente **la culture** comme une nécessaire **expression de l'existence** et les textes de la culture, en particulier **la littérature et le film**, comme une illumination du pouvoir de **la personne humaine**. **L'imagination** est toujours importante ici comme la force de **création** et la passion de la **connaissance**.

Fernand Braudel et le concept de la **„longue durée”** des phénomènes culturels et Martin Heidegger et la reconnaissance de la littérature comme **le signe d'existence**, Simone Weil qui avait décrit **„l'enracinement”** comme la dimension et le désir de la condition humaine - constituent les sources **d'inspiration méthodologique** du travail entrepris.

Antoni Czyż poursuit ses recherches à la **frontière de l'histoire de la littérature et de l'histoire des idées**, qu'il a présentées dans le livre *Moi et Dieu. Poésie métaphysique de la fin du baroque* (1988), mais surtout dans les monographies *Lumière et parole. Lecture existentielle des textes anciens* (1995) et *Le pouvoir des rêves. Etudes sur l'imagination et les textes* (1998).

Traduit par Stanisław Szczęsny



Antoni Czyż u siebie w domu
Foto: Zdzisław Grużewski

Antoni Czyż urodził się 10 listopada 1955 w **Warszawie**, gdzie mieszka.

Historyk literatury, kultury i idei *wszystkich epok*, badacz duchowości mistycznej, filmoznawca, edytor. Zajmują go też: botanika, etnobotanika i fitoterapia z homeopatią (rośliny lecznicze i trujące). Osobna pasja to muzyka.

Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie uzyskał potem stopień doktora. Habilitował się na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach.

Pracę naukową podjął **40 lat** temu, latem 1979.

Wydał **książki autorskie – trzy monografie**: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna na późnego baroku* (1988), *Światło i słowo. Egzystencjalne czytanie tekstów dawnych* (1995), *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach* (1998), także **podręcznik** *Jaki zapis? Poradnik polonisty* (1999). Wydał też *Poezje* (1986) i *Uwagi* (2000) Józefa Baki (razem z Aleksandrem Nawareckim). Redagował 8 **monograficznych tomów zbiorowych**.

Pomysłodawca, współtwórca i redaktor naczelnny interdyscyplinarnego półrocznika humanistycznego „Ogród”, wydawanego od 1988 roku, czyli od 30 lat.

Profesor, już **od 20 lat**, Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach, gdzie był dwie kadencje dyrektorem polonistycznego Instytutu.

Wypromował **8 doktorów**, a promuje dalszych.

Wykształcił **200 magistrów** na, łącznie, czterech uczelniach.

Prowadzi wykłady z historii literatury polskiej *wszystkich epok*, historii idei, tradycji antycznej i biblijnej, literatury powszechnej *wszystkich epok*, teorii literatury, filmoznawstwa, edytorstwa.

Przez lata brał udział w pracach Komitetu Głównego **Olimpiady Literatury i Języka Polskiego**.

Ukazał się ofiarowany mu tom zbiorowy *Paradygmat pamięci w kulturze. Prace dedykowane Antoniemu Czyżowi*. Red.: Andrzej Borkowski, Marcin Pliszka, Artur Zióntek. Siedlce, Siedleckie Towarzystwo Naukowe, 2005.

Otrzymał wyróżnienia: **Medal im. Komisji Edukacji Narodowej**, **Medal Srebrny za Długoletnią Służbę** (nadany przez Prezydenta RP prof. Lecha Kaczyńskiego) oraz, za dotychczasową twórczość naukową, **Nagrodę Złotego Jacka** (nadaną przez Siedleckie Towarzystwo Naukowe w roku 2018).

Należy do **stowarzyszeń**: Klubu Inteligencji Katolickiej w Warszawie, Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem XVIII, Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, Siedleckiego Towarzystwa Naukowego.



Autor w siedleckim Muzeum Regionalnym z numerem „Ogrodu” i Nagrodą Złotego Jacka za 40 lat twórczości naukowej

Foto: Janusz Szulc

