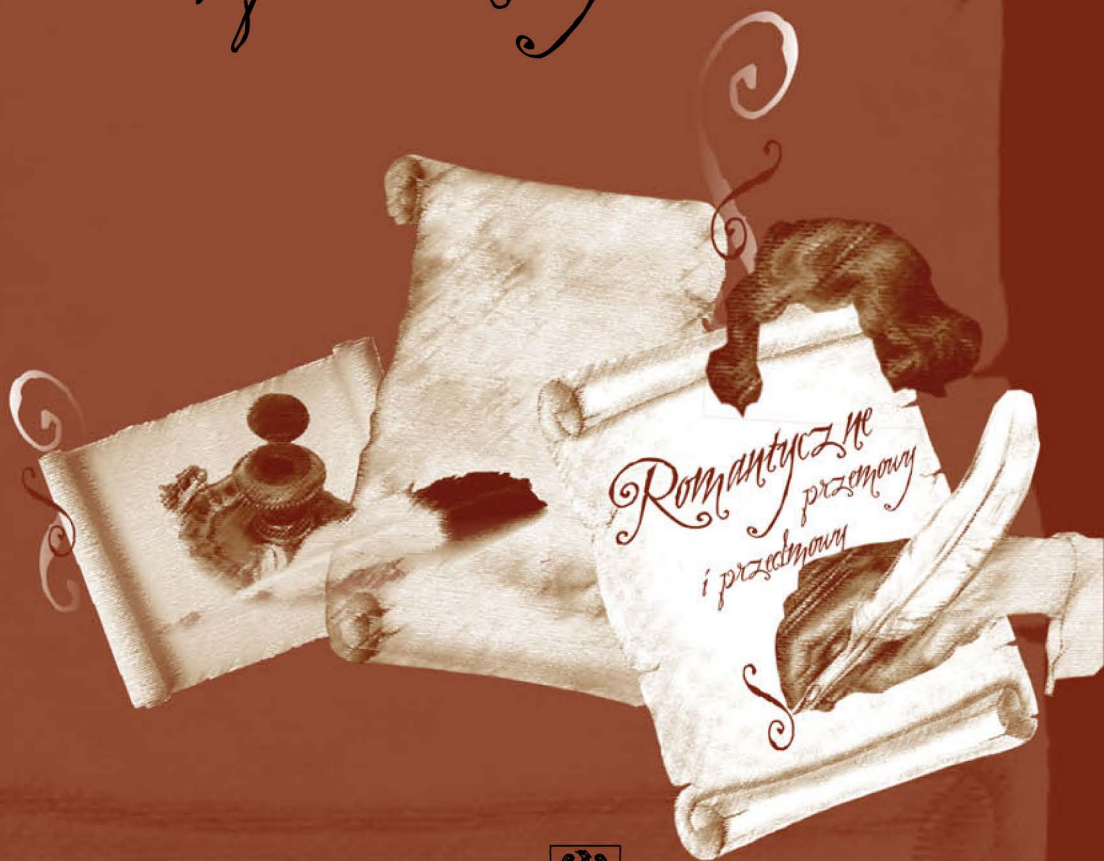


Romantyczne przemowy i przedmowy



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2010

Romantyczne przemowy i przedmowy



NR 2760

Romantyczne przemowy i przedmowy

Pod redakcją
Jacka Lyszczyzny i Magdaleny Bąk

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2010

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Józef Bachórz

Publikacja będzie dostępna — po wyczerpaniu nakładu — w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Marek Stanisław	
Przeszłość i przyszłość „prefacjologii” literackiej. Przegląd zagadnień, perspektywy badawcze	7
Piotr Żbikowski	
Kilka uwag o przedmowach autorskich... Jeszcze nie romantycznych . . .	25
Eligiusz Szymanis	
„Sam tylko przedmiot historyczny...”. <i>Przedmowa</i> w interpretacji <i>Konrada Wallenroda</i> Adama Mickiewicza	33
Marek Piechota	
Kilka słów o <i>Przedmowie</i> do tomiku <i>Wspomnienia z wojny narodowej i sonety wojenne</i> Stefana Garczyńskiego. Więcej pytań niż odpowiedzi. Jeszcze o tekście we fragmencie zaledwie przypisywanym Mickiewiczowi . .	46
Natalia Lipszyc	
„Oni mają walkę rozpoczynać...”? <i>Przygotowanie</i> jako komentarz interpretacyjny do <i>Kordiana</i> Juliusza Słowackiego	61
Anna Ziętek-Ptak	
Tragik czy ironista? Kreacja autorskiego mitu w listach dedykacyjnych do <i>Balladyny</i> i <i>Lilli Wenedy</i>	84
Henryk Gradkowski	
O <i>Przedmowie</i> do <i>Trzech myśli pozostałych po śp. Henryku Ligenzie</i> Zygmunta Krasińskiego	96
Edward Kasperski	
Parateksty zamiast przedmów. Zarys poetyki paratekstów w twórczości Norwida	106
Wiesław Rzońca	
Cypriana Norwida <i>Do Z.K.</i> , czyli o zbędności przedmowy	127

Włodzimierz Toruń	
Norwida poetyka i retoryka pewnego <i>Wstępu</i>	138
Tomasz Pawlus	
Norwid i logika przy-pisywania	147
Olaf Krykowski	
Romantyczny etos poety i poezji w <i>Przedmowie do „Trzech strun”</i> Seweryna Goszczyńskiego	155
Beata Mytych-Forajter	
W jakie ramy Ignacy Domeyko oprował swój <i>Pamiętnik wygnańca?</i> . . .	167
Jacek Lyszczyzna	
O przedmowach Konstantego Gaszyńskiego	175
Andrzej Fabianowski	
Literacko-polityczne eksplikacje i ekspiacje. Przedmowy Michała Czajkowskiego	183
Renata Ryba	
Ślady staropolskich konwencji eksordialnych w przedmowach Władysława Syrokomli	193
Magdalena Bąk	
Rozważny i romantyczny. Seweryn Korzeliński i jego przedmowa do <i>Opisu podróży do Australii</i>	208
Lucyna Nawarecka	
Bigos romantyczno-postmodernistyczny. O przedmowach Tytusa Szczeniowskiego	217
Małgorzata Sulek	
Librecista pariasem wśród dramaturgów. Wokół przedmowy Jana Chęcińskiego do hinduskiej opery Stanisława Moniuszki	226
Maria Makaruk	
Historia pewnego nieporozumienia. O <i>Przedmowie do Listów z podróży</i> Antoniego Edwarda Odyńca	235
Elżbieta Malinowska	
O przedmowach do <i>Rachunków</i> Józefa Ignacego Kraszewskiego	248
Wojciech Hamerski	
Zmylić trop „zawczasu, raz jeszcze i raz na zawsze”? Przedmowy do powieści współczesnych Józefa Ignacego Kraszewskiego	257
Indeks osobowy (opracowali Magdalena Bąk, Jacek Lyszczyzna) . . .	277
Summary	285
Résumé	288

Marek Stanisław

Przeszłość i przyszłość „prefacjologii” literackiej Przegląd zagadnień, perspektywy badawcze

I

Termin „prefacjologia”, opatrzony w tytule artykułu cudzysłowem, dobrze oddaje stan niepewności, który towarzyszy piszącemu te słowa. Trudno bowiem nie mieć wątpliwości co do tego, czy warto traktować całkiem serio próbę nadania specjalnej nazwy (więc wyodrębnienia) kolejnej subdyscyplinie literaturoznawczej, w dodatku — co tu dużo mówić — partykularnej, obejmującej swym ewentualnym zasięgiem zaledwie drobny wycinek produkcji literackiej. Czy zagadnienie przedmów to problem wystarczająco ważny z naukowego punktu widzenia? Czy dekretowanie kolejnej „metody” badawczej nie jest świadectwem naukowej bez troski? Próbą nieuprawnionego determinowania kierunków lektury? Dowodem na nierealistyczne pretensje do uniwersalności? Czy badania nad przedmowami nie mogłyby się bez tego obejść? Pytania i wątpliwości aż cisną się na usta.

Łatwo je zagłuszyć za pomocą sprytnego fortelu: skoro mamy „narratologię”, „wersologię”, „tematologię”, a obok tego „mickiewiczologię”, „norwidologię”, „miłoszologię”, to nic nie stoi na przeszkodzie, by na określenie zbioru praktyk interpretacyjnych używanych do analizy przedmów ukuć nową nazwę — „prefacjologię” właśnie. Powód byłby tym bardziej wystarczający, że język polski nie stawia oporu przed tym określeniem. A stawiałby, gdyby chodziło na przykład o „polologię”, „syrokomlologię”, „kossak-szczuckologię” czy — *horribile dictu!* — „masłowskologię”...

Ten nominalistyczny wybieg nie rozstrzyga jednak o sprawach zasadniczych. Co więcej, proklamowanie badań prefacjologicznych jako odrębnej dziedziny może się wydać aktem bardzo spóźnionym. Refleksja nad przedmowami ma już bowiem dość długą tradycję: problem ten wielokrotnie analizowano, zarówno w pracach zagranicznych, jak i polskich uczonych. W polskich badaniach literackich prowadzi się od lat systematyczne studia nad „literacką ramą wydawniczą” (celuje w tym śląski ośrodek akademicki, a zwłaszcza zespół kierowany przez prof. Renardę Ociecek), uznaje się przedmowy za rodzaj komentarza do utworu literackiego zawartego w nim samym¹, czyli za jedną z odmian „paratektu”, a więc przykład „literatury drugiego stopnia”² (terminy Gérarda Genette’a). Zbyt ni entuzjazm w proklamowaniu „prefacjologii” jako nowej dziedziny może tedy przypominać naiwną euforię Molierowskiego Jourdaina, zachwyconego wiadomością, że od czterdziestu lat mówi prozą, nie mając o tym najmniejszego pojęcia.

II

Wygląda na to, że „prefacjologia” literacka ma się całkiem dobrze — nawet jeśli nie do końca wiadomo, czy naprawdę istnieje. Publikacja niniejszego tomu tworzy zatem doskonałą okazję do refleksji nad dotychczasowymi kierunkami badań oraz metodologicznymi podstawami tej dziedziny. Refleksję tę podejmuję jednak nie po to, by wyważać dawno otwarte drzwi lub składać (i tak nieskuteczne) zapewnienia o wyłączności, ostateczności, uniwersalizmie i obiektywności nowej metody postępowania analitycznego. Mój cel jest znacznie skromniejszy: zamierzam po prostu rozejrzeć się wokół, wyciągnąć wnioski z dotychczasowych doświadczeń lekturowych i badawczych (których zresztą czuję się kontynuatorem), zastanowić się nad ciągle jeszcze niewyzyskanymi możliwościami i kierunkami interpretacji tekstów wprowadzających, wskazać problemy niepodjęte (lub podjęte w niewystarczającym stopniu). Wszystko po

¹ Por. M. Głowiński: *O intertekstualności*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 5: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 11.

² Z uwagi na szczupłe ramy niniejszego studium ograniczyłem w nim do minimum materiał egzemplifikacyjny oraz wskazówki bibliograficzne. Stan badań nad przedmowami do dzieł literackich omówiłem w pierwszym rozdziale mojej książki: *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem* (Kraków 2007, s. 17—21); tam również przedstawiona została polska i obcojęzyczna bibliografia przedmiotu (por. s. 319—322).

to, by lepiej rozpoznać specyfikę badanego przedmiotu oraz zdobyć pełniejszą samoświadomość metodologiczną. Choć prefacjologia literacka legitymuje się sporymi osiągnięciami, to wypracowywanie samowiedzy badawczej stanowi proces, który powinien trwać nieustannie i równolegle towarzyszyć podejmowanym przez profesjonalnych czytelników praktykom interpretacyjnym. Mam ponadto świadomość, że zaprezentowane tu koncepcje wynikają z moich indywidualnych preferencji, nie wykluczają zatem innych propozycji i ujęć³.

Sposób kształtowania się samoświadomości metodologicznej można doskonale skonceptualizować za pomocą metaforyki przestrzennej, której użył Charles Taylor w książce *Źródła podmiotowości* do opisu tożsamości podmiotu. W ujęciu kanadyjskiego filozofa warunkiem tożsamości (a więc także samoświadomości) jest orientacja podmiotu w przestrzeni moralnej. Orientacja ta zakłada obecność „ram pojęciowych” określających horyzonty, „wewnątrz których prowadzimy nasze życie” i dokonujemy jakościowych rozróżnień. Do ukonstytuowania się tożsamości konieczne jest ponadto „wyobrażenie pozycji, którą zajmujemy my sami”, a więc określenie punktu, z którego prowadzimy autorefleksję. Dzięki tym warunkom może powstać swoista „mapa”, zapewniająca każdemu człowiekowi poczucie orientacji w przestrzeni istotnych dla niego wartości. „Wiedza o tym, kim jestem — powiada Taylor — to w rzeczywistości cała wiązka wiadomości o tym, jaką zajmuję pozycję”.

Samoświadomość podmiotu nie jest niezmienna ani dana raz na zawsze; przeciwnie — jej wypracowywanie stanowi dynamiczny, rozciągnięty w czasie proces, pozwala się zatem ująć w kategoriach narracyjnych: „Aby mieć jakieś wyobrażenie tego, kim jesteśmy, musimy mieć wyobrażenie tego, jak stawaliśmy się i dokąd zmierzamy”, „musimy spojrzeć zarówno wstecz, jak i przed siebie”. Tożsamość bowiem tworzy się i ewoluje w ciągłym procesie autointerpretacji — dzięki niemu każdy człowiek określa i rozpoznaje własny horyzont aksjologiczny, a zarazem może go stale przekształcać. Tak rozumiana tożsamość — zwarta, a zarazem elastyczna — warunkuje świadome bycie ewoluującej jednostki w ciągle zmieniającym się świecie: „To nasza tożsamość pozwala nam określić, co jest dla nas ważne, a co nie”, to „nasza tożsamość definiuje przestrzeń jakościowych rozróżnień, we wnętrzu której żyjemy i dokonujemy wyborów”⁴.

³ Perspektywy dalszych badań nad przedmowami przedstawiły niedawno w krótkim, ale instruktywnym *Wstępie* redaktorki tomu *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*. Red. R. Ociecek przy współudziale R. Ryby. Katowice 2002, s. 7—8.

⁴ Por. Ch. Taylor: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przeł. M. Gruszczyński [et al.]. Oprac. T. Gadacz. Wstęp A. Bielik-Robson. Warszawa 2001 (zwłaszcza rozdział *Podmiotowość w przestrzeni moralnej*, s. 49—104; cytaty ze

Metaforykę Taylora można z powodzeniem odnieść do refleksji nad świadomością badacza literatury. Podobnie jak tożsamość podmiotu, również samowiedza metodologiczna literaturoznawcy uzależniona jest od punktu, z którego prowadzi on swą obserwację i z którego rozpościera się pole jego eksploracji naukowej. Metaforyka Taylora ujawnia także aspekt narracyjny: rozpoznanie miejsca, z którego badacz rozpoczyna refleksję, stanowi początek jego „podróży” naukowej — z centrum aż po coraz to nowe, ciągle otwierające się horyzonty. Podróż ta może prowadzić w różnych kierunkach, ale jej powodzenie zależy od orientacji w przestrzeni problemów i zagadnień do rozpoznania oraz od pamięci o punkcie wyjścia.

Tworzenie osobnej dyscypliny literaturoznawczej ma jednak sens wówczas, gdy można wyodrębnić jej przedmiot, ustalić jego specyfikę oraz zaproponować oryginalne metody jego badania⁵. Zapytajmy więc, czy te warunki spełnia refleksja badawcza nad przedmowami.

Zasadniczy przedmiot zainteresowań „prefacjologii” stanowią wstępy do dzieł literackich — traktowane jako autonomiczne wypowiedzi, a także jako teksty powiązane z dziełami, które rekomendują, ujmowane w porządku typologicznym oraz historycznoliterackim, w różnorodnych uwarunkowaniach zewnętrznych: historycznych, literackich, geograficznych, ekonomicznych, politycznych itp. W obszarze zainteresowań „prefacjologa” są także teksty pokrewne wstępom i zbliżone do nich pod względem funkcjonalnym, które z istotnych przyczyn historycznych i artystycznych (ewolucja tych form, ich cechy strukturalne oraz funkcje) winny być badane w kontekście przedmów. Są to: listy dedykacyjne, posłowania oraz przypisy dołączane do tytułów lub pierwszych zdań tekstów literackich (a w następnej kolejności także tytuły, podtytuły, motto, dedykacje, przypisy itp.). Tak zdefiniowane badania „prefacjologiczne” mieszczą się zatem w obrębie większej całości — studiów nad „literacką ramą wydawniczą” („paratekstami”) lub (jeszcze szerzej) nad komentarzami metaliterackimi.

Z metodami — czyli sposobami badania i poznawania faktów literackich — sprawa jest bardziej skomplikowana. Należy bowiem pamiętać, że w dobie rosnącego pluralizmu interpretacyjnego, w okresie zdecydowanych wystąpień „przeciw metodzie” (a wystąpienia te mogą wytrącić pióro z ręki nawet najbardziej pewnemu sobie badaczowi)

stron: 52, 84, 52—53, 94, 95, 67, 58). Por. także A. Workowski: *Zagadka tożsamości Pana Cogito. Pan Cogito w panoramie współczesnych dyskusji nad tożsamością podmiotu*. W: *Wyraz wyluskany z piersi. Szkice o twórczości Zbigniewa Herberta*. Red. B. Gautier, D. Knysz-Tomaszewska, J.M. Ruszar, M. Zieliński. Lublin 2006, s. 172—174.

⁵ Por. E. Kasperski: *Literatura. Teoria. Metodologia*. W: *Literatura. Teoria. Metodologia*. Red. D. Ulicka. Warszawa 2001, s. 8—38.

trudno upierać się przy bezwzględnej wartości jednej, niezmiennej procedury interpretacyjnej, która miałaby dać odpowiedź na wszystkie (lub przynajmniej najważniejsze) pytania jakiegokolwiek dziedziny literaturoznawstwa. Zbyt bogatą historię ma dotychczasowa tradycja metodologiczna, zbyt wiele też perspektyw oferuje współczesna humanistyka. Trudno też zapomnieć, że dzisiejsza wiedza o literaturze uznała możliwość niemal dowolnych odczytań, a pokusa permissywizmu jest dziś silniejsza niż kiedykolwiek⁶.

W swoim projekcie wychodzę jednak z dość tradycjonalistycznych założeń. Uważam, że metoda — dzięki nakierowaniu na konkretne zjawiska (teksty) literackie i respektowaniu ich specyfiki — służy określeniu „intencji tekstu”⁷, prowadzi przeto do „znajdowania odpowiedzi, których domaga się sam tekst”⁸. Owszem, nie jest ona stałym, niezmiennym i sztywnym systemem norm i nakazów, które bez wyjątku winny obowiązywać w badaniach literackich. Co więcej — metoda uzyskuje coraz to nowe możliwości pod wpływem tego, ku czemu zmierza, to ona bowiem „tworzy część tej rzeczywistości, którą bada”, to ona także „w »przedmiocie« rozpoznaje samą siebie”⁹. Nie zmienia to faktu, że ma ona funkcję normatywną i projektodawczą, gdyż zawiera w sobie (ciągle ewoluujący) model przyszłych badań. Z kolei jej nakierowanie na przedmiot implikuje eklektyczną postawę badawczą, albowiem — jak zauważa teoretyk — „»przedmiot« udziela swych własności metodzie i modyfikuje jej dyrektywy w toku badania”¹⁰. W kontekście jakiegokolwiek projektu badań literackich trzeba by zatem mówić nie tyle o jednej, niezmiennej metodzie, ile raczej o bogatym repertuarze metod, możliwości i perspektyw interpretacyjnych, które podlegają ciągłym przemianom, wzajemnie się dopełniają i wzbogacają. Dzieje się to zaś według zasady: im bardziej rozległa wiedza na dany temat, tym więcej oferuje możliwości interpretacyjnych, tym bardziej urozmaicone metody pozwala zastosować. Wraz z postępem badań ujawnia się przeto coraz więcej aspektów rozpoznawanego zjawiska, przez co jego ujęcie okazuje się coraz pełniejsze.

⁶ W tej mierze pouczająca jest dyskusja na temat metod i sposobów interpretacji tekstów literackich. Zob. między innymi: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Red. S. Collini. Przeł. T. Bieroń. Kraków 1996; A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2006, s. 32—37; H. Markiewicz: *Pytania do kulturowych teoretyków literatury*. „Ruch Literacki” 2007, z. 2 (281), s. 133—145.

⁷ U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose: *Interpretacja i nadinterpretacja...*, s. 27.

⁸ A. Burzyńska, M.P. Markowski: *Teorie literatury...*, s. 35.

⁹ E. Kasperski: *Literatura. Teoria. Metodologia...*, s. 38.

¹⁰ Ibidem.

Jak stwierdziłem, zarysowany tu projekt opiera się na esencjalistycznych i eklektycznych fundamentach. Jego punktem wyjścia, a więc także centrum przestrzeni badawczej — jest obserwacja specyfiki wypowiedzi wstępnych, wypływająca z analizy konkretnych tekstów. Ów pierwszy krok polega zatem na próbie skonstruowania modelu teoretycznego, ukazującego ontologię, status i poetykę przedmowy jako formy komentarza poprzedzającego dzieło literackie¹¹. Takie podejście pozwala, z jednej strony, respektować w praktyce nadrzędność tekstu, z drugiej zaś — umożliwia interpretowanie przedmów z różnych perspektyw i pozycji badawczych: nie tylko jako dokumentów i świadectw pozaliterackich, ale także jako tekstów rządzących się własnymi prawami, posiadających specyficzny sposób istnienia oraz właściwe sobie reguły kompozycyjne i retoryczne. W ten sposób perspektywa badawcza zorientowana na konkretne teksty oraz specyfikę wypowiedzi wstępnych gwarantowałaby tożsamość i relatywną spójność badań prefacjologicznych.

III

Przyjrzyjmy się teraz zagadnieniu ontologii oraz statusu przedmowy. W dawniejszej literaturze przedmiotu teksty wstępne ujmowano zwykle jako dokumenty życia literackiego. W nowszych badaniach coraz częściej uznaje się je za wypowiedzi o specyficznych, niepowtarzalnych właściwościach. W świetle współczesnych koncepcji przedmowa jawi się przede wszystkim jako forma wypowiedzi o niewyrazistym profilu gatunkowym, przekazująca różnorodne treści i swobodnie wykorzystująca bogaty katalog konwencji i strategii pisarskich. Ta różnorodność sprawia, że trudno doszukiwać się w jej realizacjach sztywnych i niezmiennych wyznaczników gatunku; dużo bezpieczniejsze jest mówienie o „warunkach możliwości” zaistnienia tego typu wypowiedzi, a co za tym idzie — o jej statusie. Przedmowa bowiem nie posiada z góry ustalonej i niezmiennych poetyki ani jednolitych reguł kompozycyjnych (nie jest więc gatunkiem literackim), ale na pewno ma swoją pragmatykę i retorykę, które pozwalają jej wypełniać specyficzne, właściwe tylko jej funkcje. Funkcje te — podob-

¹¹ Mam przy tym świadomość, że wartość modelu naukowego polega przede wszystkim na jego funkcjonalności i efektywności poznawczej — modele można zatem traktować nie tyle w kategoriach prawdziwościowych, ile raczej jako „użyteczne fikcje”. Por. na ten temat I.G. Barbour: *Mity. Modele. Paradygmaty*. Przeł. M. Kościński. Kraków 1984. Cyt. za: M. Kuziak: *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*. Słupsk 2007, s. 22.

nie jak pragmatyka i retoryka przedmów — są zaś określone historycznie: zależą od realiów życia literackiego, rynku książki, warunków ekonomicznych, politycznych, społecznych itp.

Status każdej przedmowy jest wyznaczony przez kilka podstawowych właściwości¹²: fundamentalną dla jej pragmatyki funkcję rekomendacyjną; usytuowanie przedmowy między dziełem a rzeczywistością pozaliteracką (opozycja wewnątrz — zewnątrz odgrywa tu zasadniczą rolę)¹³; obecność rzeczywistego autora (a nie wewnątrztekstowych postaci fikcyjnych: narratora, podmiotu lirycznego lub bohaterów); prawdziwościowy status wygłaszanych w niej sądów odautorskich (określony przez referencyjną umowę lektury); ich uprzywilejowany, mocny status interpretacyjny (odnoszący się do rekomendowanego dzieła); odmienność ról autora-przedmówcy i autora dzieła, wynikającą z faktu „ponownego pisania”¹⁴ dzieła we wstępie. Ze względu na swe usytuowanie przedmowa jawi się także jako swoisty pas graniczny, w którym spotykają się heterogeniczne dyskursy, poetyki i style — wskazuje to na równoczesność występowania w tekście przedmowy różnorodnych aspektów wypowiedzi wstępnych: gatunkowego (decydującego o prefacyjnej tożsamości przedmowy), metaliterackiego (zawierającego komentarz do rekomendowanego utworu) i referencyjnego (zawierającego odniesienia do rzeczywistości pozaliterackiej).

Przedmowa posiada także wyrazisty aspekt komunikacyjny: stanowi przestrzeń wirtualnego dialogu między autorem a czytelnikami, w którym szczególnie ważne są metody kreacji wizerunku autora, dzieła i odbiorców, a także sposób wymodelowania relacji komunikacyjnych między nimi. Znaczy to mniej więcej tyle, że stopień utożsamienia roli autora i roli przedmówcy może być różny, podobnie jak różne mogą być role od-

¹² Zagadnienie statusu, funkcji oraz dziejów przedmowy omówiłem w pierwszym rozdziale mojej książki *Przedmowy romantyków...* (rozdział *Przedmowa romantyczna jako przedmiot badań literackich. Horyzonty problemowe, historyczne i metodologiczne*, s. 22—53). W niniejszym artykule odwołuję się do poczynionych tam ustaleń.

¹³ Ścisły związek z konkretnym dziełem ma w przypadku przedmowy kluczowe znaczenie. Wystarczy porównać funkcjonowanie tej formy wypowiedzi z innymi rodzajami odautorskiego komentarza metaliterackiego (zwłaszcza z tzw. epitekstem, który tworzą: zapowiedzi wydawnicze, wywiady, korespondencja itp.). Okaże się, że w tym drugim przypadku komentarz odautorski może mieć wprawdzie szersze oddziaływanie (liczniejszą publiczność), ale jego znaczenie radykalnie się zmniejsza w chwili, gdy wypełni on swą funkcję informacyjną. Przedmowa natomiast ciągle pozostaje w ścisłym związku z dziełem, które poprzedza. Por. na ten temat G. Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, mit einem Vorwort von H. Weinrich, aus dem Französischen von D. Horing*. Frankfurt am Main 2001, s. 328.

¹⁴ Określenie Stanisława Jaworskiego. Por. S. Jaworski: „*Piszę, więc jestem*”. *O procesie twórczym w literaturze*. Kraków 1993, s. 47.

grywane przez autora przedmowy: może on prezentować się albo jako autor konkretny, a zarazem twórca dzieła, albo jako bohater literacki, postać fikcyjna i element świata przedstawionego; może też przybierać rozmaite maski i przedstawiać różne wizerunki samego siebie. Jednak nawet wtedy, gdy kreuje się na autora rzeczywistego i przedstawia wprost własne intencje, odbiorca ma do czynienia jedynie z wizerunkiem utworzonym na potrzeby konkretnego tekstu i konkretnej sytuacji nadawczo-odbiorczej. Analogicznie rzecz się przedstawia z wizerunkiem potencjalnych odbiorców, a także z obrazem rekomendowanego dzieła — mogą one przybierać różne kształty, w zależności od koncepcji, na którą zdecyduje się autor przedmowy. Naczelnym celem owych zabiegów jest bowiem zaprojektowanie określonej sytuacji komunikacyjnej, która stworzy warunki do najlepszego — zdaniem autora przedmowy — sposobu czytania rekomendowanego dzieła.

Z przedstawionego opisu wynika ponadto, że każda prefacja jest miejscem spotkania rozmaitych dyskursów: dokumentalnego, biograficznego i autobiograficznego, literackiego, krytycznoliterackiego i metaliterackiego, a także politycznego, historycznego itp. Dyskursy te zwykle występują równocześnie w tekście konkretnego wprowadzenia, specyficznie modelując jego poetykę, retorykę i zawartość problemową. Równocześnie podlegają one ewolucji w toku rozwoju literatury, decydując o zmiennym kształcie konkretnych prefacji w różnych epokach literackich.

IV

Bogactwo problemów tkwiących w przedmowach wymaga prowadzenia badań wieloaspektowych oraz stosowania różnorodnych perspektyw i metod hermeneutycznych. Ów fakt potwierdza ponadto, iż do badania tego typu tekstów nie wystarczą kategorie czysto literaturoznawcze, bo też nie tylko literackość prefacji winna zostać poddana opisowi. Zamiast więc mówić o konkretnych procedurach badawczych czy ściśle określonych praktykach interpretacyjnych, proponuję scharakteryzować obszary wiedzy o literaturze, do których rozświetlenia mogłaby się przyczynić analiza przedmów. Oto one:

1. Zagadnienia typologii oraz ontologii przedmów. Rozważania na ten temat stanowią centrum „prefacjologii”, a co za tym idzie, określają punkt wyjścia, z którego rozwijać się będą dalsze refleksje i poszukiwania badawcze. Zadaniem interpretatora jest tu określenie statusu oraz

specyfiki przedmowy (także pokrewnych form wypowiedzi), klasyfikacja jej odmian, zasad rządzących dyskursem prefacyjnym (kompozycyjnych, retorycznych itp.), a także warunków obecności w konkretnych tekstach dyskursów innorodnych. Uporządkowana refleksja nad tymi kwestiami ciągle jeszcze wymaga podejmowania spraw podstawowych, pozwala jednak zakorzenić interpretacje aspektowe w odpowiednim kontekście. Skutkiem czytania, które pomijałoby specyfikę prefacyjnego dyskursu, mogłoby być przecież jednostronne i uproszczone ujmowanie zagadnień występujących w przedmowach albo wręcz sprowadzanie tych tekstów do wypowiedzi innego typu (tylko literackich, tylko dokumentalnych, tylko krytycznoliterackich itp.). Podejście takie oznaczałoby zgodę na poza-kontekstową arbitralność lektury i oderwanie interpretacji od istoty badanego zjawiska.

2. Przestrzeń refleksji metaliterackiej (i metakrytycznej) — to, jak dotychczas, najczęściej wskazywany i analizowany przez badaczy aspekt przedmów. Wynika to z faktu, że funkcją każdego tekstu wstępnego jest rekomendacja konkretnego dzieła. Naturalną koleją rzeczy każda prefacja musi więc zawierać sporo informacji metatekstowych, zwłaszcza dotyczących dzieła, które poprzedza, ale także — ogólniej — odnoszących się do określonych gatunków, nurtów i prądów literackich, wybranych zjawisk piśmiennictwa artystycznego lub literatury w ogólności.

Mimo licznych dokonań w tej dziedzinie, interpretatorzy tekstów wprowadzających nadal mają tu sporo do zrobienia. Określenie koncepcji literatury i pisarza; wydobycie idei metaliterackich i metakrytycznych, zwrócenie uwagi na świadomość sformułowaną autora oraz sposób prezentowania przez niego akceptowanej i/lub odrzuconej tradycji literackiej, zapis programu artystycznego — to w wielu obszarach historii literatury tematy ciągle wymagające dokładniejszego zbadania. Ograniczeniem tej perspektywy jest jednak pokusa traktowania przedmów głównie jako tekstów źródłowych do dziejów świadomości estetycznoliterackiej oraz tropienia w nich śladów autorskiej świadomości sformułowanej, czyli — autorskich intencji. Tymczasem zawarte w prefacjach autokomentarze sporadycznie ograniczają się do ekspozycji programu literackiego i nie są tylko komunikowaniem zamiarów i poglądów autorskich. Co więcej, dużym ryzykiem interpretacyjnym byłoby postawienie znaku równości między intencją autora a jego deklaracjami, wyrażonymi *expressis verbis* w tekście przedmowy. Często bowiem dzieje się tak, że przedmówca albo celowo gubi tropy i wprowadza w błąd czytelnika, albo posługuje się fikcją literacką, albo własnego zdania nie wyraża wprost, lecz ukrywa je w rozważaniach genologicznych, personalnych polemikach, refleksjach metaliterackich itp. W każdym z tych przypadków intencja autorska staje się funkcją całego tekstu, a więc hipotezą interpretacyjną, która do-

maga się wyeksplikowania po uwzględnieniu wszystkich reguł i konwencji zastosowanych w konkretnym tekście¹⁵.

W ten sposób programowość przedmów okazuje się tylko jednym z aspektów prefacyjnego dyskursu. Nie ulega jednak wątpliwości, że wprowadzenia często zawierają ekspozycję programu estetycznoliterackiego autora. Z tym jednak zastrzeżeniem, iż ekspozycja ta ma zwykle bardzo ścisły związek z dziełem oraz głębokie umocowanie w pragmatyce prefacyjnej.

3. Z poprzednich obserwacji wypływa następne zagadnienie — kwestia pragmatyki prefacyjnej. Chodzi tu o analizę performatywną — obecnych w przedmowach — różnorodnych form wypowiedzi (aktów mowy), ich kształtu oraz funkcji komunikacyjnych, a także o typologię stosowanych tu form argumentacji (logicznej i retorycznej, bezpośredniej i pośredniej) oraz specyficznych technik nakłaniania i zobowiązywania odbiorcy do pożądanego przez autora odbioru dzieła. Chodzi tu także o refleksję nad obecnością skonwencjonalizowanej topiki prefacyjnej oraz — szerzej i ogólniej — także o mniej stereotypowe zabiegi retoryczne, mające na celu przygotowanie warunków właściwej lektury utworu literackiego. Wachlarz możliwości jest tu całkiem spory: począwszy od praktyk benewolencyjnych, mających na celu zjednanie odbiorców, przez wyeksponowanie kunsztu pisarskiego autora (posłużenie się przezeń retoryką „mowy ozdobnej” itp.), różnorodne techniki zobowiązywania czytelnika do przychylności, samoobronę autora przed ewentualnymi zarzutami bądź dezorientacją odbiorców, atak na krytyków (lub czytelników), aż po różnorodne przypadki „blokady” retorycznej, której celem jest obrona autora przed niepożądanym przezeń sposobem lektury dzieła.

Praktyka pisarska wielu przedmówców uzmysławia, jak ważne jest wykorzystywanie we wprowadzeniach tradycyjnych zabiegów retorycznych, a zarazem jak istotne jest przełamywanie odziedziczonych po poprzednich epokach retorycznych przyzwyczajeń i konwencji. Wielką korzyścią wynikającą z naukowego rozpoznania kwestii pragmatyki prefacyjnej może być przeto znacznie lepsze niż dotychczas zrozumienie roli, jaką odgrywała (i nadal odgrywa) retoryka w różnych epokach, prądach i stylach literackich.

¹⁵ Przykładem takiej sytuacji może być — nierzadko stosowana przez autorów wstępów — praktyka rozmyślnego wprowadzania w błąd czytelników lub posługiwania się fikcją literacką. Wydaje się jednak, że podobna sytuacja wcale nie jest wyjątkiem ani odstępstwem od normy, lecz — regułą. Przedmowa bowiem, jako akt „powtórzonego pisania” dzieła, zawsze zawiera określony naddatek sensu w stosunku do semantyki utworu, który poprzedza, intencja twórcza zaś jest tu sformułowana *ex post*, już po napisaniu tegoż dzieła.

4. Przedmowa stanowi nie tylko ekspozycję autorskiej świadomości sformułowanej, jest także terenem projektowania (implikowania i/lub tematyzowania) określonego modelu komunikacji literackiej. W każdej przedmowie dokonuje się przecież wyznaczenie ról wszystkim uczestnikom komunikacji literackiej: autorowi, czytelnikom („zwykłym” i profesjonalnym), a także dziełu. Co więcej, sposób, w jaki wstępy projektują relacje między uczestnikami literackiego komunikowania się, jest właściwy być może tylko dla tych form wypowiedzi. To zagadnienie w dotychczasowych badaniach poruszano wręcz sporadycznie, znacznie rzadziej niż na przykład kwestie zawartości programowej i metaliterackiej przedmów. Tymczasem jest to rozległe pole dociekań, obszar ciągle zbyt słabo wyzyskany interpretacyjnie¹⁶.

Funkcja rekomendacyjna przedmowy realizuje się w bardzo określonych uwarunkowaniach komunikacyjnych. Każda prefacja stanowi bowiem przestrzeń wirtualnego dialogu między autorem a czytelnikami, których obraz tenże autor wytwarza. Tworząc przestrzeń pisarskiej autokreacji, przedmowa powiadamia nie tyle o poglądach autora, lecz przede wszystkim o tym, w jaki sposób kreuje on własny wizerunek oraz wizerunek czytelników. Zarówno autor, jak i odbiorcy mogą zaś być ukazani rozmaicie. Autor zawsze występuje bowiem w przedmowie w określonej roli: jako autor dzieła lub jego bohater, jako świadek, prorok, uczony lub mędrzec, jako krytyk literacki lub polemista, persona tkwiąca „wewnątrz” lub „na zewnątrz” tekstu itp. (Niejednokrotnie zresztą dzieje się tak, że wizerunek autora-przedmówcy zmienia się na przestrzeni jednego tekstu. Warto wtedy spytać, jaki jest efekt tych zmian.)

Podobnie rzecz się ma z czytelnikami, których obraz może być najrozmaitszy: począwszy od ukazania ich jako biernych świadków monologu przedmówcy, aż po prezentację odbiorców jako współtwórców utworu. Również typ kontaktu bywa tu rozmaity: może być nakierowany na relacje autora z odbiorcami (ja — ty lub ja — wy), relacje autora ze światem (ja — świat) bądź z samym sobą (ja — ja)¹⁷, może polegać na swoistym rozdawaniu ról, odgrywaniu teatru jednego aktora, może być

¹⁶ W tym sensie literacka prefacjologia może wnieść spory wkład w dynamicznie rozwijające się badania nad zagadnieniami komunikacji (językowej i nie tylko) oraz kształtowania wizerunku. Por. na ten temat między innymi: E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Oprac. i wstęp J. Szacki. Przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak. Warszawa 2000; M. Kochan: *Pojedynek na słowa. Techniki erystyczne w publicznych sporach*. Kraków 2006; M. Leary: *Wywieranie wrażenia na innych. O sztuce autoprezentacji*. Przeł. A. Kacmajor, M. Kacmajor. Gdańsk 2007; M. Fleischer: *Ogólna teoria komunikacji*. Wrocław 2007.

¹⁷ Według terminologii Małgorzaty Czermińskiej możliwe są tu trzy strategie: wyznanie, świadectwo oraz wyzwanie. Por. M. Czermińska: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 2000.

obroną przed ewentualnymi zarzutami albo polegać na użyciu rozmaitych strategii wykluczania określonych grup czytelników itp. Przestrzeń zabiegów kreacyjnych i autokreacyjnych to także skuteczna metoda powoływania wspólnoty interpretacyjnej¹⁸, do której adresowane jest rekomendowane dzieło, formułowania dyrektyw lekturowych oraz warunków udanego odbioru. W tym kontekście badanie przedmów pozwala odpowiedzieć na szereg ważnych dziś pytań — nie tylko o to, czym jest literatura i co znaczy (naturalnie — co znaczy według przedmówcy), ale także, jak ma ona działać.

5. Wskazane wyżej zjawiska zwracają uwagę na bogaty obszar socjologii literatury i kultury. W tej dziedzinie badacz przedmów także ma niejedno do powiedzenia. Teksty wstępne skrywają w sobie bogate informacje o realiach życia kulturalnego danego okresu, o uwarunkowaniach ówczesnego rynku literackiego (społecznych, ekonomicznych, obyczajowych), a także o społeczności autorów, czytelników i krytyków. Wymienione kwestie pozwalają zaś w pełniejszym świetle ukazać problemy kultury, umysłowości i obyczajowości literackiej badanej epoki.

6. Niezwykle istotną, poniekąd odrębną kwestią od wskazanych wcześniej, jest problem relacji między konkretną przedmową a dziełem, które poprzedza. Istotą tego zagadnienia jest stosunek między wyartykułowanym przez autora wstępu zamiarem twórczym a sposobem jego realizacji w utworze. Przedmowy bowiem nie tylko tworzą kontekst (czyli wewnątrztekstowe otoczenie danej wypowiedzi)¹⁹ o bardzo istotnym znaczeniu dla rozumienia dzieła, ukierunkowującym jego lekturę, ale także stanowią jeden z elementów oryginalnej kompozycji literackiej, element rozszerzający jej granice. Prefacje tworzą również „efekt przesłonięcia” treści książki²⁰, są wypowiedziami „zamiast dzieła”, antycypują jego znaczenia. W świetle prefacji dzieło literackie jawi się przeto bardziej jako proces, w mniejszym zaś stopniu jako gotowy, niepodlegający przemianom twór.

Z usytuowania przedmowy w bezpośrednim sąsiedztwie z dziełem wynika między innymi badanie związków istniejących między nimi. Może się ono opierać na tropieniu reguł oddalających przedmowę od dzieła lub zbliżających ją do niego. Wachlarz możliwości jest tu ogromny — od charakterystyki bezpośredniej przez charakterystykę pośrednią, aż po różnorodne formy ekwiwalentyzacji bądź obecności dzieła w przedmowie. Oto kilka możliwych wariantów: problematyzacja dzieła, eksplika-

¹⁸ Na temat kategorii „wspólnoty interpretacyjnej” por. S. Fish: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. Szahaj. Wstęp R. Rorty. Przedmowa A. Szahaj. Tłum. K. Abriszewski [et al.]. Kraków 2002.

¹⁹ Por. H. Markiewicz: *Utarczki i perswazje 1947–2006*. Kraków 2007, s. 188.

²⁰ G. Genette: *Paratexte...*, s. 279.

cja jego znaczeń, ujawnienie dominanty kompozycyjnej, charakterystyka bohaterów i/lub fabuły (nawet wprowadzenie ich w obręb przedmowy), relacja z procesu twórczego, prezentacja dzieła jako „ciągu dalszego” przedmowy, aluzyjność przedmowy w stosunku do dzieła, zapowiedź poetyki następującego po przedmowie utworu (względnie utworów), równoległość prefacyjnego „komentarza” i literackiego tekstu (na pozór ze sobą niepowiązanych) lub ich skontrastowanie, wkomponowywanie dzieła w autorski obraz kontekstu pozaliterackiego, uzgadnianie obrazu rzeczywistości z światoodczuciem wyrażonym w utworze literackim itp. Przesłanie dzieła i przedmowy może się zatem pokrywać lub nie — w tym drugim przypadku przedmowa stanowi swoistą rękojmię dla przesłania dzieła lub też podaje mylne tropy interpretacyjne. Wszystkie te zabiegi świadczą jednak o ścisłym związku przedmowy z rekomendowanym utworem.

Intrygującą każdego czytelnika kwestię, na ile tekst przedmowy winien go zobowiązywać do określonego stylu odbioru, można zatem uzupełnić lub zastąpić nieco innymi pytaniami: co wynika z zestawienia danej przedmowy z dziełem, które ma ona zapowiadać? Jakie sensy i efekty literackie rodzą się z sąsiedztwa tych dwóch tekstów?

Wyłania się tu również kilka kwestii bardziej szczegółowych. Mam na myśli, po pierwsze, zagadnienie formotwórczej roli wypowiedzi wstępnych. Przedmowa bowiem często ujawnia (a nawet ustanawia) reguły spójności rekomendowanego dzieła (co jest szczególnie istotne w przypadku poprzedzonego wstępem zbioru utworów). Ta jej funkcja wyraźnie dochodzi do głosu w przypadku tomów poetyckich — w których przedmowy pełnią kluczowe funkcje kompozycyjne: wskazują na reguły zestawienia poszczególnych tekstów, określają zasady ich wyższej organizacji, stanowią gwarancję jednolitości całego zbioru, a nawet współdecydują o cykliczności prezentowanych w nim utworów²¹.

Po drugie, na uwagę zasługuje również problem zależności przedmowy od rodzaju i/lub gatunku literackiego, który reprezentuje następujący po niej utwór²². Taka zależność z pewnością nie ujawnia się zawsze, ale bywają sytuacje, w których ma ona ogromne znaczenie. Wydaje się, że ze szczególną wyrazistością dochodzi ona do głosu w przypadku poprzedzonych przedmową zbiorów lirycznych (o czym była już mowa), a także wówczas, gdy wstępy pojawiają się przed utworami dramatycznymi. Wte-

²¹ Jako przykład wspomnę tylko o zbiorach utworów lirycznych Kornela Ujejskiego *Kwiaty bez woni* (Lwów 1848) oraz *Zwiędłe liście* (Lwów 1849), w których przedmowy odgrywają taką właśnie, formotwórczą rolę. Zob. na ten temat A. Bağajewski: *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*. Lublin 1999, s. 17, 99—101.

²² Na ten problem zwrócili mi uwagę prof. Zbigniew Przychodniak i prof. Zbigniew Majchrowski, którym w tym miejscu pragnę serdecznie podziękować.

dy to prefacje mogą eksponować nie tylko reguły genologiczne²³, ale także zawierać — mniej lub bardziej ukryte — wskazówki inscenizacyjne²⁴.

7. Wszystkie te sprawy mogą przyczynić się do stworzenia bogatszej niż dotąd syntezy historycznoliterackiej. Najpierw dlatego, że dzięki perspektywie diachronicznej możliwe stanie się zobrazowanie ponadprądowej ewolucji prefacyjnych form wypowiedzi, a co za tym idzie — dopełnienie obrazu dziejów literatury w ogólności. Mimo pozorów, przedmowy do dzieł nie są bowiem zjawiskiem ani jednolitym, ani jednorodnym — na ich przemiany oddziałują procesy rządzące ewolucją samej literatury, a także kultury i obyczajowości literackiej. Innymi słowy — na kształt oraz funkcje przedmów wywierają wpływ zarówno czynniki immanentnie literackie, jak i warunki zewnętrzne (ekonomiczne, polityczne, instytucjonalne, obyczaje wydawnicze itp.), w których literatura funkcjonuje. Nie bez znaczenia jest także problem zmieniających się na przestrzeni dziejów relacji autor — dzieło — czytelnicy.

Spojrzenie na dzieje przedmowy w aspekcie historycznoliterackim wiąże się z uwagą Michała Głowińskiego, który — pisząc o komunikacji literackiej jako „sferze napięć” między nadawcą a odbiorcą — zwracał uwagę na dynamikę prądu jako na czynnik, który „w pewnych sytuacjach potęguje zawarte w komunikacji literackiej napięcia między mową nadawcy a mową odbiorcy, w innych zaś — zmierza do ich łagodzenia i wygaszania”²⁵. W świetle tego spostrzeżenia można by się pokusić o następującą hipotezę. Wydaje się, że na różnych etapach rozwoju prądu występują ze szczególnym nasileniem odmienne typy przedmów. W pierwszej fazie kształtowania się nowego nurtu literackiego przedmówcy często skupiają się na zagadnieniach programotwórczych: prezentują zasady nowego kierunku, angażują się w polemiki z przeciwnikami ideowymi i estetycznymi itp. Z biegiem czasu jednak spada impet programotwórczy nowego prądu, zaś ramy konkretnych prefacji wypełniają treści ściślej związane z rekomendowanymi utworami: refleksje genologiczne, wtręty autobiograficzne, eksplikacja sensów dzieła itp. Dojrzała faza prądu literackiego tworzy przeto dogodne warunki rozwoju właśnie dla takiego typu refleksji autotematycznej — oddalającej się od celów programotwórczych, bliższej literackiemu konkretowi, abstrahującej od spójności (i hermetyczności) systemu, pre-

²³ Dla przykładu, tak się dzieje w przedmowie do *Ślubu*, a zwłaszcza do *Operetki* Witolda Gombrowicza.

²⁴ Interesujące spostrzeżenia na temat znaczenia przedmów w praktyce inscenizacyjnej *Dziadów* Adama Mickiewicza sformułował Z. Majchrowski w książce *Cela Konrada. Powracając do Mickiewicza*. Gdańsk 1998, s. 110, 119.

²⁵ M. Głowiński: *Komunikacja literacka jako sfera napięć*. W: Idem: *Prace wybrane*. T. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1998, s. 42.

ferującej zaś otwarcie na odmiennność propozycji artystycznych oraz innowacyjne rozwiązania pisarskie.

I dalej: w świetle poetyki i retoryki przedmów potęgowanie napięć między nadawcą a odbiorcą przypada zwykle na początek epoki, gdy trzeba dopiero wypracować i uzgodnić wspólny język porozumienia literackiego. Zaznaczenie własnej oryginalności twórczej wymaga wtedy zerwania porozumienia z odbiorcami, gdyż postawa twórców w naturalny sposób rozmija się z oczekiwaniami publiczności. Z kolei wygaszanie napięć między autorem a czytelnikami ma miejsce w fazie dojrzałej i schyłkowej rozwoju prądu. Wtedy bowiem język epoki jest już ustabilizowany i zaspokaja większość potrzeb czytelniczych, przez co zapotrzebowanie na nową wrażliwość literacką, nowy język artystyczny i nowe środki wrazu nie jest wyraźnie odczuwalne.

Wydaje się, że dopiero po uwzględnieniu tych wszystkich kwestii można zbudować w miarę pełną i adekwatną syntezę historycznoliteracką dziejów przedmowy. Synteza taka powinna uwzględnić zarówno właściwości strukturalno-kompozycyjne i retoryczne tekstów wstępnych, jak i uwarunkowania historyczne, w których one powstawały. Z kolei analiza prefacji w porządku diachronicznym jednej epoki mogłaby się przyczynić do uwypuklenia całej różnorodności i wieloprądowości tego okresu.

W kontekście ujęć historycznoliterackich godzi się również wspomnieć, że dzieje przedmowy tworzą istotny — ciągle jeszcze nienapisany — rozdział historii krytyki literackiej, a także historii książki jako obiektu materialnego (sporo w tej mierze już uczyniono, głównie dzięki studiom poświęconym „literackiej ramie wydawniczej” książek staropolskich, sporo jednak jest jeszcze do wykonania).

8. Ciągłe natomiast nie podjęto w wystarczającym stopniu refleksji nad zagadnieniami edytorskimi, wynikającymi z takiego rozumienia roli przedmów w dziele literackim, które uwzględniałoby problematykę związku przedmowy z pozostałymi elementami tegoż dzieła. Najbardziej palący wydaje się ów problem w przypadku zbiorów poetyckich, układanych przez autorów z wyrazistym zamysłem kompozycyjnym²⁶. Przedmowy są często istotnymi elementami wymienionych zbiorów, peł-

²⁶ Jako przykład wspomnę tu o kilku cyklach poetyckich epoki romantyzmu, w których mamy do czynienia z podobną sytuacją. Są to: *Trzy wieszczby* Lucjana Siemieńskiego (Paryż 1841), *Kwiaty bez woni* (Lwów 1848) oraz *Zwiedle liście* (wydane anonimowo we Lwowie w 1849 roku) Kornela Ujejskiego, *Poezje* Antoniego Edwarda Odyńca (T. 1—2, Wilno 1859), *Trzy struny* Seweryna Goszczyńskiego (Lipsk 1870). Tę listę można jednak znacznie wydłużyć — także o zbiory najwybitniejszych polskich pisarzy tego okresu: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego czy Cypriana Norwida. Podobnie rzecz się przedstawia z praktyką edytorską utworów pochodzących z innych epok literackich.

niąc w nich ważne funkcje sensotwórcze i kompozycyjne: nie tylko określają ich tematykę, nie tylko zawierają autorskie interpretacje kluczowych metafor — ujawniają także reguły spójności całych tomów, ustanawiają wyższy porządek jednego dzieła, tworząc ze zbioru utworów następujących po sobie coś więcej — literacką kompozycję cykliczną.

Tymczasem nieczęsto się zdarza, by we współczesnych reedycjach dawnych zbiorów poetyckich wydawcy traktowali przedmowy z równą pieczołowitością, co utwory oryginalne, dbając o zachowanie pierwotnego układu tomów, z których zaczerpnęli pojedyncze teksty²⁷. W tej mierze ciągle dominuje reguła znana z rozlicznych, dwudziestowiecznych „wyborów poezji”, polegająca na publikowaniu poszczególnych utworów w porządku chronologiczno-tematycznym, bez respektowania pierwotnego, nadanego przez autora układu. Rozbijanie oryginalnych kompozycji literackich (opuszczanie przedmów, tytułów, podtytułów, mott oraz innych „dodatków” do pierwotnych edycji), a nierzadko też zmiana kolejności utworów to obyczaj edytorski stosowany od dziesięcioleci, obyczaj — należy to przyznać — wynikający z wielu ważnych, a przynajmniej trudnych do uniknięcia powodów.

Warto sobie jednak uświadomić, że respektowana dziś praktyka edytorska nie jest neutralna semantycznie. Wręcz przeciwnie — ma poważne konsekwencje dla rozumienia pojedynczych dzieł literackich oraz literatury w ogóle. Wskazany wyżej obyczaj edytorski prowadzi bowiem prostą drogą do unicestwienia oryginalnych (a co ważniejsze: zaplanowanych przez autora!) całości literackich, zaś nieświadomego czytelnika (na ogół niemającego dostępu do pierwodruków) stawia w sytuacji przymusowej: czy tego chce, czy nie, jest on skazany na lekturę arbitralną i uproszczoną, pomijającą istotne elementy pierwotnej kompozycji literackiej i oderwaną od macierzystego kontekstu.

V

Jak starałem się udowodnić, zakresłony wyżej przegląd zagadnień badawczych związanych z problematyką przedmowy wpisuje się w wie-

²⁷ Na szczęście, zdarzają się chlubne wyjątki od tej reguły. Jednym z nich jest współczesny wybór utworów poetyckich Maurycego Gosławskiego w opracowaniu Jacka Lyszczyzny — poszczególne zbiory wierszy zostały tu poprzedzone oryginalnymi wstępami odautorskimi, zachowany też został układ pierwodruków. Por. M. Gosławski: *Wybór poezji*. Oprac. J. Lyszczyzna. Katowice 2005.

le istotnych obszarów współczesnej wiedzy o literaturze²⁸. Przedmowy jawią się bowiem jako teksty o specyficznych właściwościach i rozległych uwarunkowaniach zewnętrznych, a także jako integralny element dzieł literackich, wyraz samoświadomości ówczesnych twórców, manifestacja programu literackiego, sposób modelowania relacji komunikacyjnych między autorem a odbiorcami, a ponadto jako skuteczna metoda sterowania procesami lektury. Informacje w nich zawarte odnoszą się też do wielu innych zagadnień literaturoznawstwa: do kwestii społecznego funkcjonowania literatury, historii życia literackiego, dziejów piśmiennictwa oraz historii książki.

Nie ma więc chyba przesady w stwierdzeniu, że prefacjologia jest dziedziną potrzebną, otwierającą widoki na realne — i wcale niemałe — profity naukowe. A trzeba również pamiętać, że dzieje przedmowy to nie tylko historia tekstów, lecz także ludzi, którzy je pisali. Aspekt personalistyczny w badaniach prefacjologicznych jest więc co najmniej równie ważny jak analizowanie i klasyfikowanie prefacyjnych konwencji. Dzieje przedmowy to przecież ważne źródło do historii mentalności oraz tożsamości twórczej jej autorów.

Z przedstawionych tu dociekań wyłania się więc elastyczny i atrakcyjny projekt badań „prefacjologicznych”. Łączą się w nim tradycja z nowoczesnością, a pytania zadawane literaturze od zawsze — z tymi, które wydają się intrygujące zwłaszcza dzisiaj, na początku XXI wieku. Interpretator tekstów wstępnych nie może więc pominąć zagadnień teoretycznych: procesów i konwencji, kategorii i dyskursów, modeli i paradygmatów; nie może przejść obojętnie ani obok rozumienia literatury jako systemu, ani obok haseł o „śmierci autora”, ani też obok przekonania, że literatura nie tylko „znaczy”, ale również „działa”. Nie może on zbagatelizować faktu, że ciekawe jest nie tylko to, co tekst literacki mówi wprost, ale również to, co skrętnie próbuje ukryć. Literatura bowiem — by sparafrazować słynne zdanie Stéphanie’a Mallarmégo — zrobiona jest ze słów, a słów nie wystarczy czytać, trzeba im także nadawać sens.

Ponieważ jednak historia — to z kolei zdanie Thomasa Carlyle’a — sprowadza się w gruncie rzeczy do dziejów wielkich ludzi, dla każdego historyka literatury równie interesujący okazuje się tu człowiek: konkretny pisarz i jego osobowość. Literatura bowiem to przede wszystkim zapis doświadczenia jednostkowego, owocujący równie niepowtarzalnym aktem czytelniczego odbioru. Akt pisania (i czytania) nie jest jed-

²⁸ W konkluzji niniejszego tekstu rozbudowałem i zmodyfikowałem uwagi przedstawione w podsumowaniu mojego wykładu *Przedmowy romantyków czytane dzisiaj*, opublikowanego w „Gazecie Uniwersyteckiej Pracowników i Studentów Uniwersytetu Rzeszowskiego” 2008, nr 2 (50), s. 14—15.

nak sprawą ani prostą, ani oczywistą. Dość powiedzieć, że każde dzieło literackie rodzi się w dialogu, ale także w konfrontacji przeciwstawnych sił: z jednej strony — jest wytworem wolności twórczej, z drugiej zaś — kształtuje się w zderzeniu z rozmaitymi determinantami: historyczno-literackimi (prądowymi, stylowymi, gatunkowymi itd.), politycznymi, obyczajowymi czy moralnymi. Jest to zatem spotkanie prywatnego „ja” z presją konwencji i obyczaju. Swoista próba sił — autora, czytelnika i zazdrosnej o swoje prawa Historii. Zmaganie wolności z koniecznością.

W akcie tego zmagania zarówno pisarz, jak i odbiorca budują własną tożsamość, ustanawiają samego siebie, ale i stają się kimś innym. Dzieło literackie jest wszak autoekspresją artysty, ale i jego wędrówką w nieznaną; przestrzenią spotkania i dialogu, ale także miejscem dramatu i konfliktu. Podobnie zresztą rzecz się ma z doświadczeniem lektury. Taką właśnie drogę może przebyć literacka prefacjologia: od przedmiotu do podmiotów; od reguł i konwencji do jednostkowości literatury; od społecznego jej funkcjonowania do fundamentalnych pytań o doświadczenie pisania; od wielkiej historii — do jeszcze większych indywidualności.

Piotr Żbikowski

Kilka uwag o przedmowach autorskich... Jeszcze nie romantycznych

Nowe tendencje artystyczne i kształtujący się pod ich wpływem nowy typ świadomości estetycznej torujące drogę szeroko rozumianej romantyczności przenikały do polskiego piśmiennictwa w początkach XIX wieku głównie poprzez trzy uprzednio nieznane w nim gatunki, które zresztą od razu spotkały się ze zdecydowaną opozycją i gwałtowną krytyką powszechnie uznawanych wówczas autorytetów literackich. Gatunkami tymi były: romans, czyli sentymentalna powieść o nieszczęśliwej miłości dwojga młodych, duma, nawiązująca w swym klimacie uczuciowym i strukturze do staroangielskich ballad, oraz melodramat, uprawiany w tamtej epoce przede wszystkim przez Friedricha Augusta Kotzebuego i Augusta Wilhelma Ifflanda, bardzo popularny zaś wśród polskich czytelników i widzów teatralnych dzięki licznym przekładom, przeróbkom i parafrazom Tadeusza Hyżdeu i Wojciecha Bogusławskiego, a także dzięki oryginalnym dramom obydwu tych pisarzy.

Bezpardonowe, z reguły nieprzebierające w słowach ataki na wymienione gatunki, sprowadzające się niekiedy do ich totalnej negacji, pojawiające się zazwyczaj na łamach ówczesnych czasopism, ale powtarzane również często w formie ustnej na spotkaniach towarzyskich elit intelektualnych, musiały wywoływać u autorów tego rodzaju literatury naturalne reakcje, to znaczy potrzebę samoobrony oraz próby przedstawienia rzeczowych kontrargumentów ukazujących historyczny rodowód oraz autentyczne walory artystyczne i społeczne nowych form wypowiedzi. Inicjatywy takie, prozą lub wierszem, albo miały charakter oddzielnych, autonomicznych wystąpień, albo przybierały formę wstępów czy też przedmów bezpośrednio poprzedzających utwór należący do jednego z inkryminowanych gatunków.

Pierwszy przypadek reprezentują między innymi wierszowane *Uwagi nad romansami*, które ukazały się w roku 1804 w „Tygodniku Wileńskim”. Stanowią one nie tylko obronę tego gatunku oraz dokładne omówienie jego wartości moralnych i wychowawczych, ale występują także w obronie całej sfery uczuć, podkreślając między innymi rolę i znaczenie emocjonalnych przeżyć i wzruszeń w recepcji utworu literackiego. Bezimienny autor pisał w swym polemicznym wywodzie:

[...] romans człowieka w każdym stanie bawi,
 Dworak go czyta, wieśniak wieczory z nim trawi,
 Nauką stąd wyssaną mięknie jego dusza,
 Uciśniona niewinność do łez go porusza,
 W czarnych mu się obrazach maluje rozpusta;
 Brzydzi się okrutnikiem, nie cierpi oszusta.
 [.....].
 Gdy zimna Filozofia na tronie usiadła,
 Wszystkie zaraz skrytości przenikła i zgadła;
 Ona uczucia nasze zmierzyć była zdolną,
 Rzekła: „Póty masz kochać, a dalej nie wolno!”
 W miłości nie widziała, jak dwóch płci złączenie,
 Którym swój byt uwiecznia rozumne stworzenie.
 [.....].
 Gdy tak Filozofia naucza człowieka,
 Moja dusza na zawsze jej praw się wyrzeka:
 Nie chcę dzikich prawideł wyssanych w jej szkole,
 Gardzę taką mądrością, nieświadomość wolę,
 Słucham serca, co czułem utworzyły nieba,
 Wyprawicie morały, mnie szczęścia potrzeba.
 [.....].
 Do ciebie się odwołam, ludzkości zaszczycie,
 Co wznosisz moję duszę, uprzyjemniasz życie,
 Coś pierwszy śmiał tak dzielnie bronić sprawy brata,
 Filozofie Genewski, dobroczyńco świata!
 Jeśli ludzkość wdzięcznością dla ciebie przejęta
 Dziękuję za przesądów pokruszone pęta,
 Jeżeli twa prawd pełna towarzystw umowa
 Oświeciła narody, *Heloiza nowa*
 Milszą drogą do szczęścia człowieka powiodła,
 Ileż dobra płynęło z tak pięknego źródła?
 Jak wysoką moralność, jaką czułość wszędy
 Uczą mnie twoich osób i cnoty i błędy?¹

¹ „Tygodnik Wileński” 1804, nr 14 [z 24 lipca].

Nietrudno w tym monologu doszukać się postaw, motywów i sposobu rozumowania znamiennych dla europejskiego i polskiego romantyzmu. Szczególnie w przypadku przeciwstawienia zimnej Filozofii wzruszeniom ludzkiego serca i podświadomości, które polskiemu czytelnikowi kojarzy się nieodparcie z programową deklaracją z *Romantyczności* Adama Mickiewicza: „Czucie i wiara silniej mówi do mnie / Niż mędrca szkiełko i oko”.

Znacznie częściej wszakże niż w tego rodzaju polemicznych wystąpieniach próby obrony nowych gatunków i towarzyszące tym próbom przejawy nowego, preromantycznego systemu wartości oraz nowego myślenia o literaturze spotkać można we wstępach, wprowadzeniach i przedmowach do konkretnych utworów: dum, romansów i melodramatów. Dobrym przykładem takich właśnie literackich prefaceji mogą być dwie refleksje Wojciecha Bogusławskiego poprzedzające jego melodramę *Izkahar, król Guaksary*, wystawioną w roku 1797 we Lwowie. Pierwsza z nich, poprzedzająca utwór, nosi tytuł *Powody napisania melodramy „Izkahar”*, druga — zamykająca dzieło — jest zatytułowana *Uwagi nad melodramą „Izkahar”*. Obydwie nie tylko stanowią swoistą klamrę kompozycyjną, ale także zwartą, logiczną całość myślową.

W pierwszej przedmowie, poprzedzającej tekst *Izkahara*, Bogusławski występuje przede wszystkim jako człowiek teatru, przypominając czytelnikowi, że:

Najpierwszym i koniecznym każdego publicznych widowisk przedsiębiorcy staraniem być powinno podobać się publiczności; nierozsądkiem przeto byłoby wystawiać onej takie dzieła, które nudząc ją odstręczają od teatru, a tym samym stają się przyczyną jego upadku. To, co zowiemy publicznością, jest zbiorem wszelakich stanów, dostojności, oświecenia i powołania ludzi; wszyscy przeto mają prawo żądania zabawy w przedstawionych sobie widowiskach. Krzywdziłby ogół, kto by jednej części społeczeństwa dogadzając, bawił ją wyłącznie tym, w czym inne mało, albo wcale nie smakuje. Wszystkim przeto uczynić zadość jest niepospolitą umiejętnością².

Wydawałoby się, że są to sprawy oczywiste. Ale tylko z pozoru, ponieważ, po pierwsze, kryje się w nich postulat szeroko rozumianej demokratyzacji teatralnej publiczności, a także równorzędnego traktowania gustów i upodobań wszystkich składających się na nią grup społecznych i zawodowych oraz ludzi o różnym poziomie umysłowym. Trzeba zaś przypomnieć, że nie tylko u schyłku XVIII stulecia, kiedy Bogusław-

² W. Bogusławski: *Powody napisania melodramy „Izkahar”*. W: Idem: *Dzieła dramatyczne*. T. 7. Warszawa 1823, s. 1.

ski zgłaszał ten swój dezyderat, ale jeszcze przez wiele lat później oficjalna krytyka literacka i teatralna w Polsce kierowała się zasadami artystycznego i społecznego elitaryzmu, rygorystycznie przestrzegając tradycyjnego kanonu arcydzieł wywodzących się z grecko-rzymskiego antyku i z twórczości francuskich klasyków drugiej połowy XVII wieku. Uparcie broniła się przy tym przed jakimikolwiek próbami jego wzbogacenia o nowe gatunki i utwory, które uważała za utwory *minorum gentium* niespełniające wymogów dobrego smaku, a tym samym szkodliwie oddziałujące na kulturę umysłową społeczeństwa. Po drugie, powyższe wyjaśnienia oraz przytoczone przez Bogusławskiego motywacje natury zawodowej i społecznej stanowiły przekonujące uzasadnienie dla nowatorskich prób wprowadzenia do teatralnego repertuaru tych właśnie nowych gatunków i utworów, stawianych przez klasycystyczną krytykę poza nawias literatury pięknej, ale wychodzących naprzeciw gustom i upodobaniom estetycznym mniej wyrobionej pod względem artystycznym publiczności, której liczny udział w przedstawieniach przynosił teatrom wymierne korzyści materialne, a nawet więcej — pozwalał im po prostu egzystować.

Jest jednak rzeczą znamionną, że Bogusławski starannie unikał w przedmowie do *Izkahara* arbitralnych rozwiązań i wykluczających się nawzajem propozycji repertuarowych, z jednej strony akceptując w pełni poglądy oficjalnych autorytetów oraz smak literacki polskich elit — „wyższych osób”, jak to określał, z drugiej zaś — podkreślając, że ograniczenie *reperetorium* Sceny Ojczystej do sztuk klasycznych oznacza ponad wszelką wątpliwość jej upadek, ponieważ od dawna spowszedniały one i zdezaktualizowały się w szerszych kręgach społeczeństwa. Nie był to przy tym wywód teoretyczny. Argumentacja, jaką się w nim posłużył, kompromisowa i nader zręczna, miała przede wszystkim wymiar praktyczny, pozwoliła Bogusławskiemu uzasadnić, a po części i usprawiedliwić wprowadzenie do swego teatru melodramatów, w tym również własnej oryginalnej melodramy *Izkahar*. W podsumowaniu swych rozważań pisał:

Przykrym nader było w tej chwili położenie przedsiębiorcy Sceny Ojczystej, który i przez swoje oświecenie i przez chęć przysłużenia się wyższym osobom, gorąco pragnął utrzymania ciągle teatru w takiej świetności, w jakiej go początkowo starania jego już postawiły; ale ogrom wydatków, których bez uczęszczania na teatr wszystkich klas publiczności w żaden sposób zaspokoić nie można, brak stałego funduszu i wszelkiej innej pomocy przymusiły nareszcie poświęcić część dobrego smaku dla ocalenia całej budowy. Zaczęły więc czasami pokazywać się znowu upodobane dawniej sztuki: wydobyto z pyłu, w którym już od lat kilku spoczywały, niektóre stare opery, a nawet *Pum-*

*pernikiel*³ wyjechał na swoim koniku. To, powracając nieznacznie do teatru zniechęconą publiczność, zaczynało mnożyć dochody⁴.

I kończył przedmowę do swego melodramatu na wpół żartobliwie:

[...] aż nareszcie rozgniewany dawniej przeniesieniem Apollona nad siebie bożek Plutus, przebłagawszy się pokornymi prośbami zesłał z Paryża tak okrzyczane, wyklęte, znienawidzone u nas widowisko... Strach wymówić!... Melodramę, która miała stanowić epokę szczęśliwości sceny naszej. Godni Apoteozy, godni dla uświetnienia wiecznego ich przybytku więcej niż jednej fajerwerki bengalskiego ognia Machabeusze pokazali się na scenie, a przeszło 40 napelnionych wystawień już upadającą antreprzyę znowu na nogach postawiły. **Jęknął smak dobry, ale uśmiechnęła się kasa.** Nastąpiły wkrótce inne podobne widowiska: *Dziewica Orleańska*, *Westalka*, *Mars i Flora*⁵, a na koniec *Ofiara Abrahama*⁶, które dogadzając życzeniom całej publiczności powszechne zyskały oklaski i stały gasnącej już sceny ojczystej wróżbą dłuższego życia. Z tego przykładu łatwo przekonać się można, że dopóki ludność Warszawy nie będzie dostateczną do zapelnienia kilku osobnych, rozmaitym widowiskom poświęconych teatrów, dopóty przedsiębiorca Sceny Narodowej na jednym teatrze dawać powinien sztuki **wszystkim klasom ludzi dogadzające**. Takim właśnie było i moje staranie w podobaniu się publiczności lwowskiej, kiedy widząc ją uczęszczającą najwięcej na okazałe sztuki, napisałem melodramę *Izkahar*, gromadząc w niej wszystko, co oczy i uszy zabawić mogło⁷.

Żartobliwy ton w zakończeniu przedmowy nie oznaczał, że Bogusławski bagatelizował problem melodramy. Aby ją historycznie uwiarygodnić i nadać jej odpowiednią rangę artystyczną, przypomniał na samym po-

³ Właściwie *Pumpernikel lub Rochu Pumpernikel*, komedioopera w 3 aktach, muzyczne quodlibet Stegmayera, przerobiona przez A. Żółkowskiego, naśladująca osnowę komedii Moliera *Chory z urojenia*.

⁴ W. Bogusławski: *Powody napisania melodramy „Izkahar”*..., s. 8.

⁵ Autorstwa Apoteozy nie udało się ustalić. *Machabeusze, czyli Wzięcie Jerozolimy. Drama w 4 aktach z francuskiego* to dokonana przez Bonawenturę Kudlicza adaptacja dramy Jean-Guillaume'a Antoine'a Cuveliera de Trye (lub Trie) i Leopolda Chandezona *Les Machabées ou le Prise de Jérusalem*. *Widowisko baletowe Westalka. Tragedia liryczna w 3 aktach* (muzyka Gasparo Spontini. Libretto Victor Joseph Jouy. Przekład Ludwik Adam Duszewski) — to balet Karola Kurpińskiego.

⁶ Prawdopodobnie szło tu o utwór Cuveliera de Trye (Trie) i Chandezona pt. *Le Sacrifice d'Abraham*. Utwór ten figuruje w *Nowym Korbucie* w bibliografii Bonawentury Kudlicza jako *Ofiara Abrahama. Drama liryczne w 4 aktach*.

⁷ W. Bogusławski: *Powody napisania melodramy „Izkahar”*..., s. 8—9 [podkr. — P.Ż].

czątku swych uwag, że gatunek ten znany był i wystawiany w teatrach francuskich już w epoce Ludwika XIV, kiedy:

Jednym dowcipne vaudeville, drugim szumne i romantyczne melodramy, innym na koniec gimnastyczne sztuki, aż do koni i różnych zwierząt przynosiły ulubioną zabawę. Wszystko to jednak dopiero od pół wieku, i to w samej tylko stolicy widzieć można⁸.

Uwagi nad melodramą „Izkahar” są kontynuacją i jednocześnie rozwinięciem wywodów zawartych w pierwszej przedmowie do tego dzieła. Na samym początku Bogusławski powraca w nich raz jeszcze do początków i historii gatunku, próbując przy okazji ustalić jego tożsamość artystyczną, zarazem zaś nie ukrywając, że tak modne w jego czasach różnego rodzaju ataki, napaści na melodramę i w ogóle odsądzanie jej od czci i wiary uważa za głęboko krzywdzące. Przemasza bowiem za nią, jego zdaniem, kilka przekonujących argumentów, a wśród nich przede wszystkim ten, że została wprowadzona do francuskiego życia teatralnego i francuskiej kultury literackiej już w wieku XVII, i to za wiedzą oraz z pełnym poparciem Ludwika XIV. W związku z tym autor *Izkahara* pisze na samym początku z nieukrywaną ironią:

Rodzaj widowisk, dziś powszechnie melodramami zwanych, nie tegowiecznym dopiero autorom winien swój wynalazek. Zdziwią się zapewne krytycy, którzy ten rodzaj zabawy **potworem z wszelkich błędów zlepionym okrzyczeli**, kiedy ośmielę się zwrócić ich pamięć na dzieła XVII wieku i powiem, że on pod panowaniem Ludwika XIV, a nawet za jego wyraźnym rozkazem był zaprowadzony⁹.

Przypomina następnie, że monarcha ten „pełen był dobrego smaku”, cenił bardzo wysoko „wzorowe dzieła” współczesnych sobie dramaturgów: Corneille’a, Racine’a i Moliere’a, ale nie przeszkadzało mu to — dla własnej rozrywki, a także dla ukontentowania całej francuskiej publiczności teatralnej — promować i takie utwory, które operowały przede wszystkim efektami wizualnymi i akustycznymi, w mniejszym stopniu odwołując się do wzruszeń intelektualnych. Stanowiły one bowiem swobodną syntezę artystyczną muzyki, baletu, elementów wokalnych i plastycznych, pantomimy oraz „wszelkiego rodzaju okazałości”, do których między innymi należały „zachwycające ozdoby sceny”, wspaniałe ubio-

⁸ Ibidem, s. 2.

⁹ W. Bogusławski: *Uwagi nad melodramą „Izkahar”*... W: Idem: *Dzieła dramatyczne*. T. 7. Warszawa 1823, s. 105 [podkr. — P.Ż.].

ry postaci dramatu, batalistyczne epizody, apoteozy i „rozliczne mami-dła”¹⁰.

Zdaniem Bogusławskiego, pierwszym autorem tego rodzaju sztuk był sam Molière, któremu francuski monarcha „polecał podobnych widowisk układy”, a który poza wymienionymi już środkami teatralnej ekspresji wprowadzał do nich „różnego rodzaju prologi, powinszowania, śpiewy, chóry, pastorelle, [...] turnieje, igrzyska na wzór greckich i tak dalej”¹¹. Te urozmaicane na różne sposoby spektakle były przeznaczone przede wszystkim dla uświetnienia „tak zwanych festynów, które Ludwik XIV w dni krajowych uroczystości wystawiać kazał, a które wszelkiego rodzaju ozdabiane przepychem, wszystkich w podziwienie wprawiały”¹². Jak pisze dalej Bogusławski, „takie sztuki nazywane wówczas *comédie-ballet*, samym tylko nazwiskiem od dzisiejszych różniące się melodram, były istotnie tym samym rodzajem widowisk”¹³. W późniejszych czasach przestano je wystawiać, ale powróciły, gdy każdy z teatrów paryskich począł wystawiać inny rodzaj sztuk. Jedne z nich ograniczyły się do prezentacji „tragedii i komedii wyższego rzędu”, inne do wielkich oper, jeszcze inne do oper komicznych, rezygnując wszakże z *vaudevillów*. „Sam tylko ballet, jako rodzaj gimnastycznej sztuki — przypominał polski dramaturg — wielu razem teatrom jest pozwolony”. Melodramaty natomiast wprowadziły ponadto do swojej struktury artystycznej *pantomimę*, „którą upiększa stosowna muzyka” oraz bogate dekoracje, wystawna inscenizacja i liczne sceny zbiorowe. Wszystko to sprawiło, że melodrama rychło zyskała sobie popularność wśród Francuzów, „za którymi też i inne poszły narody”¹⁴.

Na zakończenie Bogusławski w *Uwagach...* informuje, jak ten gatunek literacki odnosi się do znanej klasycystycznej zasady trzech jedności. Otóż wielowątkowa fabuła często uniemożliwia zachowanie w nim jedności miejsca i czasu, „jedności wszelako zamierzonej osnowy [akcji — P.Ż.] koniecznie przestrzegać powinien”¹⁵. Niemniej on sam w *Izchaharze* starał się:

[...] ile możności zachować przepisy regularnym sztukom właściwe. Jedność miejsca, lubo w trzech odmiennych dekoracjach, wszelako jest zachowaną, albowiem świątynia w pierwszym, pomieszkanie królewskie w drugim i skaliste góry w trzecim akcie, znajdują się w jednymże obwodzie, połączonym lochem, co wszystko w przestrzeni 200 kroków znajdo-

¹⁰ Ibidem, s. 107.

¹¹ Ibidem, s. 106.

¹² Ibidem, s. 105.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

wać się może. Jedności czasu dowodzi dwa razy wschodzące słońce, które raz początkowi, drugi raz końcowi sztuki przyświeca. Jedność osnowy, niczym niepodzielna, samo tylko nieszczęśliwe położenie Izkahara wystawia¹⁶.

Lektura przedmowy i odautorskiego komentarza do *Izkahara* pozwala wysnuć kilka ważnych wniosków dotyczących sytuacji w literaturze polskiej na przełomie XVIII i XIX stulecia, a także stanu ówczesnej świadomości estetycznoliterackiej. Po pierwsze więc, z przywołanych tekstów wynika jednoznacznie, że melodrama pojawiła się w polskim piśmiennictwie i w polskim teatrze już u schyłku XVIII wieku i od razu poczęła się cieszyć dużą popularnością wśród teatralnej publiczności. Po drugie, jej autorzy — nie negując bynajmniej podstawowych założeń klasyzystycznej doktryny — odnosili się krytycznie do stanowiska i poglądów ortodoksyjnych klasyków stawiających ten gatunek poza granicami „regularnych sztuk”, przypominając w razie potrzeby, że wywodzi się on z tradycji francuskiego siedemnastowiecznego dramatu, a uprawiany był przez samego Moliera na wyraźne zlecenie Ludwika XIV. Liczba mnoga w odniesieniu do polskich autorów melodramatu jest w tym wypadku o tyle uzasadniona, że uprawiali go przecież, poza Bogusławskim, Ludwik Adam Dmuszewski, Wojciech Pękalski, Alojzy Żółkowski, Augustyn Gliński, Tadeusz Hyżdeu (Hiżdew), Michał Andrzej Horodyski oraz Jan Baudouin de Courtenay. Po trzecie, jak wynika z wywodów Bogusławskiego, akceptacja melodramy przez polskich autorów miała swoje źródło również w uwarunkowaniach pozaliterackich i pozadoktrynalnych, wywodziła się mianowicie z tendencji do demokratyzacji teatru, do wychodzenia naprzeciw gustom publiczności nienależącej do elity intelektualnej, a także ze zrozumienia, że tylko w ten sposób można uchronić teatr od upadku.

¹⁶ Ibidem, s. 107—108.

„Sam tylko przedmiot historyczny...”
Przedmowa
w interpretacji *Konrada Wallenroda*
Adama Mickiewicza

Przedmowa poprzedzająca *Konrada Wallenroda* nie wzbudziła dużego zainteresowania wśród badaczy. Jej wymowa wydawała się bowiem niemal zupełnie jednoznaczna. W dotychczasowych interpretacjach tej powieści poetyckiej Adama Mickiewicza dwie kwestie uznawano zgodnie za aksjomatyczne.

Pierwszą z nich było przeświadczenie — wyrażone powtarzanym od czasów powstania listopadowego aforyzmem: „Słowo stało się ciałem, a *Wallenrod* Belwederem” — sprowadzające się do głębokiego przekonania, że utworem tym Adam Mickiewicz zerwał z apolitycznością i przesterował własną twórczość na tory patriotycznego zaangażowania, a za sobą pociągnął całe pokolenie. Niemal niepodważalna wydawała się zatem interpretacja Juliusza Kleintera, który stwierdzał:

Konrad Wallenrod pierwszy dał wyraz owemu patriotyzmowi, jaki zrodziło załamanie i zduszenie życia narodowego — patriotyzmowi niewoli.

W tym na terenie duchowych dziejów Polski epokowe znaczenie poematu, w którego słownictwie wyraz „wieszcz” po raz pierwszy wysunął się na stanowisko przodujące — i od którego zaczyna się okres poezji wieszczej.

Wznowił on dynamikę tyrteuszową, którą w powrocie żołnierskiego marszu tętniła *Pieśń legionów*, wznowił bolesność elegii patriotycznej z czasu rozbiorów — i zainicjował poezję insurekcyjną, niemilknącą potem przez dziesięciolecia.

Literaturze światowej dał *Konrad Wallenrod* pod szatą pozorną bajronizmu jego przezwycięzenie: ideę solidaryzowania się wielkiej jednostki romantycznej z narodem. [...] Dał hymn płomienny na cześć ofiarnej miłości ojczyzny i na cześć twórczej poezji narodowej¹.

Wynikającym z takiej interpretacji drugim aksjomatem było przesądzenie, że *Przedmowa* miała kamuflować właściwe treści utworu i umożliwić uzyskanie zgody rosyjskiej cenzury na jego wydanie. Wobec takich założeń *Przedmowa* stawiała się stosunkowo mało interesująca jako luźno powiązana z właściwym przesłaniem utworu. Co więcej, miała ona w takim kontekście odwracać uwagę od zasadniczych treści, które niosła *Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*.

Skoro wydawany w Petersburgu utwór musiał uzyskać akceptację cenzury, a *Przedmowa* miała być kamuflażem, mającym tę cenzurę zmylić i w zamierzony sposób skierować lekturę cenzora na treści bynajmniej nie najważniejsze dla zasadniczego przesłania utworu, to jej pomijanie w interpretacji wydawało się niemal naturalne. Utwór odebrano przecież jako aktualną propozycję politycznego działania. Tymczasem zakończenie *Przedmowy* wykluczało jakąkolwiek aktualizację:

Kilka już wieków zakrywa wspomniane tu wydarzenia: zeszyły ze sceny życia politycznego i Litwa, i najsroższy jej nieprzyjaciół, Zakon krzyżowy; stosunki narodów sąsiednich zmieniły się zupełnie; interes i namiętności, które zapalały ówczesną wojnę, już wygasły; nawet pamiątek nie ocalały pieśni gminne. Litwa jest już całkiem w przeszłości; jej dzieje przedstawiają z tego względu szczęśliwy dla poezji zawód, że poeta, opiewający ówczesne wypadki, samym tylko przedmiotem historycznym, zgłębieniem rzeczy i kunsztownym wydaniem zajmować się musi, nie przywołując na pomoc interesu, namiętności lub mody czytelników².

Skoncentrowanie się na „samym przedmiocie historycznym” wpisywało utwór Mickiewicza w krąg dość popularnych wówczas, również w literaturze rosyjskiej, powieści gotyckich, inspirowanych utworami George’a Byrona i Waltera Scotta. Na ten aspekt *Przedmowy* zwracał uwagę Juliusz Kleiner, stwierdzając, że:

Miał [...] czytelnik niezdolny do wyczucia właściwej treści duchowej, miał nade wszystko cenzor podstawę do sądu, że *Konrad Wallenrod* jest

¹ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 2: *Dzieje Konrada*. Cz. 1. Lublin 1948, s. 127–128.

² A. Mickiewicz: [*Przedmowa*] *Konrad Wallenrod*. W: Idem: *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe. T. 2: *Poematy*. Warszawa 1994, s. 70. Wszystkie fragmenty *Przedmowy* cytowane w artykule pochodzą z tego wydania.

jednym z wielu dzieł w stylu Byrona i Waltera Scotta, z dzieł jawiących się i w poezji rosyjskiej³.

Dla Kleinera było więc oczywiste, że *Przedmowa* miała stanowić podstawę odczytań utworu przez czytelnika „niezdolnego do wycucia właściwej treści duchowej”. Taki sąd powtarzali niemal wszyscy badacze twórczości Mickiewicza. Konrad Górski w *Objaśnieniach wydawcy* w Wydaniu Jubileuszowym stwierdzał bez cienia wątpliwości:

Ostatni ustęp przedmowy, podkreślający, że treść poematu dotyczy wyłącznie zamierchłej przeszłości, miał odwrócić uwagę cenzury carskiej od politycznej aktualności utworu: jego ideologii narodowo-wyzwoleńczej i rewolucyjnej⁴.

Jako zupełnie oczywisty powtórzyła ten sąd Dorota Siwicka w syntetyzującym ujęciu encyklopedycznym, dążącym do spopularyzowania zobiektywizowanej wiedzy o Mickiewiczu i jego twórczości. Stwierdziła bowiem jednoznacznie: „Autor opatrzył tekst *Przedmową*, której szczególnie ostatni ustęp podkreślał, że treść poematu dotyczy wyłącznie zamierchłej przeszłości, co miało zamaskować jego polityczną aktualność”⁵.

Asekuracyjne, mające odwracać uwagę niepowołanego odbiorcy od właściwych znaczeń, funkcje *Przedmowy* ostatecznie miał potwierdzać fakt, że została ona uzupełniona w 1829 roku — w drugim petersburskim wydaniu utworu — akapitem, stanowiącym niemal dedykację dla cara:

Trzecie to już dzieło polskie ogłaszam w stolicy MONARCHY, który ze wszystkich królów ziemi liczy w państwie swoim najwięcej plemion i języków. Będąc zarówno Ojcem wszystkich, zapewnia wszystkim wolne posiadanie dóbr ziemnych i droższych jeszcze dóbr moralnych i umysłowych. Nie tylko zostawia poddanym swoim istniejącą wiarę, zwyczaj i mowę, ale nawet zatracone albo do upadku chylące się pamiątki dawnych wieków, jako dziedzictwo należne przyszłym pokoleniom, wydobywać i ochraniać rozkazuje. JEGO szczodroblivością wsparci uczeni przedsiębiorą pracowite podróże dla wyśledzenia i zachowania pomników fińskich; JEGO opieką zaszczycone towarzystwa uczone kształcą i pielęgnują dawną mowę Lettów, pobratymców litewskich. Oby imię

³ J. Kleiner: *Mickiewicz...*, s. 100.

⁴ K. Górski: *Objaśnienia wydawcy*. W: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 2: *Powieści poetyckie*. Warszawa 1955, s. 276. Cyt. na podstawie: A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe. T. 2: *Poematy...*, s. 317.

⁵ D. Siwicka: *Konrad Wallenrod* (hasło). W: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska: *Mickiewicz. Encyklopedia*. Warszawa 2001, s. 228.

Ojca tylu ludów we wszystkich pokoleniach wszystkimi językami zarówno sławione było!⁶

Można założyć, że dopiero ten akapit przesądził o sposobie interpretowania całej *Przedmowy* i radykalnie zdewaluował jej znaczenie. W najmniejszym stopniu nie pasował bowiem ani do przesłania utworu, ani do etosu poety wygnańca, który swoją twórczością zaczynał określać kanon wartości narodowych. Konrad Górski w Wydaniu Jubileuszowym przedstawił oczywiście uzasadnienie takiego zakończenia poprawionej *Przedmowy*:

Ponieważ jednak *Konrad Wallenrod* wzbudził podejrzenie niektórych wpływowych urzędników carskich (m.in. Nowosilcowa), Mickiewicz, aby otrzymać pozwolenie cenzury na przedruk poematu, dołączył w drugim jego wydaniu (Petersburg 1829) następujące zakończenie przedmowy [...]⁷.

Tu autor *Objaśnień* cytował przytoczone zakończenie *Przedmowy* i jako oczywistą konkluzję dodał: „Tej »pochwały« Mickiewicz oczywiście już nie powtórzył w następnych wydaniach utworu, ogłoszonych poza granicami Rosji”⁸.

Dorota Siwicka niemal dosłownie powtórzyła komentarz z Wydania Jubileuszowego w *Encyklopedii*:

Aby uzyskać zgodę na przedruk dzieła, Mickiewicz dołączył do tej edycji zakończenie *Przedmowy*, sławiące cara Mikołaja I. Tej „pochwały” nie powtórzył już oczywiście w następnych wydaniach utworu, ogłoszonych poza granicami Rosji⁹.

Celowo zestawiam objaśnienia z wydania *Dzieł* Mickiewicza z hasłami z *Encyklopedii*, gdyż z natury rzeczy są to publikacje rekonstruujące niejako „obowiązujący” stan wiedzy i z założenia dążące do maksymalnego obiektywizmu. Niemal identycznie brzmiące sformułowania, jakie w kwestii zakończenia *Przedmowy* w obu publikacjach się pojawiają, nie wynikają bynajmniej z prostego powtórzenia. Świadczą o automatycznym nasuwaniu się cytowanego uzasadnienia ze względu na jego oczywistość i zakorzenienie w tradycji badawczej. Wydaje się bowiem, że trudno inaczej wyjaśnić tę kwestię.

Chciałbym jednak zwrócić uwagę na niekonsekwencję, czy wręcz brak logiki, w tym pozornie oczywistym wywodzie. Jeżeli bowiem *Przedmowa*

⁶ A. Mickiewicz: *Przedmowa...*, s. 317—318.

⁷ Ibidem, s. 317.

⁸ Ibidem, s. 318.

⁹ D. Siwicka: *Konrad Wallenrod...*, s. 229.

miała odwracać uwagę cenzury od właściwych treści utworu, a dodany w drugim wydaniu akapit miał tę funkcję wzmacniać i dlatego z oczywistych powodów nie pojawiał się w późniejszych wydaniach utworu, to rodzi się naturalne pytanie: dlaczego w takim razie powtarzana była cała *Przedmowa*, skoro żadnej cenzury nie trzeba już było wprowadzać w błąd? Dlaczego poeta jej nie usunął lub nie zastąpił inną, która wyjaśniałaby sens właściwy dzieła? Dlaczego wreszcie powtarzał ostatni (po usunięciu dedykacji) akapit, deklarujący brak powiązań średniowiecznych wydarzeń ze współczesnością?

Na żadne z tych pytań nie ma w świetle dotychczasowych badań zadowalającej odpowiedzi. Ta bowiem może być tylko jedna! Powtarzanie tezy zniechęcającej do łatwych aktualizacji, również wówczas, kiedy nie trzeba już było prowadzić gier z cenzurą, świadczy o tym, że pocie zależało na pozostawieniu tej informacji jako ważnej dla interpretacji utworu. *Przedmowa* ze swej istoty miała bowiem ukierunkować odczytanie i wprowadzać czytelnika w intencje autorskie. Wynikałoby jednakże z tego, że nie tylko o prosty szyfr polityczny w utworze chodziło, a co się z tym wiąże, że znaczenie *Przedmowy* bynajmniej nie sprowadzało się wyłącznie do „zamaskowania politycznej aktualności”. Jeżeli bowiem przyjmiemy zaakceptowaną wykładnię *Konrada Wallenroda*, która od czasów powstania listopadowego po dzień dzisiejszy wydaje się nie budzić wątpliwości, a więc interpretację, w myśl której, najprościej rzecz ujmując, utwór odbierany jest niemal alegorycznie, wówczas nie tylko zakończenie, ale cała *Przedmowa* wydają się sprzeczne z przesłaniem powieści poetyckiej Mickiewicza. Przesłanie to wydawało się przecież oczywiste: Litwa atakowana i zniewalana przez znacznie silniejszy Zakon Krzyżowy miała być figurą Polski w starciu z Rosją. *Konrad Wallenrod* miał zatem sugerować polskim bojownikom o niepodległość podjęcie kontrowersyjnych, ale skutecznych metod działania¹⁰. Metody te zdawało się wyraziście wskazywać motto zaczerpnięte z *Księcia Machiavellego*: „Dovete adunque sapere come sono due genrazioni da combattere... bisogna essere volpe e leone” („Macie bowiem wiedzieć, że są dwa sposoby walczenia... trzeba być lisem i lwem”)¹¹.

W takim odczytaniu bohater utworu wydawał się konstrukcją parenetyczną, interpretującą motto w sposób imperatywny. Skoro nie można być lwem, trzeba być lisem. Pokazywał więc, jak realizować ten postulat. Dlatego później, kiedy warszawscy podchorążowie zdecydowali się złamać przysięgę wojskową i zaatakować własnego dowódcę, „Słowo stało

¹⁰ Zagadnienie to opisała Maria Janion w książce: *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*. Warszawa 1990.

¹¹ Przekład za *Uwagami o tekstach*. Oprac. W. Floryan. W: A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznikowe. T. 2..., s. 316.

się ciałem, a *Wallenrod* Belwederem”. Przy takiej wykładni kształt mota budził jednak pewne wątpliwości. Po pierwsze, dla sugerowania postulatycznej funkcji skuteczniej byłoby zacząć motto od słów: „są dwa sposoby walczenia...”. Zresztą nawet w takim kształcie zdanie to oznaczać mogło zakamufLOWany dezyderat lub teoretyczny opis sytuacji. „Są dwa sposoby walczenia...” oznaczać może bowiem równie dobrze: „trzeba walczyć na dwa sposoby” lub „walka bywa podejmowana na dwa sposoby”, bynajmniej bez sugestii wyboru któregośkolwiek z nich. Jeżeli jednak to samo w sobie niejednoznaczne zdanie jest poprzedzone członem „macie bowiem wiedzieć, że...”, to ewentualna wykładnia imperatywna zostaje dodatkowo osłabiona sugestią o czysto poznawczym charakterze sentencji.

Motto nie należy oczywiście do *Przedmowy*, ale poprzedzając ją, zdaje się narzucać jej wykładnię. Ta jednak pozostaje alegoryczna tylko wtedy, gdy motto zinterpretowane będzie jako imperatyw. Jeśli jednak uznamy sentencję Machiavellego za generalizującą konstatację historyczną, zarówno *Przedmowę*, jak i utwór będzie można odczytać w nowym świetle. Tym bardziej, że lektura, do jakiej jesteśmy przyzwyczajeni, zakłada ignorowanie oczywistych treści wpisanych w *Przedmowę*. Jeżeli bowiem traktujemy Wallenroda jako przedstawiciela zniewolonego narodu, przez historyczne okoliczności zmuszonego do „nieczystej” walki, to średniowieczna Litwa (upraszczając nieco zagadnienie) jawi się jako swoista prefiguracja dziewiętnastowiecznej Polski. Krzyżacy sytuują się w oczywisty sposób w roli Rosjan. Tylko w takim przypadku „Słowo mogło stać się ciałem, a *Wallenrod* Belwederem”. W kontekście takiej interpretacji zadziwia jednak nie tylko zakończenie *Przedmowy*, ale i jej początek. Zaczyna się ona bowiem znamienym stwierdzeniem: „Naród litewski, składający się z pokoleń Litwinów, Prusów i Lettów [...]”¹².

Świadczy ono o kulturowej i etnicznej złożoności narodu, który miał być figurą jednorodnego i — w późniejszej twórczości Mickiewicza — personifikowanego w kontekście teorii mesjanicznych narodu polskiego. Nie owa niejednorodność jest wszakże najważniejsza. W utworze Litwa przedstawiona jest jako naród i państwo śmiertelnie zagrożone przez wielokrotnie silniejszego przeciwnika, co usprawiedliwia naturalne analogie z dziewiętnastowieczną sytuacją narodu polskiego. Tymczasem w *Przedmowie* Krzyżacy wspomniani są niemal marginalnie i bynajmniej nie jawią się jako ostateczne zagrożenie bytu państwowego Litwy. Po raz pierwszy wzmianka o nich pojawia się w kontekście informacji o tym, że: „Kiedy Prusowie ulegali orężowi Teutonów, Litwa, wyszedłszy ze swoich lasów i bagnisk, niszczyła mieczem i ogniem okoliczne państwa [...]”¹³.

¹² A. Mickiewicz: *Przedmowa...*, s. 69.

¹³ Ibidem.

Nie czuła się więc przez Krzyżaków zagrożona. Co więcej, zupełnie dobrze radziła sobie w ówczesnej sytuacji politycznej: „[...] z jednej strony prowadząc ciągłą i morderczą z Zakonem krzyżowym wojnę, z drugiej łupiąc Polskę, wybierając opłaty u Nowogroda Wielkiego i zapędzając się aż na brzegi Wołgi i Półwysep Krymski”¹⁴.

Wojna z Zakonem opisana w *Przedmowie* jest więc zupełnie inna niż ta, przedstawiona w utworze, do którego *Przedmowa* się odnosi. W *Konradzie Wallenrodzie* Krzyżacy stanowią ostateczne zagrożenie, które skłania do podjęcia skrajnych decyzji i najtrudniejszych rozwiązań. Z kolei w *Przedmowie* prowadzona z nimi wojna bynajmniej nie uniemożliwia innych zwycięstw i podbojów. Czytając ją, nie odnosi się zatem wrażenia, że Krzyżacy stanowią dla Litwy największy problem. Przy czym te dwa napomknienia ostatecznie zamykają kwestię konfliktu z Zakonem w *Przedmowie*. Po raz trzeci wspomina się o Krzyżakach już w kontekście stwierdzenia, że utwór nie dotyczy problemów w jakikolwiek sposób aktualnych: „Kilka już wieków zakrywa wspomniane tu wydarzenia: zeszyły ze sceny życia politycznego i Litwa, i najsroższy jej nieprzyjaciół Zakon krzyżowy”¹⁵.

W żaden inny sposób *Przedmowa* nie odnosi się do konfliktu z Krzyżakami, będącego głównym tematem utworu. Trudno uzasadnić taką sytuację dążeniem do wprowadzenia w błąd cenzury, gdyż z tego względu poeta powinien konflikt z Krzyżakami eksponować. Zakon był bowiem wrogiem zarówno Królestwa Polskiego, jak i Rosji. W rzeczywistości rosyjskiej przedstawianie sukcesów w walce z odwiecznym wrogiem Rusi mogło bowiem usposabiać cenzurę jak najlepiej. Tak też uzasadniano wybór kostiumu historycznego w utworze. Tymczasem sposób charakteryzowania Litwy w *Przedmowie* mógł cenzora rosyjskiego zaniepokoić. Nie bardzo nadawała się bowiem Litwa z *Przedmowy* na figurę zniewolonej Polski. Przedstawiona została bowiem jako ekspansywne mocarstwo, atakujące również Polskę, które nie było w stanie kulturowo zdominować tych, których podbiło:

Dzieje nie wyjaśniły jeszcze dostatecznie, jakim sposobem naród, tak słaby i tak długo obcym hołdujący, mógł od razu oprzeć się i zagrozić wszystkim swoim nieprzyjaciółom, z jednej strony prowadząc ciągłą i morderczą z Zakonem krzyżowym wojnę, z drugiej łupiąc Polskę, wybierając opłaty u Nowogroda Wielkiego i zapędzając się aż nad brzegi Wołgi i Półwysep Krymski. Najświetniejsza epoka Litwy przypada na czasy Olgerda i Witolda, których władza rozciągała się od Bałtyckiego do Czarnego Morza. Ale to ogromne państwo, zbyt nagle wzrastając, nie

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 70.

zdołało wyrobić w sobie wewnętrzną siłę, która by różnorodne jego części spajała i ożywiała¹⁶.

W świetle tych konstatacji problemem Litwy nie był Zakon Krzyżowy, ale utrzymanie spójności ogromnych terenów podbitych. W okresie publikacji *Konrada Wallenroda* był to zdecydowanie problem Rosji, a nie Polski, i jako taki mógł wzbudzić zaniepokojenie cenzora. Jeżeli zatem *Przedmowa* miała osłabiać jego czujność, to historyczne problemy Litwy zostały nie najlepiej dobrane. Tym bardziej, że konkluzja prowadziła nie do zagrożenia krzyżackiego, a wewnętrznego problemu, który nigdy nie mógł stać się udziałem Polski i Polaków. Autor *Przedmowy* stwierdzał bowiem:

Narodowość litewska, rozlana po zbyt obszernej ziemiach, straciła swoją właściwą barwę. Litwini ujarzmili wiele pokoleń ruskich i weszli w stosunki polityczne z Polską. Słowianie, od dawna już chrześcijanie, stali na wyższym stopniu cywilizacji; a lubo pobici lub zagrożeni od Litwy, powolnym wpływem odzyskali moralną przewagę nad silnym, ale barbarzyńskim ciemniźcycelem i pochłonęli go, jak Chiny najeźdźców tatarskich¹⁷.

Przedstawione w *Przedmowie* problemy zupełnie nie występują w utworze. Nie mogły być też problemami zniewolonej Rzeczypospolitej. Nie silny wróg zdaje się bowiem stanowić zagrożenie, a niemożność osiągnięcia „moralnej przewagi” nad pokonanymi. W XIX wieku mogły to być zagrożenia dla ekspansywnie rozrastającej się Rosji. Miał zatem prawo niepokoić się cenzor stwierdzeniami politycznego wygnańca, który pisał o „moralnej przewadze nad silnym, ale barbarzyńskim ciemniźcycelem”. Mógł też ów wygnaniec przewidzieć, że takie stwierdzenia zaniepokoją cenzora. Nie powinien ich zatem umieszczać w tekście, którego głównym celem miało być zmylenie cenzury. Chyba że cel był zupełnie inny. Konkluzja dotycząca historii Litwy, przedstawionej w *Przedmowie*, szła bowiem w ocenie elit tego państwa jeszcze dalej:

Jagiellonowie i możniejsi ich wasale stali się Polakami; wielu książąt litewskich na Rusi przyjęło religiję, język i narodowość ruską. Tym sposobem Wielkie Księstwo Litewskie przestało być litewskim, a właściwy naród litewski ujrzał się w dawnych swoich granicach; jego mowa przestała być językiem dworu i możnych, i zachowała się tylko między

¹⁶ Ibidem, s. 69.

¹⁷ Ibidem.

pospółstwem. Litwa przedstawia ciekawy widok ludu, który w ogromie swoich zdobyczy zniknął, jak strumyk po zbyt dużym wylewie opada i płynie węższym niżeli pierwiej korytem¹⁸.

Przypowieść z dziejów średniowiecznej Litwy miała zatem jednoznacznie wykładnię. Przestrzegała ekspansywne mocarstwo przed „zniknięciem w ogromie swoich zdobyczy” pod presją wyższości kulturowej i moralnej narodów podbitych. Powtarzam raz jeszcze, to nie był problem Litwy z *Konrada Wallenroda* ani zniewolonej Polski, jeżeli Litwa miała być jej figurą. Mógł natomiast Adam Mickiewicz marzyć o wtopieniu się Rosji w stojące wyżej moralnie narody podbite. Mógł sugerować moralną wyższość Polaków i metod ich działania. Mógł wreszcie zakładać, że najskuteczniejszym orężem jest wierność zasadom etycznym.

Dziwić jednak powinna taka *Przedmowa*, jeżeli poprzedzała utwór, który, zgodnie z powszechnie przyjętą wykładnią, miał sugerować konieczność zrezygnowania z pryncypiów etycznych na rzecz skuteczności działania, który taktykę lwa chciał zastępować taktyką lisa. *Przedmowa* zdawała się bowiem sugerować coś zupełnie innego. To czystość etyczna i wyższość kulturowa miała zapewnić zdominowanie „barbarzyńskiego ciemieżyciela”. Był to też chyba najgorszy z możliwych pomysłów na łudzenie cenzury. Sposób oceny militarnych podbojów i rządzenia z pozycji siły nie pozostawiał wszak w *Przedmowie* wątpliwości. Nietrudno było się też domyślić, komu te podboje są przypisywane, a zatem kogo dotyczy katastroficzna prognoza „zniknięcia w ogromie swoich zdobyczy”. Wykładnia taka w żaden jednak sposób nie daje się pogodzić z — uznaną za oczywistą — interpretacją *Konrada Wallenroda* i płynącym z niej odczytywaniem samej *Przedmowy*. Wobec oczywistej logiki tekstu nie pozostaje zatem nic innego, jak interpretację tę zakwestionować. Można bowiem paradoksalnie założyć, że zarówno *Przedmowa*, jak i cały utwór sugerowały zupełnie inną wykładnię, niż ta, którą narzucili powstańcy, kiedy „słowo stało się ciałem, a *Wallenrod* Belwederem”. Pisałem o tym kilka lat temu w artykule: *Czym zawinił Konrad Wallenrod? Wallenrodyzm wobec absolutyzmu*¹⁹, starając się dowieść, że być może *Konrad Wallenrod* wynikał z negatywnej fascynacji pragmatyczną skutecznością rosyjskiego systemu państwowego i przeciwstawiał ją czystości etycznej polskiej tradycji. Postawa *Wallenroda* nie byłaby w takim przypadku postawą postulowaną,

¹⁸ Ibidem, s. 69—70.

¹⁹ E. Szymanis: *Czym zawinił Konrad Wallenrod? Wallenrodyzm wobec absolutyzmu*. W: „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 2003, R. 37, s. 61—80.

a opisem działania, które sprawdziło się w praktyce. Była to jednak praktyka państwa rosyjskiego. Przyczyn ostatecznej klęski Rzeczypospolitej często bowiem dopatrywano się w przedkładaniu zasad etycznych nad skuteczność, co będzie zresztą eksponował Adam Mickiewicz w *Księgach narodu polskiego. Konrad Wallenrod* mógł być zatem utworem o tym, jakich wyrzeczeń etycznych wymaga skuteczność polityczna. Nie musiał jednak sugerować konieczności decydowania się na takie wyrzeczenia. Tym bardziej, że wykluczała je antropologia katolicka i to w jej polskim, sarmackim wydaniu. Dana przez Boga wolność nie zwalniała w jej kontekście z oceny rozkazów i z odpowiedzialności za ich wykonanie. Powiązane z państwem prawosławie znacznie wyżej ceniło natomiast posłuszeństwo, które nieco później wyda się Mickiewiczowi „psu zasługą” i realizacją gorzkiego „heroizmu niewoli”²⁰. Można by zatem przypuszczać, że właśnie fascynacja skutecznością despotycznego systemu, uzyskaną kosztem skrajnego zniewalania i pozbawiania poddanych podmiotowości etycznej, wywoływała oburzenie polskich klasyków. W Królestwie Kongresowym tęsknili oni za demokratyczną Rzeczpospolitą, która obawiała się zniewalającego moralnie despotyzmu. „Wystawienie rymem wariata i pijaka”²¹ nie podobało się przede wszystkim dlatego, że wyrzekał się on podstawowych wartości i tak naprawdę godził się na formułę „cel uświęca środki”. Motto z Machiavellego mogło być zatem nie tylko czytelnym kluczem do szyfru, a odwołaniem do kręgu wartości, który znacznie mniejsze opory budził na carskim dworze niż wśród szlacheckich patriotów. W realiach politycznego absolutyzmu znacznie łatwiej było zaakceptować *Konrada Wallenroda* jako dzieło parenetyczne. Szpieg — bohater pozytywny, zupełnie obcy tradycji szlacheckiej, wpisywał się doskonale w rosyjską formułę funkcjonowania Królestwa Polskiego. Zdecydowane odrzucanie takiego modelu lojalności przez Polaków było jedną z przyczyn wybuchu powstania listopadowego. Wówczas jednak *Wallenrod* nie stałby się Belwederem, a wystrzały belwederskie stanowiłyby erupcję buntu przeciw postawie, której analizę przynosił *Konrad Wallenrod*.

²⁰ W *Ustępie* do trzeciej części *Dziadów* pisał o służącym rosyjskiego oficera: „O biedny chłopie! heroizm, śmierć taka, / Jest psu zasługą, człowiekowi grzechem. / Jak cię nagrodzą? Pan powie z uśmiechem, / Żeś był do zgonu wierny — jak sobaka. / O biedny chłopie! za cóż mi łza płynie / I serce bije, myśląc o twym czynie: / Ach, żal mi ciebie, biedny Słowianinie! — / Biedny narodzie! żal mi twojej doli, / Jeden znasz tylko heroizm — niewoli”. A. Mickiewicz: *Dziady część III*. W: Idem: *Dzieła*. T. 3: *Utwory dramatyczne*. Warszawa 1955, *Przegląd wojska*, s. 300.

²¹ K. Koźmian: *List do Franciszka Morawskiego*. Cyt. za: W. Billip: *Mickiewicz w oczach współczesnych*. Wrocław 1962, s. 353.

Apologetyczne wobec cara zakończenie przedmowy wznowionego w 1829 roku *Konrada Wallenroda* uznać by można w takim przypadku za logiczną pointę.

Z dedykacyjnego akapitu przebijała bowiem ironia, która była swoistą interpretacją powieści o losach tragicznego rycerza. Pod panowaniem cesarza Rosji, „który ze wszystkich królów ziemi liczy w państwie swoim najwięcej plemion i języków”, stosowanie metod przedstawionych w utworze nie powinno dziwić. Sens utworu jednoznacznie bowiem usprawiedliwiał polityczny adres. Tak postrzegany monarcha, traktowany jako urząd związany z tradycją narodu, a nie osoba, stawał się naturalnym adresatem refleksji wpisanej w utwór, zmierzający do przeformowania myślenia o powinnościach wobec narodu, ale przede wszystkim wobec państwa. Sens utworu doskonale przecież korespondował z zakończeniem przedmowy. Odrzucał w nim poeta uniwersalistyczną formułę osadzenia człowieka w świecie. Proponował zaś przypowieść, która dramatycznie poszukiwała wyższego sensu wpisania właśnie w struktury państwowe.

Z oczywistych względów akapit ten nie mógł się znaleźć w późniejszych, emigracyjnych wydaniach utworu, bo czytelnicy nie zaakceptowaliby swoistej „dedykacji dla cara”. Pominięcie akapitu nie wynikało jednak z jego wcześniejszej funkcji, taktycznej wobec cenzury. Prędzej już to usunięcie uznać można za taktyczne, bo osłabiało wyraźną sugestię interpretacyjną. Osłabiało zaś dlatego, że nie można już było odwrócić faktów dokonanych. „*Wallenrod* stał się Belwederem”. Został odczytany wbrew oczywistym sugestiom poety (również tym zawartym w *Przedmowie*) i odczytanie to po klęsce powstania stało się narodowym aksjomatem. Może dlatego Mickiewicz tak bardzo nie lubił tego utworu. Wielokrotnie określał *Konrada Wallenroda* jako „broszurę”²². Na pytanie, co zrobiłby, gdyby był bogaty, miał odpowiedzieć: „Wykupiłbym wszystkie wydania *Wallenroda* i spaliłbym je na jednym stosie”²³. Nawet jednak oceny samego poety nie były jednoznaczne jako sugestia interpretacyjna. Traktowanie *Konrada Wallenroda* jako „broszury politycznej” jednoznacznie uznawano bowiem za dowód nakłaniania do niejawnej walki. Tymczasem konstatacja: „to była broszura polityczna”, może znaczyć równie dobrze: „napisałem broszurę polityczną”, jak i: „to, co napisałem, stało się broszurą polityczną”. Mam wrażenie, że chodzi o tę drugą wykładnię. Maria Janion w nieco innym kontekście zwróciła uwagę

²² Na przykład w rozmowie z Edwardem Chłopickim (zob. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1958, s. 76) czy Julianem Klaczką (A. Mickiewicz: *Dzieła wszystkie*. Wydanie Sejmowe. T. 16. Warszawa 1938, s. 339).

²³ W rozmowie z Walerym Wielogłowskim (zob. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli...*, s. 76).

na zagadnienie podstawowe dla interpretacji utworu. Zdaniem badaczki, Adam Mickiewicz:

Chciał spalić *Konrada Wallenroda*, ale on mu się już wymknął. Twórca okazał się bezsilny wobec własnego tworu. Byli inni „słabi”, pragnący zrobić z niego użytek. Spalony w myśli przez Mickiewicza, bohater jego poematu zmartwychwstał jak Feniks z popiołów. Jak to często bywa z postaciami literackimi. Konrad Wallenrod, tyle razy uśmiercany, zaczął — już dawno — żyć własnym, suwerennym życiem, niezależnym ani od zamysłu, ani od woli samego twórcy. Zaczął prowadzić swoje życie pośmiertne²⁴.

Przedmowa do Konrada Wallenroda wyraziście pokazuje, na ile utwór „wymknął się” poecie. Trudno też w lekturze *Przedmowy* nie odwoływać się do zasadniczych treści utworu, który przyniósł najmocniejszą chyba w literaturze polskiej apoteozę „pieśni i wieści gminnej”, będących w stanie przetrwać wszystkie kataklizmy historyczne i stanowić ośnowę „narodowego pamiętek kościoła”. Nie miejsce wprowadzić w interpretacji *Przedmowy* na analizę zasadniczego przesłania utworu. Trzeba jednak w jego kontekście zwrócić uwagę na wpisane w *Przedmowę* uzasadnienie literackie wyrzeczenia się aktualnych odniesień. Jak stwierdzał bowiem poeta:

Takich właśnie przedmiotów kazał poszukiwać Szyller:
Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muss im Leben untergehen.
Co ma ożyć w pieśni, zagać powinno w rzeczywistości²⁵.

Zdaniem Mickiewicza, Schiller sugerował więc, że w wysokiej poezji nie powinny pojawiać się treści, które poddają się politycznej aktualizacji, deprecjonującej przekaz artystyczny. Taka sugestia końcowa zdawała się doskonale korespondować z kamuflującą wykładnią *Przedmowy*. Utwór, który *Przedmowa* poprzedzała, zapowiadał się jako dotyczący czysto teoretycznego „przedmiotu historycznego”. Pamiętać trzeba jednak, że zaledwie kilka lat później niemal tożsame w wymowie stwierdzenie pojawi się w utworze Mickiewicza w kontekście gryzącej ironii. Cytat z Schillera dotyczył bowiem kwestii, która powróci pytaniem w dyskusji prowadzonej w *Salonie warszawskim*: „Wieleż lat czekać trzeba, nim się przedmiot świeży / Jak figa ucukruje, jak tytuń uleży?”²⁶.

²⁴ M. Janion: *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda...*, s. 192.

²⁵ Ibidem, s. 70.

²⁶ A. Mickiewicz: *Dziady część III...*, scena VII: *Salon warszawski*, w. 199—200, s. 208.

W *Dziadach* będzie to jednak ewidentnie błędne przeświadczenie, przypisywane anachronicznej literaturze klasycznej, a właściwie mylnie ją interpretującemu środowisku „krytyków i recenzentów warszawskich”, poddanych wcześniej miażdżącej krytyce²⁷. Można oczywiście założyć, że między *Konradem Wallenrodem* a *Dziadami* drezdeńskimi dokonało się zasadnicze przewartościowanie w Mickiewiczowskim pojmowaniu literatury. Można jednak również pokusić się o sugestię, że cytaty z Schillera został w *Przedmowie* do *Konrada Wallenroda* użyty przewrotnie i celowo. Celem nie było jednak, kolejne powtórzenie tej tezy, zmylenie czujności cenzora podejmowaniem „wyłącznie przedmiotu historycznego”, a podsunięcie czytelnikom wyraźnej sugestii interpretacyjnej. W kontekście tego, co w utworze Halban powie o pieśni gminnej, a co później stanie się zasadniczym przesłaniem wizji mesjanicznej, ważniejsze mogło okazać się „ożycie w pieśni”, dla którego warto „zginąć w rzeczywistości”. Sugestię tę potwierdza ledwie zarysowana w *Przedmowie* uwaga, dotycząca ekspansywnej Litwy, która została zdominowana, przez „mające moralną przewagę” ludy podbite: „nawet pamiątek nie ocaliły pieśni gminne”. Gdyby Litwa z *Przedmowy* miała być figurą zniewolonej Polski, to w kontekście tego, co zostanie powiedziane w utworze, powinna przetrwać w „pieśni gminnej”. Jeżeli zatem „pamiątek nie ocaliły pieśni”, to znaczy, że, bynajmniej, nie sytuacji polskiej dotyczyła historia Litwy, opisana w *Przedmowie*. Byt polityczny i państwowy, który był w taki sposób przedstawiany, nie wart był trwania. *Przedmowa* i utwór sugerowały zaś, że być może warto „zginąć w rzeczywistości”, by „ożyć w pieśni”. Taka bowiem egzystencja była istotniejsza, prawdziwsza i trwalsza. O taką warto było walczyć. Inspirowane przez Halbana tragiczne poświęcenie Wallenroda nie miało rekonstruować państwa, a dawać żywą treść „pieśniom Wajdeloty”, bo one, i tylko one, zapewniały narodową egzystencję. W tej materii historia przewrotnie przyznała rację Mickiewiczowi, bo ci, za sprawą których „Słowo stawało się ciałem, a *Wallenrod* Belwederem” w znacznie większym stopniu wpisali się w narodowe pieśni i mity, niż osiągnęli realne cele polityczne.

²⁷ Rozprawa *O krytykach i recenzentach warszawskich*. W: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 5: *Pisma proza*. Cz. 1: *Pisma filomatyczne, estetyczno-krytyczne, Opowiadania*. Warszawa 1955, s. 255.

Marek Piechota

Kilka słów o *Przedmowie* do tomiku
Wspomnienia z wojny narodowej
i sonety wojenne Stefana Garczyńskiego
Więcej pytań niż odpowiedzi
Jeszcze o tekście we fragmencie
zaledwie przypisywanym Mickiewiczowi

Ten wyjątkowo długi, trójczłonowy tytuł wypada koniecznie rozszerzyć o zwrócenie uwagi na możliwe i konieczne dwuznaczne jego rozumienie, a to z tego względu, że wolno nam i trzeba położyć nacisk na to, iż dość obszerna przedmowa do interesującego nas tu tomiku jest (była) **we fragmencie zaledwie** przypisywana Mickiewiczowi (do kwestii złożoności przedmowy wypadnie powrócić w puencie szkicu), wolno też i trzeba położyć nacisk i na to, że była ona we fragmencie **zaledwie przypisywana** poecie, to znaczy, że całkiem poważnie rozważano jego autorstwo, przypisywano mu je, a jednak później z tej koncepcji się wycofano. Jakie argumenty skłoniły wybitnych tekstologów i mickiewiczologów do tej decyzji? Jak kształt wydawniczy poszczególnych dwudziestowiecznych wydań zbiorowych dzieł wieszczą, a także wydań utworów jego przyjaciół — również poetów, wpływa na rozwiązywanie problemów tekstologicznych? Jak czuje się badacz, który (zdeteterminowany wieloletnimi przyzwyczajeniami) sięga po niewłaściwą, jak się później okazuje, edycję i przez chwilę wydaje mu się, iż jest o krok od odkrycia jeszcze jednego tekstu Mickiewicza, po czym musi przyznać się do pomyłki i ograniczyć do refleksji, że człowiek uczy się całe życie, a problemy historycznoliterackie w powiązaniu z zagadnieniami tekstologicznymi wraz z nabywaniem doświadczenia nie ulegają uproszczeniu, raczej wręcz przeciwnie. Jak wreszcie

tego rodzaju porażkę obrócić w sukces?¹ Wystarczy zaledwie, względnie trzeba aż, dorzucić jeszcze jeden argument do dyskusji w kwestii autorstwa, który został przeoczony przez edytorów dawniejszych i nowszych. I tak — uprzedzając fakty — Mickiewicz ostanie się jako autor **zaledwie** części jednego zdania tej przedmowy. Splendor z tego niewielki, ale przynajmniej wolno skonstatować (proszę wybaczyć to westchnienie w tonacji autorecenzji), że sporo filologicznej pracy nie poszło całkiem na marne.

Nie byłoby zapewne tego tekstu, gdyby nie rozpoczęte przed ćwierćwieczem z niewielkim okładem prace badawcze prof. Renardy Ociecek jeszcze w Zakładzie Historii Literatury Staropolskiej, Oświeceniowej i Romantycznej, kierowanym przez naszego Mistrza — śp. prof. Zbigniewa Jerzego Nowaka, a później przez Panią Profesor, dociekania obejmujące wielorakie aspekty cech stałych i zmiennych literackiej ramy wydawniczej w książce dawnej² i nowszej, badania prowadzone również przez koleżanki i kolegów w moim Zakładzie³, później również przez grono uczniów, a raczej — wymagają tego zarówno polityczna, jak *gender* poprawność — stale rozrastające się grono uczennic Pani Profesor⁴. Muszę

¹ Nie na wszystkie pytania uda się odpowiedzieć w tym szkicu, to fragment większej, przygotowywanej całości o wskazanym w tytule tomiku Garczyńskiego. Problemem porażki i sukcesu w pracy filologa zajmuję się nieco obszerniej w szkicu: *Czy Mickiewicz czytał poetów z Tybetu? O fortunnych skutkach błędnej hipotezy* (w: *Opowiedzieć historię. Prace dedykowane Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu*. Red. B. Gontarz i M. Krakowiak. Katowice 2009, s. 207—215).

² Myślę tu przede wszystkim o pięknie wydanej rozprawie habilitacyjnej prof. R. Ociecek „*Sławotodne wizerunki*”. *O wierszowanych listach dedykacyjnych z XVII wieku* (Katowice 1982), ogłoszonej wraz z zestawieniem 30 fotokopii pt. *Utwory dedykacyjne w kontekście innych elementów wprowadzających do dzieła*, oraz o ponad już tuzinie książek zredagowanych przez prof. Ociecek, poczynając od *Szkiców o dawnej książce i literaturze* (Katowice 1989), przez tom *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych* (Katowice 1990), *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami. Studia historycznoliterackie* (Katowice 1992), po — ważną tu dla nas — *Przedmowę w książce dawnej i współczesnej* (Katowice 2002). Miałem przyjemność i honor współredagować jeden z tych tomów: *Barokowe przypomnienia i inne szkice historycznoliterackie* (Katowice 1994). Pełna bibliografia prac prof. Ociecek (do roku 2002, zestawiona przez Marzenę Walińską) znajduje się w tomie: *Dzieło literackie i książka w kulturze. Studia i szkice ofiarowane Profesor Renardzie Ociecek w czterdziestolecie pracy naukowej i dydaktycznej*. Red. I. Opacki przy współudziale B. Mazurkowej. Katowice 2002, s. 11—18. Jeden z działów tej książki nosi tytuł *Wydawnicza rama dzieł* i gromadzi 12 prac uczniów oraz przyjaciół Pani Profesor.

³ Mówię tu o Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu i pracach Elżbiety Malinowskiej, Janusza Ryby, a i siebie nie pomnę.

⁴ W kolejności alfabetycznej wymienię tu koleżanki: Aleksandrę Golik-Prus, Mariolę Jarczykową, Bożenę Mazurkową, Agnieszkę Pizun-Maszczykową, Renatę Rybę, Annę Sitkową i Marzenę Walińską.

również przyznać, iż uległem tym inspiracjom na tyle wcześniej, by przekształcić i rozszerzyć jeden z rozdziałów pracy magisterskiej zatytułowanej *O epopeiczności „Balladyny” Słowackiego*, pisanej pod kierunkiem prof. Ireneusza Opackiego, w jedną z pierwszych moich publikacji, a później w solidny rozdział wyróżnionej pracy doktorskiej: *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego w funkcji epopeicznego argumentu* (recenzentami jej byli prof. prof. Zbigniew Jerzy Nowak i Stanisław Makowski)⁵. Z tych inspiracji wyrosła również moja praca habilitacyjna *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie wieku XIX* (Katowice 1992) i kilka prac pomniejszych⁶, w tym szkic o przedmowach do dwudziestowiecznych wydań zbiorowych dzieł Mickiewicza⁷, wreszcie problematyka elementów delimitacyjnych zasadniczo zdominowała moją dysertację na tytuł profesorski, stanowiąc bodaj najważniejsze i najbardziej oryginalne osiągnięcia pracy *Od tytułu do Epilogu. Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”* (Katowice 2000); wyróżniłbym tu zwłaszcza rozdziały: pierwszy — *Od „Szlachcica” do „Pana Tadeusza”. O wariantach tytułu arcypoeMATu Adama Mickiewicza i ich konsekwencjach interpretacyjnych*, drugi — *O „argumentach”, albo też o „treściach” poprzedzających poszczególne księgi. (Z dygresją o tytułach ksiąg)*, oraz siódmy — *Kłopoty z „Epilogiem” „Pana Tadeusza”. Pre-tekst, tekst i mit*. Powie ktoś, że to mniej niż połowa książki (trzy rozdziały z ośmiu), ale w jakże strategicznych miej-

⁵ Zob. „Prace Historycznoliterackie”. T. 17: *Podróż i historia. Z motywów literatury Oświecenia i Romantyzmu*. Red. Z.J. Nowak i I. Opacki. Katowice 1980, s. 79—109.

⁶ M. Piechota: „A teraz prosto i bez epizodów”. *O problemach delimitacyjnych w twórczości polskich romantyków*. W: *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych...*, s. 100—120; Idem: *Motto w dziele literackim. Rekonesans*. W: *Autorów i wydawców dialogi z czytelnikami...*, s. 104—122. Idem: *Formowanie tytułu „Pana Tadeusza”*. „Polonistyka” 1993, nr 5, s. 279—284. Zapytany zostałem jesienią 1992 roku na którejś z konferencji naukowych przez kogoś, kto trochę inaczej pojmował sens rozwoju naukowego młodych adeptów, skąd wiedziałem, że **teraz należy (wypada)** zajmować się problematyką tytułów dzieł, bo przecież moja rozprawa ukazała się na dwa, trzy miesiące przed ogłoszeniem sporego studium — *nomen omen* pt. *Tytuły dzieł literackich* — przez **samego** prof. Henryka Markiewicza (w jego zbiorze: *Zabawy literackie*. Kraków 1992). Nie była to kwestia szczególnej wiedzy, lecz raczej szczęścia. Miałem to szczęście, że znalazłem się w zespole prof. Renardy Ociecek realizującym wymyślony i przygotowany przez nią grant.

⁷ M. Piechota: *Trzy przedmowy do wydań zbiorowych „Dzieł” Adama Mickiewicza*. W: *Międzynarodowa Konferencja „Nauka a jakość życia” na 200. rocznicę urodzin Adama Mickiewicza. Prace. Wilno 17—21 czerwca 1998 r.* Red. nauk. R. Brazis. Wilno 1998, s. 5—7 (w zapisie bibliograficznym wygląda to jak krótki komunikat, ale publikacja ukazała się w tak dużym formacie i druku dwukolumnowym, że na tych stronach zmieściło się 3/4 arkusza). Ze względu na ograniczony nakład i zasięg publikacji materiałów pokonferencyjnych pozwoliłem sobie nieco rozszerzyć ten tekst i powtórzyć go w druku w pracy zbiorowej: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*. Red. R. Ociecek przy współudziale R. Ryby. Katowice 2002, s. 196—203.

scach — na jej początku i w zakończeniu (zgodnie zresztą z kompozycją badanego dzieła, z tradycją występowania takich elementów, jak tytuł i epilog; jako rozdział ósmy pojawił się *Aneks* o mym Mistrzu prof. Zbigniewie Jerzym Nowaku jako wybitnym interpretatorze, krytyku wydań i edytorze *Pana Tadeusza*). W tym sensie — tę deklarację składać publicznie chyba po raz pierwszy — prof. Renarda Ociecek jest z całą pewnością trzecią moją Mistrzynią obok wspomnianych tu wcześniej prof. prof. Opackiego i Nowaka.

Nie byłoby zapewne tego tekstu również, gdyby nie to, że zamiast obiecywanej co jakiś czas przez kolejne ekipy niemiłosiernie nami rządzących podwyżki uposażeń, otrzymaliśmy kilka lat temu podwyżkę godzin dydaktycznych w ramach pensum i tej samej pensji (profesorom dołożono do 180 godzin jeszcze 30) i to spowodowało konieczność prowadzenia oprócz wykładów i seminariów również zajęć w dość licznych grupach ćwiczeniowych. Nie ma jednak tego złego, co by na dobre nie wyszło. Chcąc, by zajęcia były interesujące nie tylko dla studentów, ale również dla prowadzącego (te wymogi nie zawsze udaje się pogodzić), wpadłem na pomysł, aby omówić ze studentami cykl *Sonetów wojennych* Stefana Garczyńskiego. Rewelacyjne zdanie na temat tego cyklu, które zapamiętałem i z wykładów prof. Opackiego (rok akademicki 1974/1975), i z lektury jego znakomitego studium *Z zagadnień cyklu sonetowego*⁸ — jakże przydatnego dla mego magisterium, a później i doktoratu, następnie zaś poznana równie rewelacyjna opinia samego Adama Mickiewicza o poezjach Garczyńskiego wygłoszona w wykładach 30—32 kursu II *Literatur słowiańskich* w drugiej połowie czerwca 1842 roku w Collège de France (nazywał go wówczas poetą-filozofem), wydawały mi się wystarczającą rekomendacją. Zaskoczyło mnie jednak to, że nie mamy zadowalającej bazy tekstowej do przeprowadzenia takich ćwiczeń, jak bowiem mówi dyrektywa naczelną dotycząca ćwiczeń, konwersatoriów — nie tylko z nazwy, ale prawdziwie filologicznych: nie opowiada się **o tekście**, prowadzi się je **na tekście**.

Tymczasem okazało się, że biblioteka wydziałowa nie posiada w swych zbiorach zredagowanego osobiście przez Mickiewicza (przy pewnym współudziale Ignacego Domejki), łącznie z wykonanymi przez niego samego korektami — co jest już ewenementem w jego prakty-

⁸ Studium dostępne wówczas jedynie w wrywanym sobie przez 250 studentów egzemplarzu *Ruchu konwencji* (I. Opacki: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1980, s. 53—110) oraz w pracy zbiorowej: *Studia z teorii i historii poezji*. Seria druga. Red. M. Głowiński. Wrocław 1970; dziś tekst można przeczytać również (w większym nakładzie) w książce: I. Opacki: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 71—160.

ce edytorskiej — dwóch tomów wydania *Poezji* Stefana Garczyńskiego (Paryż 1833); tom drugi zawiera interesujące nas *Sonety wojenne*. Z drugiej strony wydanie to wydawało mi się od razu mniej zajmujące, bo pośpieszny druk — Mickiewicz dokładał starań, aby umierający przyjaciel mógł zobaczyć swe poezje wydane — pozbawił oba tomy przedmowy. Jak pisał Stefan Garczyński do przyjaciela Ignacego Domejki z Drezna 4—7 grudnia 1832 roku: „Przemowę, jeśli napiszę, pocztą prześlę, jeśli nie potrzeba jej, nie będzie”⁹. Przyjaciele-wydawcy liczyli na to, że uda się szybko założyć drukarnię polską w Paryżu, spółka Eustachego Januskiewicza i Hectora Bossange’a nie powstawała jednak w takim tempie, jakiego oczekiwano (Januskiewicz wszedł wreszcie w spółkę z Aleksandrem Jełowickim), ostatecznie druk wykonała Anais Barateau — jedna z córek i spadkobierczyni firmy A. Pinarda¹⁰. W najnowszych wydaniach poezji Garczyńskiego spotykamy jedynie poszczególne sonety cyklu¹¹, ale z tych fragmentów i cytatów nie da się poskładać całego cyklu, tak więc zmuszony byłem przygotować większą liczbę kserokopii edycji: *Wspomnienia z czasów wojny narodowej i sonety wojenne*, wydanie drugie b.r., datowane ołówkiem w naszej bibliotece na rok 1867¹². I tu pojawiła się niezwykle skomplikowana, rozписа-

⁹ E. Sawrymowicz: *Listy Stefana Garczyńskiego do Ignacego Domejki*. „Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 2 (29), s. 124.

¹⁰ Ibidem, s. 125.

¹¹ Prof. Opacki przytacza pełny tekst sonetu II. *Natarcie konnicy na konnicę* oraz spore fragmenty sonetów: V. *Uderzenie na bagnety*, VI. *Szturm do okopu odparty* i IX. *Spotkanie konnicy z konnicą w boru* (I. Opacki: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: Idem: *Odwrócona elegia...*, s. 136—140). Z kolei Andrzej Zieliński w tematycznym zbiorze *Poezja powstania listopadowego* daje wybór zaledwie trzech spośród trzynastu sonetów cyklu: sonet III. *Wzięcie armat na górze stojących*, sonet XII. *Ostatni kanonier* i XIII. *Przeżucie śmierci* (*Poezja powstania listopadowego*. Wybrał i oprac. A. Zieliński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971, s. 186—189). W najnowszej z kolei i najobszerniejszej antologii wierszy romantyków polskich pojawiają się trzy sonety, poza V i XII również X. *Posterunek na stracenie* („I ziarno duszy mojej pozostało...”. *Antologia wierszy polskiego romantyzmu*. Wybór i oprac. B. Dopart, A. Ziolkowicz. T. 1. Kraków 2006). Tak więc najobszerniejszy wybór (aż jedenaście sonetów, brak I i VII), jednak tylko wybór, współcześnie dostępny jest wyłącznie w *Wyborze poezji* Garczyńskiego, w opracowaniu Zdzisława Szelağa z roku 1985. Z jednej strony budził ów tomik moje spore nadzieje, zwłaszcza że patronat nad tą edycją objęło Wydawnictwo MON, a cykl wcześniej nosił przecież tytuł *Sonety wojskowe*, z drugiej strony karta katalogowa zawierała informację o niewielkiej jego objętości (126 stron zaledwie). Trudno polecać ten tomik studentom, skoro nie ma go w naszej bibliotece.

¹² Wydania datowanego — jak się domyślam — na podstawie zapisu w *Bibliografii literatury polskiej „Nowy Korbust”*. T. 7: *Romantyzm*. Oprac. zespół pod kierownictwem I. Śliwińskiej i S. Stupkiewicza. Warszawa 1968, s. 376. Rzut oka do internetowego katalogu Biblioteki Jagiellońskiej pozwala ustalić ponad wszelką wątpliwość, że pierwszy druk tego wydania ukazał się w Paryżu w 1866 roku.

na na wiele głosów *Przedmowa*, licząca łącznie 183 wiersze (ze względu na niewielki format w dość wąskiej kolumnie, nieprzekraczającej 55 znaków), z którego to wstępu przytoczę jedynie najbardziej mnie tu interesującą część pierwszą o objętości 83 wierszy, dzieląc zresztą cytaty na trzy mniejsze fragmenty.

Dla zachowania kolorytu historycznego w zapisie tu przedstawionym wiernie odtwarzam szerokość kolumny i wszelkie omyłki pierwodruku (choć w przyszłości trzeba będzie sprawdzić, czy w wydaniu drugim nie poczyniono względem wydania z roku 1866 mniejszych lub większych zmian), zachowuję więc pogrubienie i zakończenie kropką *Przedmowy*, odmienne od dziś obowiązującego stosowanie wielkich liter, niekonsekwencje w posilkowaniu się *é* pochylonym, zbędne spacje przed przecinkiem, dwukropkiem i średnikiem, zawierające usterkę rozdzielenie wyrazu („na / klasycznej ziemi”)¹³, które wskazywałyby na to, iż zecerami w drukarni obsługującej Księgarnię Luxemburską mogli być Francuzi (choć i to wypadnie jeszcze sprawdzić), wreszcie zachowuję częste w wieku XIX skracanie tytułów; mowa bowiem w tym fragmencie o *Wacławu dziejach* ograniczonych do imienia („poema *Wacław*”), podobnie przecież Mickiewicz w swoich listach pisał o *Tadeuszu* (inna rzecz, że wówczas jeszcze nie spodziewał się, jak bardzo arcydzieło i jego tytuł mu się rozrosną), o *Nie-Boskiej Komedii* Zygmunta Krasińskiego pisywano jako o *Nieboskiej*, względnie jedynie o *Komedii*, wreszcie *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* Słowackiego bywają określane nader zwięź-

¹³ W druku sonetów zdarzają się jeszcze większe „nieszczęścia”: w ostatniej tercynie sonetu III. *Wzięcie armat na górze stojących* czytamy: „Sto koni i jeźdźców w rączym padło skoku; / Sto lanc stu razem przebodło kanonierów ciała, [...]”. (S. Garczyński: *Wspomnienia z czasów wojny narodowej i sonety wojenne...* Wydanie 2. Paryż [1867], s. 38. Egzemplarz z pieczęcią Uniwersytetu Śląskiego, Instytutu Filologii Polskiej [od lat nie istnieje], sygn. 210635). Moglibyśmy się więc domyślać, że winno tu być: „Sto koni i stu jeźdźców [...]”. To znaczne zniekształcenie zamysłu autora, rujnujące i sens, i rytm trzynastozgłoskowca. Sonet ten nie miał zresztą szczęścia do zecerów już w wydaniu paryskim, nad którym czuwali Mickiewicz z Domejką. Rzecz charakterystyczna, Garczyński nie miał pretensji do Mickiewicza, całą niechęć skierował na... Słowackiego, który przyniósł Mickiewiczowi tom w Genewie; w liście Garczyńskiego do Domejki (z Genewy, dn. 2/8 1833 roku) czytamy: „List twój pocieszył mnie bardzo i znacznie do odzyskania sił dopomógł, bo trwoga, ażeby nie poszaradzone pierwsze moje poezje na świat wyszły, ciążyła na głowie nieznosnie. Całą iluzją Słowacki mi przed kilku dniami odebrał, bo drugi tom Mickiewiczowi, jemu z Paryża nadeszły, przyniósł. W ostrzeżeniu o 2 myłkach mowa, gdy tymczasem — 1mo 3 ostatnie wiersze sonetu 3go zupełnie skoślawione, wszakże w korekcie pierwszej Adama są lepiej. Oto jak wydrukowano: »Sto koni i jeźdźców w rączym padło skoku, / Lanc stu razem przebodło kanonierów ciała« / a ma być »Sto koni i sto jeźdźców w rączym padło skoku, / Sto lanc razem przebodło kanonierów ciała«”. (Cyt. za: E. Sawrymowicz: *Listy Stefana Garczyńskiego...*, s. 133). Mamy więc dokładne objaśnienie intencji twórczej poety.

le jako *Dantyszek*. Podobnie zresztą *Pana Wołodzyjowskiego* wspominano jako *Wołodzyjowskiego* i czytywano *Połanieckich* Henryka Sienkiewicza¹⁴. Oto wreszcie anonstowany fragment pierwszy *Przedmowy*:

PRZEDMOWA.

Dnia 20 września 1833 roku o godzinie szóstej rano umarł w Awenionie nasz ziomek i współ-tulacz Stefan Garczyński, żołnierz jazdy Poznańskiej, narodowy nasz rewolucyjny poeta. Młodość była piękna, krótka, poświęcona ojczyźnie, przyjaciółom. Urodzony w Wielkopolsce pierwsze zasady krajowego wychowania odebrał w domu, wśród własnej rodziny, a potem w szkołach Warszawskich. Następnie kształcił się w wyższych naukach na uniwersytecie Berlińskim, gdzie się szczególnie nauce prawa rzymskiego i filozofji oddawał. Oczarowany z razu nauką Hegla i jego zwolenników, krótkie swoje akademickie lata, w nowszych systematach niemieckiej filozofji przeważał. Ale jego wyższe uczucie, imaginacja, rychło go wyrwały ze steku książek i spekulacyjnych marzeń: szukał ludzi i pięknego nieba, udał się na południe, i pierwsze natchnienie poetyckiego życia uczuł w sobie na klaszecznej ziemi sztuk pięknych, w starym Rzymie, gdzie (w 1829-30 r.) pierwsze próby swojego pióra tak skromnie, tak nisko cenil, że się z niemi przed najbliższym nawet tał przyjacielem, jakby z ułomnością swoją. Wtenczas to zaczął pisać poema *Wacław*, w które całą swoją czułość i tajemnice duszy swojej przelewał, a pisał je dla siebie tylko, w rozmowie z sobą, na samotności, którą przedwcześnie lubić zaczynał¹⁵.

Tu przerywam w połowie wiersza, aby podzielić się spostrzeżeniem, które mogło zaważyć na interpretacji (i prowadzić do ewentualnego, spóźnionego odkrycia), a mianowicie, że podczas pierwszej lektury właśnie w tym momencie po raz pierwszy pomyślałem, iż tym „najbliższym nawet [...] przyjacielem” mógł być przecież nie kto inny, jak Mickiewicz. Przypomniałem sobie nawet cytaty z listu Juliana Ursyna Niemcewicza do Mickiewicza, w którym spostrzegamy coś w rodzaju ekspansji poetyki listu otwartego w obręb pozornie prywatnej korespondencji; otóż Niem-

¹⁴ Za tę odpowiedź winien jestem wdzięczność prof. Józefowi Bachórzowi. W dalszym ciągu niniejszej gawędy filologicznej pojawi się w cytacie z wypowiedzi Stanisława Skórzewskiego określenie Mickiewicza jako „wieszcz Wallenroda i Tadeusza” (bez kursywy).

¹⁵ S. Garczyński: *Wspomnienia z czasów wojny narodowej i sonety wojenne...*, s. 3—4.

cewicz, dziękując Mickiewiczowi za nadesłany tom zawierający *Dziadów część III* (w liście wysłanym z Londynu, 3 lutego 1833), pisząc do poety, zwracał się do niego w trzeciej osobie, aby ułatwić (uczynić mniej intymną) sytuację głośnego czytania przyjaciółom, wreszcie może nawet druk, gdyby się taka okazja nadarzyła:

Już to śliczne dzieło [*Dziadów część III* — M.P.], szczytne, czułe, dowcipne, historyczne; słowem wyższe nad wszystkie pochwały. [...] Nikogo nie widzę jak Mickiewicza, co by był w stanie napisać poema epiczne powstania naszego, w rodzaju Danta. Zachęcam to tego szanownego, kochanego ziomka; geniusz jego dokona tego z chwałą dla siebie, a i to na nieszczęsną ojczyznę naszą spłynie¹⁶.

Z upływem lat dostrzegam coraz większą chęć sięgania po cytaty już kiedyś przywoływane, skłonność do ponownego ich wykorzystania, zwłaszcza gdy obecnie nasuwają one zdecydowanie odmienne konteksty interpretacyjne¹⁷. Wielokrotne przepisywanie niegdyś na maszynie, kilkukrotne sprawdzanie (pół biedy — błąd we własnym tekście, ale w cytacie — kompromitacja!), potem kolejne korekty — aż po superrewizje — sprawiały, że były to i są nadal fragmenty najgłębiej, najsolidniej osadzone w pamięci. Pamiętam również, że podczas przygotowywania owego *Wstępu* do *Dziadów części III* zwrócił moją uwagę brak konsekwencji w postępowaniu Mickiewicza: po potwierdzeniu się wiadomości o wybuchu powstania listopadowego — z jednej strony — z łatwością niemal natychmiast wyprawił do kraju swego przyjaciela Stefana Garczyńskiego (zaprzyjaźnili się już wcześniej, w Berlinie), wspierając go nawet sporą pieniężną pożyczką, chociaż sam przecież nigdy nie był finansowo zbyt zasobny i — dodałem w nawiasie, że będzie się nim troskliwie opiekował w śmiertelnej chorobie już po upadku powstania, na wygnaniu; z drugiej strony, nie potrafił w nadesłanym wkrótce przez dłużnika liście rozpoznać kwitu bankowego (rodzaju czeku), zlecenia odebrania długu, i czekał w najwyższej rozterce kilka miesięcy, do wiosny 1833 roku, na zwrot pożyczki¹⁸. Ale przejdźmy do drugiej części tego przerwanego w połowie

¹⁶ A. Mickiewicz: *Korespondencja...* [Wyd. W. Mickiewicz]. T. 3. Paryż 1880, s. 170—171.

¹⁷ Ten cytat z listu nestora poetów spożytkowałem we *Wstępie* do wydania *Dziadów części III* (A. Mickiewicz: *Dziady część III. Z opracowaniem szkolnym*. Wstęp i objaśnienia M. Piechota. Oprac. dydaktyczne K. Heska-Kwaśniewicz i B. Zeler. Katowice 1996, s. 22).

¹⁸ Zob. Z. Sudolski: *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1995, s. 305. Obszernie pisze o tej zagadce, proponując szereg wyjaśnień, w tym głęboko psychologicznie uzasadnioną „czynność pomyłkową”, Jean-Charles Gille-Maisani (*Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*. Przeł. A. Kuryś i K. Rytel. Warszawa 1987,

wersu i niemal w połowie objętości pierwszego akapitu interesującej nas tu *Przedmowy*:

Tymczasem zdrowie jego coraz się bardziej do upadku chyliło ; tkliwość zbyt-czna, jakaś drażliwość i smutek niepojęty zwiększały jego słabość, gdy nagle, wieść o rewolucji polskiej gruchnęła po Europie. Nie tracąc godziny, przeleciał spiesźnie Szwajcarię i Niemcy, i zaledwo się Wielkopoleanie w poznański legjon szykować zaczęli, już w nim między szeregowymi Garczyńskiego widziano. Trud, niewczas, zimno, głód, nie tylko zdrowie, lecz jakąś olbrzymią siłę w niego przelały. Nieraz na pobojuwisku po dniowej rozprawie, zatknąwszy swą lancę, wśród obozowego gwaru tworzył narodowe pieśni, które młodź nasza lubiła powtarzać, i które najpiękniejszą po nim zostały pamiątką. Jego *obozowa modlitwa*, *śpiew ochotników Poznańskich wychodzących na Litwę* i inne rewolucyjne hymny znane już były za czasu wojny i z uniesieniem przyjęte przez lud i wojsko nasze. Wkrótce mianowany oficerem, pełnił czynność adjutanta przy jenerale Umińskim i do ostatniego obwołania go wodzem przez sejm i część wojska, przy nim pozostawał. Jaką boleść wyrwały na nim ostatnie klęski i złożenie broni naszej w ręce nieprzyjaciół, najbliżsi tylko jego towarzysze zdolni by opisać. Niedługo rząd Pruski dozwolił mu wypocząć na łonie przywiązanej do niego familji w Poznańskim. Dotknęły go srogie prześladowania, i unikając fortec, inkwizycji i landwerskiej służby, pod obcym nazwiskiem przedarł się w styczniu (1832 r.) do Drezna, gdzie spokojnie swoje ulubione poema kończył i większą część świeżo wydanych poezji napisał. Ale z nadejściem wiosny dawno cierpienia nagle się w nim odnowiły ; w miesiącu Lipcu ukazały się pierwsze symptomata suchot a w jesieni przepowiedzieli mu śmierć lekarze. Całą zimę w okropnych boleściach przejęczał, które powiększało w nim moralne cierpienie, los naszego kraju, ospałość Europy, męczeństwo Polski ; wtenczas to ulegając namowom przyjaciół , zezwolił na wydanie poezji swoich, które

s. 162—197; J.-Ch. Gille-Maisani: *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne. Od dzieciństwa do „Dziadów” części trzeciej*. Przeł. A. Kuryś i K. Marczevska. Red. nauk. Z. Stefanowska. Warszawa 1996, s. 322—342). Relacje dotyczące okoliczności, w jakich poeta miał się dowiedzieć o wybuchu powstania, wnikliwie i krytycznie omawia Andrzej Litwornia (*Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem (1829—1831)*. Warszawa 2005, s. 335—336).

później. może niż sama wieść o jego śmierci rozejdą się po kraju¹⁹.

Tu chyba warto zrobić krótką przerwę w cytowaniu i poza refleksją, że porządne wydanie tej *Przedmowy* będzie musiało obfitować w gąszcz przypisów rzeczowych²⁰ — w każdym wersie pojawiają się bowiem słowa wymagające komentarza (o niedbałości zecerów już nie wspominam: te zbędne znaki „hymn- / znane”, „później. może”, zbędne spacje...), trzeba już teraz zwrócić uwagę na wyraźny sygnał dotyczący czasu powstania tego tekstu: Garczyński „przedarł się w styczniu (1832 r.) do Drezna, gdzie [...] większą część świeżo wydanych poezji napisał”. Jak pamiętamy, jego *Poezje* ukazały się latem 1833 roku, poeta zmarł 20 września tego roku, zatem tekst nekrologu powstał najprawdopodobniej w ciągu najbliższych kilku dni lub tygodni tuż po jego śmierci. Wróćmy jednak do *Przedmowy*:

Przeszłego marca przeczuł bliską i niechybną śmierć ; lekarze go odstąpili. Jedyne jeszcze zostawał mu ratunek udać się do Włoch, dokąd tęsknił i tam dla siebie uzdrowienia spodziewał się. Ale był tułaczem : policja Saska od ościennych dworów podszczuwana nagliła go do wyjazdu, a paszportu do Włoch odmówili mu wielcy ambasadorowie. Wyprawiono więc go za radą lekarzy do Szwajcarii, do Bern, gdzie jakoby dla suchotników miało być bardzo zdrowe miejsce. W Bern połączył się z przyjacielem swoim który pośpieszył mu na ratunek i nie odstąpił go do ostatniej godziny. Próżne były wszelkie zabiegi dostania się do Włoch i wielcy dyplomaci odmówili mu paszportu nawet do skonania pod piękniejszym niebem. W nadziei że z Francji łatwiej mu będzie tę jedyną łaskę wyzyskać puścił się przez Genewę do Awenionu, zkąd do Marsylii miał się udać. W ostatnich tygodniach mało już cierpiał i skarżył się tylko na słabość sił która mu nie dozwalała dalej jechać. Jego skonanie było lekkim zaśnieniem na wieki ; gotowość umrzeć i krótką młodość swoją sam odmalował w chwili przecucia :

¹⁹ S. Garczyński: *Wspomnienia z czasów wojny narodowej i sonety wojenne...*, s. 4—5.

²⁰ Pasjonującą filologiczną przygodą może się okazać chociażby poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, pod jakim to „obcym nazwiskiem przedarł się” Garczyński w styczniu 1832 roku do Drezna, gdyż nie znajdujemy odpowiedniej informacji w książce Zdzisława Szelağa (*Stefan Garczyński. Zarys biografii*. Kielce 1983), ale to przecież zaledwie **zarys** biografii.

Jam się w szkole nieszczęścia jako wiatr na górze
Wychodował i wyrosł, jak wiatr może zginę,
Ale przeczekam jeszcze tę jedną godzinę
I przyjmę z mężtwem równém, na co bądź zasłużę.

Przytoczymy do nekrologu skreślonego przez Adama Mickiewicza w październiku 1833 r. wyjątek z listu ś. p. hr. Arnolda Skórzewskiego, pisanego 29 listopada tegoż roku : [...] ²¹.

Tu liczba podkreśleń zbulwersowanego formą zapisu — odbiegającą od dzisiejszych zasad — programu komputerowego osiąga maksimum (pojawiają się i czerwone wężyki w dziesiątkach miejsc, nawet nie tak rażących, jak „zkąd”, „Wychodował” i „męztwem”, i zielone wężyki, chociażby z powodu pominięcia koniecznych przecinków lub pojawienia się zbędnych spacji). Równocześnie ten fragment, w warstwie semantycznej, nie pozostawia nam już żadnych wątpliwości: następuje zmiana podmiotu mówiącego, w *pluralis maiestatis* objawia się autor-redaktor *Przedmowy* i zapowiada kolejny fragment pióra hr. Arnolda Skórzewskiego (właśnie w rodzinie hrabiostwa Skórzewskich w Poznańskim wychowywał się młody Garczyński), ale dla nas najważniejsza wydaje się na tym etapie badań **rewelacyjna wiadomość**, że autorem przytoczonej przed chwilą (w trzech odsłonach) części *Przedmowy* jest ten, który do końca czuwał przy umierającym przyjacielu.

Rzucam się natychmiast, by sprawdzić, czy tekst ten był drukowany w jakichkolwiek edycjach dzieł Adama Mickiewicza, zrazu sięgam więc po Wydanie Jubileuszowe, które jest ozdobą podręcznego księgozbioru kierownika Zakładu Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu w jego gabinecie na czwartym piętrze w budynku przy placu Sejmu Śląskiego 1, w pokoju o symbolicznym numerze 404²²; mam szczególny sentyment do tego wydania, bo udało mi się je zdobyć w antykwariacie dawno, dawno temu, za zaledwie trzy czwarte pensji starszego asystenta... Dlaczego tak tanio? Gdyż było zdekompletowane, bez tomu drugiego (*Poematy*). O tom ten uzupełniłem zbiór dzięki życzliwości prof. Jerzego Pászka, który miał pierwsze cztery tomy edycji i wymienił tom drugi na analogiczny z Wydania Narodowego (kilka pierwszych tomów tej edycji wniosła szczęśliwie do naszego księgozbioru z zasobów domowych moja

²¹ Ibidem, s. 5.

²² Życzliwi twierdzą, że nieprzypadkowo gabinet kierownika Zakładu nosi Mickiewiczowską liczbę „czterdzieści i cztery” (40 i 4), złośliwi, ale tych jest, na szczęście, znacznie mniej, rozpowszechniają interpretację, że gdyby nie zero w środku, byłyby to rzeczywiście Mickiewiczowska liczba 44.

żona Małgorzata). W połowie lat dziewięćdziesiątych wydanie to musiało ustąpić w domu miejsca rozrastającemu się Wydaniu Rocznicowemu. Zaglądam więc w Zakładzie do Wydania Jubileuszowego, oczywiście do tomu piątego: *Pisma prozq*²³ — nie ma tej *Przedmowy*! Na wszelki wypadek sprawdzam również w Wydaniu Narodowym, którego tom piąty jest nadreprezentowany w Zakładzie jeszcze przez kilka egzemplarzy zgromadzonych niegdyś (w większej liczbie, chyba jeszcze w czasach Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Katowicach, w połowie lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku; przetrwały — w topniejącym z czasem składzie — przeprowadzki do Sosnowca i z powrotem do Katowic) na potrzeby ćwiczeń tekstologicznych — szczęśliwy przypadek. Sprawdzam — i tu podobnie nie ma interesującej nas *Przedmowy*²⁴. Przez chwilę poczułem się **odkrywca** „nekrologu skreślonego przez Adama Mickiewicza w październiku 1833 r.”!

Widzę jednak, że trzeba zmierzać do pointy, a tok mej gawędy filologicznej niebezpiecznie zaczyna się zbliżać do narracji w rodzaju zaproponowanym przez Jarosława Marka Rymkiewicza. Chyba nigdy przejazd z Katowic do Tarnowskich Gór nie minął mi tak szybko, a w domu — kres iluzji. W Wydaniu Rocznicowym — jako jedyny pośród *Tekstów przypisywanych poecie* — figuruje na stronach 295—297 fragment przywołanej tu *Przedmowy*, zatytułowany przez wydawcę [*Stefan Garczyński*], a z *Dodatku krytycznego* można się ponadto dowiedzieć sporo o całej historii tego tekstologicznego nieporozumienia²⁵. Wypadnie przytoczyć tu obszerny fragment edytorskiego komentarza:

Nekrolog ten nie został ogłoszony w żadnym czasopiśmie emigracyjnym. Opublikowano go dopiero po r. 1860 w *Przedmowie* do książki *Wspomnienia z czasów wojny narodowej i sonety wojenne* Stefana Gar-

²³ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. Red. J. Krzyżanowski. T. 5: *Pisma prozq*. Cz. 1: *Pisma filomatyczne, estetyczno-krytyczne, opowiadania*. Pisma francuskie przeł. A. Górski. Teksty i uwagi o tekstach przygotował L. Płoszewski. Objaśnienia oprac. Z. Ciechanowska. Warszawa 1955.

²⁴ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Narodowe. Red. L. Płoszewski. T. 5: *Pisma prozq*. Cz. 1: *Pisma filomatyczne, estetyczno-krytyczne, opowiadania*. Warszawa 1952.

²⁵ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. Red. Z.J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska i C. Zgorzelski. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokurno. Warszawa 1996. Mniej więcej w tym samym czasie, gdy przygotowywano do druku Wydanie Narodowe, Stanisław Kolbuszewski ogłosił w *Polskim słowniku biograficznym* biogram Stefana Floriana Garczyńskiego; w zakończeniu tekstu czytamy: „Przypisywany Mickiewiczowi nekrolog o Garczyńskim, po raz pierwszy drukowany we wstępie do *Wspomnień z czasów wojny narodowej* Paryż 1866, uważa St. Pigoń za rzecz Ign. Domejki” (nota w nowym wydaniu owego nekrologu A. Mickiewicz: *Dzieła wszystkie*. T. 5. Warszawa 1933, s. 457—461). *Polski słownik biograficzny*. T. 7/3, z. 33. Kraków 1948, s. 273.

czyńskiego, Paryż. Wydawca zaznaczył, że był on „skreślony przez Adama Mickiewicza w październiku 1833 r.” W Muzeum Mickiewicza w Paryżu (rkp nr 28) zachował się rękopis nekrologu pisany przez Ignacego Domejkę. Ponieważ w tym atg występują skreślenia, można przypuszczać, że Domejko nie kopiował cudzego zapisu, ale sam formułował wypowiedzi, nadając kształt językowy zachowanej wersji omawianego utworu. Nie wyklucza to jednak udziału Mickiewicza w tworzeniu nekrologu; zwrócił na to uwagę Pigoń, pisząc we wstępie poprzedzającym publikację artykułu o Stefanie Garczyńskim: „Inna sprawa, że Mickiewicz mógł mieć pewien współudział w tym nekrologu: może zachęcił Domejkę do napisania, może mu poddał myśl niektórą. Coś o tym współpracownictwie musiał wspomnieć Domejko Wł. Mickiewiczowi, oddając mu rękopis, skoro go zmylił i skłonił do przyznania autorstwa A. Mickiewiczowi. I z tego także powodu należy się artykulowi temu, od lat przypisywanemu A. Mickiewiczowi, miejsce choćby w dodatku do jego *Dzieł* (wyd. sejm., t. 5, s. 457).

Wydanie niniejsze oparto na pdr.²⁶

Cóż pozostaje niefortunnemu ponownemu „odkrywcy”? Wypada pogratulować decyzji edytorom: Stanisławowi Pigionowi w Wydaniu Sejmowym i Zdzisławowi Dokurno w Wydaniu Rocznicowym, że przywrócili jednak, drukowany wcześniej wśród tekstów przypisywanych, ten fragment *Przedmowy*. Jak jednak porażkę odwrócić w sukces, sukcesik, bodaj cień sukcesu? Wypada spróbować udzielić odpowiedzi na podstawowe pytania? Od kogo mógł się dowiedzieć Domejko o takich drobnych szczegółach, jak choćby godzina śmierci Garczyńskiego. Szukać trzeba, oczywiście, w listach Mickiewicza do Domejki. Bez trudu natrafiam na list wysłany dwa dni po śmierci przyjaciela (*[Avignon] septembre 22 [1833]*):

Nasz Stefan już nas porzucił, pozawczora o godzinie szóstej z rana usnął z lekka na wieki. [...] W ostatnich kilku tygodniach przyjaciel nasz mało cierpiał i skarżył się tylko na słabość sił, która mu nie dozwalała dalej jechać²⁷.

To doprawdy, niepozostawiające żadnych wątpliwości zbieżności tekstów: listu Mickiewicza i *Przedmowy* autorstwa Domejki. Aby lepiej wy-

²⁶ Ibidem, s. 364. Nie muszę chyba dodawać, że w Bibliotece Wydziału brak w Wydaniu Sejmowym tomów 1—3 oraz właśnie tomu 5.

²⁷ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Jubileuszowe. Red. J. Krzyżanowski. T. 15: *Listy*. Cz. 2. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1955, s. 99. Cytuję właśnie to wydanie, by zwrócić uwagę, że list ten był znany i drukowany już wówczas, gdy zaniechano drukowania *Przedmowy*.

eksponować zasady owego „współpracownictwa”, zestawmy oba fragmenty w dwie kolumny, wytluszczając nadto w tekście *Przedmowy* słowa powtórzone przez Domejkę za Mickiewiczem, chociaż redaktor nekrologu nie zawsze zachował pierwotny szyk wyrazów:

List Mickiewicza

Nasz Stefan już nas porzucił,
pozawczora o godzinie szóstej
z rana usnął z lekka na wieki
[...]

W ostatnich kilku tygodniach
przyjaciel nasz mało cierpiał
i skarżył się tylko na słabość sił,
która mu nie dozwalała dalej je-
chać.

Przedmowa

Dnia 20 września 1833 roku, o go-
dzinie szóstej rano umarł w Aw-
nionie **nasz** ziomek i współtulacz
Stefan Garczyński, [...]

W ostatnich tygodniach mało
już cierpiał i skarżył się tylko na
słabość sił, która mu nie dozwala-
ła dalej jechać.

W tych dwóch zdaniach Domejko w większym stopniu był **redakto-**
rem tekstu Mickiewicza otrzymanego od niego w liście niż jego **auto-**
rem. Choć to, oczywiście, zbyt mała zbieżność, by Mickiewicza uznać za
współautora tekstu *Przedmowy*. Jak więc widzimy, w kwestii „udziału
Mickiewicza w tworzeniu nekrologu” odpowiedzieć można jedynie tyle, że
jego współludził był tu raczej znikomy.

Kompozycja tego wprowadzenia do tomiku *Wspomnienia z czasów*
wojny narodowej i sonety wojenne, chyba z przesadą określanego w *Do-*
datku krytycznym jako „książka”, jak to zostało już wcześniej zasygna-
lizowane, jest niezwykle złożona. Po fragmencie przytoczonego listu
hr. Arnolda Skórzewskiego zostaje zacytowany fragment przedmowy
do „wydania pism Garczyńskiego przez hr. Stanisława Skórzewskiego,
krewnego poety i jak on przedwcześnie zgasłego” — w dwóch fragmen-
tach; w drugim podano mylną wiadomość, jakoby „Wielki wieszcz Wal-
lenroda i Tadeusza, już zaraz po swoim przybyciu do Paryża, zajął się
był wydaniem poezji Stefana, które w roku 1833, w dwóch tomach się
ukazały”. Przytoczono wreszcie tekst łaciński i polski nagrobku ułożone-
go przez Mickiewicza i wrytego na grobie przyjaciela w Awinionie. Ale
i to jeszcze nie koniec, bo pojawia się coś w rodzaju *post scriptum*, mia-
nowicie rodzaj przypisu sygnowanego *NB* [*notabene*], w którym autor
redakcji całej *Przedmowy* roztrząsa rozbieżności wokół daty urodzenia
przedwcześnie zmarłego poety:

NB. Hr. Arnold Skórzewski, w liście swoim, podaje rok 1805 jako
rok urodzenia Stefana Garczyńskiego; Mickiewicz zaś w nekrologu swo-
im wymienia rok 1806, i tę datę na nagrobku umieścił. Zostawiamy

obydwie daty, nie mając obecnie środków stanowczo te kwestię zdecydować²⁸.

Jedno, poza wszystkim innym, pozostaje pewne: niemal dokładnie dwa dziesiątki lat po tym, gdy Józef Ignacy Kraszewski i Placyd Janowski zabawiali się w pisanie *Powieści składanej* (1843 rok), a Józef Aleksander Miniszewski i Józef Bogdan Dziekoński w pisanie *Powieści zlepianej* (1846 rok)²⁹, bliżej nam nieznany (wypadnie podjąć w tej kwestii odpowiednie poszukiwania) autor redakcji *Przedmowy* do paryskiego wydania *Wspomnień z czasów wojny narodowej i sonetów wojennych* Stefana Garczyńskiego (Paryż 1866, wydanie drugie — 1867) zadał sobie trud **składania**, **zlepiania** bodaj najbardziej skomplikowanego — wedle wiedzy autora tych słów — wstępu do tomiku wierszy w całym wieku XIX.

²⁸ S. Garczyński: *Wspomnienia z czasów wojny narodowej i sonety wojenne...*, s. 8.

²⁹ J.I. Kraszewski, John of Dycalp [P. Janowski]: *Powieść składana*. J. Mac Tretful [J.A. Miniszewski], J.Z. Sójkowski [J.B. Dziekoński]: *Powieść zlepiana*. Wstęp i oprac. B. i M. Szargotowie. Katowice 2004.

Natalia Lipszyc

„Oni mają walkę rozpoczynać...”?
Przygotowanie
jako komentarz interpretacyjny
do *Kordiana* Juliusza Słowackiego

Oni się będą modlić, zabijać, przeklinać.
Oni na ojców mogiłach usiedli i myślą o zemsty godzinie.
Ten naród się podniesie, zwycięży i zginie;
Miecze na wrogach połamie,
A potem wroga myślą zabije¹.

Geneza i recepcja dramatu

Okoliczności powstania *Kordiana* Juliusza Słowackiego opisywano już wielokrotnie. Dramat ten, wydany w drukarni Pinarda w marcu 1834 roku, niewątpliwie wyrastał z ostatnich lat ówczesnej polskiej historii, odnosił się do dyskusji popowstaniowej prowadzonej w kręgu emigracji w Paryżu, czerpał inspiracje z samego powstania listopadowego, nawiązywał wreszcie do *Dziadów* drezdeńskich Adama Mickiewicza.

Znaczące informacje o krystalizowaniu się koncepcji dzieła, „dziwnym imieniu dla człowieka idealnego”, a także o postępach pracy nad samym tekstem przynoszą listy Słowackiego do matki. Poeta pisał w nich bowiem:

¹ J. Słowacki: *Kordian*. W: Idem: *Dzieła*. T. 6: *Dramaty*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1959, *Przygotowanie* [dalej: *Przygotowanie*], w. 127—131; M. Bizan, P. Hertz: *Głosy do „Kordiana”*. Warszawa 1972.

Bóg mię sam natchnął — bo rozwinął w myśli mojej wielkie dzieło. Część pierwszą za kilka dni posyłam do druku i teraz przepisuję. — Wierz mi, Matko droga, że się nie zaślepiam — żem to dzieło osądził obcego człowieka rozważą... I drukuję bezimiennie — będzie tak równiejsza walka z Adamem².

Walka już od początku nie była jednak równa. Pierwsi odbiorcy przyjęli *Kordiana* skrajnie negatywnie³. Lekceważenie, a nawet oburzenie Zaleskiego, Niemcewicza czy Januszkiewicza świadczą ponadto o całkowitym niezrozumieniu dramatu przez współczesnych. Również dziś, mimo docenienia utworu, *Kordian* zaliczany jest zwykle do twórczości młodzieńczej Słowackiego, co samo w sobie sugeruje pewną niedojrzałość dzieła. W konsekwencji, mimo ogromnej tradycji badawczej, dramat ten nadal budzi wątpliwości interpretacyjne i wciąż nie uzyskał pełnego monograficznego opracowania⁴.

Projekt i tytuł „wielkiego dzieła”

Wątpliwości interpretacyjne pojawiają się już na poziomie konstrukcji tytułu dramatu. W pierwodruku poszczególne jego człony złożono, w osobnych wersach, czcionką malejącą:

² List Słowackiego do matki z 15 lipca 1833 roku. W: J. Słowacki: *Dzieła*. T. 13: *Listy do matki*. Oprac. Z. Krzyżanowska. Wrocław 1952, s. 164.

³ „Wszystko w poezjach jego [Słowackiego — N.L.] i cudze, i ładaco. W dawniejszych powieściach, aż do *Lambro*, błyszczało jakieś pożyczone bajrońskie światelko, teraz i to zagasło, a tylko kopci i smrodzi knotem wciąż dymiącym. *Kordian* jest *nec plus ultra* [nic poza tym, nic nadto — N.L.] głupstwo. Małpuje w nim na przemiany to *Dziady*, to *Wacława*, sceny uczniów wileńskich, rozmowy Nowosilcowa *etc.*; nie powiadam już nic, że różne tyrady na wzór Garczyńskiego żywcem pokradł z Goethego i innych. Dajmy mu czysty już pokój!” (J.B. Zaleski do L. Nabelaka); „Co za farsy banialuki, czarty, czarownice, papież, papuga, car, Konstanty, oszkalowani pierwsi obywatele do rewolucji ostatniej wchodzący; wszystko to w najdziwniejszym wierszu” (J.U. Niemcewicz w *Pamiętnikach*); „[...] donosząc, że *Kordian* jest Słowackiego Juliusza, robię dobry i miłosierny uczynek Mickiewiczowi. — Nie godzi się tak mało trzymać o talencie Adama, żeby mu przypisywać *Kordiana*” (E. Januszkiewicz do E. Larrisówny). Cyt. za: M. Bizan, P. Hertz: *Głosy do „Kordiana”...*, s. 127—128, 131.

⁴ Do trudności z ogarnięciem *Kordiana* przyznaje się, jako jeden z niewielu, Mieczysław Inglot. Przedstawia on własną interpretację tego utworu, daje „próbę nowego odczytania” (różną od koncepcji autorskiej), pokazuje „dwa oblicza dramatu”. Na wstępie zaznacza jednak: „Znany i popularny, czytany i grywany dramat Słowackiego okazał się jednocześnie utworem wyjątkowo trudnym do poprawnej interpretacji”. Kontekst wskazuje, że ma tu badacz na myśli poprawność niekoniecznie metodologiczną. Por. M. Inglot: *Wstęp do „Kordiana”*. Wrocław 1986, s. V—VI, LXI—LXXIV.

Kordjan
CZĘŚĆ PIERWSZA TRILOGJI.
SPISEK KORONACYJNY.

Można zatem założyć, że poeta projektował *Kordiana* jako trzy odrębne, połączone zapewne osobą głównego bohatera, dramaty. Czytelnicy otrzymali w roku 1834 jedynie pierwszą część planowanego dzieła. Niewątpliwie zamierzał poeta oddać do druku również ostatnią część zamykającą całość, zachował się bowiem list Słowackiego pisany w roku 1838 z Florencji do Eustachego Januszkiewicza, z następującym passusem: „A propos. Moja trzecia część *Kordiana* spalona — popełniliśmy wileć głup]stwo w katalogu, które kiedyś na Ciebie w [mojej] biografii zrzucią”⁵. Historia bywa przewrotna: potomni nie zrzucili na wydawcę winy za zapowiedź ukazania się dramatu o tytule niemożliwym dziś do pełnego zrekonstruowania:

Kordjan
CZĘŚĆ TRZECIA TRILOGJI.
???

Z konieczności więc w tradycji lekturowej całym dziełem okazał się tekst wydany w roku 1834⁶.

⁵ J. Słowacki: *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820—1849)*. W: Idem: *Dzieła*. T. 14. Oprac. J. Pelc. Wrocław 1952, s. 87.

⁶ Istotne nieporozumienie interpretacyjne wynika również z przeciwstawiania „części pierwszej trylogii” Słowackiego *Dziadom* drezdeńskim Mickiewicza. Trzecia część powstającego na przestrzeni dziewięciu lat cyklu dramatycznego stanowiła niewątpliwie wyraz skryształizowanych poglądów autora latem roku 1832 — domknięcie koncepcji narodu polskiego i artykulację mesjanizmu. *Kordiana* tworzył zaś poeta o prawie jedenaście lat młodszy niż autor *Dziadów* drezdeńskich, stojący na początku swojej drogi twórczej (Słowacki miał 24 lata, gdy pisał *Kordiana*) i — świadomie — nieformułujący programu politycznego dla emigracji ani tym bardziej koncepcji historiozoficznej (Mickiewicz miał latem 1832 roku, w momencie pisania *Dziadów* drezdeńskich, skończone 33 lata). O ile *Dziady* stanowiły *ex definitione* konstrukcję otwartą i fragmentaryczną (uzupełnianą wciąż nowymi tekstami, nieprzeznaczonymi jednak finalnie do druku), o tyle pisany od części pierwszej *Kordian* z założenia miał być trylogią. W odmiennych tradycjach cyfra „3” ma szczególne znaczenie. W rozpowszechnionym systemie Hegla cyfrze tej przypisywano wartość najwyższą — syntezę. Analogiczna do trzeciej części *Dziadów* mogłaby więc być trzecia część trylogii o *Kordianie*. Zestawianie bohatera Słowackiego, który jest dopiero teza samego siebie, postacią rozpoczynającą poszukiwanie ciągłego traconego sensu — z bohaterem Mickiewicza, będącym po diametralnej przemianie syntezą — postacią wcielającą ideał poety, jest więc pozbawione podstawy. Postacie te nie są bowiem w żadnym sensie ekwiwalentne. *Kordian* — w dwóch pierwszych aktach dramatu powtarzając modelową biografię bohatera literatur zachodnich — sumuje doświadczenia romantyzmu, ale nadal poszukuje sensu. Tym sensem nie jest na pewno objawiony na Mont Blanc

Projekt trylogii, zapowiedzianej wyraźnie w tytule dramatu, poszerza jednak hermeneutycznie wyznaczone pole interpretacyjne o kwestię intencji autorskiej.

Kordian zatem w swym ostatecznym, a nie projektowanym kształcie, składa się z czterech zupełnie odmiennych zespołów tekstowych: mota — fragmentu z *Lambra*, diabelskiego projektu wieku XIX — *Przygotowania*, dyskusji trzech reżyserów polskiego teatru emigracyjnego, czyli *Prologu*, i wreszcie dramatu właściwego, złożonego z trzech aktów dzielonych na sceny.

W tej konfiguracji *Przygotowanie* uznać więc można za komentarz stanowiący przedmowę do *Kordiana*. Takie właśnie sfunkcjonalizowanie tego krótkiego, liczącego zaledwie 304 wersy fragmentu, pozwoli na ukazanie jego nowych funkcji w kontekście całości dzieła oraz ukazanie złożoności i zarazem autonomiczności krótkiego tekstu otwierającego całe dzieło.

Przedmiotem rozważań jest, naturalnie, tekst wydrukowany przez Pinarda — „część pierwsza trylogii”. Konieczne wydaje się jednak podkreślenie, że *Przygotowanie* projektuje — na zasadzie *pars pro toto* — cały wiek XIX; nie tylko epizod historyczny z roku 1829, ale w perspektywie głównie powstanie listopadowe — tragiczną dla narodu polskiego „wojnę”, która nie stała się zasadniczym tematem dzieł największych poetów polskiego romantyzmu. Zdarzenie to jedynie pseudonimowano: Mickiewicz posłużył się procesem filomatów, a Krasiński rewolucją. Nie zachowały się informacje o trzeciej — spalonej — części dramatu o Kordianie; niemożliwe zatem jest ustalenie, jak (i czy w ogóle) temat powstania listopadowego podjął autor *Lambra*. Gdyby jednak całe „wielkie dzieło” rozpisane zostało na trzy części, *Przygotowanie* stałoby się automatycznie komentarzem do całości. Zyskałoby wtedy na wyrazistości, stanowiąc klamrę spinającą cały tekst.

winkelriedyzm — tym bardziej niecelowe jest uznawanie go za model historiozoficzny Słowackiego i porównywanie z mesjanizmem Mickiewicza.

„Oszkalowanie pierwszych obywateli
do rewolucji ostatniej wchodzących”
albo *theatrum mundi Poloniae*

PRZYGOTOWANIE

Roku 1799 dnia 31 grudnia w nocy.

Realizacja przedsięwzięcia opisanego w *Przygotowaniu* — jak informują didaskalia — jest wspólnym dziełem Czarownicy, Szatana, Astarota, Mefistofelesa oraz tłumu diabłów. Scena z takimi aktorami pozostaje w czytelnej opozycji do realistycznego na ogół⁷ dramatu właściwego. Przedstawiciele sił nieczystych w piekielnym kotle wygotowują „ludzi do rządu”: „mówców plemię”, powstańczych generałów (Chłopickiego, Skrzyneckiego i Krukowieckiego), księcia Adama Czartoryskiego, polityka Joachima Lelewela i Juliana Ursyna Niemcewicza — autora *Śpiewów historycznych*, żywy (jeszcze) relikw polskiej dawności⁸. Wszystkie te karykaturalnie szkicowane postaci przedstawiały aktywnych działaczy polskiego życia politycznego. Ludzie ci cieszyli się znacznym szacunkiem (Czartoryski i Lelewel działali w paryskim środowisku emigracyjnym). *Kordian* budził zatem oburzenie współczesnych odbiorców⁹ — zasady: „świętości nie szargać, bo trza by święte były”, przestrzegano bowiem wśród emigrantów konsekwentnie. *Przygotowanie* przeczytane jako ironiczny fragment zamieszczony przed dramatem właściwym — dramatem o patriotcie i spisku na życie cara — zdawało się zaś całkowicie negować sens powstania listopadowego. Przedstawienie spisku koronacyjnego (faktu historycznego) pseudonimującego czy symbolizującego powstanie listopadowe oraz rolę w nim Kordiana (fikcja literacka) negowało *a priori* wszelkie szanse na zwycięstwo. Negowało celowość podejmowania walki o odzyskanie niepodległości. Pozbawiona bytu politycznego Polska stanowiła przecież dla paryskich emigrantów niemal świę-

⁷ Odejścia od konwencji realistycznej: samobójstwo Kordiana w I akcie i jego ożywienie w dalszych partiach dramatu (mimo że okrzyk Laury „nieszczęście! panicz się zastrzelił” i wzmiankę w *Wędrowcu* o „bliźnie Kaima” na czołe traktować można jako nieudaną próbę odebrania sobie życia, to Kordian mówi sam o sobie jako o „samobójcy”), rozmowa z chmurą i zjazd na tejże chmurze z Mont Blanc do Polski, powodzenie konspiracji Spiskowych w państwie kontrolowanym przez carską policję, zerwanie masek bez dekonspiracji organizacji, hipostazy — Strach i Imaginacja — postaci fantastyczne albo materializacja jaźni Kordiana, Szatan przyjmujący postać Doktora oraz to, że zapala on cygaro od dukata.

⁸ 1757(?)–1841.

⁹ Por. cytaty z przypisu 2.

tość, na pewno zaś jedyną sprawę, która uzasadniała ich cierpienia na obczyźnie.

Oburzenie pierwszych czytelników *Kordiana* wynikało jednak z bardzo powierzchownego odbioru *Przygotowania* — nie jako przedmowy komentującej całą wydaną w 1834 roku książeczkę, lecz jako ciętą satyrę, „szkalującą pierwszych obywateli do rewolucji ostatniej wchodzących”¹⁰. Odczytanie takie, poza naruszeniem drażliwego tematu świętości narodowej, uzasadnia zastosowanie ironii w konstrukcji tego tekstu, czy precyzyjniej rzecz ujmując: pierwszego fragmentu *Przygotowania*. Lektura pierwszych Polaków była bowiem bardzo selektywna: koncentrowano się tylko na diabelskim scenariuszu, który zapowiadał Mefistofeles.

Dziś pierwszy dzień wieku,
Dziś mamy prawo stwarzać królów i nędzarzy
Na całą rzekę stuletniego cieku.
Więc temu narodowi stwórzmy dygnitarzy,
Aby nimi zapychał każdą rządu dziurę¹¹.

Dziś nie dziwi oburzenie tychże dygnitarzy czytających Polaków (auto)portret własny¹². „Ludzie do rządu” wychodzący z „platynowego kotła”, po zmieszaniu „żywiółów ziemi i ładu” ze szczątkami zwierzęcy mi i „szpilkami Kaprała z główkami laku”, okazują się śmieszni, głupi albo podli:

Starzec, jak skowronek,
Zastygły wspomnień bryłą,
Na pół zastygłą, przegniłą.
Poeta — rycerz — starzec — nic,
Dziewięciu Feba sułtanic
Eunuch...¹³

¹⁰ Tekściki takie, mniej zresztą cięte i gorzej napisane, krążyły w odpisach i drukach ulotnych w okresie powstania. Na przykład: „Chłop nas dziś zdradził, / Skrzynka się zamknęła, / Kruk oczy wysadził, / Ryba utonęła”. Cyt. za: M. Bizan, P. Hertzt: *Głosy do „Kordiana”...*, s. 169.

¹¹ *Przygotowanie*, w. 139—143.

¹² O uchwyceniu typu wrażliwości Słowackiego i jego konsekwentnym, a bardzo ostrym krytykowaniu wad narodowych (we fragmentach *Beniowskiego* czy w *Grobie Agamemnona*) świadczy też piosenka Jacka Kaczmarskiego zatytułowana *Recht Słowackiego*, rozpoczynająca się słowami: „Za rządów kniazia Jura Heretyka, którego lud zwał także uśmiechniętym...”.

¹³ *Przygotowanie*, w. 212—217.

— to Niemcewicz. Tak szydercza ocena poety wydaje się równie niesprawiedliwa, co nieuzasadniona¹⁴. Drwina z tych, co „narodowej się chwyca mównicy”, wydaje się aktualna — zarówno w latach 1833—1834, jak i dziś. Zaskakuje jednak portret Lelewela, który pracował wprawdzie w cenzurze, ale uczył Mickiewicza w Wilnie i skutecznie wstawił się za uwolnieniem poety z więzienia wiosną 1824 roku, a później brał udział w pracach rządu narodowego i angażował się w politykę na emigracji. Szatan tak zapowiada jego pojawienie się:

Widzicie tę postać bladą,
Z mętów kotła już na pół urodną;
Twarz uwiędła i wzrok w czarnym kole;
Paszczę myśli otwiera wciąż głodną,
Wiecznie dławi księgarnie i mole;
I na krzywych dwóch nogach się chwieje
Jak niepewne rządowe systema.
Chce mówić, posłuchajmy, co na świat posieje?...

TWÓR

pokazując z kotła głowę

Czy lepiej, kiedy jest król? czy kiedy go nie ma?...¹⁵

Cytowane opisy Niemcewicza i Lelewela stanowią wyjątkowo zjadliwe karykatury osób. Osób, co trzeba podkreślić, autentycznie dla kultury i sprawy polskiej zasłużonych. Ich kilkuwersowe portrety stworzył autor *Kordiana*, eksponując cechy charakterystyczne, czasem transponując nawet pozytywy w negatywy. Tak bowiem należałoby traktować sędziwy wiek Niemcewicza i jego dokonania jako poety historycznego. Słowacki uznaje zaś za synonimy konotujące się w języku polskim niewątpliwie dodatnio słowa *poeta* i *rycerz* oraz równie pozytywne, ze względu na szacunek dla wieku sędziwego, słowo *starzec*, stawiając je w szeregu łączonym myślnikami, i sprowadza do jednej wartości semantycznej: *nić*. Dokonuje tym samym deprecjacji osiągnięć powszechnie szanowanego twórcy i działacza. Co więcej, polemizuje z owymi popularnymi przekonaniami, używając z ironią patetycznych określeń. W jakiejś mierze sposób charakteryzowania Niemcewicza wyznacza prezentowany w *Kordianie* stosunek do rzeczywistości. Nawet te elementy przekazu, które wydają się zawierać pozytywne treści ideowe, wpisują się w ironiczny kontekst.

¹⁴ Tym bardziej, że to właśnie Niemcewicz bardzo wysoko ocenił poezję Słowackiego, kiedy ten czytał z rękopisu podczas śniadania w Ursynowie III akt *Mindowego*. Por. List Słowackiego do matki z 15 września 1830 roku. W: J. Słowacki: *Dzieła*. T. 13..., s. 164.

¹⁵ *Przygotowanie*, w. 246—254.

Potwierdza to karykaturalnie zdeformowana charakterystyka Joachima Lelewela, przedstawionego jako „bijący pianę mól książkowy”, niemający żadnego kontaktu z rzeczywistością. Sądzić można, że wyjątkowo złośliwe „oszkalowanie pierwszych obywateli do rewolucji ostatniej wchodzących” budziło negatywne emocje wszystkich niemal emigrantów. Satyryczne przerysowanie sytuowało przywołane fragmenty *Przygotowania* w kręgu teatralnych form ekspresji zbliżonych do szopki czy kabaretu. Brakowało w nim jednak życzliwego dystansu i, choćby częściowego, zrozumienia autora dla przedstawianych postaci. Sposób ich kreacji sugerował zupełny brak emocjonalnego dystansu. Zdawał się świadczyć wręcz o nienawiści autora, co stanowiło swoisty dysonans poprzez złamanie zasady *decorum* — narzucenie skrajnych form wyrazu. Zasadne jest pytanie o przyczynę tej tendencyjności. Tym bardziej, że następny „twór” symbolizował generała, który w większym stopniu na potępienie zasłużył:

Niszczyciel, jakby horda Nogajca.
On w stolicy owłada dział mur,
On z krwi na wierzch wypłynie — to zdrajca!
A gdy zabrzmi nad miastem dział huk,
On rycerzy ginących porzuci;
Z arki kraju wyleci jak kruk,
Strząśnie skrzydła, do arki nie wróci...
Kraj sprzedany on wyda pod miecz¹⁶.

Charakterystyka generała Krukowieckiego, zwanego „grabarzem powstania”, dokonana jest stroniczo (jedne środowiska emigracyjne uważały go za zdrajcę narodu, inne nie), ale zupełnie poważnie, bez ironii, bez dystansu autorskiego. Zastosowanie porównania o biblijnym rodowodzie nadaje opisowi patos, grozę, akcent eschatologiczny przywołuje na myśl *Apokalipsę*. Zamiana gołębia — symbolu Ducha Świętego, miłości, łagodności, a także radości związanej z nadzieją na nowe życie po potopie — na kruką, ptaka nocnego, postrzeganego jako zagrożenie, budzącego odrazę padlinożercy i drapieżcy, wzmacnia w tekście akcent eschatologiczny, generujący apokaliptyczne zagrożenie.

Porównanie generała do kruka ułatwia deszyfrację tej postaci poprzez skojarzenie z nazwiskiem, co czyni tekst bardziej wyrazistym. Symbolika zwierzęcych charakterów ma bardzo stary i wielokulturowy rodowód (jednocześnie biblijny, grecki i egipski), jest więc bardzo czytelna. Zabieg ten stosowano i stosuje się do dziś w satyrze politycznej i kabarecie.

Analizowane fragmenty *Przygotowania* zdają się zatem odwrotnością dziewiętnastowiecznej polskiej szopki; przedstawienia krakowskiego Zie-

¹⁶ Ibidem, w. 268—275.

lonego Balonika czy *Polskie ZOO*, reżyserowane przez Marcina Wolskiego, za przedmiot zabawy obierały sobie bowiem miniony rok. W *Kordianie* zaś pojawia się całe przyszłe stulecie, nie wiek zakończony, tylko wszystkie lata nadchodzącego wieku. Szatan, Mefistofeles i Czarownica bawią się ludźmi jak wykonanymi dla potrzeb kabaretu lalkami, stwarzając aktorów w swoim własnym teatrze. Sceną tego teatru jest Polska, marionetkami zaś — przedstawiciele narodu, któremu się „dzień ogromny zbliża”.

Konsekwencje wynikające z *theatrum mundi Poloniae*

Odczytanie *Przygotowania* jako wstępu do całego *Kordiana* zmienia perspektywę postrzegania historii. Dzieje, a przynajmniej polska historia XIX wieku, pozostają we władzy Szatana. Siły nieczyste reżyserują stulecie. Ludzie zatem — zarówno postaci historyczne (Lelewel, Czarotoryski, Chłopicki, Krukowiecki), jak i bohaterowie literaccy (Kordian, Prezes, Spiskowcy czy Laura) — są tylko marionetkami. Wiek XIX jest już zaprojektowany, więc biegu historii zmienić nie można. Nie są winni Krukowiecki — na poziomie historii, czy Kordian — na poziomie fabuły. Ich subiektywne przeświadczenie, że planują i działają, jest całkowicie złudne. W istocie nie mogą nic. Największe nawet bohaterstwo osobiste Kordiana, największe jego poświęcenie, wysiłek i plan nie zapewnią powodzenia spisku. Jest to *a priori* niemożliwe, ponieważ niemożliwa jest śmierć cara w roku 1829. Szatan wyreżyserował bowiem powstanie w roku 1830, uwzględniając w nim rolę cara Mikołaja I jako zwierzchnika Moskwy, a Wielkiego Księcia Konstantego jako rosyjskiego namiestnika w Królestwie Polskim. Wobec tej konstatacji działania Kordiana (i być może generałów powstańczych jako ewentualnych bohaterów następnych części trylogii) wydają się śmieszne lub żałosne albo tylko absurdalne i bezsensowne. Następuje zatem totalna deprecjacja rzeczywistości ziemskiej jawiącej się jako *theatrum mundi*. Tak radykalne zaprzeczenie „tu” i „teraz” zupełnie neguje sens egzystencji, sens historii, sens doczesności w ogóle. Tę perspektywę narzuca myślenie chrześcijańskie z ducha ewangelicznego¹⁷ — Chrystus mówił wszak:

¹⁷ Koncepcję odczytania akcji Kordiana w kontekście wartości chrześcijańskich (poprowadzoną jednak w odmiennym niż prezentowany w tej pracy kierunku) wysunął w swojej interpretacji Eligiusz Szymanis. Por. E. Szymanis: *Kordian z perspektywy filozofii genezyjskiej*. W: „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”

„Królestwo moje nie jest z tego świata”¹⁸. W biblijnej scenie kuszenia szatan chciał ofiarować Jezusowi wszystkie królestwa tego świata za jeden pokłon¹⁹. W III akcie dramatu Słowackiego kuszenie zostanie powtórzone, ale w innej formie. Jeśli jednak Chrystusowe królestwo „nie jest z tego świata”, to „ten” świat znajduje się pod władzą diabła. Terazniejszość jest szatańska — dobitnie pokazują to Astarot, Mefistofeles i czarownice „stwarzający królów i nędzarzy na całą rzekę stuletniego ciek” — reżyserujący w *Przygotowaniu* cały wiek XIX. Historia jest zatem całkowicie szatańska, ponieważ ludzie są marionetkami. Każdy cel: ziemski, historyczny, polityczny, jest zły. Dla kuszzonego Chrystusa „wszystkie królestwa świata” nie posiadały istotnej wartości. Dla Polaków zatem również Polska nie może być wartością²⁰. Dlatego powstanie listopadowe — nawet gdyby się udało, co i tak nie było możliwe — lokowało się w kontekście negatywnym. Polacy, bijąc się o Polskę, realizowali bowiem nie prawdziwy cel boski, a złudny cel ziemski. Działali więc ostatecznie w interesie szatańskim, co potwierdzała rozmowa Szatana z Mefistofelem:

Śłuchaj! Wśród narodów wiele
Jednemu się ludowi dzień ogromny zbliża.
Idź tam, jego rycerze noszą krzywe szable
Jako księżyc dwurożny, jako rogi diable;
I rękojeść tych kordów nie ma kształtu krzyża.
Pomóż im — oni mają walkę rozpoczynać.
Taką, jakąśmy niegdyś z panem niebios wiedli.
Oni się będą modlić, zabijać, przeklinać.

1999, R. 34, s. 45—55. Z ustaleń Szymanisa korzystam również w dalszej części tego tekstu.

¹⁸ Podczas przesłuchania Chrystus powiedział Piłatowi: „Królestwo moje nie jest z tego świata. Gdyby królestwo moje było z tego świata, słudzy moi biliby się, abym nie został wydany Żydom. Teraz zaś królestwo moje nie jest stąd”. J 18, 36. Cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*. Poznań—Warszawa 1990.

¹⁹ „Jeszcze raz wziął Go diabeł na bardzo wysoką górę, pokazał Mu wszystkie królestwa świata oraz ich przepych i rzekł do Niego: Dam Ci to wszystko, jeśli upadniesz i oddasz mi pokłon. Na to rzekł mu Jezus: Idź precz, szatanie! Jest bowiem napisane: Panu, Bogu swemu, będziesz oddawał pokłon i Jemu samemu służyć będziesz. Wtedy opuścił Go diabeł, a oto aniołowie przystąpili i usługiwali Mu”. Mt 4, 8—11. Cyt. za: *Biblia Tysiąclecia*...

²⁰ *Notabene*, w planie dramatu najdoskonalsze, niemal idealne państwo — potężna gospodarczo i kulturalnie Anglia, z długą tradycją republikańską, ukazana jest jako kraj, w którym „wszystko jest na sprzedaż” (por. rozmowę Kordiana z dozorcą w londyńskim James Park na początku aktu II). Odrodzona wolna Polska z pewnością nie przewyższyłaby ustrojem i bogactwem Anglii. Anglia zaś bardzo mocno należy do tego, tj. szatańskiego świata. Por. E. Szymanis: *Kordian z perspektywy filozofii genezyjskiej*...

Oni na ojców mogiłach usiedli
I myślą o zemsty godzinie.
Ten naród się podniesie, zwycięży i zginie;
Miecze na wrogach połamie,
A potem wroga myślą zabije [...] ²¹.

Przedstawiciel sił nieczystych zna przyszłość, jeszcze przed początkiem XIX stulecia wie, że powstanie listopadowe w istocie skierowane zostanie przeciwko Bogu. Sytuuje to powstańców jednoznacznie po stronie Szatana. W cytowanym fragmencie podkreślone zostały sygnały antychryścianizmu walki Polaków. Bodźcem do niej jest bunt przeciwko zastanemu porządkowi politycznemu i pragnienie odwetu: „rycerze [...] myślą o zemsty godzinie”. Okrutne, pogańskie postępowanie, nawet jeżeli w jakimś sensie okaże się doraźnie skuteczne („ten naród się podniesie, zwycięży”), ostatecznie przyniesie klęskę (wers dopełniają słowa: „i zginie”).

Polacy pragnęli wygrać: wywalczyć wolność dla ojczyzny, zrealizować konkretny, polityczny, partykularny cel. Kierowali się przy tym wyłącznie perspektywą ziemską — szatańską. Słowacki wskazuje jednak na perspektywę boską. Tę wyznaczał Chrystus słowami o „królestwie nie z tego świata”. Sensu zatem nie należy szukać na Ziemi. Wygrywanie polityczne lub zbrojne sprawy polskiej nie stanowi celu, który, zdaniem poety, człowiek obowiązany jest realizować w planie doczesnym.

Tak właśnie „oszkalowanie pierwszych obywateli do rewolucji ostatejnie wchodzących” z wydrwienia narodowej świętości przeradza się w pokazanie *theatrum mundi Poloniae*. Słowacki dezawuuje to, co w naturalny sposób wydaje się ważne dla emigrantów w roku 1834, wskazuje na to, co jego zdaniem jedynie ważne — drogę do Boga. Ale tego już pierwsi czytelnicy *Kordiana*, skoncentrowani, jak wspomniano, wyłącznie na fragmentach satyrycznych *Przygotowania*, nie zrozumieli.

Słowacki poszedł jednak w swoich ocenach ontologicznych znacznie dalej. Uznał, że powodzenie powstania od początku było niemożliwe, ponieważ diabły inaczej zaprojektowały wiek XIX. Podjęcie przez Polaków walki z carem o ojczyznę w ogóle było błędem (tragicznym zbłądzeniem albo po prostu grzechem) wobec oczywistej nadbudowy religijnej historii. Wątek spisku-powstania jest w tekście mało ważny, prawie pretekstowy, bo dramat jest o Kordianie i jego przemianie — nie tej wszakże z kochanka i podróżnika w spiskowca na Mont Blanc, a tej, kiedy Kordian w szpitalu szalonych, prowadząc dyskusję z diabolicznym Doktorem, zaczynał pojmować zasadniczy sens egzystencji. Przemiana ta odsłaniała

²¹ *Przygotowanie*, w. 120—131.

bowiem szatańskie uwarunkowanie intelektualizmu i racjonalnego oglądu rzeczywistości:

Kto myślał przez godzinę, jest lub będzie ze mną.
Wiek, co przyjdzie, ucieszy szatany²².

Po tych słowach Mefistofeles wpisywał mówiącego w kulturową tradycję oświeconego racjonalizmu i wyrastającą z niego twórczość literacką:

Nasz szatan prorokuje w cudotwornym stroju,
Ma płaszcz cały Woltera dziełami łątan
I pióro gęsie Russa sterczy na zawoju²³.

Przedstawiony nieco ironicznie, „łątany” oświeceniem Szatan bardzo wyraźnie wskazuje na tych, którzy poszukując racjonalnego sensu egzystencji, automatycznie dostają się pod diabelski wpływ, bo bez zaufania opatrności, są szczególnie skłonni do przejścia na stronę sił zła. Dostrzec tu można powrót do dyskusji z *Romantycznością* Mickiewicza i, szerzej, do romantycznej antynomii „wiary” i „czucia” przeciwstawionych „mędrca szkiełku i oku” — symbolizujących poznanie empiryczne i ciąg dyskursywny. Ten ostatni prowadzi do Szatana. Jedyne zaś jego cel, realizowany przez planowanie historii oraz ingerencję w losy jednostkowe, stanowi zdobywanie dusz. Pytanie o to, „kogo można opętać”, zostanie zresztą zadane:

Mefistofelu, przyszła do działania pora,
Wybierz jaką igraszkę wśród ziemskiej czeredy.
Już nie znajdziesz cichego wśród Niemców doktora,
Po szwajcarskich się górach nie snują Manfredy
I mnichy długim postem po celach nie chudną.
Więc obłąkaj jakiego żołnierza²⁴.

Szatan zdaje się gruntownie zorientowany w przemianach kulturowych, a nawet gustach literackich epoki — wie o końcu mody na poszukiwania według Goethego czy Byrona²⁵. Pomysł „obłąkania jakiego żołnierza” okazuje się nierealny, bo:

²² Ibidem, w. 105—106.

²³ Ibidem, w. 107—109.

²⁴ Ibidem, w. 110—116.

²⁵ Zauważyć można pewną nieścisłość: rozmowa toczy się bowiem w ostatnich godzinach nocy roku 1799, a konstatuje świadomość europejską z lat trzydziestych następnego wieku.

Żołnierz to ryba, która kruczkom nie dowierza
I ma rozsądek zdrowy, przy takiej latarni
Obaczy kurzą nogę diabła kusiciela²⁶.

Rozmowa ta — czytana jako komentarz do dramatu właściwego — wyjaśnia, dlaczego wpływom diabelskim nie poddał się Grzegorz, żołnierz napoleoński i zesłaniec, stary piastun Kordiana²⁷. Przytoczona wypowiedź ukazuje jednocześnie — na zasadzie przeciwieństwa — Kordiana jako tego, który stał się „igraszką wśród ziemskiej czeredy”. Młody panicz zaczynał wszak od myślenia o bohaterze właśnie przeczytanej książki — samobójcy, później zwyciężony „jaskółczym niepokojem” sam rozważał możliwość odebrania sobie życia i ostatecznie omal nie popełnił samobójstwa.

Dalsze losy Kordiana, żarliwie choć bezskutecznie poszukującego sensu w polityce, miłości zmysłowej, religii i wreszcie w czynie patriotycznym, stanowiły ironiczny skrót romantycznych biografii literackich. W istocie to tylko etapy dojrzewania bohatera. Kordian nie miał wszak wpływu na to, co robił — opętany przez Szatana stał się, w płaszczyźnie akcji, „igraszką wśród ziemskiej czeredy”. Na poziomie głębszym, psychicznym, trwał jednak proces etycznego i społecznego dojrzewania bohatera.

Walka o dusze końca mieć nie może

Opis świadomości z końca XVIII wieku²⁸ dokonany przez Szatana wskazuje na konieczność zintensyfikowana działań w „walce o dusze”. Zniknęli już bowiem ludzie o strukturze psychicznej predestynującej ich do opętania przez siły nieczyste²⁹. Nie ma już Faustów, Manfredów, asce-tów. Do „żołnierza” — wyraźnie wolno tu domyślać się Grzegorza, starego sługi rodziny szlacheckiej, walczącego z Napoleonem w Egipcie, zesłanego na Sybir i dożywającego swoich dni jako opiekun i jednocześnie wy-

²⁶ *Przygotowanie*, w. 116—118.

²⁷ Postać ta, odtwarzająca jeden z częstych i charakterystycznych wariantów polskiej biografii, zbliżona jest (czy to świadome nawiązanie?) do starego żołnierza z *Dziadów* drezdeńskich Mickiewicza. Bohater ten odznaczył się wyjątkowym przywiązaniem do Matki Boskiej, co uratowało mu życie podczas francuskiej rzezi i zjednało tytuł *unus defensor Poloniae*.

²⁸ Por. przypis 24. w niniejszym artykule.

²⁹ Por. wersy 110—116 cytowane na tej stronie.

chowawca chłopca — diabeł nie ma dostępu, ponieważ od razu zostanie rozpoznany. Przytoczona już rozmowa Mefistofelesa z Szatanem koncentruje się dalej na „ludzie, któremu się dzień ogromny zbliża”. Ten naród jest niezwykle wrażliwy na szatańskie kuszenie lub już uległ mocy zła. „Krzywe szable” używane przez tę nację są „jako księżyc dwurożny, jako rogi diabła; i rękojeść tych kordów nie ma kształtu krzyża”³⁰. Sygnały antychrześcijańskie w postawie tego narodu wypunktowane są wyjątkowo wyraźnie. Następujące zaraz potem profetyczne słowa Szatana potwierdzają pogańską symbolikę, stwarzając zarazem miejsce dla szatańskiej ingerencji w dzieje:

Pomóż im — oni mają walkę rozpoczynać
Taką jakąśmy niegdyś z panem niebios wiedli³¹.

Ów lud jest zatem naturalnym sojusznikiem Szatana przeciwko Bogu. Zapowiedź zbliżania się „dnia ogromnego” stanowi przepowiednię powstania listopadowego. Ten szczególny naród to Polacy³². Umieszczenie tego proroctwa zaraz po analizie, kogo można opętać, i stwierdzeniu, że brak takich osób, jednoznacznie wskazuje na cały naród polski „myślący o zemsty godzinie”. W wyjściowy układ sił stawiający Lachów przeciwko Jehowie diabeł nie musi ingerować. Jedynie zapowiada zdarzenia: „dzień ogromny” Polaków, a także wskazuje na analogiczność „dnia ogromnego” do wojny Szatana z Bogiem. Wynik walki Polaków z panem niebios podany zostaje w dalszej części przemowy Szatana.

Igraszka wśród ziemskiej czeredy

Jeden jednak Polak wydaje się obiektem szczególnych zabiegów sił nieczystych: młody, piętnastoletni wrażliwy chłopiec urodzony w szlacheckim dworze, czytujący książki zbójckie i marzący o wielkich czynach, romantyk dotknięty *spleenem* i nieszczęśliwie zakochany, trochę przy tym poeta... Jego dusza wydaje się nietrudna do zdobycia przez

³⁰ *Przygotowanie*, w. 123—124.

³¹ *Ibidem*, w. 125—126.

³² Tezę taką uzasadnia koherentne czytanie dramatu Słowackiego jako całości, czytanie z *Przygotowania* rodzaj prologu (bo umieszczony po *Przygotowaniu* Prolog w istocie nie jest prologiem w sensie konstrukcji dramatu). *Przygotowanie* zawiera elementy przedakcji, zapowiada, zgodnie z szatańską wizją, zdarzenia, które rozwija dramat właściwy. Dramat, którego bohaterem są Polacy, a szczególnie jeden Polak — Kordian.

diabły. Pierwszym sygnałem dominacji siły nieczystej nad Kordianem, pierwszym jego grzechem, i to śmiertelnym, jest zamach na własne życie. Stanisław Makowski zaznacza wprawdzie, że strzał „okazał się młodzięczo nieskuteczny”³³ (bohaterowi zostaje dane powtórne życie). Cały II akt dramatu zatytułowany *Wędrowiec* jest opowieścią o podróży edukacyjnej po Europie, ale także o podróży w głąb siebie; o żarliwym poszukiwaniu sensu i o błędzeniu. Londyn, Wioletta, wreszcie papież — to kolejne pomyłki bohatera. Sensem ocalającym dla Kordiana okazuje się niejasno sformułowany winkelriedyzm. Pretensjonalny monolog na Mont Blanc zakończony rozmową z chmurą, która obiecuje bohaterowi: „Siadaj w mgłę — niosęć... Oto Polska — działaj teraz!...”, na co on „rzucając się na rodzinną ziemię z wyciągniętymi rękoma, woła: Polacy!!!”³⁴ — mimo patosu wpisuje się w kontekst ironiczny. Tradycja odczytywania tego monologu jako zasadniczego przesłania utworu uniemożliwia dostrzeżenie ogromnego dystansu autora do wypowiedzi bohatera. Dystans ten mocno podkreśla osadzenie w absurdalnym kontekście scenograficznym.

Ironiczne nacechowanie wypowiedzi jest tym bardziej oczywiste, że chłopięce pragnienie Kordiana, by znaleźć cel i wielką myśl, realizuje się w antydemokratycznym i zupełnie absurdalnym planie zamordowania cara. Faustyczna formuła: „błądzi człowiek, póki dąży”, dowartościowuje nie cel, a drogę. Powinność poszukiwania przez człowieka wartości w świecie, lub wręcz konieczność stworzenia sobie wartości, bliska jest egzystencjalizmowi. Podejmowano już próby odczytania Kordiana jako zapowiedź tej właśnie filozofii³⁵. Eligiusz Szymanis istotnym kontekstem dla całego dramatu uczynił alegoryczną „bajkę szlachetnie bogatą — o Janku, co psom szył buty” i, podobnie jak Waleria Brykczyńska, dostrzegł w tekście Słowackiego wyraźne elementy pokrewne systemowi Sartre’a³⁶. „Bezsens może stać się sensem” — jak stwierdził Szymanis³⁷, zaznaczając dalej czysty subiektywizm owego indywidualnego sensu. *Bajka o Janku, co psom szył buty* nie jest wtedy, jak sugerowali Bizan i Hertz, „skrótom wzorowego życiorysu poklasycznego, lecz przedromantycznego bohatera, którego spryt, zaradność, skłonność do kompromisu i lojalizmu, a nade wszystko jakaś jedna praktyczna umiejętność, którą

³³ S. Makowski: „Kordian” Juliusza Słowackiego. Warszawa 1973, s. 18.

³⁴ J. Słowacki: *Kordian...*, akt II, w. 298—299.

³⁵ Por. W. Szydłowska-Brykczyńska: *Juliusz Słowacki — „Kordian”*. W: Eadem: *Egzystencjalistyczne królestwo albo romantyzm na wygnaniu*. Chotomów 1991, s. 49—74.

³⁶ Por. E. Szymanis: *O tym, jak bezsens może stać się sensem (Juliusz Słowacki, „O Janku, co psom szył buty”)*. W: *Stulecie bajki polskiej. Antologia*. Red. S. Leszczyński. Warszawa 1998, s. 14—21.

³⁷ Ibidem.

zna się doskonale, zapewnia spokojne i dostatnie życie”³⁸, a staje się, niezrozumianą jeszcze przez Kordiana, antycypacją jego losu.

„Ty chciałeś zabić widmo, poświęcić się za nic”

Konfrontacji postawy Kordiana z postawami dwóch mężczyzn zamkniętych w szpitalu wariatów dokonuje Szatan przeistoczony w Doktora. Podchorąży, który próbował zabić cara³⁹, przygląda się człowiekowi podtrzymującemu niebo, by nie spadło ludziom na głowy, słucha drugiego, przekonanego, że jest drewnem z krzyża Chrystusowego i nie waha się ocenić ich racjonalnie: „to waryjaty oba!”. Doktor ripostuje logicznie:

A cóż wiesz, że nie jesteś jak i ci obłąkani?
Ty chciałeś zabić widmo, poświęcić się za nic.
O! złota rybko w kryształowej bani,
Tłucz się o twarde brzegi niewidzianych granic;
Mały kryształ powietrza, w którym pluszczesz skrzela,
Jest wszystkim, a świat cały nicości topielą⁴⁰.

Szatan posługuje się logiką, tworzy ciągi dyskursywne i podaje analogię, której Kordian nie potrafi obalić własnymi argumentami. Następująca w dalszej partii rozmowy szermierka słowna i wzajemne zbijanie twierdzeń wywołuje w niedoszłym mordercy rosnące poczucie zagrożenia. Długo poszukiwany i troskliwie pielęgnowany przez Kordiana sens chwieje się i słabnie wobec dowodów Doktora. W stosowanej przez niego logice dyskursywnej świat zdaje się bowiem całkowicie absurdalny, niemający żadnego sensu. Próba jego poszukiwania prowadzi wprost do piekła — Szatan zapowiada wszak jeszcze przed rozpoczęciem wieku XIX:

Kto myślał przez godzinę, jest lub będzie ze mną.
Wiek, co przyjdzie, ucieszy szatany⁴¹.

Twierdzenie to odnosi się również do Kordiana. Walka o jego duszę, rozpoczęta już w akcie I, trwająca przez cały akt II, w cytowanej rozmo-

³⁸ M. Bizan, P. Hertz: *Glosy do „Kordiana”...*, s. 201.

³⁹ Por. J. Trznadel: „Kordian”. W: Idem: *Polski Hamlet, czyli kłopoty z działaniem*. Warszawa 1989, s. 17—69.

⁴⁰ J. Słowacki: *Kordian...*, akt III, w. 815—821.

⁴¹ *Przygotowanie*, w. 105—106.

wie osiąga swój punkt kulminacyjny. Szatan neguje jakiegokolwiek byty, fakty i wartości obiektywne, sprowadza świat do czystego *subiectum* jednostki. Diabelski Doktor zawsze ma o jeden argument więcej niż Kordian — logika dyskursywna jest po stronie piekła. Wtedy więzien, w błysku samoświadomości, rozpoznaje wroga i szuka ocalenia w zupełnie innym⁴² porządku:

Szatanie!
Przyszedłeś tu zabijać duszy mojej duszę;
Ostatni skarb wydzierasz, własne przekonanie;
Ostatni promień gasisz⁴³.

Odpowiedź diabła potwierdza prawdziwość Kordianowej diagnozy sytuacji: „Glinę boską kruszę...”⁴⁴. Co umożliwia Kordianowi wreszcie pełną samoświadomość i werbalizację sposobu ocalenia: „Niechaj Bóg litościwy wyrwie z twojej paszczęki”⁴⁵.

W planie fabularnym sytuację rozwiązuje wbiegający oddział żołnierzy Wielkiego Księcia Konstantego, który wskazuje na niedoszłego zabójcę brata i wydaje rozkaz: „wziąć go, prowadzić zaraz na śmierć i na mękę”.

Ta niezwykle dramatyczna scena domyka spektakularnie ciąg zdarzeń. Jednak Kordian postępuje intuicyjnie już od momentu odnalezienia sensu na Mont Blanc. Jego decyzje pozostają w sprzeczności ze zdrowym rozsądkiem (na przykład próba zabicia cara). Od tego momentu Kordian sam nadaje sobie sensy. Sensy, których nie musi mu potwierdzać świat. Wyzwala się w ten sposób z szatańskiego koła, z „kryształowej bani”. Odzyskuje autonomię. Dlatego właśnie Szatan mówi o ludziach:

robaki, co mu [światu] łono toczą
I myślą.
Biada im! Jeśli marzeń ziemią nie określa,
Kolem widzenia — biada, jeśli je przekrocza⁴⁶.

⁴² Antynomią (tu szatańskiego) rozumu jest, jak w *Romantyczności* Mickiewicza, czucie i wiara. Kordian (imię wszak znaczące, wywiedzone ze słowa *cors*, *cordis* oznaczającego serce). Bohater zdaje się już kierować w swoich poszukiwaniach (intuicyjnie) własnie czuciem i wiarą, ale potrzebuje jeszcze dla swojego postępowania sankcji racjonalnej.

⁴³ J. Słowacki: *Kordian...*, akt III, w. 823—826.

⁴⁴ Ibidem, w. 822.

⁴⁵ Ibidem, w. 823.

⁴⁶ *Przygotowanie*, w. 73—76.

Przekroczenie „koła widzenia” oznacza niezależność, możliwość wyboru drogi dobrej lub złej, ale też bodziec epistemologiczny. „Jaskółczy niepokój” Kordiana, jego gorączkowe odnajdowanie utraconych sensów świadczą o większej niż przeciętnie świadomości i próbach wyrwania się z „kryształowej bani”. Jest Kordian jednostką szczególnie wrażliwą, prawą, jeszcze jednym „najwyższym z czujących na ziemnym padole”, potomkiem Fausta — dlatego wolno mu więcej niż innym. Błądzi, ale dąży. Dlatego też możliwe jest uratowanie jego duszy. Stopniowo jego psychika hartuje się, dojrzewa do walki z diabłem o duszę. Kordian walkę tę wygrywa. W momencie krytycznym wzywa Boga, choć wcześniej nie deklaruje się ani jako człowiek wierzący, ani jako praktykujący katolik.

„Wola moja się stanie”

Historia jest zatem, jak pokazuje *Przygotowanie*, zabawką diabłów. Ludzie żyją w złudzeniu własnej siły sprawczej, a naprawdę są tylko marionetkami w szatańskim teatrze, w którym rzeczywistość ziemska nie stanowi (wbrew temu, co sądzą ludzie) życia właściwego. W rzeczywistości tej odbywa się jedynie walka o dusze. Diabeł usiłuje sprowadzić ludzi do piekła. Jego przekaz jest znacznie silniejszy niż ewangeliczny głos Chrystusa mówiącego: „Królestwo moje nie jest z tego świata”. W innym miejscu Jezus zapewnia: „Kto ukocha swoje życie, straci je”. Kuśzenie szatańskie pokazuje atrakcyjność rzeczywistości: historii intymnej i wielkiej historii. Kordian kocha się platonicznie w Laurze, ulega urokowi dawności i siły Anglii, wiąże się z kurtyzaną, szukając u niej idealnego uczucia, przekonuje papieża do interwencji w sprawie polskiej, wreszcie sam chce zaistnieć w świadomości rodaków: zabić cara. Cele te należą do „tego świata”, stanowią element gry zdobywania dusz. W ekstremalnym momencie zagrożenia Kordian rozpoznaje sytuację: identyfikuje Doktora jako Szatana i wzywa Boga. Nie ma już znaczenia ani wielka historia, ani historia intymna: Podchorąży, który złamał przysięgę wierności, straci zaraz emblematy swojej szarży i życie. To wszystko jest już jednak zupełnie nieważne: Bóg wygrał walkę o duszę Kordiana (albo inaczej: Kordian sam wygrał walkę o swoją duszę).

Dramat Słowackiego obudowany jest dokładnie ramą chrześcijańską. Bóg konsekwentnie czuwa nad Kordianem, pozwalając mu błądzić, chroni go od popełnienia ciężkich grzechów (odebranie sobie życia, zamordowanie cara). Bóg sprawuje jednak również kontrolę nad czasem diabelskiej zabawy w projektowanie wieku XIX. Szatan nawołuje kamratów:

Przypieszajmy dzieła,
Bo z tamtej krakowskiej wieży
Słyszę dzwon rannych pacierzy;
W powietrzu się rozplynęła
Woń kadzidel katedralnych⁴⁷.

Sabat trwa jeszcze jakiś czas, lecz kończy go wypowiedź GŁOSU W POWIETRZU: „W imię Boga! Precz stąd! Precz!...”⁴⁸.

Tekst Słowackiego ma kompozycję otwartą — plan fabularny dramatu nie zostaje rozstrzygnięty (zasadna jest hipoteza, że poeta planował kontynuację losów Kordiana w dalszych częściach trylogii). W *Przygotowaniu* jednak wyraźnie zaznaczony jest prymat Boga nad Szatanem. Diabelski *theatr mundi* ograniczony jest wolą Boga i jest jej podległy. Do Pana należy również ostateczne rozstrzygnięcie o losie Polaków. Archanioł mówi:

Onego czasu jedna z gwiazd wiecznego gmachu
Obląkała się w drodze, jam ją zgonił lotem,
Czułem w dłoni jej serce bijące z przestachu
Jak serce ptaka, ludzkim dotknięte grotem;
I drżącą położyłem przed tronem Jehowy.
[...]
Lud konał... gwiazda gasła... za gwiazdą leciałem –
Lud skonał...
Czas, byś go podniósł, Boże, lub gromem dokonał.
A jeśli twoja dłoń ich nie ocali,
Spraw, by krwi więcej niżli łez wylali...
Zmiłuj się nad nimi, Panie!
A Bóg rzekł: Wola moja się stanie...⁴⁹

Lud, za którym wstawia się Archanioł, to naród, któremu się „dzień ogromny zbliża”, czyli Polacy. Słowa Boga nie rozstrzygają wcale ich losu, nie unieważniają szatańskiego teatru historii, nie zawierają żadnej obietnicy. Pozwalają jedynie wnioskować o głęboko chrześcijańskim myśleniu Słowackiego i o wielkiej pokorze poety. Dowartościowanie roli poświęcenia w dramacie (dwóch wariatów i samego Kordiana) uzasadnia odczytanie tekstu w nurcie idei genezyjskiej⁵⁰.

Ze względu na osadzenie w kontekście chrześcijańskim monolog głównego bohatera dramatu porównywany jest często z *Wielką Improwizacją* z *Dzia-*

⁴⁷ Ibidem, w. 218—222.

⁴⁸ Ibidem, w. 277.

⁴⁹ Ibidem, w. 281—300.

⁵⁰ Pomysł interpretacyjny Eligiusza Szymanisa. Por. E. Szymanis: *Kordian z perspektywy filozofii genezyjskiej...*, s. 45—55.

dów drezdeńskich. Analogia ta wydaje się jednak dyskusyjna, a zestawienie winkelriedyzmu Słowackiego z Mickiewiczowskim mesjanizmem problematyczne⁵¹. Komparatystyczna lektura *Sowińskiego w okopach Woli* Słowackiego i *Reduty Ordona* Mickiewicza prowadzi do zaskakującego wniosku⁵².

Słowacki wyraźnie w swoim wierszu podkreśla wartość poświęcenia, które nie ma żadnego praktycznego uzasadnienia. Uznaje bowiem poświęcenie za wartość samą w sobie. Ofiara życia ma umotywowanie wyłącznie sakralne. Przekonanie to wpisane jest także w *Kordiana*. W koncepcji pregenezyjskiej — ujawniającej się już w dramacie z roku 1834 — stanowi ono wartość nadrzędną. Wyraziście pokazuje to jednak dopiero późny wiersz *Sowiński w okopach Woli*. Już w *Kordianie* sygnalizuje wszakże Słowacki hierarchię ważności, w której bardzo wysoko stawia subiektywne wybory pojedynczego człowieka⁵³.

Czy oni mają walkę rozpoczynać?

Zdanie to, ale w formie twierdzącej, wypowiada w *Przygotowaniu* Szatan. Z wiedzy diabła wynika, że postawa Polaków jest bezbożna, antychrześcijańska, nawet bluźniercza. Skrajnie negatywnie jest zatem, w planie dramatu, nacechowane powstanie listopadowe⁵⁴. Interpretację taką wspiera dodatkowo scena watykańska. Papieżowi składa wizytę „graf Kordian”, który prosi ojca świętego o „jedną łzę” nad losem „starców, kobiet i dzieci” zamordowanych podczas rzezi Pragi. Zwierzchnik Kościoła, po skrupulatnym wypytaniu gościa, czy ten zwiedził już zabytki Rzymu i widział aktualne osobliwości (na przykład nowego śpiewaka przysłanego z Afryki przez deja fezkiego), wypowiada znamienne słowa: „Niech się Polaki modlą, czczą cara i wierzą...”⁵⁵. To samo znaczenie mają dwie inne, często cytowane, wypowiedzi papieża:

⁵¹ Por. początek rozdziału 2.: *Projekt i tytuł „wielkiego dzieła”* w niniejszym artykule, s. 2—3.

⁵² Autorem którego jest Eligiusz Szymanis. Por. E. Szymanis: *Sowiński w okopach Woli w kontekście Mickiewiczowskiego mesjanizmu*. W: *W cieniu Mickiewicza*. Red. J. Lyszczyńska i M. Bąk. Katowice 2006.

⁵³ „Nawet w *Kordianie* ważniejsza od niej [bezpośredniej agitacji współczesnych — N.L.] była analiza sytuacji kraju dokonana poprzez analizę psychiki bohatera” — stwierdziła Marta Piwińska. Por. M. Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1999, s. 64.

⁵⁴ Wręcz przeciwnie wypowiadał się Słowacki o powstaniu w prywatnej korespondencji.

⁵⁵ J. Słowacki: *Kordian...*, akt II, w. 192.

niechaj wasz naród
Wygubi w sobie ogniów jakobińskich zaród,
Niech się weźmie psalterza i radeł, i sochy...⁵⁶

oraz deklaracja puentująca rozmowę z Kordianem:

Na pobitych Polaków pierwszy klątwę rzuć.
Niechaj wiara jak drzewo oliwkowe buja,
A lud pod jego cieniem żyje⁵⁷.

Dotychczasowe odczytania sceny watykańskiej były raczej zbieżne. Eugeniusz Sawrymowicz interpretował ją następująco: „[...] wreszcie Watykan, gdzie z jaskrawą dobitnością ujawniły mu się pobudki, którymi kieruje się papież, gdy potępia wolnościowe dążenia narodu polskiego i zawiera przymierze z carem, ostoją reakcji europejskiej”⁵⁸.

Autorzy *Gloss do „Kordiana”* podtrzymywali tę ocenę: „Jednakże cała scena watykańska pisana była jako protest przeciw stanowisku, które Stolica Apostolska zajęła w sprawie powstania listopadowego”⁵⁹.

Mieczysław Inglot uważał, że: „Scena watykańska miała zatem w intencji poety wskazywać na sprzeniewierzenie się przez Kościół ideałom pierwotnego chrześcijaństwa i tradycji związków łączących Watykan z Polską. Jej epilog wskazywał na chęć podkreślenia bezskuteczności idei męczeństwa w cynicznym świecie politycznej gry”⁶⁰.

Interpretacje te skupiają się głównie na trzech przytoczonych wypowiedziach papieża, mocno akcentując jego cynizm, partykularyzm, politykierstwo, odejście od idei ewangelicznego wspomagania słabych i skrzywdzonych. Interpretatorzy zdają się solidaryzować z autorem dramatu w negatywnej ocenie braku poparcia przez papieża sprawy polskiej. Cytowani badacze zdają się pełni urazy czy nawet oburzenia wobec faktu, że papież nie popiera sprawy polskiej. Zakładając jakby, że należało ją poprzeć *ex definitione*, bo jest polska. Scena watykańska — używano jej raczej do potwierdzenia apriorycznych sądów historycznych, politycznych czy religijnych — nie stała się chyba dotychczas przedmiotem dokładnej analizy, niewątpliwie zaś na taką zasługuje.

⁵⁶ Ibidem, w. 210—212.

⁵⁷ Ibidem, w. 215—217.

⁵⁸ E. Sawrymowicz: *Wstęp*. W: J. Słowacki: *Kordian: część pierwsza trylogii — Spisek koronacyjny*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1969, s. 18 (seria: Nasza Biblioteka).

⁵⁹ M. Bizan, P. Hertz: *Glosy do „Kordiana”*..., s. 212.

⁶⁰ M. Inglot: *Wstęp*. W: J. Słowacki: *Kordian: część pierwsza trylogii — Spisek koronacyjny*. Oprac. M. Inglot. Wrocław 1974, s. XXXVII (Biblioteka Narodowa, seria 1, nr 2).

Alina Witkowska zwróciła wszakże uwagę na jej istotną rolę i sfunkcjonalizowała akt II następująco:

Epizod włoski w życiu „graфа Kordiana”, na który składają się tak nieporównywalne doświadczenia, jak kupiona za pieniądze miłość Wioletty i rozmowa z papieżem o sytuacji „pobitych Polaków” („Na pobitych Polaków pierwszy klątwę rzucę”), to ważne dla procesu dojrzałości bohatera tracenie złudzeń i jednocześnie nauka wyboru wartości. Kordian zaczyna rozumować kategoriami narodowego obowiązku, wchodzi w rolę polskiego patrioty walczącego o wolność ojczyzny⁶¹.

Cytowane interpretacje skupiały się na faktach, prezentowały jednak bardzo polonocentryczne, uwarunkowane historycznie stanowisko. Wobec ideowej wymowy dramatu postawa papieża może wydawać się mniej kontrowersyjna. Jeżeli bowiem *Kordian* eksponował rolę ofiary, która nie przynosi doraźnych korzyści, to zarzucanie papieżowi, że nie ingeruje „u Moskwy” w polskiej sprawie (ton zdziwienia, czy nawet pretensji z wypowiedzi Kordiana obecny jest również w przytoczonych ocenach badaczy) nie miało sensu. Nie powinno zaskakiwać, ponieważ interwencja taka byłaby sprzeczna nie tylko z polityką Watykanu, ale również, co znacznie istotniejsze, z postawą chrześcijańską. Papież występował wszak w imieniu Kościoła, który zgodnie z przesłaniem Chrystusowym prowadzić ma wiernych do rzeczywistości metafizycznej. Nie ingeruje zatem w polityczny kształt doczesności. Kordian wprost przeciwnie: zbyt mocno uwikłany był w sprawy doczesne. Na zadane przez papieża pytanie: „Polska musi doznawać zawsze łask niebieskich?”⁶² — nie mógł znaleźć odpowiedzi, bo takiej odpowiedzi być nie mogło. Jeżeli zaś by była, musiałaby brzmieć następująco: „Polska nie musi doznawać zawsze łask niebieskich”. Metafizyczny bowiem plan odsyła do *Ewangelii* i do cytowanych słów Chrystusa: „Królestwo moje nie jest z tego świata”.

Tym bardziej, że już w *Przygotowaniu* dokonała się personalizacja, ale także deprecjacja, historii jako szatańskiego *theatrum mundi*. Teatru tego nie sposób odczytywać dziś inaczej niż metaforycznie. Jednak idea historii spersonalizowanej wydaje się ważna również, a może nawet przede wszystkim, współcześnie. Przesuwa to interpretację *Kordiana* z odniesień faktograficznych i historycznych w stronę odczytania humanistycznego. Perspektywę tę otwiera właśnie lektura *Przygotowania* jako fragmentu autonomicznego, a także jako komentarza zmieniającego spojrzenie na zdarzenia dramatu właściwego.

⁶¹ A. Witkowska, S. Przybylski: *Romantyzm*. Warszawa 1999, s. 331.

⁶² J. Słowacki: *Kordian...*, akt II, w. 175.

Walka, która się o narodowość naszą toczy

Słowackiemu zarzucano wielokrotnie kosmopolityzm, nikłą obecność pierwiastka polskiego w utworach, epatowanie okrucieństwem, szarganie muzy we krwi, obrażanie godności narodowej, rozdrapywanie ran. Poeta długo przed atakami towarzyszy emigracyjnej tułaczki się nie broił. Jednak w 1839 roku odpowiedział swojemu zaciekłemu wrogowi — Stanisławowi Ropelewskiemu:

[...] sumienie mi powiada, że przez osiem lat pracowałem bez żadnej zachęty dla tego narodu, w którym epidemiczną jest chorobą uwielbienie, epidemiczną chorobą oziębłość, pracowałem jedynie dlatego, aby literaturę naszą, ile jest w mojej mocy, silniejszą i trudniejszą do złamania wichrom północnym uczynić. *Kordian* świadczy, że jest rycerzem tej nadpowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy⁶³.

W *Kilku słowach odpowiedzi na artykuł pana Z.K.* poeta zdecydował się wskazać na *Kordiana* jako na swój oręż w walce, która się o narodowość naszą toczy. *Przygotowanie*, antycypując wymowę dramatu, zwracało wszakże uwagę, że narodowość postrzegał Słowacki w zupełnie innym planie i odmiennie niż większość mu współczesnych. Nie abstrahował aktualnych wydarzeń, starając się widzieć ich metafizyczny sens. Chciał usytuować naród w planie wartości chrześcijańskich i w ich kontekście oceniać wydarzenia historyczne. Nie interesowały go zatem aktualne skutki konkretnych działań, a ich znaczenie dla moralnego przeciwstawienia się szatańskiemu pragmatyzmowi w indywidualnych wyborach. *Przygotowanie* wskazywało przecież, że historia potoczy się tak, jak w swoich kotłach ukształtują ją szatani. Ani *Kordian*, ani inni ludzie nie mają wpływu na bieg dziejów. Szatani nie mogą jednak zmusić *Kordiana* ani podobnych mu „wariatów”, którzy „poświęcają się za nic”, by zrezygnowali z wartości, o których wiadomo wprawdzie, że historii zmienić nie mogą (przynajmniej doraźnie), ale zapewniają jednostkom moralne zwycięstwo. Osiągnięciu takiego zwycięstwa miało służyć kształtowanie narodu, którego głównym wyróżnikiem była zdolność do poświęceń i gotowość poniesienia ofiary.

⁶³ *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z.K.* „Młoda Polska” 1839, nr 9. Cyt. za: J. Słowacki: *Dzieła*. T. 9. Wrocław 1959, s. 115.

Anna Ziętek-Ptak

Tragik czy ironista? Kreacja autorskiego mitu w listach dedykacyjnych do *Balladyny* i *Lilli Wenedy*

Sens listu-dedykacji jest zwykle dwojaki; jest on wyrazem stosunku, jaki łączy autora z adresatem, i zarazem przedmową. „Kochany poeto ruin” — tymi słowami zwrócił się do Zygmunta Krasińskiego Juliusz Słowacki. Poeta zadedykował przyjacielowi *Balladynę*, a drukując list otwarty, zgodnie z konwencją, upublicznił łączące ich stosunki. Celem tekstu było nie tylko ujawnienie tego, co prywatne, ale przede wszystkim zaprojektowanie odbioru dzieła, usytuowanie go wobec tradycji literackiej i, co być może najważniejsze w listach dedykacyjnych Słowackiego, określenie sytuacji poety romantycznego. Dialog przyjaciół-artystów polegał na całkowitym porozumieniu. Słowacki pragnął osiągnąć takie porozumienie także z czytelnikami, stąd dedykacja, która zaprasza do dialogu z dziełem i jego autorem. Bardzo długo nie doceniano tej bezpośredniej wypowiedzi autora o dziele; Stefania Skwarczyńska nazwała dedykacje, listy i przedmowy „dodatkowymi częstkami konstrukcyjnymi”.

Są na tyle marginesowe, że nie należą w ścisłym tego słowa znaczeniu do całości utworu, na tyle jednak niesamoistne i zależne, że bez oparcia o utwór nie mają pełnego sensu. Odnoszą się do danego utworu, ale przecież nie stanowią jego części¹.

¹ S. Skwarczyńska: *Wprowadzenie do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 452.

Interpretatorzy dramatów Słowackiego nie przywiązywali wagi do listów dedykacyjnych. Ich wartość jako pierwszy dostrzegł Marek Piechota i wskazał je jako teksty, których nie można pomijać, ponieważ współtworzą poetykę utworu i zawierają cenne wskazówki interpretacyjne². Również Agnieszka Ziółowicz zwróciła uwagę, że dramat romantyczny, ze względu na jego synkretyzm rodzajowy i gatunkowy oraz subiektywność, wymaga opisu, który uwzględni wszystkie człony kompozycyjne utworu, nie tylko te bezpośrednio przedstawiające, lecz także i te należące do ramy.

Takie pojmowanie całości dzieła dramatycznego zakłada oczywiście przeświadczenie o wielopoziomowości wypowiedzi dramatycznej, przy czym — zauważmy — poziom nadrzędny, poziom wypowiedzi odautorskiej usytuowany jest właśnie w obrębie ramy. Paradoksalnie to, co lekceważone jako poboczna, peryferyjna część dzieła wysuwa się na pierwszy plan, zaś część *stricte* dramatyczna okazuje się niesamoistna, zawisła od ujawniającego się w wypowiedziach ramowych podmiotu autorskiego. To znamienne przesunięcie jest oznaką przeobrażeń formy dramatycznej³.

Badaczka zauważyła, że tekst ramowy jest niepotrzebny w okresach stabilizacji gustów estetycznych, powszechnej akceptacji literackich konwencji gatunkowych i konwencji teatralnych. Inaczej jest w czasach dla literatury i teatru przełomowych, gdy kształtują się nowe formy artystyczne: wtedy autorzy często rozbudowują komentarze do tekstu i powierzają im funkcje polemiczne⁴. Tak też było w przypadku *Balladyny*. Utwór został opatrzony nazwą gatunkową „tragedia”, ale jego opis genealogiczny nastroczał trudności wielu pokoleniom badaczy. Trudność tę dostrzegł już autor dzieła. W liście do Eustachego Januszkiewicza z listopada 1838 roku pisał: „[...] bo choć rzecz jest polska, ale niepatriotyczna, więc gotowa mi się źle odpłacić; a oryginalność sama tej tragedii i rodzaju, w którym jest napisana, może długo rozkupowi sprzeciwiać się będzie”⁵.

W liście do matki z 18 grudnia 1834 roku również nie pojawiła się precyzyjna definicja gatunkowa:

² M. Piechota: *Dwa listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego w funkcji eposu argumentu*. W: „Prace Historycznoliterackie”. T. 17: *Podróż i historia. Z motywów literatury Oświecenia i Romantyzmu*. Red. Z.J. Nowak, I. Opacki. Katowice 1980, s. 111–130.

³ A. Ziółowicz: *Dramat i romantyczne „ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*. Kraków 2002, s. 105–106.

⁴ Ibidem.

⁵ List J. Słowackiego do Eustachego Januszkiewicza, listopad 1838. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Krzyżanowski. T. 14: *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych*. Oprac. J. Pelc. Wrocław 1959, s. 91–92.

[...] w przeciągu miesiąca upłynionego, napisałem nową sztukę teatralną — niby tragedią, pod tytułem *Balladina*. [...] Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy. Ludzie jednak, starałem się, aby byli prawdziwymi i aby w sercu mieli nasze serca... Nie mogę tu dać ci, kochana Mamo, wyobrażenia dokładnego rodzaju dramatyczności w mojej tragedii. Jeżeli ma ona rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z *Królem Learem* Szekspira. O, gdyby stanęła kiedy przy królu Learze!⁶

Juliusz Słowacki uważał, że pomoc dla czytelników w postaci przedmowy do dzieła może okazać się potrzebna. Projektując odbiór dramatu, autor *Kordiana* koncentruje uwagę czytelnika na autorze, tak jakby zrozumienie sytuacji autora — w dziele lub wobec dzieła — było kluczem do zrozumienia dramatu. Przedmiotem mojego zainteresowania jest autokreacja Juliusza Słowackiego w listach dedykacyjnych, obraz autora, który ma służyć czytelnikowi do lepszej percepcji dzieła. Dedykacje stwarzają doskonałe warunki do świadomego budowania własnego, autorskiego wizerunku. W przedmowie autor pełni inną funkcję niż w dziele, stoi poza dziełem, mówi od siebie i bierze odpowiedzialność za swoje słowa. Obserwując gotowy utwór z dystansu, może wystąpić w roli komentatora, krytyka albo sędziego. Marek Stanisław stwierdził:

W zmaganiach z samym sobą, usankcjonowanych konwencją przemowy, autor zawsze będzie się jawił równocześnie jako podmiot i przedmiot własnej wypowiedzi, zaś przedmowa — jako zwierciadło i narzędzie pisarskiej autokreacji⁷.

Autokreacja Słowackiego w liście dedykacyjnym do *Balladyny* przebiega w niezwykle sposób. Słowacki tworzy mit o sobie samym, jak wykażę, mit pełen sprzeczności. Zamiast oczekiwanej „przemowy” do *Balladyny* pojawia się „apolog”, czyli mowa obrończa.

„Powiastka o falach i harfiarzu” jest refleksją dotyczącą wysiłku dramaturga i jego samotności⁸. Czytelnik zrozumie dzieło, jeżeli zrozumie

⁶ List J. Słowackiego do matki, grudzień 1834. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Krzyżanowski. T. 13: *Listy do matki*. Oprac. Z. Krzyżanowska. Wrocław 1959, s. 218—223.

⁷ M. Stanisław: *Kreacje autorskie w przedmowach literackich doby romantyzmu*. W: *Autokreacje pisarzy i czytelników*. Red. P. Czapliński, Z. Przychodniak, P. Śliwiński. Poznań 2004, s. 94.

⁸ J. Słowacki: [List dedykacyjny] *Balladyna*. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Krzyżanowski. T. 7: *Dramaty*. Oprac. M. Grabowska. Wrocław 1959, s. 7. Można dostrzec mityczny charakter „powiastki” — pieśń jest sposobem dokonywania zabiegów

rolę i sytuację artysty: bohater opowieści, ślepy harfiarz, zagrał i zaśpiewał wzburzonemu morzu, które pomylił z hałaśliwym tłumem domagającym się pieśni. Zdziwił się ciszą, która nastąpiła, gdy zakończył pieśń. Zasmucony odrzucił instrument, bo sądził, że jego sztuka spotkała się z dezaprobatą publiczności, a wówczas fale odniosły harfę i położyły ją artyście przy stopach.

„I odszedł od harfy swojej smutny Greczyn nie wiedząc, że najpiękniejszy rapsod nie w sercach ludzi, ale w głębi fal Egejskiego Morza utonął”⁹ — tak kończy swój apolog autor *Balladyny*. Istotna jest druga część metafory: w sytuacji harfiarza znalazł się sam Słowacki, niepewny losów swojego dzieła. Tę samą niepewność w sposób bardziej dosadny wyraziła przedmowa do trzeciego tomu *Poezji*: „Przed rokiem ogłosiłem drukiem w Paryżu dwa pierwsze tomy moich poezji; nie zachęcony pochwałami, nie zabity dotąd krytyką, rzucam tom trzeci w tę otchłań milczącą, która pierwsze połknęła”¹⁰.

Tymczasem w liście dedykacyjnym do *Balladyny* czytamy: „Wychodzi na świat »Balladyna« — jak pieśń ślepego harfiarza, który nie wie, komu śpiewa i z jaką spotka się reakcją”. „Tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy” — w chwili publikacji dramatu trudno określić, jaka będzie reakcja publiczności, może być gwałtowna i niechętna. Ale jest też inny scenariusz: „[...] a jeżeli to wszystko ma wewnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw boskich [...] to Balladyna wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską”¹¹.

Czyli jeżeli Słowackiemu udało się stworzyć prawdziwą poezję, to pomimo odejścia od reguł dramatu klasycznego (dla klasyków tożsamy z rozważą), jego dramat będzie prawdziwą tragedią, a więc taką, która objawia prawdy boskie. Prawdziwa poezja pozwala „roztworzyć mgłę dziejów przeszłości” albo uciszać Morze Egejskie.

[...] jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód nie słyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy, we śnie nawet nie widziane istoty; jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił [...]”¹².

magicznych, środkiem do wywierania wpływu na przyrodę, traktowana jest jak swego rodzaju moc, wiedza magiczna. Mit pieśni M. Cieśła uznana za najważniejszy składnik mitu kreowanego przez J. Słowackiego. Zob. M. Cieśła: *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*. Wrocław 1979, s. 50.

⁹ J. Słowacki: [List dedykacyjny] *Balladyna...*, s. 7.

¹⁰ J. Słowacki: [Wstęp] *Poezje*. T. 3. Paryż 1833. Cyt. za: M. Bizan, P. Hertz: *Głosy do „Balladyny”*. Warszawa 1970, s. 534.

¹¹ J. Słowacki: [List dedykacyjny] *Balladyna...*, s. 8.

¹² Ibidem.

— to Słowackiemu oddana zostanie sprawiedliwość. Stanie się tak, jeżeli tragedia powstanie nie dzięki przestrzeganiu reguł rozsądku, ale z „naszeptania”.

Jak zauważają Paweł Hertz i Marian Bizan w *Glosach do „Balladyny”*, tę myśl rozwiniął poeta później w zapiskach raptularzowych. „Poeci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów — bo je mają podszeptane... a słowa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną, to jest dzwonią jakimś tajnym wspomnieniem w każdym duchu”¹³.

Natchnienie polega na kontakcie z „dziwną władzą”. Tworzenie jest możliwe dzięki spotkaniu z idealnymi istotami, postaciami dramatu, które rozgrywają przed artystą swoje konflikty. Poeta jest w tej sytuacji biernym widzem spektaklu, który odbywa się w jego wyobraźni. Bardziej niż twórcę przypomina instrument, który ma odegrać istniejący już utwór (istniejący choćby w postaci fabuły, mitu):

[...] skończyłem moje prace... i teraz czuję jakąś otrętwiałość... Zdaje się, że przez ten czas natężone władze myślenia rozkręcają się jak struny jakiego instrumentu — i za kilka dni powrócę do zupełnej ciszy zwyczajnego życia. To — smutno!... Już wieczorem żadne mary nie przyjdą mi nawiedzać, żadna idealna piękność nie uśmiechnie się do mnie — a tyle idealnych figur przeszło przez mój pokój w ciągu tych dwóch miesięcy. Niektóre wyszły przez okna, inne spaliły się w żarze kominka, inne nareszcie zostały zasuszone w papierze jak bratki albo inne kwiatki niepełne¹⁴.

Okres tworzenia jest związany ze stanem wyjątkowego napięcia, odcierania od codzienności. Zapis tragedii, umieszczenie jej w książce jest próbą utrwalenia ulotnego przeżycia. Autor jest w dziele niemal nieobecny: tragedia się stwarza, układa sama, poeta musi tylko wydać ją na świat. W przedmowie do *Balladyny* w taki sposób opisany został moment kreacji:

Cienie już różne ludzi nie byłych wyszły ze mgły przedstworzenia i otaczają mnie ciżbą gwarzącą; potrzeba tylko, aby się zebrały w oddzielne tłumy, ażeby czyny ich ułożyły się w postaci piramidalne wypadków, a jedną po drugiej garstkę na świat wypychać będę¹⁵.

W przedmowie do *Lilli Wenedy* również pojawił się motyw spotkania z duchami, postaciami posagowymi dramatu. Tu wymuszają one na poecie dobór formy tekstu i sposób mówienia:

¹³ M. Bizan, P. Hertz: *Glosy do „Balladyny”*..., s. 325.

¹⁴ List J. Słowackiego do matki, grudzień 1834. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Krzyżanowski. T. 13: *Listy do matki*..., s. 218—223.

¹⁵ J. Słowacki: [List dedykacyjny] *Balladyna*..., s. 8.

[...] jam tych mar nie wołał — przyszły same; przyprowadziła je z sobą biała Lilla Weneda; a ja, ujrawszy ten tłum ludzi, harf złotych, hełmów, tarcz i mieczów dobytých, usłyszawszy głosy zmieszane dawno już wymordowanego ludu, wziąłem jedną z harf wenedyjskich do ręki i przyrzekłem duchom powieść wierną i nagą, jaka się posągowym nie-szczęściom należy.

Ile razy więc, zwyczajem terażniejszych poetów chciałem zacząć kwilącą serca dyssekcją, lub melancholizowaniem sztucznym obrazów prostą legendę okraścić, tyle razy mary zjawione krzyczały z rajów przeszłości: „Serca nasze były zdrowe i ciała, w mowie naszej nie było niespodziewanych »concetti«, choć córki królewskie, nie wzdychałyśmy do księżycy, choć synowie królewscy, pędziliśmy woły na paszę; Osjan usłyszał naszego zgonu historią, lecz nie znalazł w niej dosyć chmur księżycowych, duchów, sarn, błyskawic i wiatru wzdychającego po mogiłach, ani więc ruszył harfy na omszonym dębie wiszącej, ale odpędził nas w mogilę niepamięci rozpaczne. — Lecz ty, mówiły dalej mary, któregośmy widziały w ciemnym Agamemnona grobowcu, ty, jadący niegdyś brzegami laurowego potoku, gdzie Elektra królowna płótno bielila matczyne, mów o nas prosto i z krzykiem”¹⁶.

Osjan nie podjął tematu, dyskurs jego pieśni nie oddałby charakteru tragicznych postaci. Może to uczynić Słowacki, który dzięki swoim studiom nad dramatem antycznym i podróży do Grecji w poszukiwaniu prazródła mitu stał się kompetentny do napisania tragedii o ginącym ludzie: „Tak namówiony, wziąłem pół-posagową formę Eurypidesa tragedii i rzuciłem w nią wypadki wyrwane z najdawniejszych krańców przeszłości”¹⁷.

Forma *Balladyny*, mimo „fantastyczności” i wcześniej przywołanych „anachronizmów”, realizuje wymogi gatunkowe tragedii: Agnieszka Ziolkowicz pisze:

Chaos nie wyklucza jednak w *Balladynie* ładu. Znamienne porządkująca jest na przykład ciągłość niektórych motywów. Już w I scenie dramatu wprowadzone zostają słowami Pustelnika motywy znamienia, gromu i korony, czyli nadrzędne motywy dzieła. Scena I zapowiada więc w jakimś stopniu finał. Zauważmy również, że świat *Balladyny* ujęty zostaje w karby regularnego, pięcioaktowego dramatu z epilogiem. Wszyscy, bez wyjątku, główni bohaterowie tego dzieła schodzą w zakończeniu ze sceny: giną lub, jak Goplana, opuszczają terytorium nad Gopłem. Dramat dosłownie dobiegł więc kresu, zrealizowany został niemal ideał formy zamkniętej.

¹⁶ J. Słowacki: [List dedykacyjny] *Lilla Weneda*. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Krzyżanowski. T. 7: *Dramaty...*, s. 287.

¹⁷ Ibidem, s. 288.

Formuła tragedii została jednak przekroczona, bo w wyborze formy kryje się ironia. Autor udowodnił sobie, czytelnikom i krytykom, że potrafi całkowicie sprostać wymogom gatunku:

Balladyna, na przekór opiniom, jest całością, lecz nie jako forma zamknięta, ta bowiem podlega kompromitacji, gdyż zamknięta zostaje konwencjonalnym uderzeniem pioruna. Ostatecznie status całości, w znaczeniu doskonałego uniwersum zyskuje *Balladyna* dzięki *Epi-logowi*, który formę zamkniętą dramatu przekształca natychmiast w otwartą, bo czyni ją przedmiotem ironicznego oglądu¹⁸.

Parabaza, bezpośredni zwrot do publiczności, oznacza drastyczne przełamanie fikcji literackiej i iluzji scenicznej, budowanej przez pięć aktów dramatu. Pojawia się przekroczenie nieprzekraczalnej granicy, bo oto sam autor „wychyla się zza dzieła”, jest obecny i aktywny. Autor nie jawi się już jako bierny widz posłuszny zjawom, ale staje się demiurgiem niepodzielnym panującym nad światem przedstawionym.

Takiego autora tragedii przedstawia także list dedykacyjny do *Balladyny*. Poeta marząc o swoich tragediach, chciał być ich aktywnym kreatorem:

Bo ileż to razy patrząc na stary zamek, koronujący ruinami górę mego rodzinnego miasteczka, marzyłem, że kiedyś w ten wieniec wyszczerbionych murów nasypię widm, duchów, rycerzy; że odbuduję upadłe sale i oświecę je przez okna ogniem piorunowych nocy, a sklepieniom każę powtarzać dawne Sofoklesowskie „niestety!”¹⁹

Osobą decydującą o kształcie tragedii jest tutaj nie postać-mara, ale podmiot aktywnie i samodzielnie tworzący tekst. W innym miejscu tego samego fragmentu poeta ukazuje siebie jako władcę stworzonych przez siebie postaci. Jego władza przekracza nawet ramy świata przedstawionego utworu, zawłaszcza świat realny: „Doniosły mi sylfy, żeś powędrował teraz odwiedzić Etnę czerwoną; posłałem natychmiast Skierkę, aby ci na drodze wszystkie pootwierał kwiaty i wszystkie gwiazdy nad tobą zapalił”²⁰.

Tylko taki aktywny twórca, nie pośrednik duchów wyłaniających się z przedstworzenia, może stworzyć „wielki poemat w rodzaju Ariosta, który ma się wiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych”. W liście dedykacyjnym powołuje się Słowacki na podobieństwo *Balladyny* z poematem *Orland szalony*, nie chodzi jednak o podobieństwo gatun-

¹⁸ A. Ziolkowicz: *Dramat i romantyczne „ja”...*, s. 231–232.

¹⁹ J. Słowacki: [List dedykacyjny] *Balladyna*..., s. 8.

²⁰ Ibidem, s. 9.

kowe czy tematyczne, ale o wizję świata przedstawionego i stosunek autora do dzieła. Dla Słowackiego, jak sądzi Stanisław Makowski, ariostyzm oznacza wolność wyobraźni, swobodę w doborze niejednorodnych jakościowo wątków oraz dowolność w operowaniu nimi w celu zbudowania własnego obrazu literackiego. Cechą charakterystyczną utworu w typie Ariosta jest komponowanie niejednorodnych wątków w taki sposób, by się nawzajem przedrzeźniały. Ariostyzm według Juliusza Słowackiego polega na tworzeniu iluzji literackiej i rozbijaniu jej. W tym celu narrator dystansuje się wobec przedmiotu swej wypowiedzi, prowadzi grę, ujawnia literacki sposób istnienia tematu, a także czyni samo dzieło drugim przedmiotem narracji. Identyfikuje się ze światem fikcji i przypomina czytelnikom, że ten świat jest popisem wirtuoza, kaprysem fantazji twórcy. Autor sygnalizuje, że stwarzany przez niego świat jest niejednoznaczny, że wartości reprezentowane przez poszczególne postaci mają charakter względny, że żaden z bohaterów nie jest wyrazicielem stanowiska autora, nosicielem jego poglądów²¹. Zdaniem Agnieszki Ziółowicz, służy temu celowi również intertekstualność:

Poprzez intertekstualność eksponuje Słowacki umowność, literackość świata dramatu oraz suwerenną władzę nad nim poety-erudyty i intelektualisty, który wprowadza odbiorcę w rzeczywistość własnego aktu twórczego będącego jednocześnie krytycznym sądem²².

Balladyna stworzona przez wszechwładnego poetę „wychodzi na świat z ariostycznym uśmiechem”, „obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i ładu, z jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidzianych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione”²³. Wszystko to, co konstytuuje tragedię: ład, porządek i konsekwencje ludzkich czynów — staje się przedmiotem drwiny demiurga. Charakterystyczne „niech” (niech naprawiacz wszelkiego bezprawia pada ofiarą swoich czystych zamiarów, niech Grabiec miłuje kuchnię Kirkora itd.) należy wówczas rozumieć jako rozkazy poety-ironisty. W przedmowie do *Lilly Wenedy* władza twórcy jest absolutna; on nie tylko porusza postacie, ale wyłania je z niebytu: „Oto jest rycerz, z dwojgiem serc”, „oto wróżka”, „oto stary święty człowiek”. Nie ma już pośrednika, jest autor — wszechwładny kreator dramatu. Z jednej skrajności popadamy w drugą: najpierw nie było autora, teraz jest tylko autor. Koncepcja takiego skrajnie zindywidualizowanego teatru daje się zamknąć w przewrotnej formule z listu dedykacyjnego do *Lilly Wenedy*: „Oto jest cały sklepik kolporte-

²¹ S. Makowski: „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego. Warszawa 1981, s. 35.

²² A. Ziółowicz: *Dramat i romantyczne „ja”...*, s. 227.

²³ J. Słowacki: [List dedykacyjny] *Balladyna...*, s. 9.

ra, wysypujący przed tobą swe fantastyczne figurki, za które autor sam gada, a czasem szczebioce Alfierego językiem. — Na cóż to wszystko?”²⁴.

Kolporter manipulujący figurkami, za które gada, czy natchniony przez dziwną władzę poeta? Pytanie o sytuację autora ironisty albo tragika staje się kluczem do rozumienia całego utworu: tragedii albo poematu w stylu Ariosta. Autonomiczny demiurg, który kreuje świat, ironista bawiący się swoimi postaciami drwi. Artysta „naszeptany” dzięki boskiej mocy jest rewelatorem prawdy objawionej.

Sposób funkcjonowania w jednym tekście tych przeciwstawnych strategii naświetla problematyka dziedziny twórczości. W dramacie o początkach państwa dziedziną twórczości jest mit. Pisał o tym Słowacki w liście do matki z 18 grudnia 1834 roku:

Z wszystkich rzeczy, które dotychczas moja mózgowica urodziła, ta tragedia jest najlepszą — zwłaszcza, że otworzyła mi nową drogę, nowy kraj poetyczny, nie tknięty ludzką stopą, kraj obszerniejszy niż ta biedna ziemia, bo idealny²⁵.

W liście dedykacyjnym poprzedzającym *Balladyne* czytamy: „[...] ja z Polski dawnej tworzę fantastyczną legendę, z ciszy wiekowej wydobywam chóry prorockie”²⁶.

O tym właśnie problemie, o konieczności stworzenia nowej mitologii pisał Friedrich von Schlegel. Według autora *Przemowy o mitologii* zadanie to stoi przed romantyczną poezją²⁷. Słowacki uznaje mit za domenę twórczości, jednak sytuacja współczesnego mitotwórcy jest niejedno-

²⁴ J. Słowacki: [List dedykacyjny] *Lilla Weneda...*, s. 287.

²⁵ List J. Słowackiego do matki, grudzień 1834. W: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Krzyżanowski. T. 13: *Listy do matki...*, s. 218—223.

²⁶ J. Słowacki: [List dedykacyjny] *Balladyna...*, s. 8—9.

²⁷ Tak Schlegel pisał o potrzebie stworzenia nowej mitologii: „Twierdzę, że poezji naszej brak ośrodka, jakim dla starożytnych była mitologia; i że wszystkie istotne przyczyny, dla jakich nowoczesna poetyka ustępuje antycznej, dają się streścić w tych słowach: nie mamy mitologii. Ale dodam, bliscy jesteście jej doczekania, a raczej pora, byśmy poważnie pomogli w jej narodzinach. [...] Nowa mitologia w przeciwieństwie do starej musi wykształcić się z najprzepastniejszych głębin ducha; musi to być najkunsztowniejsze ze wszystkich dzieł sztuki, winno ogarnąć wszystkie inne, być nowym łożyskiem i naczyniem dla dawnego, wieczystego praźródła poezji — samemu będąc poematem nieskończonym, kryjącym w sobie załączki wszystkich innych. [...] Mitologia i poezja są nierozdzielna jednością [...]. Ludzkość ze wszystkich sił dąży do znalezienia swego centrum. Przy tym, jak mają się rzeczy obecnie, musi ona zginać albo się odmłodzić. Co jest prawdopodobniejsze i czegoż by się można spodziewać po takiej epoce odmłodzenia? Sędziwa starość odżyje, a w przepowiedniach odezwie się najdalsza przyszłość ludzkiego stworzenia”. F. von Schlegel: *Przemowa o mitologii*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Oprac. T. Namowicz. Przeł. J.S. Buras. Wrocław 2000, s. 153—157.

znaczna i skomplikowana: skazuje na ironię. Zauważył to Zygmunt Krasiński w tekście pt. *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*²⁸. Jego zdaniem, współczesny artysta tworzy mit i jest tego świadomy, czuje swoją władzę. Dlatego właśnie w *Balladynie* tworzące „ja” autorskie zostało ustawione w centrum dzieła. Według Krasińskiego:

[...] mistrz stawia się na stanowisku panteistycznego Boga i ciągle stworzenia własne, jakby sny znikome, budując i rozwalając, zarówno podług widzimisię swego, te ich wschody i zachody tragicznie lub komicznie, serio lub buffo uważać może²⁹.

Ponieważ brakuje przekazu historycznego, powstaje rekonstrukcja, którą autor z konieczności przesycą atmosferą własnych czasów.

W *Balladynie* dwa światy — pierwotny sławiański i dzisiejszy krytyczny, który nosi na sobie napis *consummatum est* — płaczą się i splatają nieustannie. [...] Dlatego też *Balladyna* jest dramatem, ale takim, w którym nie tak osoby z sobą walczą, jak raczej dwie epoki, z których dawniejsza ciągle pragnie się objawić majestatycznie, a późniejsza zrywa jej koronę z czoła i sądzi ją sądem potomnych³⁰.

Z tego powstaje sprzeczność, która przeradza się w ironię:

[...] poeta sam wskrzesza zapomnianego [Popiela], a gdy go wskrzesi, czuje, że ma nad nim władzę życia i śmierci bez końca, że go może sto razy z mogiły wyrwać i nazad sto razy do mogiły zamknąć. Tak z Achillesem, tak z Sygfydem niepodobna sobie postąpić, bo Homer, bo duch skandynawskiej Eddy stoją tam nad nimi w przeszłości i świadczą im, i strzegą ich na wieki³¹.

Sytuacja współczesnego poety — twórcy mitu w znaczący sposób różni się od sytuacji poety starożytnego:

Mity wtedy rosły jak ogromne drzewa i skały pierwotnego świata, jak organizma, które sama natura wyprowadza olbrzymio i poważnie z siebie. Dziś inaczej — dziś pojedynczy człowiek, dziś poeta sam musi mit ukształcić, a kształcąc go, wie o nim³².

²⁸ Z. Krasiński: *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*. Oprac. M. Straszewska. W: *Polska krytyka literacka: (1800—1918): materiały*. T. 2. Red. Z. Szmydtowa. Warszawa 1959, s. 135.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem, s. 137.

³¹ Ibidem, s. 136.

³² Ibidem, s. 138.

Z powyższych powodów, jako tragedia osnuta na nowym, autorskim micie, *Balladyna* skazana jest na ironiczne sprzeczności, na ironiczny dystans i oznaki samoświadomości autora.

Z tą antynomią borykał się także w swoich rozważaniach o dramacie Friedrich Schlegel. Posługiwał się kategoriami *Objektivitat* i *das Interessante*; *Objektivitat* oznaczała sztukę zgodną z powszechnymi prawidłami piękną, bezosobową, *Das Interessante* to sztuka ujawniająca „manierę”, czyli nastawienie indywidualne. Kryteria były precyzyjne, ale nie pozwalały zaklasyfikować dramaturgii Szekspira, który spełniał warunki obydwu kategorii. Wówczas Schlegel zrozumiał, że literackie cechy „obiektywności” i „interesowności” nie wykluczają się nawzajem; pisarz nowożytny może być jednocześnie w swych dramatach i stać z boku. Rozwiązanie sprzeczności podsunął Schległowi Schiller: porównał poetę do „bóstwa za budowlą świata”, stojącego „za swym dziełem”, a mimo to będącego tym dziełem³³.

Autor *Kordiana* również może być obok swojego dzieła i wewnątrz niego. Sprzeczność można zlikwidować dzięki usankcjonowanej przez tradycję relacji pomiędzy Bogiem i wszechświatem.

Balladyna, ale także *Lilla Weneda* są utworami łączącymi tragizm z ironią romantyczną. Jednoznaczne rozstrzygnięcia tej kwestii nie są satysfakcjonujące: jak zauważyła Maria Kalinowska — jeżeli dominuje kategoria ironii romantycznej, dramaty opisuje się wówczas jako „zabawę w Szekspira”, jeżeli dominuje kategoria tragedii, stają się dramatem szekspirowskim:

W istocie jednak tajemniczy status ontologiczny każdego z obu dramatów [...] polega na równoczesnym byciu i tragedią, i dramatem ironicznym. Ich najgłębsza struktura to forma dynamiczna i opalizująca, „znacząca” w napięciach między tymi dwoma sposobami istnienia. Sam Słowacki projektuje taki właśnie odbiór tych dramatów: dedykacja nie jest tylko manifestem ironisty romantycznego. [...] Listy dedykacyjne są więc może przede wszystkim deklaracjami próby zamknięcia dziejów (czy pradziejów) polskich, słowiańskich w formie tragedii, ale nie tragedii szekspirowskiej, lecz najstarszej — greckiej [...] ³⁴.

Sposób, w jaki możliwe jest to opalizowanie, opisał wcześniej Juliusz Kleiner w nieukończonym studium *Słowacki jako dramaturg*:

³³ M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja literacka*. Przeł. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 259—263.

³⁴ M. Kalinowska: *Los, miłość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*. Toruń 2003, s. 106.

Tonem własnym, osobistym Słowacki przepajał swe utwory i ów ton stanowił istotę budowanego świata poetyckiego; ale emocjonalność jego nie tyle wypowiadała się bezpośrednio, ale raczej pobudzała fantazję do kreowania postaci o życiu samoistnym. Tętniła w nim potrzeba ekspresji, żądza bogactwa obiektywnego — wiodła ku dramatyczno-epickiej projekcji pełnego barw i dźwięków i ruchów świata pozaosobistego, mimo że zgłębiając postawę, dociera się zawsze do jaźni twórcy. Swoją własną sferę duchową rzutował w dramatyczne i epickie fantazje — [...] a pomimo wyraźnego egocentryzmu miał fenomenalną zdolność przeżywania psychik różnych, zaostrzające się stopniowo widzenie rzeczywistości i potęgujący się stosunek aktywny, bojowy do problematyki współczesnego świata i polskiego i ogólnoeuropejskiego, i do ideowych konfliktów³⁵.

Juliusz Słowacki zdołał pokonać sprzeczność pomiędzy kondycją tragika i ironisty. Istniała ona tak długo, jak długo istniał rozziw między boskim charakterem poezji a ludzką kondycją poety. W okresie mistycznym nie można już mówić o sprzeczności, bo poeta był przekonany, że jest boskim rewelatorem prawdy objawionej, a za domenę swojej twórczości uznał mit.

Mit, według Słowackiego, był świętą opowieścią funkcjonującą w wielu wersjach, których rozbieżności wynikały z ciągłego rozwoju świata. Ilość wersji może być nieograniczona, skoro jednak sens i konstrukcja pozostają nienaruszone, to wciąż ten sam mit. Poszczególne wersje tworzą ludzie, ale mit jako opowieść święta nie ma autora, alienuje się od swojego opowiadacza i bohatera, dzięki czemu trwa poza czasem³⁶.

W odmianach tekstu *Króla Ducha* czytamy:

Pieśń tę zostawiam wiekom, które mają
Potężne ręce i potężne głosy.
Niech jej w niebiosach głośniejsze dośpiewają
Niż ja, kończący tu bolesne losy.
[...]
A czy to cudzą powieść, czyli własną
Śpiewam — niechaj nikt o to mnie nie pyta —
Gdy dawne gwiazdy zachodzą i gasną,
Nowa — jak słońce różane rozkwita³⁷.

³⁵ J. Kleiner: *Słowacki jako dramaturg. Studia inedita*. Oprac. J. Starnawski. Lublin 1964, s. 394.

³⁶ M. Cieśla: *Mityczna struktura...*, s. 65.

³⁷ J. Słowacki: *Król Duch*. W: Idem: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Krzyżanowski. T. 5: *Król Duch*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wrocław 1959, s. 557—558.

Henryk Gradkowski

O *Przedmowie do Trzech myśli pozostałych po śp. Henryku Ligenzie* Zygmunta Krasińskiego

Tak o tej *Przedmowie* napisał Zbigniew Sudolski:

Całość [*Trzy myśli...* — H.G.] połączył poeta wstępem będącym prawdziwą perłą w jego twórczości. Jest to napisana w formie listu przedmowa rzekomego wydawcy utworu, pana Szczepana Mielikowskiego herbu Gozdawa, który odnalazłszy przypadkowo na Sycylii pisma Henryka Ligenzy wydaje je zgodnie z życzeniem zmarłego. Mielikowski jest świetnym przedstawicielem rubasznosci narodowej, jego list stylizowany na starszylachecką gawędę wskazuje przede wszystkim na pokrewieństwo z „Pamiętnikami” Jana Chryzostoma Paska wydanymi w Poznaniu, które Krasiński czytał jesienią 1836 roku. [...] Przedmowa do „Trzech myśli Ligenzy” dowodzi również, iż Zygmunt Krasiński miał poważne zadatki na realistę i niepospolitego humorystę¹.

Badacz uzasadnia też obecność tego rzadkiego „humorystycznego akcentu w twórczości poety”² okolicznościami biograficznymi, udziałem w zgola groteskowych wydarzeniach, związanych z zachowaniami kochanki swego przyjaciela Adama Sołtana w 1839 roku w Rzymie, a być może także ze wspomnieniami młodości, których bohaterem byłby sam ojciec poety, też znakomity gawędziarz, stylizujący się w gronie rodzinnym i towarzyskim na Sarmatę.

Ale najważniejszy w tym kontekście uwikłań genetycznych jest talent pisarski, który w tej formie ujawnił się wyjątkowo. Zastosowany tu zo-

¹ Z. Sudolski: *Krasiński. Opowieść biograficzna*. Warszawa 1997, s. 245.

² Ibidem.

stał ów nieobcy romantykowi zabieg stylistyczno-formalny polegający na łączeniu groteskowych przedmów czy epilogów z poważnymi ideami tekstów głównych³.

Już pierwsze zdanie przedmowy „znalaczy” myśli Henryka Ligenzy zniewala nas bezpośredniością i dosadnie charakteryzuje piszącego:

Regiestra, listy do przyjaciół i instrukcje dla oficjalistów pisać, pisałem — ale co innego ni umiem, ni chcę, ni potrzebuję — a czemu dziś biorę do pióra, ba, do druku, pokrótce opowiem⁴.

A więc urodzony Mielikowski *a priori* wprowadza autokorektę swej wypowiedzi; od razu podaje do publicznej wiadomości zakres swych zainteresowań pisarskich i z miejsca wzbudza zaciekawienie czytelnika. Wiadać, musiało się wydarzyć coś szczególnego, skoro ów żywiący do pióra tak wielki dystans zabrał się do napisania *Przedmowy* i zechciał się z tego wytłumaczyć. Za chwilę okazuje się, że Mielikowski, wbrew wyznawanym zasadom, obnaża żyłkę gawędziarską, której jakby się wstydzi, bo to nie honor ziemskiemu obywatelowi rozgadywać się bez potrzeby. Jednakże rozgadał się i zrazu nie na temat:

Na wiosnę tego roku przypłynąłem z żoną i dziećmi do Sycylii, sam nie wiem, po co i na co — ale za co, to wiem. [...] Święte przysłowie: „Gdy czego zechce się kobiecie, to i sam szatan nic nie wskóra”. Zachciało się żonie mojej do Włoch. — Z kraju mnie więc powlokła aż do Florencji, skąd chciałem powracać, a z Florencji do Rzymu, skąd chciałem powracać, a z Rzymu do Neapolu, skąd chciałem powracać: aż tu patrzaj, dajlibóg, musiałem z nią popłynąć morzem do Palermu! Przeprawa jaka taka, w nocy wiatr się zerwał; niech Pan Bóg nie pamięta, ale tak kołysał się ten okręt parowy, że aż wszystkie gwiazdy nieustanne nam dygały pokłony na niebie — ale co prawda, to prawda — nad rankiem cudne znów było powietrze. — Zatoka, gdyby tylko błękitna, ale aż granatowa — góry, wyspy zdają ci się pędzlem malowane na niebie [...]⁵.

„Lecz nie o tym mowa” — mityguje się narrator. Już niebawem przystąpi do właściwej opowieści, rzuci jednak jeszcze kilka uwag o zainteresowaniach literackich żony, która „uczyła się języków, umie grać i śpiewać, czyta francuskie romanse Balzaków, Szatobriandów” i bardziej jest

³ Przypomnijmy na przykład rolę Wawela w *Epilogu Balladyny*.

⁴ Z. Krasieński: [Przedmowa] *Trzy myśli pozostałe po śp. Henryku Ligenzie zmarłym w Morreale 12 kwietnia 1840 roku*. W: *Pisma Zygmunta Krasieńskiego*. T. 3. Wydał, objaśnił i wstępem poprzedził J. Kallenbach. Warszawa 1922, s. 35. W cytatach dokonano niezbędnych zmian w zapisie ortograficznym.

⁵ Ibidem, s. 36.

predystynowana do opisu krajobrazów i zwyczajów tamtejszego ludu, który, zdaniem Mielikowskiego, jest „gałgański, skacze, biega, piszczy, wrzeszczy, żebrze, kradnie, zdziera, czy na ulicy, czy w gospodach, zwyczajnie Włochy [...]”⁶.

Niech nas jednak nie zwiedzie zapowiedź rychłego wyłożenia szczegółów nadzwyczajnego wydarzenia, bo opowiadający, zgodnie z konwencją gawędy, znów czyni dygresję i kreśli barwny obraz okolicy („wszędzie koło drogi wzgórza krągłe, jak głowy cukru, najeżone w kaktusy, w aloesy — kwiatów czerwonych, jakich nigdzie nie ma, krocie — cyprysów tyle, co dzid kozackich”⁷). Zaraz też uraczy nas opisem spotkania z mieszkańcami i znajomością języka miejscowego. Rezygnując z obszerniejszego przytoczenia tego wywodu, zacytujmy choćby krótki fragment, który poświadczy stan wykształcenia autora:

Musiałem ich [natrętnych Włochów — H.G.] sam rozganiać, bo żonę moją chwyтали za suknię, wrzeszcząc „Moro di fame”, co znaczy „Umieram z głodu”; a potem „Complimentate me!”, co znaczy „Daj co”, bo u Włochów komplement, to miedziak; [...] ja zaś po włosku nieźle rozumiem i gadam, choć nie lubię tej komedyi, z łacińskiego języka przerobionej⁸.

Zaraz potem następuje dialog Mielikowskiego z przygodnym cicerone, dodatkowo ubarwiający tę wyjątkową w pismach Krasińskiego *Przedmowę* wydawcy. Istotna jest w tym momencie opowieści motywacja chęci odwiedzenia grobu Henryka Ligenzy: „Jeśli kłamiesz — powiada pan Stefan Szczęsny do przewodnika — kijem, by cię nauczyć nie mieszać Włochów z Polakami!”⁹.

Okazuje się, że Ligenza został pochowany na cmentarzu wewnątrz-klasztornym, aby dojść do jego mogiły trzeba było przejść „przez korytaryz mnóstwo”. Mielikowski zarzeka się, że nie spojrzy na „antyki” przejeżdżając głównym celem wyprawy: „Co mi tam freski, kiedy o kilka kroków dalej Polak leży”¹⁰. Niemniej jednak pod wpływem żony rzuca okiem na pamiątki kultury mauretańskiej, stwierdzając mimochodem:

[...] ładne kolumny, cienkie, jak grube trzciny — dziwnie wyrabiane u spodu i u góry w grona winne, ptasie dzioby, głowy ludzkie — a każda obwiedziona mozaiką zieloną i złotą, gdyby pasem perskim; [...] nie w ciemię bite były te Maury, kiedy takie marcypany stawiali¹¹.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem, s. 35—36.

⁸ Ibidem, s. 36 [podkr. — H.G.].

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 37.

¹¹ Ibidem.

Dostrzegłszy w końcu mogiłę, opatrzoną „niskim krzyżem drewnianym”, nareszcie wydawca odczytał napis: „ZGON HENRYKA LIGENZY 1840. ROKU, 12 KWIETNIA”, i głęboko wzruszony odmówił modlitwę, a następnie przypomniał żonie dzieje tej senatorskiej rodziny, po czym oboje postanowili uczcić zmarłego godziwym nagrobkiem.

Znów rozkoszujemy się opisem scenki rodzajowej — rozmowy Mielikowskiego z właścicielem stancji wynajmowanej przez Ligenzę, najważniejsza jednak sprawa to refleksje wydawcy nad znalezionymi *myślami*, które, zgodnie z ostatnią wolą zmarłego, postanowił ogłosić drukiem:

Przyznam się, że czytając [...] owe trzy ułamki [...] mało com zrozumiał — nawet nic zupełnie, prócz dobrych chęci. — Są to, i każdy powie to samo, co ja, dziwaczne szusy umierającego na suchoty, bo jużci, pytam się wszystkich wobec i każdego z osobna, co te wiersze o „Cieniach” znaczyć mogą, gdzie, jak twierdzi żona moja, która je na czysto przepisywała, raz to niby o człowieku, to znów o Panu Bogu mowa? Co te widzenia Chrystusów, te święte Piotry, co padają, kiedy Świętego Piotra na własne oczy widziałem i wieki jeszcze stać będzie, bo tak mocno stawiony, jak żaden inny kościół na świecie — co ten niby kardynał, niby Jan apostoł, co papieża żegna i błogosławi? — A to wszystko smalone duby. — Ale darmo, woli ostatniej p. Ligenzy musiałem dopełnić, kiedy mi Opatrzność jego dziełka tak dziwnie do rąk wtrąciła¹².

Jeszcze na dwa wydarzenia, opisane w *Przedmowie*, trzeba zwrócić uwagę: na rozmowę z gospodarzem domu, w którym mieszkał śp. Ligenza — niejaki Balduccinim, oraz na napis nagrobny wymyślony przez panią Mielikowską, skomentowany następnie przez jej męża. Wspomniana rozmowa dotyczy cennej broni pozostawionej przez zmarłego właścicielowi jako ekwiwalent za kwaterę. „To — powiada z żalem Mielikowski — zdaje się, stara [...] broń była, po Ligenzach; na rękojeści turkus, na klindze krzyż i imię familijne”¹³. Zachnął się nasz rodak na potraktowanie tejże pamiątki jak towaru i, jak powiada, „jeszcze [mu] się smutniej i tęskniej zrobiło”. Wydawca jest bowiem człowiekiem uczuciowym, a starą broń kocha niczym Jan Chryzostom Pasek, zwłaszcza gdy rękojeść zdobiona turkusem...

Napis nagrobny został zaś wykonany w stylu barokowo-sarmackim:

Tu zasnął do czasu śp. Henryk Ligenza, narodem Polak, z znakomitego niegdyś w Rzeczypospolitej rodu, życiem nieznanym, śmiercią wśród

¹² Ibidem, s. 39.

¹³ Ibidem, s. 40.

obcych na wyspie dalekiej, godzien żalu i modłów, pochowany przez służbę wiernego, pomnikiem uczczony przez podróżnych, ziomków, którzy go nigdy nie znali, tylko myśli jego czytając, uczuli, że on był ich bratem na ziemi, a teraz, że o nich modli się w niebiesiech¹⁴.

Mielikowski jest konsekwentny: nie bardzo się zgadza z treścią napisu na temat tych „myśli” zmarłego — „trochę tam kadzidla co do tych myśli czytanych” — powiada; znajduje jednak w końcu uzasadnienie dla zaaprobowania tego epitafium, bo — po pierwsze: „tak żona chciała, a — po wtóre — no — cóż robić — lepiej pochlebiać umarłym niż żywym”¹⁵. Jak widać, Mielikowskiego stać i na sentencje moralne...

Gdyby *Przedmowa* zakończyła się owym epitafium, nawet i z sarmacka skomentowanym, pozostalibyśmy z uczuciem niedosytu; trzeba było pointy dla pełniejszego scharakteryzowania narratora — z jego horyzontem myślowym i ziemiańskimi upodobaniami. Otóż Mielikowski uznaje za stosowne wspomnieć na koniec o swoich fascynacjach podróżniczych, a czyni to tylko dlatego, że rzecz „ma pójść do druku”, a sprawy te, w jego opinii, nadają się do rozpowszechnienia. Zatem — odbiegając nagle od tematu — wydawca komunikuje:

[...] To jedno jeszcze dodam, że mi się we Włoszech dwie tylko rzeczy nadzwyczajnie podobały: podpora w Koloseum, postawiona przez papieży, by te stare mury nie gruchnęły, i błota Pontyńskie, całkiem do naszej Pińszczyzny podobne — chciałbym był w nich polować, ale czasu nie miałem¹⁶.

Dopiero po tym wyznaniu — dla potomnych — pan Stefan Szczęsny Bogdan poleca Bogu duszę Henryka Ligenzy, ze słusznym, jak sądzi, przekonaniem, że „co mógł, uczynił dla niej”. I są to już ostatnie słowa *Przedmowy* wydawcy, opatrzone podpisem z pełnym wyszczególnieniem tytułów.

*

*

*

Wartość analizowanej przedmowy odkrywamy jednak dopiero, gdy zderzymy ją z *Trzema myślami*, próbując dostrzec w nich coś więcej niż — jak to określił domniemany Mielikowski — „dobre chęci”.

Syn cieniów — 116-wersowy poemat — to „myśl” pierwsza. Jako motow umieszczony został dwuwiersz z *Apokalipsy*: wypowiedź Anioła o tym, że „czasu już nie będzie”, a więc o zapowiedzi końca świata. Bohater zaś

¹⁴ Ibidem, s. 40.

¹⁵ Ibidem, s. 41.

¹⁶ Ibidem.

poematu, „syn cieniów”, poczyną się z ziemi, z tego padółu, a sił żywotnych użycza mu — jak Romulusowi — „dzika wilczyca”. Pod wpływem wszakże „światła”, które „spadło z krainy błękitu”, budzi się w nim chęć oderwania się od ziemi, odczucie iskry Bożej, czyli obleczenie się w „szaty człowieczeństwa”.

„Syn cieniów”, nazywany potem „Synem światłości”, przenika ludzkość w jej pochodzie do Boga, a właściwie w powrocie do nieba. Bo rozwój dziejów ma sens tylko o tyle, o ile miliony dusz zmierzają do domu Ojca, tak potwierdzając swą tożsamość dzieci Bożych. Tak więc „każda dusza” wnosi swój osobisty wkład w „stwarzanie nieba w niebie”¹⁷.

Sen Cezary — „myśl” druga śp. Henryka Ligenzy, rozpoczyna się mottem zaczerpniętym z *Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian*, fragmentem o potędze miłości. Bohater — podmiot tej opowieści, utrzymane w charakterze prozy poetyckiej — hrabia Cezara, to postać zaczerpnięta z pism Jeana Paula Richtera. Jest to wizja senna, korespondująca tematycznie z ideą *Syna cieniów*, rzecz to bowiem o walce narodu, o jego upadku, ale i zmartwychwstaniu.

Wizja rozpoczyna się tajemniczym wezwaniem do wstępowania na „wieżę czarną przy wielkim kościele”¹⁸. Bohater od razu poddaje się całkowicie nakazom tego tajemnego głosu wołającego go po imieniu i wstępuje na szczyt wieży zwieńczonej dzwonnica.

Kolejnym doznaniem bohatera jest wrażenie słuchowe: „jakby organów szum, pomieszany ze śpiewem ludu”, i zaraz potem — wzrokowe: nasilenie się światła księżyca i gwiazd aż do uzyskania efektu „morza jasności” — na niebie i odbijającej się w nim, jak w zwierciadle — ziemi. Sceneria ta stanowi romantyczne tło dla głównego zdarzenia o charakterze uniwersalnym: pochodzenia ludzkości „w nieskończoność widnokregu”. W niezliczonej zaś masie ludzkiej kroczy „garstka ludzi ubranych w szaty żałobne, niosąca sztandar, na którym napisano: »Naród«” — i tenże napis pojawia się na ich wspólnym grobie. Wizję kończy jednak obraz zmartwychwstania: „[...] z prochu dźwigali się męże i widmo Chrystusa bielało nad nimi w powietrzu. — Zamknąłem oczy i padłem twarzą na ziemię wśród zmarłych”¹⁹ — kończy swą opowieść bohater — podmiot wypowiedzi.

Trzecia „myśl” Ligenzy, zatytułowana *Legenda*, jest poetycką opowieścią o zmierzchu Kościoła św. Piotra i nastaniu Kościoła św. Jana na ziemi. Kwestia zamiany Kościoła Piotrowego na Janowy ma szeroki kontekst filozoficzny i stanowi — rzecz znamienita — przejaw pewnego zain-

¹⁷ Ibidem, s. 45.

¹⁸ Ibidem, s. 46.

¹⁹ Ibidem, s. 54.

interesowania Krasińskiego towianizmem, którego postulaty przecież generalnie odrzucał²⁰.

Jak w poprzednich dwóch „myślach”, i tu autor zamieścił jako motto cytaty z *Pisma Świętego*, a ściślej — z rozdziału 21. *Ewangelii św. Jana*. Szczególnie znaczący dla wydarzeń i idei *Legendy* jest ów passus, zawierający odpowiedź Jezusa na niby zazdrosne pytanie Piotra o Jana: „Panie, a ten co?”, brzmiący: „Jeślibym chciał, żeby on został, aż przyjdę, co tobie do tego? Ty pójdz za mną”²¹. Święty Jan Apostoł, ulubiony uczeń Zbawiciela, zastępując św. Piotra na najwyższym urzędzie, odpowiada bohaterowi opowieści, zatrważonemu o los Polaków, tych jedynych, którzy ujęli się za pierwszym papieżem i zginęli pod gruzami walącej się Bazyliki:

Odtąd Chrystus ani rodzi się, ani umiera na ziemi, bo odtąd już na wieki wieków jest i będzie na ziemi! [...] Nie trwóż się o nich! Za to, że wyrządzili mu ostatnią przysługę, Pan odwdzięczy im — bo zachodzący, tak jak wschodzący, umarli, tak jak żywi, są z Pana — owszem, im lepiej będzie i synom synów ich²².

„A gdym zrozumiał, ucieszyłem się i duch mój się przebudził” — tymi słowami bohater — narrator *Legendy* zakończył swą opowieść²³.

*
* *

Trzy myśli Ligenzy (1839—1840) to początek okresu mesjanistycznego w twórczości Krasińskiego. Wkrótce po nim pojawi się traktat *O stanowisku Polski z Bożych i ludzkich względów* (1842), wreszcie *Przedświt* (1841—1843). Preferowana w pismach poety triada Hegłowska, wsparta systematem filozoficznym Augusta Cieszkowskiego, polegała, w interpretacji Manfreda Kridla, na poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o ostateczny cel egzystencji narodu i — szerzej — ludzkości. Zasłużony badacz

²⁰ Pisze współczesny badacz: „Nigdy bowiem nie był Krasiński tak bliski towianizmu w poglądach na upadek Kościoła oficjalnego i zbliżanie się epoki Ducha Świętego, jak właśnie w *Legendzie*”. J. Nowakowski: *Wstęp*. W: S. Wyspiański: *Legion*. Wrocław 1989, s. XLIV.

²¹ Z. Krasiński: *Trzy myśli...*, s. 55.

²² Ibidem.

²³ *Legendę* cenili już współcześni Krasińskiego, przede wszystkim Mickiewicz. Dał temu wyraz w czwartym kursie prelekcji paryskich. Analizując ten utwór, podkreślił jego aktualność w następującym stwierdzeniu: „Gdyby urzędnicy Kościoła, nasi starsi bracia, nasi ojcowie duchowni, posiadali takie uczucie, jak człowiek, który mógł doznać tego widzenia i opisać je, położyliby to pismo w rzędzie tych, co poprzedzają i zwiastują Kościół przyszłości”. A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 9. Warszawa 1955, s. 363.

romantyzmu i autor cenionego podręcznika tak pisał, interpretując istotę „systematu Krasińskiego”:

Jaki jest cel ludzkości? Jest nim zaprowadzenie Królestwa Bożego na ziemi [...]; narodom musi być dana możliwość rozwoju, muszą one dojść do pełnej samowiedzy swoich praw, zadań i obowiązków. Żeby zaś tak mogło się stać, muszą one mieć wzór do naśladowania — podobnie, jak przed wiekami duch ludzki potrzebował dla uświadomienia sobie swoich przeznaczeń pierwowzoru Chrystusa. Otóż takim pierwowzorem dla narodów w ich pochodzie ku doskonałości będzie Polska. Polska posiada — według niego [Krasińskiego — H.G.] — wszystkie te cechy, które przeznaczają ją na przewodniczkę narodów. A więc „napiętnowana męczeństwem i prześladowaniem”, złożona do grobu, nie zginie jednak, lecz zmartwychwstanie [...]. Poza tym posiada długą i pełną chwały historię [...]. Dzieje Polski są „najbielszą kartą w dziejach europejskich, najmniej skalaną, najściślej Chrystusową”. Oto są najważniejsze tytuły Polski do odegrania roli przewodniczej w ludzkości²⁴.

Wiktor Weintraub poświęcił *Legendzie* oddzielny, wnikliwie opracowany artykuł, w którym przywołał różne, niejednokrotnie kontrowersyjne stanowiska badaczy na jej temat²⁵. Wykorzystajmy wniosek końcowy tej wypowiedzi:

Narodziona w konfuzji uczuć i myśli, uwikłana w sprzecznościach już w samym swoim założeniu, *Legenda* nie wykrystalizowała się w wybitne dzieło literackie. Mogła znaleźć żywy odzew u tych współczesnych Krasińskiego, dla których dylematy jej pulsowały żywą krwią ich wierzeń i nadziei²⁶.

Na pewno nie należał do nich sarmata Mielikowski i reprezentowane przezeń masy herbowych posesjonatów.

Powracając tedy do *Przedmowy*, podkreślmy wielorakość osobowości twórczej Krasińskiego. Filozof, świadek epoki (dający w swej epistolografii jej fascynujący portret), wieszcz przystępujący niezadługo do napisania *Przedświtu*, o którym cytowany już Kridl napisze: „[...] piękno moralne, wzniosłość idei i wartości artystyczne stawiają go w rzędzie najwybit-

²⁴ M. Kridl: *Literatura polska XIX wieku. Cz. 3: Literatura na emigracji*. Warszawa 1931, s. 310, 311 [podkr. — M.K.].

²⁵ W. Weintraub: *Dokoła „Legendy” Krasińskiego (Krasiński i Lamennais)*. W: Idem: *Od Reja do Boya*. Warszawa 1977, s. 300—317.

²⁶ Ibidem, s. 317.

niejszych dzieł literatury polskiej”²⁷ — miał świadomość małej realności postulowanych szczytnych usiłowań.

Przedstawił z niemałym zacięciem satyrycznym realistyczny obraz ograniczoności umysłowej ogółu polskiej szlachty. W innym miejscu — w swoim najlepszym utworze — ocenił, czym naprawdę jest dotychczasowa „siła przewodnia” narodu i ludzkości.

Nie wystarczało mu jednak być tylko „poetą ruin”. „Czarny człowiek”²⁸ szukał nieustannie „poezji czynu”, choć często bezowocnie, za to ze zdumiewającą konsekwencją. Akceptacja dialektyki Hegla szła w koncepcji Krasińskiego w parze właśnie z apoteozą „czynu”, rozumianego podobnie, jak to formułował August Cieszkowski, przyjaciel poety. Właśnie czyn miał nobilitować człowieka, nawet wówczas, jeśli był nim urodzony Mielikowski. Tenże „wydawca” i „autor” *Przedmowy* miał, jak pamiętamy, wątpliwości co do idei *Trzech myśli...* i na żonę scedował ich ewentualne zrozumienie. Sam jednak bez wahania spełnił ostatnią wolę zmarłego i z własnej już inicjatywy uczcił ziomka solidnym pomnikiem nagrobnym, czytelnikom zaś pozostawił jego intelektualne przesłanie.

Czyn szlachciury ze szkoły Jana Chryzostoma Paska przedziwnie współgra w tym piśmie Krasińskiego z podniosłością *Trzech myśli...* Posłużmy się tu interpretacją „centralnego punktu” filozofii Cieszkowskiego, oddającą zarazem poglądy autora *Przedświtu*:

Człowiek czyniąc, kumuluje energię, jest to jakby „trening” tej własnej siły ducha, która jednoczy w nas pierwiastek idealny z materialnym. Siła ta nie może [...] przestać istnieć. [...] On [duch — H.G.] bowiem jest nieśmiertelny, nie podlega naturze, tylko nad nią panuje. Duch jest tym, co „organizuje nasz organizm”, co nadaje mu kierunek wzrostu; jest on właśnie tym, co nieśmiertelne²⁹.

Dodać jeszcze należy, że podjęta w *Przedmowie* wydawcy gra z czytelnikiem, przewrotnie zapowiadająca podniosłą metafizykę *Trzech myśli...*, mieści się w konwencji „transcendentalnej błazenady”³⁰. O pojęciu tym pisze Włodzimierz Szturc:

„Transcendentalna błazenada” jest chyba najlepszym, choć przecież metaforycznym, określeniem ironii. Zawiera bowiem w sobie owo zespo-

²⁷ M. Kridl: *Literatura polska XX wieku...*, s. 321. Wiadomo, że dziś trudno podzielać tę opinię.

²⁸ Termin Marka Bieńczyka. Zob. M. Bieńczyk: *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*. Gdańsk 2001.

²⁹ B. Urbankowski: *Myśl romantyczna*. Warszawa 1979, s. 184—185.

³⁰ W. Szturc: *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*. Warszawa 1992, s. 187 i nast.

lenie „boskiego żartu” i „najwyższej powagi”, które razem umożliwiają artyście i wolność, i konieczność ujarzmiienia procesu twórczego³¹.

Krasiński i jako pisarz, i jako epistolograf³² był mistrzem ironii. Postulat Friedricha Schlegla „[...] uczynienia z ironii romantycznej szeroko rozumianej kategorii poetyckości, która mogła organizować zarówno wielkie systemy filozoficzne, jak i ulotne obrazy”³³ — znalazł też wyraz w zapowiedzi nowego okresu tej twórczości, który otwierają właśnie *Trzy myśli pozostałe po śp. Henryku Ligenzie*.

Na koniec przyjdzie zauważyć, że twierdzenie jakoby „Krasiński był kompletnie pozbawiony poczucia humoru”, sformułowane przy innej okazji przez Jarosława Marka Rymkiewicza³⁴, jest nie do utrzymania. Krasiński, „czarny człowiek”, potrafi „w nieokreślonej głębi śmierci wieść istnienie zaprzeczone”³⁵. Negacja rzadko przybiera tak wyraźną formę dystansu, jak w *Przedmowie wydawcy* do przywołanych tu *Trzech myśli Ligenzy*. I chyba także z tego względu sprawa ta zasługiwała na odnotowanie.

³¹ Ibidem, s. 188.

³² Wiadomo, że w odniesieniu do Krasińskiego zakresy pojęć: „pisarz” i „epistolograf” krzyżują się.

³³ W. Szturc: *Ironia romantyczna...*, s. 99.

³⁴ Jarosław Marek Rymkiewicz, omawiając *Beniowskiego* w swej znakomitej książce *Słowacki. Encyklopedia*, tak między innymi napisał o niechęci Krasińskiego wobec tego poematu przyjaciela: „Uprawniony wydaje się jednak także domysł, że **Krasiński, który był kompletnie pozbawiony poczucia humoru** i w swoich wierszach przedstawiając życie »potężne, szlachetne, święte«, przemawiał wyłącznie tonem poważnym (to go zgubiło), źle znosił lekkość *Beniowskiego* — czyli to, co tam było dwuznaczne, śmieszne, ironiczne, nawet nonsensowne”. J.M. Rymkiewicz: *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004, s. 31 [podkr. — H.G.]. Dodajmy, że taki pogląd o Krasińskim nie był odosobniony, jakkolwiek dość wcześniej wzbudził akcenty polemiczne. Oto cytat z wypowiedzi pochodzącej z drugiej dekady XX wieku: „Prof. Tarnowski i Stan. Dobrzycki konstatują brak humoru i wesołości w utworach poetyckich Zygmunta Krasińskiego. [...] Czy rzeczywiście żywioł humorystyczny tak szczupły znalazł wyraz w dorobku literackim Krasińskiego [...], że można przyjąć za dogmat zdanie prof. Tarnowskiego: »Mickiewicz się śmieje, Słowacki się śmieje, Byron się śmieje, Krasiński nigdy«? Sąd nasz wypadnie odmiennie, ile że nie ograniczymy się do śledzenia wyłącznie humoru pogodnego [...], lecz zastanowimy się nad śmiechem w pojęciu najszerszym, tj. nad komizmem w utworach literackich Krasińskiego”. F. Sokołowski: *O komizmie w utworach Zygmunta Krasińskiego*. [Br. i mw.], s. 4.

³⁵ M. Bieńczyk: *Czarny człowiek...*, s. 266.

Edward Kasperski

Parateksty zamiast przedmów Zarys poetyki paratekstów w twórczości Norwida

Miejsce paratekstów w pisarstwie Norwida

Stosunek Norwida do przedmów odznacza się uderzającą anomalią, która domaga się wyjaśnienia. Otóż pisarstwo Norwida charakteryzuje się, ogólnie rzecz biorąc, obfitością i różnorodnością paratekstów¹, a tymczasem liczba zaliczanych do paratekstów „przemów” lub „przedmów”, tak typowych dla epoki, jest u niego niemalże zerowa². W jaki sposób

¹ Terminu „paratekst” używam tu w znaczeniu zbliżonym do tego, które Gérard Genette rozwijał i precyzował w pracy *Seuils*. Paris 1987 (*Poétique*); wydanie 2. — Paris 2002 (*Po-ints; Essais*, 474). Inaczej jednak niż Genette, ujmuję parateksty w perspektywie poetyki historycznej, a nie w kategoriach „ponadczasowej” i systematyzującej poetyki teoretycznej lub opisowej. Poetyka teoretyczna akcentuje gatunkową tożsamość i trwanie paratekstów, poetyka historyczna — ich zależność od konkretnego systemu kulturowego i kontekstu literackiego oraz zjawisko ewolucji. Do paratekstów, pojmowanych jako „twory dyskursywne” oraz „progowe” elementy tekstu autorskiego, Genette zalicza tedy nazwisko autora, tytuły, podtytuły i śródtytuły, dedykacje, motto (epigrafy), przedmowy, posłowie, przypisy itp. Osobną, wewnętrznie zróżnicowaną grupę tworzą parateksty edytorskie, pochodzące od wydawcy i umieszczane zwykle na odwrocie strony tytułowej, okładce lub opakowaniu publikacji.

² Problematykę przedmów romantycznych podjął Marek Stanisław w rozprawie *Przedmowy romantyków. Kracje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*. Kraków 2007, zob. rozdział 5.: *Przedmowy Cypriana Norwida*, s. 285—306. Jest rzeczą znaną, że pisząc o „przedmowach” u Norwida i skrupulatnie odnotowując nagłówki paratekstów tego autora (czyli hipertekstów w węższym rozumieniu), Stanisław nie przytoczył żadnego przykładu użycia przez Norwida pojęcia, nazwy, terminu lub hipertekstu

wyjaśnić tedy tę anomalię? Czy mamy do czynienia jedynie ze zjawiskiem przypadkowym, tj. z nieświadomym i zupełnie niekontrolowanym przez pisarza dziwnym zbiegiem okoliczności? Czy przeciwnie — obcujemy z działaniem przemyślanym i celowym, słowem, stykamy się z typowym dla estetyki i poetyki Norwida „przemilczeniem”?

Zbieg okoliczności wydaje się mało prawdopodobny. Twierdząca odpowiedź na drugie pytanie oznaczałaby z kolei, że unikanie narzucającego się, konwencjonalnego określenia „przedmowa” lub „przemowa” komunikuje znaczącą intencję Norwida. Należałoby zatem przyjąć, że odzwierciedla ona jego postawę pisarską, realizowaną za pośrednictwem konsekwentnie stosowanej elipsy oraz odpowiedniego doboru i uformowania paratekstów.

Trzeba by więc w efekcie uznać, że wspomniana wcześniej anomalia odzwierciedlała przemyślane, celowe działanie pisarza oraz wyrażała swego rodzaju prawidłowość. Wynikała ona, jak można sądzić, w pierwszym rzędzie z krytycznego nastawienia Norwida do zwyczajów i praktyk epoki w dziedzinie pisania przedmów, zwłaszcza do zjawiska ich konwencjonalizacji, dającej zresztą niekiedy pretekst do parodii i ujęć satyrycznych³. Wpływała wreszcie z poszukiwania takich rozwiązań tekstowych i literackich, które w pełni odpowiadałyby jego założeniom estetycznym i aspiracjom nowatorskim. Istotą ich, jeśli wolno w tym miejscu antycypować dalsze rozważania i wnioski, była gruntowna przebudowa relacji między tekstem głównym utworu a jego pratekstowym otoczeniem.

Opisany stan rzeczy zakłada z kolei konieczność postępowania badawczego, które kierowałoby się zasadami adekwatnymi do stanowiska pisarza oraz jego praktyki i szczególnej sytuacji historycznoliterackiej. Wymaga to w rezultacie nowego, krytycznego spojrzenia na „przedmowy romantyczne”, mianowicie usytuowania ich w szerokim kontekście ówczesnych paratekstów, a zwłaszcza na tle zróżnicowania tych paratekstów oraz nakładanych na nie rozmaitych zadań i pełnionych przez nie rzeczywistych funkcji komunikacyjnych i poznawczo-pragmatycznych, tak samodzielnych, jak wyznaczanych lub uwarunkowanych przez tekst

„przedmowa” (zob. ibidem, przypis 22., s. 296). To znaczące i wymowne unikanie przez pisarza określenia „przedmowa” nie powstrzymało jednakże autora rozprawy *Przedmowy romantyków* przed liczącymi ponad 20 stron rozważaniami o „przedmowach Cypriana Norwida” oraz przed śmiałym, lecz ryzykownym w tym świetle, twierdzeniem, że „Norwid podzielał romantyczną fascynację przedmowami” (ibidem, s. 296).

³ Taki charakter ma książka Sørensa Kierkegaarda: *Przedmowy [Forord]. Dla rozweselenia niektórych stanów w miarę czasu i możliwości, pióra Nicolausa Notabene*. W: Idem: *Powtórzenie. Przedmowy*. Przeł. i oprac. B. Świdorski. Warszawa 2000, s. 247—340.

główny. Kluczowe znaczenie ma tutaj, niewątpliwie, ustalenie, czy autor dąży do eksponowania hierarchicznej i funkcjonalnej różnicy między „nadrzędnym” w całości dzieła tekstem głównym a „podrzędnymi” paratekstami, czy też odwrotnie — zmierza, jak dzieje się to chociażby u Norwida, do osłabienia lub nawet, paradoksalnie, do zatarcia tej różnicy.

Gatunkowe zróżnicowanie paratekstów, jak sędzę, dowodzi, iż w badaniu ich pomocne może okazać się myślenie strukturalne, uwzględniające zarówno wzajemne relacje między różnymi gatunkami paratekstów (na przykład między tytułem a mottem, dedykacją, przedmową czy posłowiem), jak i relacje między autorskim tekstem głównym a paratekstami występującymi w charakterze jego akompaniamentu, podbudowy, rozwinięcia („przedłużenia”) czy chociażby w roli samodzielnego i równorzędnego ogniwa kompleksu tekstowego. Nie bez znaczenia pozostaje tu także myślenie syntagmatyczne, akcentujące liniowo-następczy układ paratekstów, czyli ich położenie „przed — po” względem siebie, oraz referencyjno-semantyczne, które zwraca z kolei uwagę na orientację bądź to wewnątrztekstową, bądź pozatekstową paratekstów. Respektowanie tych rozróżnień pozwoliłoby, być może, uniknąć kłopotów wynikających z mechanicznego opisu określonego paratektu (w tym wypadku inkryminowanych „przedmów” Norwida) w izolacji od światopoglądu, postawy artystycznej i praktyki pisarza oraz w izolacji od konkretnej budowy danego kompleksu tekstowego, obejmującego tekst główny łącznie z jego różnorodną, formalną, paratekstową obudową i jej rozmaitymi funkcjami⁴.

Wyjaśnienia wymaga w pierwszej kolejności samo zjawisko paratektowości u Norwida. Twierdzenie o przemyślanym, celowym i znaczącym użyciu autorskich paratekstów w pisarstwie Norwida, obudowujących tekst główny utworu uzasadnia przede wszystkim już sama ich rzucająca się w oczy częstotliwość i złożoność⁵. Różne odmiany paratekstów, jeśli nawet pominąć obowiązkowe i oczywiste tytuły lub podtytuły, występują niemalże w każdym utworze pisarza: w *Promethidionie*, *Niewoli*, *Psalmów-psalmie*, *Quidamie*, *Epimenidesie*, *Assuncie*, *Rzeczy o wolności Słowa*, dramatach, *Vade-mecum*, oddzielnych wierszach itd. Nietrud-

⁴ Na potrzebę syntagmatycznej analizy autorskich paratekstów otaczających tekst główny (czyli tzw. peritektów) zwrócił uwagę Jan Baetens: *Le péritexte: du paradigme au syntagme*. „Neophilologus” 1997, vol. 81, no 2, s. 215—221.

⁵ W sensie formalnym należy odróżnić periteksty autorskie zarówno od epitektów autorskich (paratekstów, które dotyczą utworu, lecz są fizycznie poza obrębem danego dzieła), jak i peritektów edytorskich, pochodzących od wydawcy dzieła (obwoluta, okładka). Zob. G. Genette: *Le péritexte éditorial* oraz *La prière d'insérer*. In: Idem: *Seuils...*, s. 21—37, 98—109. U Norwida epiteksty autorskie mają często charakter interwencyjny, związany z perypetiami wydawniczymi utworów.

no też dostrzec wyraziste, gatunkowe zróżnicowanie wprowadzanych paratekstów oraz bogactwo ich funkcjonalnych zastosowań.

Parateksty Norwida — taka bywa ich podstawowa rola — zapowiadają, komentują, uzupełniają lub rozwijają teksty główne. Korespondują też zazwyczaj tematycznie, rzeczowo, problemowo i sytuacyjnie z charakterem i wymową tekstu głównego, w pierwszym rzędzie zaś z aktualnością podejmowanej przez niego problematyki i stylistyką, nastrojem i rozwiązaniami formalnymi. To powiązanie z tekstem głównym oraz całością utworu nadaje poszczególnym paratekstom idiomatyczny wymiar. Powoduje, że, podobnie jak integralne części tekstu głównego, stają się one niewymienne.

Uderza ponadto fakt, iż parateksty Norwida różnicują się nie tylko strukturalnie (jako swoiście zorganizowane wstępy, motta, dedykacje, przypisy, objaśnienia itd.), lecz także pod względem położenia w utworze. Wiele nazw paratekstów wiąże się znaczeniowo z tym położeniem (przedmowa, wstęp, prolog, epilog). Unaocznia to, że parateksty Norwida — łącznie ze wstępami i apelami (listami) do odbiorcy, które mogą przejmować lub wyręczać niektóre funkcje konwencjonalnej przedmowy⁶ — pozostają zasadniczo w ścisłej, wewnętrznej koordynacji z całościową budową, właściwościami, przeznaczeniem i sytuacją historycznoliteracką danego utworu. Stanowią jego ogniwa zestrojone z pozostałymi częściami i całością. Unikają w ten sposób pokusy i znamion kwiecistego *decorum* lub autoreklamy, oderwanych od tekstu głównego. Rygorystyczna, chciałoby się powiedzieć, funkcjonalizacja paratekstów — to niewątpliwie jedno z charakterystycznych znamion pragmatycznej poetyki Norwida.

Nie oznaczało to jednak, podkreślmy w tym miejscu, zniwelowania odrębności poszczególnych paratekstów lub ich rozplynięcia się w całości tekstowej. Parateksty u Norwida tworzą niejako odrębne, samodzielne „głosy” w polifonicznym chórze tekstowym, a ich brak uczyniłby ów chór ciałem ułomnym i zubożonym. Unikają one, jeśli wolno rzecz uogólnić, wtórnego parafrazowania i dublowania tekstu głównego oraz rozszerzają, często wydatnie, jak dzieje się to chociażby w *Promethidionie*, *Niewoli* czy *Assuncie*, krąg jego bezpośredniego, semantycznego promieniowania. Interweniują nierzadko w pozatekstową rzeczywistość: pro-

⁶ W tej materii odwołuję się do ogólnej charakterystyki przedmowy romantycznej przedstawionej w książce: M. Stanisławski: *Przedmowy romantyków...*, przypis 2. Przyjmuję jednak, że wstępy lub posłania „do czytelnika” lub „do krytyków” nie pokrywają się u Norwida z przedmową i że takie utożsamienie Norwidowego wstępu lub posłania do odbiorcy z przedmową romantyczną jest zasadniczo nieprawomocne. U Norwida, by wyrazić rzecz jasno i jednoznacznie, nie ma konwencjonalnych przedmów romantycznych. Nie wskłucha to, rzecz jasna, przejmowania i realizowania niektórych — zwykle przesuniętych i zmodyfikowanych — funkcji przedmowy przez inne periteksty autorskie.

blematyzują i oceniają ją. Konkretyzują tak istotne dla Norwida „praktyczne” aspekty i konsekwencje utworu, zgodnie z wyznawaną przez poetę zasadą, że słowo poezji powinno być projektem czynu (jego „testamentem”).

Określa to ich odrębny status językowy. Parateksty w artystycznych utworach Norwida tworzą w swej całości suwerenną, bezpośrednią domenę mowy autora oraz strefę bezpośredniego kontaktu ze współczesnym autorowi czytelnikiem. Sprzęgają tym samym obwód komunikacji wewnętrznej, właściwej dla umownego lub fikcyjnego tekstu literackiego, którego instancjami są narrator, podmiot liryczny, postać literacka oraz wyobrażony czytelnik, z obwodem komunikacji zewnętrznej. Uczestniczą w niej z kolei realny autor oraz pozostałe, realne podmioty życia literackiego (czytelnicy, krytyka literacka, mecenat, przedstawiciele opinii publicznej).

Ta bezpośrednia mowa autora rozbrzmiewa w zasadzie we wszystkich rodzajach peritekstów autorskich. Pojawia się ona tedy we wstępach, posłaniach kierowanych do czytelników i krytyki (na przykład: *Promethidion*, *Niewola*, *Vade-mecum*), dedykacjach (w *Psalmów-psalmie: Do Augusta C.*, *poema przypisując*). Autoryzują, wyróżniają i wzmacniają ją niekiedy pełne podpisy Norwida lub inicjały C.K.N. albo C.N. Występuje ona, rzecz jasna, również w odnoszących się wprost do tekstu głównego przypisach i objaśnieniach. Sygnalizuje ją często sam gatunkowy status paratekstu. Nagłówki typu „objaśnienie” lub znaki sygnalizujące przypisy (asteriksy, liczby) wskazują na odrębny — bezpośrednio autorski — status odnośnej wypowiedzi, różnej kompozycyjnie, stylistycznie, semantycznie oraz asertywnie od umowności artystycznej tekstu głównego i z tego powodu wydzielonej i wyłączonej z niego.

Owa mowa autora — różna od umowności artystycznej i wystylizowania tekstu głównego — daje się rozpoznać także w peritekstach o charakterze cytatów. Norwid chętnie odwoływał się w tym względzie do autorytatywnych wypowiedzi znanych postaci (ewangelistów, wybitnych pisarzy i myślicieli) oraz do różnego rodzaju sentencji, inskrypcji czy przysłów. Mimo iż reprezentowały one zasadniczo mowę cudzą, różną od mowy własnej Norwida, to sam akt cytowania — niezależnie od tego, do kogo należałaby dana wypowiedź — należał bezspornie do Norwida jako autora, nie zaś do wykreowanego przez niego, fikcyjnego podmiotu literackiego (narratora, postaci dramatycznej, maski lirycznej). Kształtując określony kontekst przytoczenia, Norwid autor współwyznaczał jednocześnie sens i wymowę cytowanej wypowiedzi. Tę reinterpretującą, autorską aktywność Norwida uwydatniały zarówno parafrazy znanych powiedzeń w rodzaju *Morituri te salutant, veritas* w wierszu *Scherzo*, jak przede wszystkim autocytaty. Przykładem może

być fraza z wiersza Norwida *Słowotwór* użyta jako motto w wierszu *Koncept a ewangelia*.

Należałoby jednakże rozróżnić podwójne zastosowanie peritekstów. W jednym z nich sygnalizowały one przemianę realnego autora w fikcyjny, umowny podmiot literacki, działający w obszarze artystycznego tekstu głównego. Funkcje tego rodzaju pełniły w pierwszym rzędzie tytuły, wstępy, motta, dedykacje. W drugim zastosowaniu natomiast odwrotnie — periteksty oznaczały doraźne „wyjście” wystylizowanego podmiotu literackiego z tekstu głównego i jego powrót do roli autora. Zadanie tego typu realizowały przypisy, objaśnienia, komentarze. Zmieniając „miejsce pobytu”, podmiot ten zmieniał tożsamość. Zamieniał, jak to działa się zwłaszcza w utworach fabularnych Norwida, umowny, fikcyjny świat przedstawiony na realny. W świecie tym kontaktował się wprost z krytyką i czytelnikami.

W *Assuncie* (1870) podmiot literacki jest na przykład jednocześnie narratorem i bohaterem. Przynależy bytowo do świata przedstawionego i stanowi z natury rzeczy jego integralną część. Z kolei w obszernym peritekście autorskim zatytułowanym *Spojrzenie ku niebu* staje się on specyficznym, odautorskim „podmiotem paratekstowym”. Jego poza, język, mowa, stylistyka i głos wyraźnie kontrastują z poetycką, wystylizowaną pozą i mową narratora i bohatera „poemy miłosnej”⁷. W przypisku *Spojrzenie ku niebu* sytuuje się on tedy wyraźnie w innej — dyskursywnej — przestrzeni komunikacyjnej. Stanowi ona w odróżnieniu od artystycznej, fikcyjnej przestrzeni „poemy miłosnej” pole asertywnego porozumiewania się, dialogu i porozumienia z publicznością literacką i współczesnością autora⁸. Obie te przestrzenie korespondują wprawdzie ze sobą i uzupełniają się, ale każda z nich dysponuje własnym językiem, zaznacza swoją kompozycyjno-stylistyczną odrębność oraz zachowuje znaczeniową autonomię. Każda z nich apeluje też do innych sfer wrażliwości i dyspozycji odbiorczych czytelnika. Zmierzają one, można by rzec, do wspólnego celu, ale postępują ku niemu innymi drogami i stosują inne środki do jego osiągnięcia.

⁷ Oto przykład: „Spostrzeżenie archeologiczno-filozoficzne, a którego rozwinięcie wyłączamy z właściwego poematu i tu podajemy Czytelnikowi, ma istotność znacznego odkrycia, jakie dotąd nie było zrobione”. Norwid przenosi zatem ideę oraz tematykę *Assunty* w zupełnie różny od fabuły „miłosnej” powieści poetyckiej plan odkrycia naukowego. Pociąga to nie tylko zmianę tematu dyskursu, ale też osoby mówiącej, języka i kontekstu. C.K. Norwid: *Assunta*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. Oprac. J.W. Gomułicki. T. 3. Warszawa 1971, s. 295.

⁸ Nie oznacza to zresztą, że wszystkie parateksty mają charakter bezpośrednio i wyłącznie odautorski. Motta i epigrafy przywołane przez Norwida, jak wspomniałem wcześniej, bywają często cytatami i oazą cudzej mowy, naginaną jednakże do intencji przywołującego ją autora.

Periteksty Norwida sytuują zatem autora w sposób zamierzony na płaszczyznach innego rodzaju niż fikcja artystyczna. Umieszczają go przede wszystkim na płaszczyźnie asertywnych, erudycyjnych dyskursów faktograficznych oraz publicystycznych (wstępy, przypisy, objaśnienia). Obligują go w ten sposób do precyzyjnego — nierzadko pojęciowego i definicyjnego — określenia, uzasadnienia i obrony zajętego stanowiska. Osobną grupę stanowią u Norwida dyskursy autobiograficzne (we wstępie do *Pierścienia Wielkiej Damy*), estetyczne, historyczne i historiozoficzne (w przypisach do *Quidama*), socjalne, polityczne i prawne (w przypisach do *Niewoli*), poznawcze i *quasi*-naukowe (w *Objaśnieniach w Asuncie*). Periteksty umożliwiają tym samym przekład tekstu głównego na języki inne niż artystyczny; poddają jednocześnie wspomniane dyskursy władzy autora; rozszerzają przy tym zakres promieniowania tekstu głównego i wzmacniają jego możliwe oddziaływanie.

Odstępując od właściwej tekstowi głównemu umowności artystycznej — wprowadzając lokalne, ograniczone w zasięgu jej zawieszenie — parateksty Norwida zastępują niejako *quasi*-sądy literackie sądami o jednoznacznym, autorskim, asertywnym statusie poznawczym i wartościującym. Pociąga to również zmianę przyjętej w tekście głównym modalności ekspresyjnej i semantycznej, wynikającej z przyjętego w nim literackiego, wystylizowanego (ironicznego, satyrycznego, patetycznego, metaforycznego lub obrazowego) sposobu mówienia. W pewnym też stopniu, jak czynią to zazwyczaj paralelne do wierszowanego tekstu poetyckiego przypisy lub objaśnienia prozą, parateksty rozmyślnie — w celu uniknięcia monotonii i ożywienia percepcji — zakłócają przyjętą w utworze umowność i modalność artystyczną oraz przerywają „gładką” ciągłość monologu, narracji lub fabuły. Podobnie obcojęzyczne motta (wiersze: *To rzecz ludzka!...*, *Jeszcze słowo*, *Moja piosenka* itd.) wprowadzają do całości utworu kontrastowy, heterogeniczny wobec niego język, a nierzadko także styl.

Periteksty Norwida przywołują ponadto fakty i zjawiska rzeczywiste, sprawdzalne, dostępne wiedzy czytelnika lub potocznemu doświadczeniu. Stosuje się to bodajże najczęściej do rzeczywistości cywilizacyjnej, historiografii i historiozofii, nauki, prawa, religii, kultury, tradycji, moralności itd. Tworzą na tej podstawie w stosunku do fikcji odrębne semantycznie, referencyjne enklawy tekstowe.

W całości utworu odróżniają się one od tekstu głównego na wiele rozmaitych sposobów: graficznie (czcionką, uformowaniem edytorskim), kompozycyjnie (położeniem na zewnątrz tekstu głównego, poza jego zwartym, językowym obszarem), semantycznie (treścią i funkcjami), pragmatycznie (modalnością, aktowym działaniem, odniesieniami do autora, mecenas, czytelników itd.). Można by je porównać do „opakowa-

nia” tekstu głównego, gdyby nie fakt, że pozostaje ono częstokroć w istotnym, merytorycznym związku z jego zawartością i że nie daje się trwale oddzielić i odłączyć od niego, jak w przypadku chociażby wspomnianego przypisku do *Assunty* *Spojrzenie ku niebu*, a w pewnym stopniu także w *Epilogu* do *Promethidiona*.

Błędem byłoby również sądzić, że parateksty Norwida mają zastosowanie wyłącznie służebne, pomocnicze i hierarchicznie podrzędne. W jego twórczości pojawiają się w tej dziedzinie dwie na pozór sprzeczne tendencje. Z jednej strony uwidacznia się wyraźne dążenie do podkreślania odrębności paratekstów i do ich emancypacji. Przykładem takiej emancypacji byłby czy to *Epilog* do *Promethidiona*, czy to ów przypisek *Spojrzenie ku niebu*. Dążenie to daje tedy o sobie znać zarówno w treściowej samodzielności poszczególnych paratekstów, jak również w ich graficznym oddzieleniu i odróżnieniu od tekstu głównego. Z drugiej strony, występuje także u Norwida — jako przeciwwaga tej pierwszej tendencji — dążenie do zespolenia, koordynacji i współdziałania paratekstów z tekstem głównym.

Wyrazem dążenia do emancypacji jest to, że stosowne parateksty demonstrują ostentacyjnie pełną niezależność oraz autonomię w stosunku do tekstu głównego. Tak dzieje się chociażby w omawianej już *Assuncie*. Prozaiczny, erudycyjny, obszerny przypis *Spojrzenie ku niebu* staje się na swój sposób rywalem poetyckiego, wierszowanego tekstu głównego, zawierającego „poemat miłosny”. Co więcej, tekst główny wydaje się w tym wypadku wręcz pochodny i pomocniczy względem usamodzielnionego paratektu, występującego w przywołanym utworze w formie obszernego rozważania prozą, poświęconego „archeologicznemu odkryciu” autora, aspirującemu do rangi przełomowego, wiekopomnego odkrycia naukowego.

Tekst główny *Assunty*, uznany przez autora za „poemat miłosny”, niejako wzmacnia środkami artystycznymi oraz liryczną, emocjonalną ekspresją wymowę wspomnianego „odkrycia” naukowego, opisanego drobiazgowo w przypisku *Spojrzenie ku niebu*. Poetycki tekst główny czyni go mianowicie pośrednio jedną ze sprężyn akcji, fabuły i narracji utworu. Uwydatnia w ten sposób jego doniosłość na płaszczyźnie artystycznej i stosownymi dla niej środkami (romansową historią, poetyckim ukształtowaniem tekstu głównego), niedostępnymi dla „scjentyficznej” prezentacji. Dokumentuje praktycznie tak istotne dla Norwida współdziałanie i współzależność poetyckich i prozaicznych składników utworu.

Przykład ten pokazuje także, że pokusa, aby paratekst nazywać tekstem podporządkowanym lub pobocznym, może wieść na manowce. Norwid uznawał, że relacje tekstu głównego i paratekstów mogą być nie tylko hierarchiczne, lecz także równorzędne. Dopuszczał również różnorod-

ne typy powiązań paratekstów z tekstem głównym. Oprócz powiązań ścisłych i bezpośrednich (tytuł, przypisy), uwzględniał więzi stosunkowo luźne, umożliwiające w wyjątkowych sytuacjach komunikacyjnych usamodzielnienie paratekstu. Przykładem byłby wspomniany *Epilog do Prometheusa*, który stanowił pod wieloma względami tekst samodzielny, rozumiały sam w sobie, niezależnie od poetyckich dialogów *Bogumił* i *Wiesław*. Podobną, względną samodzielnością odznaczał się „przypisek” do *Assunty* zatytułowany *Spojrzenie ku niebu*. Tworzył on, według słów samego Norwida, „całość równoważną samemu poematowi i jedynie dla scjentyficznych względów w prozie odrębną, zaś dla estetycznych łączną”⁹. Praktykowana przez Norwida dialektyka jedności i różnicy oraz samodzielności i współdziałania odgrywała tu pierwszoplanową rolę.

Dygresja metodologiczna

Zagadnienie peritekstów autorskich wymaga krótkiego przeglądu i uporządkowania. Związane historycznie z kulturą pisma, druku i książki oraz formowaniem tekstu, tworzą one w całościowym zorganizowaniu utworu literackiego graficznie wyróżnione enklawy tekstowe¹⁰. Stanowią również w tej postaci zwarte i zorganizowane wewnętrznie całości językowo-kompozycyjne i treściowe, różne pod pewnymi względami od tekstu głównego, a jednocześnie pozostające z nim w bliskich stosunkach wzajemnych. Kształtują zróżnicowane formalnie i funkcjonalnie otoczenie tekstu głównego, które, z jednej strony, wizualnie, stylistycznie, semantycznie i pragmatycznie odróżnia i odcina się od niego, z drugiej zaś — pozostaje z nim w rozlicznych, wewnętrznych związkach i zależnościach.

W niektórych sytuacjach to autorskie otoczenie paratekstowe podejmuje z tekstem głównym swego rodzaju rywalizację o pierwszeństwo i dominację. Przedmowy, wstępy, przypisy i komentarze mogą przytłaczać i zasłaniać tekst główny, a w konsekwencji usamodzielniać się i same stawać się tekstami głównymi. Autorskie uwagi potrafią z kolei rozrastać się w intymne lub publiczne epiteksty. Dzieje się tak wówczas, kiedy au-

⁹ C.K. Norwid: *Assunta...*, s. 263.

¹⁰ Parateksty (ściśle: autorskie periteksty), rzecz jasna, nie są znamięm jedynie literatury artystycznej, aczkolwiek przyjmują w niej specyficzną postać ze względu na kontrast między artystycznym ukształtowaniem tekstu głównego i jego funkcją estetyczną a zasadniczo praktycznym przeznaczeniem paratekstów oraz ze względu na szczególne relacje między peritekstami a tekstem artystycznym.

torski dyskurs na temat tekstu głównego przelewa się poza fizyczne granice rękopisu lub książki¹¹.

Warto w tym miejscu podkreślić, że parateksty autorskie — periteksty i epiteksty — uformowały się historycznie i podlegają różnego typu przemianom. Kształtują się w zależności od zasobu środków, form i sposobów komunikowania się właściwych poszczególnym epokom i społecznościom. Dostosowują się do indywidualnych koncepcji i potrzeb w tej dziedzinie. Taki historyczny, uwarunkowany czasem i szczególną sytuacją autora charakter miały zresztą w istocie rzeczy parateksty Norwida. Wyrażały one w sposób przemyślany oraz pomysłowy typowe dla pisarza i jego epoki dążenie do zatarcia nieprzekraczalnej granicy między literaturą (poezją i sztuką) a życiem i sferą działalności praktycznej. Miały tworzyć pomost między nimi oraz umożliwiać swobodne przechodzenie z jednej sfery do drugiej i *vice versa*. Zasadniczą funkcją paratekstów stała się w tej koncepcji językowa oraz intelektualna reprezentacja rzeczywistości.

Ogólnie rzecz biorąc, peritekstami autorskimi w szerokim, dzisiejszym rozumieniu są tytuły i podtytuły całości, nazwy części, rozdziałów i podrozdziałów, nazwy gatunkowe tekstu głównego, imię i nazwisko, inicjały lub pseudonim autora, daty i podpisy, motta, epigrafy, przedmowy, posłania epistolarne, wstępy, dedykacje, przypisy, odsyłacze, prologi i epilogi, komentarze, komunikaty dla czytelników (ostrzeżenia, przestrogi, zastrzeżenia itd.). Periteksty edytorskie obejmują z kolei obwoluty, wystrój plastyczny i tekst okładki, notki o autorze lub opinie o nim, nazwy i logo wydawnictwa, informacje o miejscu i roku wydania utworu, instrukcje odbioru, spisy treści, indeksy, teksty, streszczenia reklamowe itd. Oprócz peritekstów autorskich i edytorskich należałoby uwzględnić rozległą domenę towarzyszących im epitekstów, znajdujących się poza fizyczną przestrzenią danej publikacji (książki), aczkolwiek z nią tak czy inaczej związanych.

Za parateksty należałoby uznać towarzyszące utworowi elementy graficzne i plastyczne (wyróżnienia, ilustracje, fotografie i pozostałe znaki ikoniczne). Współcześnie zalicza się do nich również popularne dodatki audiowizualne (na przykład związane z utworem filmy, piosenki lub inne nagrania głosowe na płytach CD). Parateksty związane z kulturą pisma, druku i książki właściwą epoce Norwida zostały ponadto rozszerzone i wzbogacone o rozmaite parateksty multimedialne, sprzężone z odbio-

¹¹ Do epitekstów autorskich w szerokim rozumieniu zaliczają się wszelkiego rodzaju teksty pochodne (informacje o tekście głównym, wzmianki, parafrazy, autokomentarze i autointerpretacje, wywiady itd.), które kompozycyjnie i fizycznie nie przynależą wprawdzie do tekstu głównego, lecz kształtują powiązaną z nim tematycznie grupę dyskursywną. Podobny charakter mają epiteksty edytorskie (katalogi, prospekty, reklamy).

rem audiowizualnym, a więc realizowane za pomocą głosu i ruchomych obrazów. Osobną kategorię paratekstów niejako „nadbudowaną” nad drukowanym tekstem głównym wprowadzają tzw. książki do słuchania oraz utwory sfilmowane, stanowiące odpowiednik „książek do oglądania”.

Notabene Norwid, jak dowodziły publiczne odczyty *O Juliuszu Słowackim* lub *Rzecz o wolności słowa*, uwzględniał nie tylko wzrokową, lecz także słuchową percepcję tekstu pisanego. Nie posługiwał się wprawdzie nowoczesnymi mediami fonicznymi, lecz akcentował, na przykład w odczytach *O Juliuszu Słowackim* i piśmie *O deklamacji*, rolę i znaczenie sztuki czytania, nakładającej na kanoniczny tekst pisany zmienne — ukształtowane przez lektora w toku głośnego czytania — jakości i wartości foniczne oraz kształtującej jednorazowy, bezpośredni, słuchowy kontakt autora ze słuchaczami, różny od wzrokowego kontaktu czytelnika z autorskim tekstem. Można by zatem uznać publiczne odczyty Norwida za tworzony *ad hoc* paratekst foniczny, komplementarny w stosunku do podstawowego, przygotowanego uprzednio tekstu pisanego.

Parateksty mogą tworzyć konstrukcje złożone, wielopiętrowe. Występują bowiem parateksty połączone tematycznie i funkcjonalnie z innymi, uzupełniającymi je paratekstami. Powoduje to, że tekst, który sam jest paratekstem w stosunku do tekstu głównego, staje się z kolei tekstem głównym dla innego, uzupełniającego go paratekstu. Sytuacja taka powstaje, kiedy na przykład przedmowa do utworu jest sama w sobie opatrzona osobnym mottem, przypisami, podpisem autora lub oznaczeniem miejsca i daty. Podobną konstrukcję mają u Norwida posłanie *Do czytelnika* w *Vade-mecum* (posłaniu towarzyszy tu obszerne motto z Byrona) oraz w *Promethidionie* (posłanie zostało opatrzone przypisem).

Niektóre parateksty charakteryzują się osobnymi hipertekstami (nagłówkami), które pełnią wspomnianą funkcję „paratekstu dołączonego do innego paratekstu”. Hiperteksty tego typu precyzują zazwyczaj charakter gatunkowy danego paratekstu („przedmowa”, „wstęp”, „objaśnienia”, „przypisy”, „epilog” itd.). Pojawiają się zresztą parateksty pozbawione osobnych hipertekstów. Taki kształt mają zazwyczaj literackie tytuły, podtytuły, nazwy gatunkowe, daty czy przypisy. Hiperteksty pozostają wówczas domyślne. W sytuacjach braku identyfikującego hipertekstu wskazówką na temat danego paratekstu może być jego konwencjonalne usytuowanie w przestrzeni tekstowej utworu (miejsce na tzw. stronie tytułowej lub, jak w przypadku przypisów, na dole bądź na końcu strony zawierającej tekst główny).

Miedzy autorskimi peritekstami i epitekstami mogą powstawać relacje wymienne. Otóż Norwid zamieniał niekiedy epiteksty w periteksty. Tworzył autorski paratekst do utworu, jak ilustruje to posłanie *Do Z.K. Wyjątek z listu w Quidamie*, z własnego listu do Zygmunta Krasińskiego.

Używał też do tego celu listów poetyckich. Unaocznia to z kolei wiersz *Do Walentego Pomiana Z.* stanowiący epilog do *Vade-mecum*.

Sumując te uwagi, należałoby wyróżnić kryteria różnicujące parateksty. Kryteria te uwzględniają: 1) stopień zbliżenia/oddalenia oraz złączenia/oddzielenia paratekstu w relacji do tekstu głównego; 2) syntagmatyczne (liniowe) położenie paratekstu względem tekstu głównego: może on poprzedzać tekst główny, układać się równolegle do niego albo następować po nim; 3) autorstwo paratekstu; 4) formalno-gatunkowe znamiona paratekstu (przedmowa, wstęp, list, apel, posłowie, odsyłacze, objaśnienia itd.), sygnalizowane hipertekstem lub domyślne; 5) przeznaczenie (adresat i związana z tym funkcja danego paratekstu); 6) ubóstwo/bogactwo (liczba, objętość i różnorodność formalno-gatunkowa) paratekstów; 7) semiotyczno-medialne właściwości paratekstu. To ostatnie kryterium uzmysławia, że parateksty stają się niekiedy swoistymi znakami uczestniczącymi w procesie formowania i komunikowania znaczeń utworu.

Kryteriów różnicujących poszczególne parateksty można by zresztą przytoczyć o wiele więcej. Jednym z nich może być stopień autonomii paratekstu. Innym — zdolność generowania innych paratekstów (uzupełnianie przypisami przedmowy, motta lub dodawanie przypisu do przypisu). Jeszcze innym — kryterium proza/wiersz¹². Wszystkie te kryteria mają oczywiście zastosowanie również w opisie oraz interpretacji rozmaitych form paratekstowości w twórczości Norwida. Wypadałoby także podkreślić, że każde z podanych kryteriów wyróżnia w pisarstwie Norwida potencjalne komponenty znaczące, zdolne aktywnie oddziaływać również na tekst główny i kształtować pożądane przez autora rozumienie całości utworu.

Status formalny peritekstów autorskich bywa względny. Na tle wierszowanego tekstu głównego (u Norwida: *Promethidion*, *Niewola*, *Quidam*, *Assunta* itd.) przypisane do niego parateksty odróżniają się często jako proza (wstępy, posłania do odbiorcy, przypisy, objaśnienia) lub odwrotnie, paratekstami przypisanymi do tekstów prozaicznych stają się wiersze. Taki wierszowany kształt ma dedykacja Norwida do pisanej prozą legendy *Bransoletka*, zatytułowana *Do A.Z.* Zdarzają się również sytuacje, w których teksty główne i parateksty są identyczne pod względem formy (*Wstęp do Promethidiona* jest wierszowany). Występują też przypadki, że różne parateksty przypisane do tego samego tekstu głów-

¹² Zastanawia, że bardziej wyraziste zróżnicowania wewnętrzne rysowały się w tym względzie u Norwida między paratekstami wierszowanymi, dopuszczającymi zazwyczaj stylizację, licencję poetycką i liryczną ekspresję, a paratekstami prozaicznymi, które charakteryzowało częstokroć dążenie do modernistycznej, naukowej precyzji i które niejednokrotnie przyjmowały zdecydowany, asertywny ton teoretyczny, poznawczy, krytycznoliteracki bądź polemiczny.

nego są różnorodne rodzajowo. Jedne pisane są wierszem, inne prozą. Interesujący pod tym względem jest podwójny epilog do *Vade-mecum*. Jedna jego część — zapowiedź i uzasadnienie epilogu właściwego — została napisana prozą, drugą część, tj. epilog właściwy, wypełnił samodzielny, bogaty w rozmaite prozaiczne parateksty wiersz *Do Walentego Pomiana Z.*

Poszczególne gatunki paratekstów tworzą stosowne konwencje, dysponują własnym nacechowaniem stylistycznym i historią gatunkową, a nawet — jak motta — gotowym, powtarzalnym repertuarem cytatów, by wspomnieć chociażby popularne w roli motta „być albo nie być” z *Hamleta* Szekspira lub *e pur si muove* Galileusza. Konwencjonalizacja paratekstów sprawia jednak, że pojawiają się próby rozbijania lub omijania obowiązujących schematów. I taki też był, ogólnie rzecz biorąc, przypadek Norwida.

Uwagi te stosują się, rzecz jasna, również do przedmowy. Nie jest ona zjawiskiem izolowanym i nie wyczerpuje złożoności paratekstowej obudowy tekstu głównego. Nie jest także, jak ukazują periteksty Norwida, niezastąpiona. Historia przedmowy jest częścią historii tekstu głównego, otaczających go paratekstów i całego dzieła.

Motywacje paratekstów

Praktyka formowania i użycia paratekstów u Norwida podważała niektóre zwyczaje oraz konwencje epoki. Kwestionowała przede wszystkim samą konwencjonalność paratekstu. Domagała się — stosownie do zasady organiczności dzieła — konkretnej, indywidualnej motywacji paratekstu w utworze, słowem — celowości, zasadności przywołania i konstrukcji oraz precyzyjnej koordynacji z całością utworu. Naczelnym motywem rozwiązań Norwida było niewątpliwie pragnienie, aby odjąć paratekstom autorskim znamię heterogenicznego, „zewnętrznego dodatku” i uczynić je integralnym — „zorkiestrowanym” z pozostałymi składnikami — ogniwem całości dzieła. Nie przeczyło to zresztą rozstrzygnięciom lub refleksjom dotyczącym gatunkowej specyfiki i funkcji poszczególnych paratekstów.

Nachylenie pisarza ku paratekstom wynikało również z przesłanek natury ogólnej. Rodziło się z realizowanej przez Norwida uniwersalistycznej i pragmatycznej koncepcji literatury i sztuki. Utwory literackie miały stanowić, jak poeta wielokrotnie postulował, kulturowe i społeczne

„narzędzia” (wiersz *Cacka*). Miały też aktywnie i wszechstronnie uczestniczyć w zbiorowym „postępie prawdy i moralności”¹³. Norwid przeciwstawiał się z tego względu autotelicznej i kontemplacyjnej koncepcji literatury i sztuki, izolującej je od życia praktycznego. Zwalczał ujmowanie ich wyłącznie w porządku przyjemności, zabawy, fantazji czy sztuki dla sztuki. „Pieśń a praktyczność — jedno [...]” — głosił w *Promethidionie*¹⁴. „Pieśń” (poezja) powinna tedy za pośrednictwem „kształcenia” (ulepszania, doskonalenia) czytelników uczestniczyć w porządku życia i rzeczywistości. Zadania literatury i innych sztuk — w tym również teatru, o którym wypowiadał się wielokrotnie we wstępach do dramatów i w samych dramatach (na przykład w *Aktorze*) — Norwid pojmował zatem w sposób aktywistyczny, zgodnie z ideą słowa jako „testamentu czynu”. Szukał w konsekwencji takich środków artystycznych i form tekstowych, które pozwoliłyby wspomniane zadania skutecznie realizować.

Myśl o uczestnictwie dzieła w pozatekstowym porządku egzystencji i rzeczywistości zawierała się zresztą w samej poetyckiej definicji piękna. Definicja ta głosiła, że jest ono „kształtem miłości”¹⁵. Zrodzona z owej życiodajnej „miłości”, pozaliteracka, „cywilizacyjna” i ofiarno-zbawcza funkcja literatury wyznaczała również w dalszym planie — mimo iż skojarzenie tego rodzaju mogłoby wydawać się bardzo odległe — pozycję i przeznaczenie paratekstów. Otóż miały one za zadanie tak czy inaczej „zahaczać” utwór skupiony prymarnie na realizacji wartości estetycznych o rzeczywistość praktyczną i przyczyniać się do realizacji („wcielania”) prawdy i dobra¹⁶. Powinny uświadamiać, jak precyzowało to posłanie *Do czytelnika* w *Vade-mecum*, realną, społeczną „stronę obowiązków, stroną moralną”¹⁷. Przenosiły one tedy utwory niejako z wyżyn poezji w prozę życia.

Jeszcze innej motywacji dla szerokiego użycia paratekstów dostarczała akceptowana przez Norwida, romantyczna koncepcja poezji uniwersalnej. Ujmowała ona poezję, jak uzasadnili to już pod koniec XVIII wieku romantycy jenajscy: Novalis i Fryderyk Schlegel, jako syntezę rozmaitych form działalności cywilizacyjnej i kulturowej: filozofii, nauki, religii, mitu, innych rodzajów sztuk, różnych form działalności praktycznej. W świetle tej idei poezji uniwersalnej erudycyjny, „scjencyficzny” przypisek *Spojrzenie ku niebu* nie kłócił się, bynajmniej, z miłosną fabułą poematu *Assunta*. Przeciwnie, prezentowane w przypisie „spo-

¹³ C.K. Norwid: *[Do krytyków]* *Krakus*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. T. 4..., s. 161.

¹⁴ C.K. Norwid: *Promethidion*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. T. 3..., s. 440.

¹⁵ Ibidem, s. 437.

¹⁶ Norwid bynajmniej nie rezygnował z jakości i wartości estetycznych: przeciwstawił się jedynie ich separacji i „ubóstwieniu”.

¹⁷ C.K. Norwid: *Vade-mecum*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. T. 2..., s. 9.

strzeżenie archeologijno-filozoficzne” oraz poemat miłosny wzajemnie się w oczach Norwida uzupełniały. Potwierdzały propagowaną przez niego ideę dynamicznie rozwijającej się i stającej się — dalekiej od bycia gotową, skończoną i zamkniętą — całości. Mogły i powinny w niej współistnieć i współdziałać ze sobą „upowinowacone różności”. Nie było w niej natomiast miejsca dla izolowanej, samolubnej oraz „dzikiej” z tego powodu jednostronności.

Postulowana całość powinna tedy, według Norwida, wystrzegać się samowoli i przypadkowości, a zatem być tak czy inaczej zorganizowana i względnie spójna. Trzeba jednak podkreślić, że owa spójność nie oznaczała wypełnienia, szczelności lub zamknięcia. Znaczyła ona przede wszystkim korespondencję samodzielnie przez odbiorcę odnajdywaną w utworze i jednocześnie w tym czy innym zakresie współtworzoną przez niego dzięki pracy wyobraźni.

Toteż Norwid dążył konsekwentnie do stosownej — nie zawsze dosłownej i jednoznacznej — koordynacji paratekstów z tekstem głównym. Parateksty te wykraczały tedy poza rozbudowane, „uczone” lub „profesorskie” opisy erudycyjne, których nie brakło na przykład u Mickiewicza w słynnej *Przemowie* z 1822 roku do pierwszego wileńskiego tomu *Poezyj*. Nie znaczyło to zresztą, że Norwid stronił od erudycji (sąd taki byłby jaskrawo fałszywy), lecz to jedynie, że podporządkowywał ją ogólnym, poetyckim, poznawczym lub filozoficznym celom. Umieszczał niekiedy w paratekstach również akcenty polemiczne i krytyczne, lecz służyły one zasadniczo „wyższym racjom”: wykładowi pozytywnej idei. Wychodziły więc one poza polemikę lub personalną rozprawę z krytykami, której wzorcem mogła być z kolei przedmowa Mickiewicza z 1828 roku *O krytykach i recenzentach warszawskich*. Parateksty te rzadko bywały też manifestami artystycznymi w ścisłym tego słowa znaczeniu, gdyż rolę manifestów, jak w *Vade-mecum*, *Pięciu zarysach* czy *Wita-Stosa pamięci siedmiu zarysach estetycznych*, odgrywały zazwyczaj same teksty główne. To samo odnosiło się do wystąpień programowych o innym kierunku.

Łącząc jednakże w tym czy innym stopniu i zakresie elementy wspomnianych działań (program, postulowane rozwiązania, erudycję, krytykę, reklamę itd.), parateksty Norwida kierowały się ku następującym zasadniczym zadaniom: 1) starały się wyłożyć główną ideę utworu (tekstu głównego), która umożliwiała z kolei jego adekwatny, czytelniczy i publiczny odbiór; 2) „zahaczały” utwór o pozatekstową rzeczywistość, a więc przenosiły kategorie literackie w sferę historii, polityki, nauki, obyczajowości, moralności itd.; 3) osadzały dzieło w „toku i ciągu” tradycji, a tym samym poetyckiej licencji, fantazji i zwiewności nadawały trwałą konsystencję.

Norwid komponował za sprawą paratekstów niejako utwór wielotekstowy, uczestniczący równocześnie w rozmaitych — czasem odległych — kanałach komunikacyjnych i porządkach dyskursywnych. Parateksty nadawały mu kształt stylistycznie zróżnicowany, heterogeniczny, wielogłosowy. Można by rzec, że Norwid antycypował za sprawą różnorodnych autorskich peritekstów ideę „kłączastego” dzieła literackiego (*rhizome*), która zdobyła popularność dopiero pod koniec XX wieku¹⁸. Ta bulwiastość rzucała się w oczy szczególnie w wielopiętrowych konstrukcjach paratekstów do paratekstów, obecnych w takich utworach, jak *Promethidion*, *Niewola* czy *Vade-mecum*. Określała z góry założoną w idei „praktyczności” dzieła jego wielostronną przyczepność i wielofunkcyjne działanie.

Stanowisko to Norwid uzasadniał w rozmaitych wystąpieniach i na różne sposoby. Prezentował je w przywoływanym już wierszu *Do Walentego Pomiana Z.*, w którym dokonywał rozróżnienia między pojęciem „pisma” oraz pojęciem „dzieła”. Otóż stwierdzał w tym wierszu, że dziełami nie nazwałby „tragedii rozwlekłych Byrona”, lecz raczej „regestra, listy, notatki i kwity,/ Którymi Voltaire (lubo pisarz znamienity) / Zaszczepić usiłował swemu powiatowi / Rękodzielnię-zegarków”. Norwid, co prawda, nie zamieniał swoich utworów w „notatki i kwity”, lecz w różnego rodzaju listy — w tym liczne listy poetyckie, które wypełniały znaczną część jego działalności pisarskiej. Parateksty w jego pisarstwie stanowiły, ogólnie rzecz biorąc, literacki ekwiwalent przypisywanych Wolterowi „regestrów, listów, notatek i kwitów”.

Racją paratekstów były zatem powodowane przez nie konkretne efekty. Z tego to względu, jak wynikało z ustalonej w przywołanym wierszu miary wartości, nie ustępowały one pod względem roli i znaczenia artystycznemu tekstowi głównemu. Obie kategorie tekstów — i tekst główny, i parateksty — realizowały bowiem właściwymi dla siebie środkami i w ścisłym współdziałaniu ze sobą Norwidowską ideę „dzieła”, zawierającego na zasadzie figury etymologicznej w samej nazwie „dzieło” ideę konkretnego „działania”, zmieniającego i ulepszającego rzeczywistość.

¹⁸ Koncepcję *rhizome* Gilles Deleuze i Félix Guattari przedstawili w 2. tomie pracy *Kapitalizm i schizofrenia*. Zob. *Capitalisme et schizophrénie*. Vol. 1: *L'Anti-Édipe*. Collection »Critique«. Paris 1972; Vol. 2: *Mille Plateaux*. Paris 1980. Istotą *rhizome* była wielość, różnorodność, otwarta łączliwość i dehierarchizacja składników tworzących luźną całość.

Periteksty autorskie a tekst główny

Wysoka ranga oraz różnorodne zadania peritekstów autorskich przejawiały się i potwierdzały w ich szczególnym, znaczącym usytuowaniu wobec tekstu głównego. Norwid stosował w tej dziedzinie rozmaite rozwiązania, zależnie od gatunku i przeznaczenia utworu, stosunku do czytelnika i okoliczności towarzyszących wprowadzeniu go do obiegu.

Podstawową różnicę paratekstów w stosunku do artystycznego tekstu głównego tworzyły: 1) odrębne wyróżniki gatunkowe; 2) brak fikcji i asertywny ton wypowiedzi; 3) przypisanie paratekstu bezpośrednio autorowi, a nie, jak w tekście głównym, wykreowanemu przez autora podmiotowi literackiemu; 4) usankcjonowanie części paratekstów rzeczywistym lub domyślnym podpisem autorskim; 5) wyróżniona w postaci cytatu cudza mowa, zewnętrzna wobec tekstu głównego.

Parateksty Norwida odróżniały się od tekstu głównego na różne sposoby. Wydzielały je przede wszystkim właściwe im, zwerbalizowane lub domyślne hiperteksty (nagłówki), wskazujące bezpośrednio na podległy im tekst i kwalifikujące go jako osobną, samodzielną całość tekstową, odnoszącą się jednakże tak czy inaczej do odpowiednio ukształtowanego i wyróżnionego graficznie i kompozycyjnie tekstu głównego. Do hipertekstów tego rodzaju należały u Norwida przede wszystkim „wstępy”, posłania zatytułowane „do czytelnika”, „prologi”, „epilogi”, „odsyłacze”, „przypiski”, „dedykacje”, „objaśnienia”, „dewizy”. Konstrukcją hybrydyczną zdawał się na przykład wyodrębniony w „zarysach estetycznych” *Wita-Stosa pamięci* osobny tekst zatytułowany *Epilog objaśniający*.

Odrębną, domyślną grupę tworzyły pozbawione osobnych hipertekstów, lecz samodzielne jako wypowiedzi motta zewnętrzne i wewnętrzne, epigrafy lub dedykacje¹⁹. Jeszcze inny zbiór stanowiły podpisy, atrybucje czasu i miejsca, tytuły i podtytuły, znaki demarkacyjne części lub całości w postaci numeracji, innych symboli graficznych lub napisu „koniec”²⁰.

¹⁹ Terminem „hipertekst” posługuję się w znaczeniu zdefiniowanym przez G. Genette’a w *Palimpsestach*. „J’appelle donc hypertexte tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais transformation tout court) ou par transformation indirecte (nous dirons imitation)”. G. Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982, s. 16. Definicji tej nie należy mylić z pojęciem „hypertekstu” w internetowej cyberprzestrzeni, gdzie hipertekst oznacza głównie dowolność nawigacji i leksji w obrębie nieograniczonego i nieuporządkowanego zbioru jednostek. Za szczególny rodzaj hipertekstu uważam tradycyjny nagłówek.

²⁰ Osobny problem tworzą różnice graficzne między tekstem głównym a paratekstami, ale u Norwida powstają w tej dziedzinie trudne do pokonania przeszkody, polegające

Z tendencją Norwida do odróżniania paratekstu na tle i względem tekstu głównego kontrastowało w innych sytuacjach działanie przeciwne, mianowicie zacieranie inności czy też „odstawania” paratekstu. Niektóre parateksty wtapiały się po prostu pod względem formy, znaczenia, funkcji i nastroju w tekst główny i z tego powodu z trudem były od niego odróżnialne. Znakiem paratekstowości stawały się w podobnych okolicznościach, z jednej strony, określone hiperteksty (typu „wstęp” — „zakończenie”; „prolog” — „epilog”), z drugiej zaś — graniczna pozycja w liniowym, sekwencyjnym układzie tekstowych części utworu.

Taki stan rzeczy występował na przykład w *Vade-mecum*. Tekst główny złożony ze zbioru stu numerowanych wierszy poprzedzała sekwencja paratekstów, zawierająca odpowiednio nazwisko autora — tytuł — motto (w formie cytatu z *Odysei*) — pisane prozą posłanie *Do czytelnika* — dedykację — „wstęp” w formie wiersza *Ogólniki*. Zamykał ów cykl stu wierszy *Epilog*, którego rdzeniem był wspomniany wcześniej poetycki list *Do Walentego Pomiana Z.*, sam w sobie bogato obudowany paratekstami. Tworzyły je nagłówek, dedykacja, motto oraz pięć różnych przypisów. W paratekstowej obudowie *Vade-mecum* znalazły się zatem dwa wiersze, analogiczne pod wieloma względami do stu pozostałych wierszy cyklu poetyckiego.

Tę paratekstową rolę *Ogólników*, stanowiących artystycznie tekst równorzędny z utworami z cyklu, podkreślał hipertekst *Za wstęp*. Dla Norwida liczyła się w tym wypadku przede wszystkim paratekstowa, inicjująca funkcja *Ogólników*, a nie zaś, jak bywało to w przypadku innych paratekstów, wzmocnienie tej funkcji różnicą formy, na przykład kontrastem proza — wiersz lub szczególnym, przestrzennym i graficznym wydzieleniem paratekstu w tekście. Analogiczne rozwiązania Norwid zastosował zresztą w zakończeniu *Vade-mecum*, gdzie z kolei rolę epilogu spełniał liczący 230 wersów poetycki list *Do Walentego Pomiana Z.* Pod pewnymi względami list ten, choć merytorycznie odnosił się do przypowieści *Quidam*, stanowił rodzaj klucza do *Vade-mecum*, a więc korespondował z posłaniem *Do czytelnika* i wstępem *Ogólniki*. Z jednej strony pełnił funkcję przeznaczonego dla czytelnika wprowadzenia do lektury całego utworu, z drugiej — korespondował z jego ideą i harmonizował z jego stylem i poetyką.

Ta formalna zbieżność wstępu z tekstem głównym i artystyczna równorzędność paratekstowego wstępu *Ogólniki* wobec tekstu głównego uwypuklały pryncypialną jedność i jednorodność sztuki i praktyki w pi-

na mieszaniu lub zlewaniu się paratekstów autorskich i edytorskich. Parateksty graficzne są zazwyczaj wyróżniane kursywą, petitem, majuskułą, wytłuszczeniem, spacją, usytuowaniem na karcie itd.

sarstwie Norwida, akcentowaną mocno w deklaracjach programowych. To samo odnosiło się do epilogu *Do Walentego Pomiana Z.* Oba parateksty utrwały w rezultacie kompozycyjną spoistość *Vade-mecum*, w którym każde ogniwo — a więc także parateksty — stanowiło funkcjonalnie i znaczeniowo umotywowaną część w całości.

Opisane rozwiązania nie były zresztą u Norwida zjawiskiem wyjątkowym. Metodę tę Norwid powtarzał w kilku innych utworach, w których wstępy pozostawały pod wieloma względami ekwiwalentne w stosunku do artystycznej całości. Upodabniały się one formalnie, jak działo się to w *Szczesnej, Pięciu zarysach* czy *Wicie-Stosie*, do tekstu głównego. Wchodziły zatem w zasadzie — mimo własnej, względnej tematycznej i problemowej autonomii; mimo wyraźnego „zahaczania” o rzeczywistość i personalnego adresu epistolarnego — bezpośrednio w jego artystyczną orbitę. Podobnie rzecz miała się z paratekstowymi prologami w *Niewoli* czy w *Tyrteju*.

W roli paratekstów do utworu poetyckiego Norwid używał niekiedy również utworów wyjętych z innego poetyckiego tekstu głównego. Tak więc w późnej humoresce zatytułowanej „*Co słyszać? i co począć?*” (1876) w charakterze „wstępu” pojawił się znany z *Vade-mecum* wiersz *Bogowie i człowiek*, zaś jako „epilog” — wiersz *Dzieci i krzyż*. Znakami wstępu i epilogu były w tym wypadku: podtytuł całości brzmiący „humoreska ze wstępem i epilogiem” oraz podtytuły wspomnianych wierszy „za wstęp” oraz „za epilog”. Wskazuje to jasno, że w pismach Norwida zasadniczym kryterium wyróżnienia paratekstu nie była, bynajmniej, ani forma, ani treść wypowiedzi, lecz przede wszystkim jej funkcja wobec tekstu uznanego za tekst główny. Konsekwencje tej praktyki rzutowały na negatywny stosunek Norwida do obiegu praktyki i poetyki przedmowy.

Należy też zaznaczyć, że autorskie, gatunkowe określenia paratekstów nie zawsze odpowiadały u Norwida ich rzeczywistym różnicom i funkcjom. Gatunkowe i formalne różnice między wstępem, posłaniem do czytelnika, prologiem, przywołanym w roli posłania fragmentem listu lub wypowiedzią „do czytelnika” bywały nierzadko z trudem uchwytnie, mimo występującej u pisarza wyraźnej tendencji do ożywienia semantyzacji nazw gatunkowych i wszelkich innych kwalifikatorów. Świadczyłoby to o dążeniu do podporządkowania formy wypowiedzi przede wszystkim jej funkcjom, wyznaczanym przez: 1) miejsce paratekstu w całości tekstowej, 2) zadania paratekstu wobec potencjalnego odbiorcy oraz 3) stosunek do krytycznie rozpoznanego stanu rzeczy w rzeczywistości poza i okołotekstowej.

Osobne zagadnienie stanowiły zadania paratekstów autorskich wobec tekstu głównego. Jednym z ważniejszych był, bez wątpienia, wykład au-

torskiej idei utworu (tekstu głównego). Zadanie to przypadało zazwyczaj wstępom, których celem miało być „połączenie myśli głównej z Czytelnika myślą przez myśl-czasu-danego”²¹.

Towarzyszyły one niemalże wszystkim ważniejszym utworom Norwida, „inicjującym” nowatorskie idee: *Promethidionowi*, *Niewoli*, *Krakusowi*, *Pięciu zarysom*, *Vade-mecum*, *Rzeczy o wolności słowa*, *Assuncie*, *Pierścieniowi Wielkiej Damy*. Podlegały one bądź określonej integracji z tekstem głównym, stawając się zazwyczaj jego ogniwem, bądź też uniezależniały się od niego i usamodzielniały się. Taki zintegrowany kształt przybierały niektóre wierszowane wstępy do poematów oraz prologi dramatyczne. Granicznym przykładem zespolenia z tekstem głównym mógłby być konfesyjny, nasycony emocjami wiersz *Próby opatrzonej* ujętym w nawiasy podtytułem: *jako wstęp do „Zarysów obyczajowych pięciu”*. Przykładem przeciwnym byłby zapewne stosunkowo obszerny wstęp prozą do *Pierścienia Wielkiej Damy*, bliski w swej poetyce esejowi krytycznemu.

Wstępy objaśniały nowatorski charakter poszczególnych tekstów głównych oraz dawały wskazówki dotyczące zastosowanych przez autora nowatorskich rozwiązań. Wspomniany *Wstęp do Pierścienia Wielkiej Damy* tworzył w tym względzie ekwiwalent wnikliwej, analitycznej rozprawy połączonej z instrukcją teatralną, prezentującej estetyczne założenia i kunsztowną poetykę „Białej Tragedii”. Funkcjonował zarazem jako metatekstowy klucz do dramatu, a jednocześnie jako projekt nowego wzorca gatunkowego, uzupełniającego istniejący repertuar dramatyczny. Analogiczne cechy posiadały zresztą również niektóre inne wstępy Norwida.

Uzasadnia to sugestię, iż wstępy pełniły również funkcję inicjacyjną, wprowadzającą w tajniki nowatorsko pomyślanej działalności pisarskiej. Zastępowały brak stosownej krytyki i refleksji estetycznej, uniemożliwiający zrozumienie „kodu artystycznego” stosowanego w utworze oraz akceptację estetyki autora. Ich rola polegała w znacznej mierze, by posłużyć się parafrazą określenia samego Norwida, na „pośredniczeniu” między utworem (nie zaś autorem, jak praktykowały przedmowy romantyczne!) i czytelnikami, polegającym na przybliżaniu owym czytelnikom „zasad i prawd głównych sztuki”²².

Związek wstępu z tekstem głównym i względna, metatekstowa autonomia odautorskiego wstępu wobec tekstu głównego uwypuklały tedy zasadniczą, dialektyczną jedność sztuki i praktyki w pisarstwie

²¹ C.K. Norwid: [Do krytyków] *Krakus*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. T. 6..., s. 271.

²² C.K. Norwid: *Sztuka w obliczu dziejów jako Syntetyki księga pierwsza*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. T. 4..., s. 162.

Norwida. Nakładały na obrazowość utworu siatkę pojęciową i terminologiczną, umożliwiającą jego odczytanie i zinterpretowanie w języku kategorii oraz pojęć estetycznych i literackich, jak również osadzenie w intelektualnym, pojęciowym dyskursie krytycznym. Kształtowały także wewnętrzną spójność utworu, w którym wszystkie ogniw — a więc także na pozór heterogeniczne parateksty — stanowiły w ostatecznym rozrachunku pożądane, funkcjonalne i sensowne składniki operacyjnej całości.

Zadania realizowane we wstępie do *Pierścienia Wielkiej Damy* nie były zresztą w pismach Norwida zjawiskiem wyjątkowym. Norwid stosował je również w innych utworach, które uważał za wymagające opatrzenia takim czy innym wstępem, niekiedy zresztą, jak w *Assuncie*, niezwykle zwięzłym. Owe wstępy, należy na koniec zaznaczyć, pozostawały zresztą pod wieloma względami ekwiwalentne w stosunku do pozostałych paratekstów oraz wymieniały się z nimi funkcjami. I to właśnie — w sytuacji obecności innych paratekstów (apeli do odbiorcy, objaśnień, przypisów, odsyłaczy itd.) — umożliwiało nie tylko skuteczne eliminowanie przedmowy, lecz także lakonizm wstępów lub zgoła ich zaniechanie.

Wiesław Rzońca

Cypriana Norwida *Do Z.K.*, czyli o zbędności przedmowy

Typ przedmów, z jakimi mamy do czynienia w twórczości Cypriana Norwida, zdaje się zapowiadać dzieło charakterystyczne dla nowoczesności czy też szeroko rozumianego modernizmu. Otóż przedmowy Norwidowskie, szczególnie te poprzedzające dojrzałe dzieła poety (przedmowy zwykle tytułowane *Do czytelnika*), wpisują się w znaną literaturze przedmiotu estetykę recepcji¹, którą Norwid zarysował już w *Promethidionie* (1851), a która ostatecznie zadecydowała o odmienności tego utworu na tle polskiej liryki XIX wieku.

Specyfikę artystycznych dążeń Norwida opisać najłatwiej, jeśli usytuuje się go na tle romantyzmu. Dlatego proponuję przyjrzenie się temu, jak Krasiński i Norwid w drugiej połowie lat pięćdziesiątych pojmowali dzieło literackie, zakładając, że przedmowy — jako typ metatekstu² — stanowią jego immanentną część. W polskim romantyzmie połowa lat pięćdziesiątych to, powiedzieć można, czas schyłkowy. Patrząc z dzisiejszej perspektywy, owej schyłkowości symbolicznie towarzyszy śmierć Mickiewicza (1855). Norwid zaś jest w tym czasie bardzo aktywny artystycznie.

¹ Estetykę recepcji reprezentują na przykład: M. Głowiński: *Norwidowska druga osoba*. „Roczniki Humanistyczne” 1971, T. 19, z. 1; J.F. Fert: *Norwid — poeta dialogu*. Wrocław 1982; M. Inglot: *Badania nad życiem i twórczością Norwida w latach 1990—2002, Norwid czytany dzisiaj, Zjawisko Norwid, Aktualność Norwida*. W: Idem: *Drogami pielgrzymia. Studia i artykuły o twórczości „czwartego wieszczu”*. Lublin 2007, s. 363—428.

² Przez „metatekst” rozumiem tekst niestanowiący głównego korpusu dzieła literackiego, lecz będący treścią naddaną lub komentarzem. Por. A. Ziolkowicz: *Dramat w metatekstowej ramie*. W: Eadem: *Dramat i romantyczne „Ja”. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*. Kraków 2002.

Kształtuje swój warsztat poetycki, żywo dyskutuje z oponentami, tworzy nową w polskiej literaturze koncepcję dzieła literackiego.

Przygotowując *Quidama* — dzieło przełomowe, które słusznie uważał za artystycznie odmienne na tle twórczości Mickiewicza i Krasińskiego, Norwid z dwóch względów zmuszony był opatrzyć utwór wstępem. Po pierwsze, emigracja paryska, pośród której, jak wiemy, poeta po powrocie z Ameryki funkcjonował, pozostawała pod wpływem paradygmatów romantyzmu. Indywidualizm typu romantycznego, wtedy na ogół w wersji pluralnej (nacechowany mesjanizmem naród polski pełnił funkcję dawnej wybitnej jednostki), ciągle jawił się jako jedyna godna Polaka postawa antropologiczna.

Drugi powód opatrzenia *Quidama* komentarzem to chęć zjednienia Zygmunta Krasińskiego do swojej koncepcji dzieła artystycznego. O tym, jak ważny jest dla Norwida autor *Legendy*, poeta przekonał się na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Krasińskiego dezaprobaty Norwidowego pisarstwa okazała się decydująca nie tylko dla odbioru *Pieśni społecznej cztery strony* i *Promethidiona*, ale również dla powstającego *Quidama*, gdyż autor *Nie-Boskiej komedii* miał nie tylko możliwości finansowego wsparcia edytorskich planów Norwida, lecz także, co zapewne było ważniejsze, wpłynięcia na kręgi literackie tak, aby polepszyć atmosferę wokół poety. Właśnie *Quidam* początkuje około dziesięcioletni okres rozpaczliwej walki Norwida o czytelnika, a od pewnego momentu również walki o wydanie swoich pism — walki, jak wiemy, przegranej. Przegrana ta nabiera sensu symbolicznego, jeśli weźmie się pod uwagę, że czytelnik, jak już wspomniano, stanowił ważny element Norwidowej estetyki i walenie współtworzył jego wizję komunikacji artystycznej.

Jednym z najważniejszych celów Norwida jako twórcy było przeformowanie nowego wizerunku postaci ludzkiej — pozbawionej cech szczególnych czy też nadludzkich, wizerunku zbliżającego się — jak w literaturze realistycznej, która wtedy zaczęła w Europie dominować — do ujęcia człowieka jako „jednego z wielu”.

Quidam jest poematem w pełni i świadomie nawiązującym do utworu Krasińskiego. Autorowi *Legendy* był też dedykowany. Poza tym tytułowy *Quidam*, tak jak Irydion, jest synem Greka, zaś Zofia, podobnie jak Elsinoe, popełnia samobójstwo. Akcja obu utworów rozgrywa się w czasie, gdy Rzym boryka się z wielkim problemem natury politycznej, światopoglądowej i kulturowej, jakim jest chrześcijaństwo. Dokładniejsze jednak porównanie obu dzieł, szczególnie interesującej nas tutaj warstwy poetyki, uświadamia, że mamy do czynienia z tekstem jednoznacznie innym. Tym samym Norwida manifestacja niezależności („daruj mi [...], że z niektórych tylko korzystałem uwag Twoich co do kształtowania się tej

mojej przypowieści”³) ma znaczące uzasadnienie artystyczne. Uwzględnijmy najpierw kwestię konstrukcji postaci.

Od czasu słynnego Goetheańskiego „Am Anfang war die Tat” („Na początku był czyn”) to czyn właśnie decydował o tożsamości bohatera. Tak jest w wypadku Hrabiego Henryka, Pankracego, Kordiana, Księdza Marka itd. Tak rzeczy się miały nawet, jeśli czyn okazywał się nieskuteczny czy — jak w wypadku Irydiona — przedwczesny. Norwid buduje postać całkowicie odmienną. Mówi bowiem o swoim Rzymianinie: „nic on nie działa” — poszukuje jedynie prawdy.

O odmienności bohatera Norwida decyduje nie tylko anonimowość i swoisty pasywizm postaci, ale również to, że poeta neutralizuje w jego konstrukcji romantyczny tragizm — immanentną, a zarazem konieczną cechą literatury epoki Byrona i Goethego. Otóż już w *Quidamie* poeta zarysował opisany przez Sławomira Świontkę tragizm „biały”, w którym zarówno konflikty typu ziemskiego, implikujące rozlew krwi, jak i — tak ważne dla dzieł romantyków — konflikty typu metafizycznego (na przykład spory z Bogiem) zostały usunięte, a przynajmniej znacząco przeobrażone. Związek białego tragizmu z konstrukcją postaci literackiej jest następujący: postać Norwidowska, rezygnując z czynu typu romantycznego, nie wikła się w zło, które wielorako dotykało Wallenroda, Gustawa, Popiela, Horsztyńskiego, Pankracego. Owszem, powiedzieć można, że Quidam, szukając dobra i prawdy, podobny jest do Irydiona. O ile jednak dobro ma dla bohatera Krasińskiego sens polityczno-religijny (inwariantnie implikuje ono zło), o tyle w wypadku Quidama ma ono sens wyłącznie moralny i ogólnopoznawczy. Norwid przeciwstawia się Krasińskiemu jako kreatorowi romantycznego indywidualizmu, który w wymiarze dramaturgii poszczególnych utworów implikował czy wręcz wzmacniał konflikty. Ziemski z natury kondycja Norwidowego Quidama niweluje, a na pewno osłabia, jego sprawczość. Wszak jest on — tu Norwid mógł krytycznie nawiązywać do *Wielkiej Improwizacji* — jednym z miliona. Norwid pyta przy tym autora *Irydiona*: „Zali jest to tragiczne? — pozwalam ci wątpić, wielki poeto!”⁴.

A zatem cechy takie, jak: pasywizm, anonimowość, Quidam jako „szeregowy” element zbiorowości, sprawiają, że ulega zawieszeniu patos, który łączyć można z cenionymi przez „wielkoludów” tragediami Szekspira czy wielkimi czynami bohaterów *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona. Quidam umiera tak, jak drugoplanowe postaci prozy realistycznej — zostaje zabity „przypadkiem i to w jatkach!”⁵.

³ C. Norwid: *Quidam*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. T. 3. Oprac. J.W. Gomulicki. Warszawa 1971, s. 80.

⁴ Ibidem, s. 79.

⁵ Ibidem.

Podobnie rzecz ma się z Zofią — od Elsinoe Krasińskiego różni się zasadniczo: nie kocha tragicznie, w zasadzie nie poświęca się, a przede wszystkim — nie mści się. Tak jak Assunta jest ona kreacją milczenia. Wyraża postawę kontemplacyjną⁶. Dotyczy jej estetyzm, ale o jej oryginalności decyduje jednak przede wszystkim fakt, że nie jest ona zależna od mężczyzny. Jej przyszłość nie jest zdeterminowana wolą żadnego zemsty ojca — co tak ważne było dla literatury epoki Byrona i Mickiewicza. Nie jest ona również (jak poniekąd Elsinoe) elementem politycznej gry prowadzonej przez Masynissę, Heliogabala i Irydiona. Nie cechuje jej także religijno-miłosna naiwność (będąca udziałem Kornelii). Cel Zofii sytuowany na tle epoki, która zdyskredytowała „szkiełko i oko”, jawi się jako dziwaczny. Chodzi jej bowiem o mądrość. Otóż mądrość ta ma taki sens, jaki łączymy w wypadku tego pojęcia z kulturą klasyczną. Mówię o tym, ponieważ konstrukcja postaci znacząco warunkuje konstrukcję dzieła.

Jeśli chodzi o teoriopoznawczy wymiar Norwidowej antropologii, autor *Quidama* jest bodaj najradzykalniejszy. Czytanie przez Zofię kolejnych zwitków pergaminu stanowi bowiem figurę Norwidowego modelu poznania, które, jak wiadomo, jest przede wszystkim wiedzą — nie sprawą wglądu, intuicji czy godnego „Genie” boskiego natchnienia. Poznanie, co ma bezpośredni związek z Norwidową estetyką recepcji, jest tu sprawą czytania — czytania literatury czasów rzymskich i *Biblii*. Zatem poetykę „pieśni”, mowę natchnioną, sygnowaną przez wieszczą mającego poczucie przywództwa, zastąpiła właśnie wizja dialogowego poszukiwania sensu, docelowo zaś — prawdy i mądrości. Program ten ma naturę *quasi*-oświeceniową, z tą jednak różnicą, że wiedza nie ma ostatecznie natury scjentystycznej, lecz przede wszystkim religijną. W *Quidamie* Norwid tworzy klimat sprzyjający czytaniu. Jasność stale tu rozświecła ciemności (por. lampę przy drzwiach Jazona albo Barchoba, który miał się ku światłu). Postaci te, mówiąc językiem *Ciemności*, świecę zapalają same, co jawnie godziło wtedy w komunikat wieszcy, zakładający względną bierność odbiorcy w procesie komunikacji. Na przykład wiedza Mistrza Jazona — inaczej niż Masynissy — jest jasna⁷. Jest on przede wszystkim nauczycielem czytania. Uczy sumiennego stosunku do źródeł, jak również poznawczej pokory. Nic dziwnego przeto, że często milczy⁸. Poznanie ma zatem także naturę estetyczną — wyraża się w doświadczeniu fizycznego piękna świata. Mamy na przykład wyraz zachwytu:

⁶ Ibidem, s. 93.

⁷ Ibidem, s. 101.

⁸ Ibidem, s. 123—127.

[...] cóż za rzecz przedziwna
Czytanie!

Autora *Legendy* interesuje przede wszystkim upadek Rzymu i jego przeobrażanie się w ruinę. Norwid, przywołując formułę Słowackiego o Krasińskim jako „poecie ruin”, był więc świadom specyfiki ujęć historii, jakie były udziałem autora *Przedświtu*. Heglistyczne przekonanie, że dzieje podlegają prawu stałych, koniecznych zmian nie znajduje w *Quidamie* odzwierciedlenia. Również providencjalizm w odmianie romantycznej, zakładający bezpośrednią ingerencję Boga w dzieje, był Norwidowi obcy. Tym samym projektowane przez Krasińskiego analogie paraboliczno-polityczne jawiły się poecie jako niegodne dzieła artystycznego (u Krasińskiego silniejsza i dojrzała duchowo Polska miała ostatecznie być świadkiem upadku Rosji jako kolosa bez Ducha. Pierwowzorem tego był właśnie upadek Rzymu, czego bezpośrednim świadkiem jest Grek). Norwid sprawy polityczne nieomalże wyrugował. Ojczyzna utożsamiona została z targowiskiem⁹. Rzymianin mógłby być właściwie Polakiem. Znaczenia nabrały tu bowiem zjawiska uniwersalne. Polityka zdaje się zawierać w przestrzeni etyki i estetyki.

*
* *

Przyczyną osłabienia funkcji przedmowy czy w ogóle komentarza do dzieła jest przekonanie, że ma ono reprezentować rzeczywistość względnie realną, wyrazistą historycznie i geopolitycznie. Jako takie i bez komentarza stanowi całość jasną (sprawa Norwidowej polisemii, która decydowała o słynnej „ciemności” poety, to zjawisko odrębne¹⁰). „Sterowanie” autorskie światem przedstawionym zostało osłabione. Norwid wskazuje na znaczenie przypadku i ironii, wpisujących się w ludzką rzeczywistość:

[...] dni i wieki
Często niewielki wypadek przetwarza
I, większość sobie obracając na tło,
Całej epoki garnie się na światło¹¹.

Poza tym Norwid — niechętny, jak wiemy, formom myślenia systemowego — sugeruje, że „ziemsko”, tj. niemetafizycznie pojmowane ironia

⁹ Ibidem, s. 211.

¹⁰ Por. W. Rzońca: *Norwid a romantyzm polski*. Warszawa 2005, s. 209 i nast.

¹¹ C. Norwid: *Quidam...*, s. 205.

i przypadek, nie zaś schematy filozofów i artystów decydują o rzeczywistym kształcie historii.

Podobnie zatem jak to czynili inni twórcy drugiej połowy XIX wieku, w tym pisarze reprezentujący europejski realizm, Norwid **ogranicza sens naddany**. Swoją pogląd na sprawę poety wypowiedział jasno w poprzedzającej *Vade-mecum* przedmowie *Do czytelnika* z 1865 roku, gdzie pisze o wielkich i słynnych swoich poprzednikach, którzy „wyrokowali” o sprawach historii i narodu. Tymczasem poezja, która jest tego typu poetką, zwykle „utraca na **sztuce**”¹². Nie chcąc więc „wyrokować”, Norwid pomyślał postać Quidama tak, aby nie uosabiał pokolenia, mimo że poeta, patrząc z perspektywy ówczesnego czytelnika, nie wyklucza w wierszu *Do Walentego Pomiana Z.* takiej możliwości:

Miałżeby to być przeto obraz pokolenia,
Co w wilię chrześcijańskiej prawdy objawienia
Między zachodem greckiej i żydowskiej wiedzy,
Dziko rośnie i ginie jak zioło na miedzy¹³.

Ten brak pewności co do znaczenia wizerunku Quidama tłumaczyć trzeba nie tylko nowoczesnym wyobrażeniem o odbiorcy, który, jak wiadomo, miał prawo „dopełniać wyrażenia”, ale także Norwida realizacjami dzieła artystycznego. Było ono niejednoznaczne, ale inaczej niż u romantyków — mianowicie, było ono, jak ujęto to w drugiej połowie XX wieku, polisemantyczne. W epoce Mickiewicza o niejednoznaczności, ciemności mowy czy wieloznaczności decydowało w ogromnej mierze to, że siły nadprzyrodzone (por. *Dziady* czy *Kordiana*) współtworzyły świat przedstawiony. Ponadto o niejasności romantyków decydował synkretyzm. Dzieło było strukturalnie i genetycznie niejednorodne, składało się jakby z wielu tworzyw. Natomiast Norwida perspektywa oglądu spraw ludzkich jest na ogół ziemiska — również wtedy, gdy tekst, co przecież u poety tak częste, dotyczy spraw nadprzyrodzonych. Otóż niejasność twórcy w okresie jego dojrzałej twórczości przypomina najbardziej niejasność nieco późniejszych symbolistów francuskich. Mianowicie walny udział obrazu oraz lakonizm, tj. ogólność uniwersalnych pojęć (mimo realistycznej konkretności przedstawień świata), decydowały o semantycznej otwartości. Tylko w ten sposób — odmiennieścią koncepcji dzieła literackiego — można wytłumaczyć potępienie przez Krasińskiego niejasności dzieł Norwida. Trzeba tu uwzględnić, że niejasność romantyczna była w latach pięćdziesiątych konwencją literacką, z którą publiczność była już oswojona. Polisemia natomiast stała się zagadnieniem estetyki recepcji dopiero w wieku XX.

¹² C. Norwid: *[Do czytelnika]*. *Vade-mecum*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. T. 2..., s. 10.

¹³ C. Norwid: *Do Walentego Pomiana Z.* W: Idem: *Pisma wszystkie*. T. 2..., s. 155.

O zmianie funkcji przedmowy zdecydowała więc po pierwsze, rezygnacja Norwida z zasady synkretyzmu. Po drugie, zastąpienie komunikatu wieszczego takim, który znacząco zależałby od odbiorcy. Po trzecie, wywiedziony z tradycji klasycystycznej (przedstawiony między innymi w *Milczeniu*) lakonizm. Oto główne czynniki decydujące o autonomizacji dzieła literackiego, a tym samym o dopuszczeniu do głosu „drugiej osoby”. O ile na przykład w wypadku *Kromwela* Wiktora Hugo — by odwołać się do przykładu skrajnego — przedmowa okazała się ważniejsza niż sam dramat, o tyle, gdy chodzi o *Vade-mecum* — cykl, który Norwid, w pełni świadom jego nowatorstwa, traktował jako „skręt konieczny” w liryce polskiej — mamy „skromny” wstęp *Do czytelnika*, po którym następuje — jakże charakterystyczny — wiersz *Za wstęp* (czytać można: zamiast dawnego wstępu). Zauważmy też, że drugi człon tytułu brzmi: *Ogólniki*. Co wyraża konsekwentnie postawę rezygnacji z predeterminacji znaczeń — rezygnację z sensu organizującego całość. Wiersz mówi zresztą o — powiedzieć można — hipersubtelności procesu nazywania. Co ważne, nazywania zjawisk tego, tj. ziemskiego, świata (odpowiednie słowo odnosi się do rzeczy, nie zaś do romantycznego Ducha). Zatem wyrażone przez pisarza w przedmowie wstępne uogólnienie zadawałoby kłam istniejącej prawdzie. Komentarz do dzieła jest niemożliwy, jeśli poeta nie ma „gotowej” wiedzy, jeśli prawda tworzy się w trakcie **czytania**. Samo dzieło jest komentarzem do rzeczywistości. W tym sensie pozostaje jedynie wstępem do poznania. Jest właśnie rodzajem przedmowy.

*

*

*

Jednym z najważniejszych dążeń Norwida było staranie, aby jego alegoryczna czy też symboliczna opowieść nie była historią zamkniętą. Wyraził to poeta między innymi w przedmowie do *Krakusa*, gdzie jasno stwierdza: „morału nie uważam jako [...] konieczny warunek”¹⁴. I dalej mówi, że treść utworu w tym wypadku jest sprawą legendy, nie zaś „główną pisarza myślą”. Motywy, sytuacje znaczą niezależnie od autora. To bodaj najważniejsza różnica między Krasińskim i Norwidem. Romantycy polscy, mimo że nieobca im była wykreowana przez artystów „Sturm und Drang” poetyka fragmentu, preferowali znaczeniową całość. O Irydionie wiemy prawie wszystko: kim był z pochodzenia, jaka idea zawładnęła jego umysłem i determinowała wszelkie publiczne działania, a nawet — ze względu na finalny sąd nad duszą Irydiona — znamy jego losy pośmiertne. To, co w przekonaniu Krasińskiego jawiło się jako wie-

¹⁴ C. Norwid: [Do krytyków] *Krakus*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. T. 4..., s. 162.

dza godna romantycznego wieszczą, było w odczuciu Norwida jedynie mrzonką niegodną dzieła pretendującego do prawdy.

W wierszu *Do Walentego Pomiana Z.*, który — co trzeba tu podkreślić — miał być wstępem do *Quidama*, poeta pisał:

Marzyłem o powieści bynajmniej okazałej
A która działałaby się prozaicznej pory,
Nie czasu fantastycznej doby, niewyraźnej;
Nie czasu świtów mgławych, czerwonych zachodów,
Co dziwne tła mają dla ludzi i narodów¹⁵.

Norwidowa opowieść ma być więc prozaiczna, a tym samym niefantastyczna. „Tęczowe” losy postaci nie interesują poety. Cudowność jawi mu się jako ułuda. Nie chce czynić idealnego zamknięcia wyimaginowanej historii, budować bowiem historię całą — to uciekać od realnej rzeczywistości. Obraz życia pozbawiony trafu nie jest cały. Dlatego opowieść o Quidamie nie wpisuje się w historiozoficznie czytelny plan. Jak widać, Norwidowa niejasność — fragmentaryzm i charakterystyczne dla jego dzieła niedopowiedzenia — nie mogą być utożsamiane (a badacze twórczości Norwida długo tak właśnie czynili) z technikami artystycznymi romantyków.

Wiemy, że kiedy w marcu 1858 roku, dziesięć lat po owych konstytuujących przyjaźń Krasińskiego i Norwida przeżyciach rzymskich, poeta przesłał autorowi *Irydiona* swój poemat, ten „za plecami” wyśmiewał i jego, i przesłane dzieło. Potem zaś w listopadzie, gdy spotkał się z poetą w Paryżu, wzruszył się i służył mu rozmaitymi radami¹⁶. Do nich właśnie niewiele później (na początku 1859 roku) odniósł się poeta, pisząc omawiany tu *Wstęp*. Jak powiedziano, był on wyrazem niezależności wobec „wielkoluda”. Ponieważ Krasiński niedługo później zmarł, artystyczny konflikt wokół *Quidama* stanowił zamknięcie ich literackiej przyjaźni. Mimo że autor *Irydiona*, wtedy już chory, nie brał tak jak dawniej żywego udziału w życiu emigracji, odrzucenie przez niego poematu może być, jak sędzę, traktowane jako gest reprezentujący ogół ówczesnych czytelników tekstu typu artystycznego.

Utwór Norwida był nie do zaakceptowania, ponieważ autor *Vademecum* zamiast głosić zasadę konieczności, czego wówczas oczekiwano, podkreślał siłę przypadku¹⁷ i manifestował niedowiedzę. Sugerował nawet, że nie panuje nad losem swojego bohatera (narrator nie wie na przykład, dlaczego Quidam pokochał cię). Quidam często nie rozumie (milczenia

¹⁵ C. Norwid: *Do Walentego Pomiana Z.*..., s. 154.

¹⁶ J.W. Gomulicki: *Komentarz*. W: C. Norwid: *Pisma wszystkie*. T. 3..., s. 729.

¹⁷ C. Norwid: *Quidam*..., s. 204, 211.

Barchoba). Niektóre postaci poematu pozostają anonimowe (na przykład dziewczyna, która znalazła się między Quidamem i Barchobem, czy kobiety, które przeszły obok zwłok Quidama). Jak pisał Norwid: „Do końca treści można by [...] tłumaczyć: ile?, jak? i gdzie?”¹⁸. Można by to czynić. Oznaczałoby to jednak rezygnację z wątpliwości, zrodzonych przez rzeczywistość, pozostającą daleko od ideałów i *quasi*-mesjanistycznych schematów, stworzonych ku „pokrzepieniu ducha”. Oznaczałoby to więc dążenie do tego, aby — jak ujął to poeta — „wątpliwość każdą wyjaśnić przykładem, ominąć każde wewnętrzne jątrzenie”¹⁹.

Nie mniej znacząca przyczyna „nieakceptowalności” *Quidama* wiąże się ze sprawą właściwego temu poematowi nasycenia ładunkiem myślowym — co przywodzi na myśl znany Norwidowy intelektualizm, przede wszystkim jednak symbolizm, który tu, inaczej niż na przykład u Mickiewicza, wychodzi poza kreacje natury i nie stanowi prostej ekwiwalencji stanów uczuciowych podmiotu mówiącego. „Myślenie obrazu” dotyczy u Norwida całych scen. Ich tożsamość semantyczna jest sprawą zintelektualizowanych asocjacji, które dokonują się w umyśle odbiorcy.

*
* *

Inne poematy Norwida (na przykład: *Pieśni społecznej cztery stron*, *Szczesna*, *Wędrowny Sztukmistrz*, *Garstka piasku*, *Pięć zarysów*, *Salem*, *Echa*, *Fulminant*, *Emil na Gozdawiu*, *A Dorio ad Phrygium*, *Fortepian Szopena*) na ogół nie są opatrywane przedmowami. Inaczej ma się rzecz z *Promethidionem*, *Assuntą* i *Rzeczą o wolności słowa*. W przedmowie do *Promethidiona* zatytułowanej *Do czytelnika* Norwid pisze, że poemat ten ma służyć „zaszczepieniu” głównych pojęć o „**powadze sztuki**”²⁰. Wyraża też pochwałę dialogu, w którym „najważniejsze dla ludzkości pytania rozstrzygały się”. Dalej autor mówi o konstrukcji poematu oraz wskazuje na mądrość jako przesłanie źródłowe oraz cel poznawczy, zaznaczając — trochę zapewne przeciw heretyckim romantycznym buntownikom — że mądrość zaczyna się od bojaźni Bożej.

Czterozdaniowy wstęp poprzedza *Assuntę*. Poeta pisze w nim, że w literaturze polskiej mało jest poematów miłosnych (I część *Dziadów*²¹, *W Szwajcarii* stanowią wyjątki). Wyjątkiem jest wstęp do *Rzeczy o wol-*

¹⁸ Ibidem, s. 208.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ C. Norwid: [Do czytelnika] *Promethidion*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. T. 3..., s. 429.

²¹ Poeta, nadając tytułowi formę „część pierwsza”, miał zapewne na myśli IV część *Dziadów*, która lekturowo tudzież chronologicznie jest rzeczywiście częścią „pierwszą”.

ności słowa. Rozbudowana (w wydaniu Gomulickiego trzystronicowa) przedmowa przyczyniła się do popularności poematu w drugiej połowie XX wieku, gdyż dzieło to względnie jasno łączy się z romantycznymi rozważaniami o Słowie (choćby Słowackiego) oraz ze Słowem biblijnym. Wspomniana przedmowa zaś znacząco rozjaśnia poemat, często wykorzystywany przez badaczy światopoglądu Norwida. Według mnie rozmiary przedmowy można tłumaczyć faktem, że poemat (jako jeden z nielicznych) był w 1869 roku w formie zmienionej przedstawiony przez Norwida paryskiej emigracji. Norwid nie chciał i tym razem być „niejasnym”, jak ujmowała to ówczesna krytyka, nieakceptująca nowatorskiej poetyki jego wiersza. Tak jak wcześniej romantycy, poeta podkreśla, że Słowo jest siłą. Rys, powiedzieć można, nowoczesny wiąże się zaś z zamykającym *Wstęp* twierdzeniem, że czytanie jest sztuką²².

W utworach dramatycznych występowanie przedmów nie jest regułą. Jeśli są zamieszczone w dziele, to zazwyczaj mają niewielkie rozmiary. Przykładem jest wstęp *Do czytelnika* poprzedzający *Zwolona*. Autor mówi w nim, że jego „fantazja” nie dotyczy bezpośrednio żadnej osobistości, co napisał, nie chcąc zapewne urazić Mickiewicza, krytykowanego za ideę zemsty. Z kolei w przedmowie do *Wandy* (w „przypisku”) zawarł tylko informację, że pierwotna wersja dramatu zaginęła. Natomiast dramaty takie, jak: *Noc tysięczna druga*, *Hrabina Palmyra*, *Krytyka*, *Aktor*, *Tyrtej*, *Miłość-czysta u kąpieli morskich*, nie posiadają przedmów. Do ważnych wyjątków należy *Krakus*. Tym razem w Norwidową estetykę recepcji wpisuje się przedmowa zatytułowana *Do krytyków*. Rzeczeni adresaci wstępu krytykowani są za to, że nie przyczyniają się do rozwoju czytelnictwa, a co gorsza — zamieniają „czytelników na słuchaczy”²³, co znaczy: zabijają czytanie, które, jak powiedziano, było dla Norwida silnie nacechowane poznawczo. Z kolei w przedmowie *Do czytelnika* poprzedzającej *Słodycz* autor w jednym zdaniu mówi, że utwór jest pewnie za krótki, aby czytelnik potraktował go jako tragedię. Ważny *Wstęp* poprzedza *Kleopatę i Cezara*. W kilkuzdaniowej części pierwszej poeta mówi, że akcja „tragedii narodowej” nie musi rozgrywać się w rodzimym kraju. W drugiej części zaś po raz kolejny mowa jest o czytaniu, tym razem czytaniu głośnym, o „wygłaszaniu rymu” i w ogóle o powadze deklamacji.

Zupełnym wyjątkiem w twórczości Norwida jest przedmowa poprzedzająca *Pierścień Wielkiej Damy*. Jej stosunkowo duże rozmiary wynikają z faktu, że Norwid pisał dramat z myślą o konkursie literackim. Poza tym

²² C. Norwid: [*Wstęp*] *Rzecz o wolności słowa*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. T. 3..., s. 561.

²³ C. Norwid: [*Do krytyków*] *Krakus*..., s. 161.

poeta proponuje tu „Tragedii nowy rodzaj”. Objaśnia więc pojęcie „Białej Tragedii” i przestrzega przed (łączoną z kulturą mieszczańską) dosłownością interpretacji. Mówi też, że nie ma w polskiej literaturze znaczącego wizerunku kobiety oraz że przedstawił w dramacie społeczność ludzką tak, aby poszczególne warstwy społeczne, dostrzegając śmieszności jej dotyczące, nabrały do siebie dystansu.

Podsumowując rozważania niniejszego szkicu, trzeba zauważyć, że o ile w dobie romantyzmu przedmowy zwykle znacząco współtworzyły artystyczną całość, będąc jedną z postaci metatekstu, nierzadko uwikłanego w sensy metafizyczne, o tyle w twórczości Norwida przedmowa straciła na znaczeniu. Jej funkcja jest nieomal prozaiczna — przedmowa ma informować czytelnika o zasadach albo oczekiwanych okolicznościach lektury tekstu. Mimo takich wyjątków, jak przedmowy do *Promethidiona*, *Rzeczy o wolności słowa* czy *Pierścienia Wielkiej Damy*, u Norwida dokonuje się stopniowa autonomizacja dzieła artystycznego. Komunikacyjny punkt ciężkości ulega przemieszczeniu, w którego wyniku ważny jest nie nadawca, lecz odbiorca. Dawne dzieło, które na mocy wtajemniczenia autorskiego geniuszu (na przykład wieszczka) łączyło ze światem Ducha, też Duchem narodu zastąpił utwór programowo „w sobie pochylon” i sumienny w obliczu źródeł pisanych. Dzieło takie świadczyłoby o chęci opatrzenia rzeczy odpowiednim słowem, a wypływałoby z pasji czytania — *Biblii*, mędrców starożytności i codziennej ludzkiej rzeczywistości, przy wypowiedzianym w *Krytyce* w 1856 roku założeniu, że prawda rodzi się w codziennym życiu. W nie zaś wszyscy jesteśmy wtajemniczeni — interpretując naszą codzienność („piekło współczesności”), raczej nie oczekujemy przedmów.

Włodzimierz Toruń

Norwida poetyka i retoryka pewnego *Wstępu*

Arystoteles w 14. rozdziale księgi III *Retoryki* pisał:

W mowach i poematach epickich wstęp jest zapowiedzią tematu. Ma więc na celu uprzedzić słuchacza o przedmiocie mowy, aby jego myśl nie wisiała w próżni. Brak zapowiedzi tematu sprawia bowiem, że słuchacz błądzi. Kto daje mu zatem jakby do ręki początek, wytycza mu drogę, która pozwala mu śledzić rozwój wątku¹.

Także pisarz rzymski Kwintylijan w podręczniku retoryki *Institutio-
nis oratoriae libri XII* (ks. IV,1,34) podawał takie zalecenie:

Możemy ułatwić słuchaczom zrozumienie sprawy, jeśli przedstawimy krótko sedno sprawy i przyciągniemy ich uwagę; albowiem pojętnym staje się ten, kto wykazuje chęć słuchania; a przyciągniemy uwagę słuchaczy... jeśli wyliczymy jasno te sprawy, o których zamierzamy mówić².

Wstęp do utworu Cypriana Norwida *Rzecz o wolności słowa* może być interesujący z kilku powodów. Wiadomo, jak czytamy na karcie tytułowej pierwodruku, że poemat został „wygłoszony przez autora na jednym z odczytów publicznych, urządzonych przez Komitet Stowarzyszenia Pomocy Naukowej w Paryżu dnia 13 maja 1869 roku”³. *Wstęp* — można

¹ Arystoteles: *Retoryka*. W: Idem: *Retoryka. Poetyka*. Przekł., wstęp i komentarz H. Podbielski. Warszawa 1988, s. 277.

² Kwintylijan: *Kształcenie mówcy*. Cyt. za: H. Lausberg: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Przeł., oprac. i wstęp A. Gorzkowski. Bydgoszcz 2002, s. 163—164.

³ C. Norwid: *Rzecz o wolności słowa*. Paryż 1869, s. 3.

sądzić — był również wygłoszony podczas tego publicznego wystąpienia Norwida⁴.

O ogólnym zamyśle *Wstępu* pisał Marek Stanisz; porównując dwie przedmowy Norwida — do *Vade-mecum* i do *Rzeczy o wolności słowa* — stwierdzał:

Jakże inaczej wyglądała o kilka lat późniejsza przedmowa do *Rzeczy o wolności słowa* (1869)! Norwid nie skupił się w niej wyłącznie na sprawach formy ani na zagadnieniach czysto estetycznych, lecz zastanawiał się, czy w postulowanych przez niego przemianach rzeczywiście chodzi tylko o literaturę. Czy nie jest tak, że literatura powinna być przezroczysta, ponieważ jej główny cel to walka o nowego człowieka? W ten sposób poeta skupił się wokół wizji antropologicznej i kategorii prawdy, rozumianej jako najwyższa wartość oraz miernik wszelkich działań ludzkich. Przedmowa do *Rzeczy o wolności słowa* dowodziła zatem, że autor *Quidama* czuł się myślicielem w takim samym stopniu jak artystą⁵.

Omawiany paratekst⁶ niewielkich rozmiarów składa się z siedmiu części. W każdej z nich podmiot mówiący występuje w nieco innej roli. Żywił poznawczy i komentujący nieraz ściśle spleta się z autoświadomością sytuacji aktu mówienia⁷.

Wstęp i jego pierwsza część, pełniąca rolę łacińskiego *exordium*, rozpoczyna się konwencjonalnym zwrotem do publiczności: „Panie i Pano-wie!”. Zapewne nie tylko zasady *bon tonu* nakazywały użycie tego wyrażenia. Jest to dość konsekwentne, bo piątą część Norwid zakończy analogicznym zwrotem typu *captatio benevolentiae* — skłonienia słuchaczy do życzliwej uwagi: „Takowy [poemat]: Paniom i Panom! czytać będę miał

⁴ Juliusz Wiktor Gomulicki sugeruje, że „Wstęp, mieszczący się na czterech grubszych kartach tego samego formatu, został później włączony do pierwotnego rękopisu i umieszczony bezpośrednio po karcie tytułowej [...]”. J.W. Gomulicki: *Dodatek krytyczny*. W: C. Norwid: *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami opatrzył J.W. Gomulicki. T. 3: *Poematy*. Warszawa 1971, s. 772.

⁵ M. Stanisz: *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*. Kraków 2007, s. 299–300. Por. także M. Stanisz: *Dlaczego Norwid opatrzył swoje utwory przedmowami?* W: *Obywatel Norwid. Konferencja naukowa. Materiały*. Red. M. Szeja. Łochów 2005, s. 77–86.

⁶ Por. G. Genette: *Seuils*. Paris 1987.

⁷ Por. Z. Węgierska: *Tygodnik Paryski*. „Czas” 1869, nr 117, s. 2; A. Giller: *Wykłady publiczne w Paryżu urządzone przez Komitet Naukowy Pomocy*. Wykład Cypriana Norwida: „Rzecz o wolności słowa”. „Dziennik Poznański” 1869, nr 112, s. 1–2; Dr Omega [J.I. Kraszewski]: *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”*. „Tydzień Polityczny, Naukowy, Literacki i Artystyczny”. Dodatek do „Tygodnia” 1870, nr 1, s. 11.

zaszczyt”⁸. Wszystkie te zwroty uwarunkowane były głównie formą podawczą poematu jako przemówienia skierowanego do określonego odbiorcy:

Wypowiedź ukształtowana zgodnie z koncepcją przemowy z góry zakłada obecność słuchacza (audytorium). W utworze jest on przywołany już we *Wstępie* [...]. Jakkolwiek w toku całego wywodu formy zwrotu do słuchaczy (lub słuchacza) nie występują zbyt obficie, to umieszczenie ich w pozycji inicjalnej wyznacza odbiorcy niepoślednią rolę — rolę tego, który przez samą obecność pobudza nadawcę do dyskursywnej akcji⁹.

Jednym z podstawowych wstępnych zabiegów prawie każdej wypowiedzi, nastawionej na poznanie, jest precyzacja pojęć. Norwid, podążając tą drogą, rozpoczyna pierwszą część i cały *Wstęp* od odróżnienia „wolności-słowa” od „wolności-mówienia”¹⁰. Jak podkreśla, dotychczas „wolność-słowa” była rozumiana jako „wolność objawiania słowa”. Była więc wykładnikiem wolności osobistej. Uwagi te miały głębokie uzasadnienie w bezpośrednich doświadczeniach poety. Wystarczy chociażby przypomnieć perypetie młodego Norwida, który debiutując na początku lat czterdziestych XIX wieku w zniewolonej stolicy, musiał doświadczać presji Paskiewiczowskiej cenzury. Bronią nie tylko świetnie zapowiadającego się debiutanta, ale i innych przedstawicieli „młodej piśmienności warszawskiej” często była mowa ezopowa, kryptografia polityczna. Tak więc chociażby z własnego doświadczenia późniejszy autor *Rzeczy o wolności słowa* doskonale wiedział, czym jest wolność wypowiedzi i jaka może być jej cena.

Chociaż „wolność-słowa” jest ważnym wymiarem wolności politycznej, to — zdaniem Norwida — „o samejże wolności słowa nikt nie mówił”. Godzi się zauważyć, że opinia ta nie wydaje się całkiem słuszna. Być może nie o wiarygodność jednak tutaj chodziło; mówca posłużył się znanyim chwytem retorycznym typu *iudicem attentum parare*, przyciągnięcia uwagi przez deklarację w rodzaju: „»Będę mówił o czymś, czego nigdy

⁸ C. Norwid: [*Wstęp*] *Rzecz o wolności słowa*. W: Idem: *Pisma wszystkie*. T 3..., s. 560.

⁹ P. Chlebowski: *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”. Ku eposowi chrześcijańskiej*. Lublin 2000, s. 283.

¹⁰ Zofia Stefanowska pisała: „Dzięki poddaniu takiej procedurze deleksykalizacyjnej terminu politycznego »wolność słowa« Norwid otrzymuje dwa osobne pojęcia: wolność i słowo, którymi dalej może swobodnie manipulować na różnych poziomach znaczeniowych. Postępowanie takie nazwalibyśmy dziś potocznie grą słów, dla Norwida jednak, jako romantycznego filozofa języka, właściwe jest fenomenologiczne traktowanie wyrazów, którego konsekwencją jest przekonanie, że wyraz wyposażony jest w znaczenie istotne i że znaczenie to zachowuje niezależnie od kontekstu”. Z. Stefanowska: *Norwidowski Farys*. W: Eadem: *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*. Lublin 1993, s. 136.

przedtem nie mówiono» (Hor. *Carm.* III, 1,2: *carmina non prius / audita...canto* »pieśń nigdy dotąd niesłyszana, śpiewam«)¹¹.

Warto podkreślić również fakt, że Norwid, czyniąc rozróżnienie między „wolnością-słowa” a „wolnością-mówienia” odwołuje się do wyrażenia w języku francuskim *la liberté de dire*¹². Czyni to nie po raz pierwszy, a w przypadku omawianej prelekcji *Rzecz o wolności słowa* miało to niejako pragmatyczne uzasadnienie. Wśród słuchaczy Norwida mogli być przecież Francuzi, a odwołanie to mogło być przydatne również rodakom, żyjącym na co dzień w żywiole języka Racine’a czy Balzaka. Inną sprawą był fakt, że znaczenie słowa *la liberté* nie musiało pokrywać się ze znaczeniem polskiego wyrazu „wolność”. Zważywszy tylko na doświadczenia historyczne, szczególnie te z przełomu XVIII i XIX wieku, nasze rozumienie wolności na pewno było inne, niż francuskich potomków zdobywców Bastylii.

Istotną sprawą, która pojawia się już w pierwszej części, ale pozostaje aktualna we *Wstępie* i w całym traktacie, jest kwestia graficznego zapisu. Juliusz Wiktor Gomulicki w wydaniu *Pism wszystkich* wprowadził dość dużo modyfikacji, szczególnie spacji i konstrukcji z dywizem. Na szczęście zachował się rękopis *Rzeczy o wolności słowa*; jest również, niesłychanie ważny, autoryzowany pierwodruk z 1869 roku, wydany przez Księgarnię Luksemburską przy rue de Tournon 16. Można by zastanawiać się, jak kształt graficzny rękopisu wpływał na sposób wygłoszenia tekstu przez samego Norwida¹³. Istotne byłyby także zestawienia, na ile cały tekst poematu Norwida w edycji Gomulickiego odbiega od rękopisu i pierwodruku. Oczywiście, nie miejsce tutaj na takie ustalenia, które interesowałyby głównie edytorów spuścizny autora *Vade-mecum*. Warto może jednak — ograniczając się tylko do *Wstępu* — zwrócić uwagę na takie wyrażenia z dywizem, jak: „wolność-słowa”, „wolność-mówienia”. Konfrontacja z rękopisem pokazuje, że określenie „wolność słowa” Norwid dwa razy zapisał z podkreśleniem i dywizem (oznaczanym w XIX wieku

¹¹ H. Lausberg: *Retoryka literacka...*, s. 161.

¹² Por. M. Abramowicz, I. Karolak: „Wolność” i „liberté” w języku polskim i francuskim. W: „Język a Kultura”. T. 3: *Wartości w języku i tekście*. Red. J. Puzynina, J. Anusiewicz. Wrocław 1991, s. 51—59.

¹³ W odniesieniu do całości poematu Piotr Chlebowski pisał: „Śladem obecności retorycznego stylu są w *Rzeczy o wolności słowa* także znaki typograficzne — podkreślenia (spotykamy tu kilka ich rodzajów: robione różnymi kolorami: czarnym atramentem, czerwona i niebieską kredką oraz ołówkiem, ciągle i przerywane, jedno- i wielokrotnie), majuskuły, konstrukcje z dywizem. Wraz z interpunkcją tworzą one swoistą »partyturę tekstu« — są wskazówką dla deklamującego, nadają poszczególnym słowom, frazom, zdaniom nowe brzmienia, intonację oraz znaczenia”. P. Chlebowski: „*Rzecz o wolności słowa*” jako problem genologiczny. „*Studia Norwidiana*” 1993, nr 11, s. 60. Por. także J.W. Gomulicki: *Norwid — deklamator*. „*Nowe Książki*” 1959, nr 4, s. 238.

zwykle znakiem „=”, czyli jako „wolność=słowa”), podobnie wyrażenie „wolność mówienia” zapisane jest z podkreśleniem i dywizem, czyli w postaci „wolność=mówienia”. W paryskim pierwodruku wszystkie te graficzne zróżnicowania zostały pominięte, zlikwidowano podkreślenia i dywizy. Gomulicki w swej edycji *Pism wszystkich* w dwóch wyrażeniach „wolność słowa” zastąpił podkreślenia spacją i zachowując dywizy uwspółcześnił je; natomiast określenie „wolność mówienia” jest zapisane ze spacją i dywizem¹⁴.

Kluczową kwestią dla całej *Rzeczy o wolności słowa* jest rozumienie słowa. Pojęcie to jest, oczywiście, wieloznaczne i opalizuje bardzo różnymi sensami. Kiedy Norwid w pierwszej części *Wstępu* mówi, że zmieszanie pojęcia wolności słowa i wolności mówienia „pochodzi z małej znajomości Słowa” (słowa pisanego w rękopisie wielką literą i z podkreśleniem), to już sama typografia sugerowałaby, że chodzi o Słowo, które „było na początku”, a więc o Janowy *Logos*.

Druga częśćka *Wstępu* sygnalizuje problem ontogenezy języka. Sięgając do biblijnych korzeni, Norwid stara się wyjaśnić fenomen narodzin słowa, mowy człowieka. I chociaż stoi na gruncie tradycjonalizmu spod znaku de Bonalda i de Maistre’a, to jednak próbuje na swój sposób rozwickłać tę odwieczną zagadkę ludzkości. Zdaniem poety zdolność mówienia charakterystyczna dla gatunku *homo sapiens* była zakodowaną sprawnością, daną mu już w chwili stworzenia. Człowiek nie był jednak zdolny do samodzielnej artykulacji słowa. Jak mówi Norwid: „Słowa człowiek nie wywiódł ze siebie sam — ale słowo było z człowieka wywołane i dlatego dwie przyczyny tam uczestniczyły: jedna — w sumieniu człowieka, druga — w harmonii praw stworzenia”¹⁵. Eksterioryzacja słowa — zdaniem poety — nastąpiła na skutek zewnętrznej interwencji, a jej sprawcą — jak można sądzić — był Bóg. „Wywoływanie” słowa z człowieka było więc niejako dalszym ciągiem, dopełnieniem aktu stwórczego człowieka. Przeświadczenie to znajdzie jeszcze głębsze uzasadnienie w samym poemacie *Rzecz o wolności słowa*, w którym Norwid będzie mówił o „słowie wewnętrznym” i „słowie zewnętrznym”. „Sumienie człowieka” i „harmonia praw stworzenia” to — według poety — dwie „przyczyny”, które leżały u podłoża narodzin mowy. Jak się wydaje, sugestia o sumieniu w odniesieniu do słowa zwraca uwagę na aspekt etyczny każdego aktu mówienia, a dalsze rozwinięcie

¹⁴ Por. Z. Mitosek: *Przerwana pieśń. O funkcji podkreśleń w poezji Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 157—174; B. Subko: *O funkcjach łącznika w poezji Cypriana Norwida*. „Studia Norwidiana” 1987—1988, nr 5—6, s. 85—100; B. Subko: *O podkreśleniach Norwidowskich — czyli o podtekstach metatekstu*. „Studia Norwidiana” 1991—1992, nr 9—10, s. 45—64.

¹⁵ C. Norwid: [*Wstęp*] *Rzecz o wolności słowa...*, s. 559.

w traktacie znajdzie w koncepcji wolności i świętości słowa. Wskazywanie na „harmonię praw stworzenia” jako drugą „przyczynę” genezy słowa zdaje się sugerować ponadindywidualny wymiar aktu mówienia, jego zestrojenia w pansemiotycznym układzie całego uniwersum. Słowo człowieka, jego mowa, współbrzmi w kosmosie w gamie języków innych stworzeń.

W omawianej części drugiej *Wstępu* równie ważną jak sygnalizowana ontogeneza języka jest kwestia relacji słowa i litery. Litera to „zewewnętrzne obudowanie słowa” lub — jak inaczej określa to poeta — „harmonia-form otaczających wyobraźnię mówiącego”, była już przy narodzinach mowy. Tak więc słowo i litera stanowią integralną całość. O literze w *Rzeczy o wolności słowa* poeta powie: „Stara jak słowo: ona — czyni je statecznym”¹⁶. O znaczeniu, ważności, godności litery będzie jeszcze Norwid pisał wielokrotnie, chociażby w rozprawce [*Słowo i litera*].

Trzeci z kolei fragment *Wstępu*, mówiący o trzech „formach” słowa („wewnętrzna pieśń i monolog”, „dialog i apolog” oraz „chór obrzędowy”), wprowadza słuchacza w samą istotę ontologii słowa u Norwida. Anonsowany tutaj jedynie proces uzewnętrznienia słowa, jego dialogizacji aż do kosmicznej orkiestracji z całym stworzeniem, znajdzie potem pełne rozwinięcie w samym traktacie poetyckim. W zakończeniu tej części poeta — na zasadzie *repetitio*, być może dla wzmocnienia — jeszcze raz powtarza, że „[...] człowiek sam słowa nie wywiódł z siebie [...], przeto historia słowa nie może być osobistymi notatkami jego osobistych w mówieniu postępów”¹⁷. Opinia ta, jak najdalsza od instrumentalizacji słowa, zaowocuje w samym traktacie koncepcją autonomii słowa, a nawet pewnego rodzaju jego podmiotowości, wolności i świętości.

Cząstka czwarta sygnalizuje, zdaniem poety, centralny problem w dziejach słowa, jakim było wcielenie. Akt inkarnacji Słowa, które „było na początku”, stanowił ostrą cezurę w dziejach słowa i jego bytowości, jako siły samospełniającej się. Norwid, jako artysta, poeta, ale i człowiek wiary, powie: „Do Epoki chrześcijańskiej Siła stawą się słowem [...]. Od Epoki chrześcijańskiej: Słowo stawą się siłą...”¹⁸. Dychotomia ta będzie potem obrazowana w samym traktacie poetyckim.

Trzy ostatnie części *Wstępu*, tzn. część piątą, szóstą i siódmą, mają charakter metaprzedmiotowy, dotyczą istoty poezji i sytuacji przemawiającego podmiotu. Jak się wydaje, Norwid mówiąc, że prawdziwa poezja jest zawsze „inicjacją”, pragnie zwrócić uwagę na kilka spraw.

¹⁶ Ibidem, 572.

¹⁷ Ibidem, 560.

¹⁸ Ibidem.

Kreowany świat poezji — zapewne rozumianej jako kwintesencja literatury — jest inicjacją, zapoczątkowaniem, wystąpieniem z pewnym zamysłem. Siła funkcji ewokatywnej¹⁹ w poezji i szczególne prawa *licentia poetica* sprawiają, że — jak to określał Norwid — „[...] można we dwóch wierszach skreślić całą Epokę, a obraz i pomnik zbliżyć jednym wyrażeniem. Starożytni tę po szczególe wiersza formę zwali »wierszami-złotymi«”²⁰. Korzystając z tej możliwości, występujący przed paryską publicznością tu oto poeta-mówca „[...] mógł w przeciągu godziny uprzytomnić kilka tysięcy lat dziejów i walk, i prób słowa: całą jego epopeję dać — pewniki wyciągnąć — wątplenia wskazać — ognie zapalić...”²¹. Dla oddania tych treści — jak sugeruje Norwid — najbardziej adekwatną formą okazał się gatunek poematu.

Świat fikcji rządzi się własną logiką, niezależną od pozatekstowej rzeczywistości. Już Arystoteles w rozdziale 9. *Poetyki* pisał:

[...] zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na prawdopodobieństwie i konieczności. Historyk i poeta różnią się przecież nie tym, że jeden posługuje się prozą, a drugi wierszem, bo dzieło Herodota można by ułożyć wierszem i mimo to pozostałoby ono historią, jak jest nią w prozie. Różnią się oni natomiast tym, że jeden mówi o wydarzeniach, które miały miejsce w rzeczywistości, a drugi o takich, które mogą się wydarzyć. Dlatego też poezja jest bardziej filozoficzna i poważna niż historia, poezja wyraża przecież to, co ogólne, historia natomiast to, co jednostkowe²².

Norwid pisząc, że prawdziwa poezja jest inicjacją, także stara się przypominać, że poezja pozostaje pewnym rodzajem wtajemniczenia, jest docieraniem do głębi bytu, obcowaniem z *mysterium mundi*.

¹⁹ „W pracach dotyczących poezji mówi się jeszcze niekiedy o funkcji ewokatywnej języka. Byłaby ona tożsama z wyróżnioną przez Ingardena funkcją przedstawiania wyobrażeniowego. Dotyczy tego, co nazywamy w utworze literackim światem przedstawionym. Piotr Graff pisząc *O ewokacji*, wiąże ją właśnie z obrazami w obrębie świata przedstawionego. Pojmuje jednak obraz szeroko i subtelnie jako przedmiot widziany w pewnej czasowej, przestrzennej, aksjologicznej, intelektualnej czy nawet emocjonalnej perspektywie”. S. Sawicki: *Czym jest poezja?* „Ethos” 1989, nr 4 (8), s. 109—110.

²⁰ C. Norwid: [Wstęp] *Rzecz o wolności słowa...*, s. 560. Nie całkiem jasne jest odwołanie Norwida do starożytnej formy wiersza, tzw. wierszy-złotych. Czy najprościej chodzi o tradycję *aurea dicta* — złotych słów, złotych myśli, czy raczej o *versus aureus*, skonwencjonalizowany antyczny wzorec metryczny odpowiedni do gatunku literackiego. W ścisłym sensie *versus aureus* to stały układ przymiotnika i rzeczownika w heksametrze.

²¹ C. Norwid: [Wstęp] *Rzecz o wolności słowa...*, s. 560.

²² Arystoteles: *Poetyka...*, s. 329—330.

Uwagi Norwida na temat istoty poezji zostają w części szóstej i siódmej *Wstępu* uzupełnione refleksją na temat wymowy i publicznej prezentacji poezji, literatury. Przypominając już starożytną tradycję lektur publicznych, tzw. *retitationes*, w których brali udział sami imperatorowie rzymscy, autor *Vade-mecum* pragnie wpisać się w nurt kulturowej tradycji europejskiej. Jest to poniekąd w sposób naturalny uzasadnione, albowiem „kilka tysięcy lat dziejów i walk, i prób słowa: całą jego epopeję” Norwid ilustruje na materiale starożytnym, z ostrą cezurą, jaką były narodziny chrześcijaństwa. Odnosząc się do lektur publicznych, poeta powie:

Te wszelako nie były tak zwaną prozą — były wierszem... i nie tylko, że były wierszem, ale nawet w Ojczyźnie-prozy, bo w Rzymie, który swoich rodzimych poetów wcale nie miał, i tam były wierszem!...

Zapewne dlatego, że mniemano: iż, mając zaszczyt całoprzytomnie obcować z publicznością, nie godzi się dawać jej tego, co wielu innymi technicznymi środkami zastąpione być może — z mniejszą obu stron fatygą²³.

Sąd Norwida na temat literatury rzymskiej wymagałby zapewne filologicznej weryfikacji, argumentacja jednak zdaje się zmierzać do określonego celu. Poeta przywiązuje dużą wagę do faktu publicznego wygłoszenia tekstu językowego. Już sam akt lokucji sprawia niejako, że tekst, nawet niepoddany żadnej nadorganizacji, w głosowej realizacji może uzyskać niejako metryczne uporządkowanie. Przyjmując uprzedniość mowy wobec pisma, sięgamy tutaj również sprawy podwójnego wymiaru słowa, jego fonicznej aktualizacji i graficznego utrwalenia. Jak podkreśla Norwid, starożytni „mając zaszczyt całoprzytomnie obcować z publicznością” środkami prozodycznymi, oddawali walory tekstu, które mogłyby dopiero zaistnieć w żmudnej lekturze pisma. Wszystkie te antyczne odwołania poety służą uprawomocnieniu własnej sytuacji odczytu publicznego i powrotu do pierwotnej formy bytowania słowa jako słowa mówionego.

Część siódma *Wstępu* to w pewnym sensie rodzaj *peroratio* — zamknięcia mowy. Norwid raz jeszcze podkreśla ulotność, niepowrotność żywego głosu, słowa rzeczonego. Wydźwięk, gest towarzyszący temu słowu — jest niepowtarzalny. Dlatego, jak mówi poeta, „czytanie więc ma stronę monumentalną — czytanie więc sztuką jest...”²⁴ Jak się wydaje, Norwida przypominanie i podkreślanie *ars lectura* podyktowane było nie tylko okolicznością tu oto konkretnego, paryskiego wygłoszenia *Rze-*

²³ C. Norwid: [*Wstęp*] *Rzecz o wolności słowa...*, s. 561.

²⁴ Ibidem.

czy o wolności słowa, ale też i sytuacją pisarza, tworzącego w epoce coraz bardziej postępującego „panteizmu-druku”.

Dla zrozumienia wymowy nie tylko *Wstępu* godzi się również przypomnieć motto, w którego sprawie Norwid głośno protestował, gdy wydawca pominął je w pierwszej korekcie. Nie uciekając się — jak to bywało często — do cytatu z innych autorów, poeta uprzedzał słuchacza i przyszłego czytelnika *Rzeczy o wolności słowa*:

Są, którzy uczą, iż dla poezji trzeba przedmiotów, które nie byłyby suche i niewdzięczne... Poezja ta, co, ażeby była poezją, potrzebuje przedmiotów niesuchych... i czeka na wdzięczne, nie należy do mojej kompetencji²⁵.

Słowa te uprzedzają odbiorcę nie tylko o trudnościach prezentowanego dzieła, dla którego myśl, koncepcja była ważniejsza niż chęć przypodobania się potocznym gustom. Idą za tym wątpliwości dotyczące klasyfikacji gatunkowej *Rzeczy o wolności słowa*. Takie określenia, jak poemat historiozoficzny, traktat poetycki, epopeja chrześcijańska — próbują uchwycić specyfikę utworu²⁶. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć: utwór ten jest na tyle bogaty, że wymyka się spod jednoznacznych zaszeregowień.

Już na zakończenie: jeśliby szukać Norwidowych kontekstów dla omawianego powyżej *Wstępu*, to można by znaleźć tylko dwa podobne przypadki. Oczywiście chodzi tylko o teksty wyraźnie określone jako wstępy, i to o wstępy prozatorskie do utworów pisanych wierszem. Otóż można by szukać pewnych analogii ze *Wstępem* do przypowieści *Epimenides* oraz ze *Wstępem* do *Assunty*. Ranga tych jednak tekstów, szczególnie zaś drugiego, poprzedzającego poemat miłosny, jest o wiele niższa. Należałoby może jeszcze wspomnieć *Wstęp* do *Pierścienia Wielkiej Damy*, czyli *Ex-machina-Durejko*, ale jest to już kwestia nieco innych porównań.

²⁵ Ibidem, s. 557.

²⁶ Por. P. Chlebowski: „*Rzecz o wolności słowa*” jako...

Tomasz Pawlus

Norwid i logika przy-pisywania

Jest trochę tak, jakby Norwid sądził, że to właśnie prawdziwe, co można związać z dalszą całością, ustawić w szeregu, „dopełnić”; to, co nie zamyka, ale otwiera perspektywę intelektualną.

Jan Błoński: *Wszystko co literackie*

Pisarz nie trudzi się nad materią słowną, lecz nad decyzją w sprawie pisania: Wszystko dzieje się przed pisaniem.

Roland Barthes: *F.B.*

Przedmowa/wstęp — niepewność ontologiczna

Przed pisaniem Cypriana Norwida, a ściślej przed poematem *Assunta*, zrodziła się myśl o linii przecinającej dwa słowa/pojęcia: przedmowę i wstęp. Ze słowem-wstępem jako znakiem graficznym bowiem najpierw wchodzi w relację czytelnik czytający dzieła Norwida.

Jest zatem tak, że pisząc o przedmowie i wstępie, uwalniam, siłą rzeczy, ekspansywny względem tekstualności Norwida kontekst lingwistyczno-filozoficzny — relację tożsamości i różnicy. Jak chciałby Roland Barthes, to moim — czytającego — brzemieniem i przyjemnością zarazem jest trud pracy w materii języka¹. Jeśli można wyodrębnić jakiś intensywniejszy stopień zatrzymania recepcji języka, to z pewnością wywołuje je pisanie Norwida.

Newralgicznym miejscem, które różni przedmowę i wstęp, zdaje się przecięcie, które ostatecznie można odwrócić i które posiada moc samo-

¹ R. Barthes: *F.B. W: Lektury*. Red. M.P. Markowski, K. Kłosiński. Warszawa 2001, s. 8.

zabliżniającą się, w efekcie czego przedrostek „przed” może odgrywać podwójną rolę, stąd też miejsce to różni i identyfikuje jednocześnie.

Słowo „przedmowa”, jako określona jednostka leksykalna, ma — na mocy umowy — w intencji podmiotu piszącego po(przed)zać tekst „właściwy”. „Wstęp” z kolei, mimo że odrębny w strukturze graficznej, ma należeć do tekstu „właściwego”², zawierać się w jego wnętrzu (częstka *intro*), nie wyzbywając się jednak przy tym swej funkcji po(przed)-zającej. O statusie ontologicznym przedmowy i wstępu udaje mi się pisać dzięki zdobyczy też poststrukturalnych, w tym w szczególności myśli Derridiańskiej. Chodzi tutaj głównie o zawieszenie tego, co umowne, aczkolwiek bez radykalnego od-cięcia (dekonstrukcja, jak wiadomo, nie od-cina się od tego, co dekonstruuje). Mechanizm myślenia Derridiańskim *parergonem* o zewnętrżności i wewnętrżności zredukowany do komentarza: „Nie ma obramowania naturalnego. Jest tu coś z [il y a] obramowania, ale ono samo nie istnieje”³, podnosi tekst *stricte* literacki z przedmową/wstępem do rangi tekstu kultury, pozostawiając po słowach „przedmowa” i „wstęp” znaczącą częstkę *przed*. Odbieram ją jako czyste *signifiant* pochłaniające resztę pisma. Ostatecznie tak widzę konsensus między tymi dwoma paratekstami, dla których miejscem wspólnym jest właśnie owo *przed*. Tak odczytuję parametry *Wstępu* w *Assuncie* Norwida — wszelki sens ciąży ku sile jakiejś antycypacji. Pomimo tego, że jest już spóźnione, pismo *Wstępu* pragnie wyprzedzić za pośrednictwem poetyckiej mowy znaczenia określone już przez poematy romantyczne (*Dziadów część I* Mickiewicza oraz *W Szwajcarii* Słowackiego)⁴. Ta chronologicznie wtórna próba określenia się „mówiącego podmiotu” wobec pojęcia miłości czyni z *Assunty* nową całość — formę wstępu do poprzednich poematów miłosnych.

Ponowne przyjrzenie się *Wstępowi* od strony szczegółowej analizy przestrzeni semantycznej, przywołujące na myśl raczej pracę kartografa, pozwala dostrzec działanie pewnych symptomów prowokujących lekturę dekonstrukcjonistyczną. Pisanie to uznane zostało niegdyś przez Jana Błońskiego za rodzaj techniki poetyckiej i przypisane jako znak rozpoznawczy Norwidowi-poecie. Stwierdzenie Błońskiego: „mędrzec powinien

² Por. *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1989.

³ J. Derrida: *Parergon*. W: Idem; *Prawda w malarstwie*. Przeł. M. Kwietniewska. Gdańsk 2003, s. 95.

⁴ Norwid we *Wstępie* odrzuca *Marię* Malczewskiego, uznając ją za powieść. Pozostawia dwa poematy: I część *Dziadów* Mickiewicza oraz *W Szwajcarii* Słowackiego: „Tylko *Dziady*, część pierwsza, i *W Szwajcarii* Słowackiego są poematami miłosnymi — dwa na całą literaturę!”. Zapewne Norwidowi chodziło tutaj o *Dziadów część IV*. Zob. C. Norwid: *Assunta (czyli Spojrzenie)*. W: Idem; *Pisma wybrane*. Wybrał i objaśnił J.W. Gomułcki. T. 2: *Poematy*. Warszawa 1968, s. 69.

wszystkie pojęcia określić na nowo”⁵ — wchodzi tutaj w bezpośredni dialog z koncepcją *różni* Jacquesa Derridy: „I o to chodzi: o sprzymierzenie słowa i bycia w jednym słówku, w nazwie, która w końcu okaże się właściwa. Oto kwestia wpisana w odgrywaną afirmację różni”⁶. Powracam więc do *Wstępu* Norwida jako tekstu utożsamionego z „przedmową” na płaszczyźnie pojęciowej. Dostrzegam siłę poszukującą jakiejś nowej formy wyrazu, może ponownego źródła, w każdym bądź razie zakotwiczenia się w pobliżu uzgodnionego już znaczenia *przed*. Na tor myślenia pojęć na nowo oraz rozpracowywania się zjawiska *różni* naprowadza w pierwszym rzędzie system dwójkowy, który zdominował Norwidowski *Wstęp*. Jak wiadomo, dopiero drugi element rozpoczyna płodzenie znaczeń, udostępnia „możliwość pojęciowości”, grę różnic, stąd — jak sądzę — uprzywilejowane miejsce dla „drugiej” liczby. Tak widzę w piśmie tego *Wstępu* ślad *różni*, jej przydarzenie się Norwidowi — jak powiedziałby Derrida⁷.

Tekst składa się z dwóch części, które wieńczą dwie sygnatury. Podwójna sygnatura łamie więc spójność podmiotu już w samym wnętrzu tego paratektu⁸. Według wskazówek zawartych w *Objaśnieniach*, pierwsza część *Wstępu* podpisana została szyfrującą sygnaturą Z.Z.Z., druga zaś podpisem AUTOR. Rozpoczętą w ten sposób heterogeniczność podtrzymuje w dalszym ciągu pojawiające się (dwa razy) słowo „para”, w pierwszym użyciu w znaczeniu „podwójności”, w drugim przypadku w wyrażeniu „parę razy”. Za „podwójnością” stoją dwa romantyczne poematy miłosne: Mickiewicza *Dziadów część I* i Słowackiego *W Szwajcarii*. Znajduję kolejne dwie „podwójności”: w części drugiej *Wstępu* relację równoważną tzw. tekstu „właściwego” i tekstu końcowego pt. *Spojrzenie ku niebu*, oraz mieszczącą się w ramach tego tytułu konfrontację sytuacji: „Spojrzenie” — „Niebo”. Dwa ostatnie pojęcia zapisywane wielką literą mają szczególne znaczenie dla wykładni *Assunt*y. Funkcję „podwójności” otrzymują poza tym wyrazy zawierające niekonwencjonalny znak łącznika („za-uważono”, „różno-promienne”, „typograficzny-odsyłacz”), którego podwójna funkcja — łączenia i dzielenia zarazem, swobodnie przekłada

⁵ J. Błoński: *Norwid wśród prawników*. W: Idem: *Wszystko co literackie*. T. 1. Kraków 2001, s. 95.

⁶ J. Derrida: *Różnia*. Przeł. J. Margański. W: J. Derrida: *Marginesy filozofii*. Przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek. Warszawa 2002, s. 56.

⁷ Ibidem, s. 95.

⁸ Odnoszę się w tym miejscu do ważnej uwagi Marka Stanisza mówiącej o tym, że podmiotu z przedmowy romantycznej nie należy utożsamiać z podmiotem tekstu „właściwego”, mimo iż obie wypowiedzi realnie pochodzą od tej samej osoby. W konsekwencji mamy w przypadku tekstu Norwida do czynienia z tzw. podwójnym rozbićm tożsamości podmiotu. Por. M. Stanis: *Kreacje autorskie w przedmowach literackich doby romantyzmu*. W: „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2004, R. 11: *Autokreacje pisarzy i czytelników*. s. 89—113.

się na dyskurs filozoficzny tożsamości i różnicy. Strategia powoływania do życia kolejnych tożsamych całości semiologicznych zaspokajała niegasnącą Norwidowską potrzebę mówienia nowym językiem, przy czym proces ich wytwarzania sygnowany był nieustannie intencją poety. Realizowała się ona w „dochodzeniu” do prawdy, „dopracowywaniu”, by użyć określenia samego Norwida⁹. Znak graficzny łącznika, transmitujący jednocześnie sprzeczne informacje, obejmuje swoim zasięgiem także wzajemność tekstu „właściwego” oraz *Spojrzenia ku niebu*, zabieg który w konsekwencji wyświeatla ruchomość granic międzytekstowych: „»Spojrzenie ku Niebu« całością jest równoważną samemu poematowi i jedynie dla scenicznych względów w prozie odrębną, zaś dla estetycznych łączną”¹⁰.

Nieustająca potrzeba suplementu

W tym samym tekście pisanie o pojęciu miłości wydaje się ujawniać potrzebę suplementu, co jest wyraźnym sygnałem przypisania przez Norwida teorii pisma/tekstu jako dochodzenia do prawdy elementu braku. W ten sposób *Assunta*, będąca przynależną jemu wersją pojęcia miłości, jego „wersją” prawdy tego słowa, odgrywa rolę nieodzownego uzupełnienia, stanowi upragniony w pracy różnicowania jako wytwarzania znaczeń — element trzeci. Norwidowi przypisuje się myśl o braku prawdziwych postaci kobiecych w literaturze polskiej, dlatego negacja i potrzeba uzupełnienia rysuje grubą linią fragment „miejsca podmiotowości” Norwida wobec całej po(przed)zającej jego osobę tradycji literackiej, która go bezdyskusyjnie obejmuje. Poza tym schematem triady rozgrywającym się na przestrzeni *Wstępu* w *Assuncie*, o projekcji braku bądź sytuacji jakiegos rodzaju niepełności mówią, będące w stanie synonimicznego związku, przysłowki „ledwo” i „za(ledwo)”: „w literaturze polskiej policza się **ledwo** parę poematów miłosnych, jakoby się parę razy **zaledwo** obejrzało na siebie te tak dostojne i różno-promienne uczucie...”¹¹. Dla Norwida pojawiający się brak generowany jest także przez zbyt krótki tryb powtarzania, tzn. zbyt powierzchowną lekturę rzeczywistości. Mechanizm ten zaczyna przypominać powtarzanie bez różnicy, która zdołałaby przełamać hermetyczność obiegowego, wytartego sądu o jakiejś rzeczy lub po prostu zwyczajne zatrzymanie się w drodze myśli i biernej zgody na ukon-

⁹ Zob. J. Błoński: *Norwid wśród prawników...*, s. 84.

¹⁰ C. Norwid: *Assunta (czyli Spojrzenie)*..., s. 79.

¹¹ Ibidem.

stytuowaną prawdę. Różnicy, która rozchyliłaby ujęcie dla kolejnego prześwitu prawdy i dawała moc ku dalszemu permanentnemu jej odsłanianiu, jak w przypadku lektury bytu. Norwid tym samym obnaża pewne zaniedbanie swoich poprzedników, którzy podejmowali heroiczne próby ujęcia językiem poezji istoty bycia rzeczy. W ich poetyckiej mowie Norwid nie odnajduje „różno-promienności” — potencjału, jaki to pojęcie ze sobą niesie. Być może dlatego, iż były to jedynie nie do końca udane próby przemieszczenia się w granice Heideggerowskiego stylu myślenia, który znosi trudną w relacji podmiot — pojęcie uzurpację podmiotu rozumującego nad pojęciami, rzeczami, ideami. Pierwsze zdanie *Wstępu* inicjuje sposób pisania, który dla Norwida nie znaczy myślenia o miłości, lecz jest samym myśleniem miłości (Heidegger). Prawda ta zostaje przez poetę zamknięta w pięknej figurze uosobienia, gdzie pisanie poematu miłosego jest *toż-same* z czynnością — miłość ogląda samą siebie: „parę razy obejrzało się [uczucie] na siebie”.

W trakcie mojej lektury poszukującej jakiejś jedności zwracam się w stronę *Objaśnień*¹² przypisanych *Assuncie* i natrafiam na wielość, sukcesywne rozwarstwianie się tekstu. Wynika z nich jasno, iż autonomiczny ze względów „scjencyficznych” tekst *Spojrzenie ku niebu* został do-pisany do pierwotnej wersji *Assunty* dwa lata później (1877—1879) na dwóch kartkach, otwierając w ten sposób ponownie konfigurację „systemu dwójkowego”. Krok ten pociąga za sobą kwestię przynależności drugiej części *Wstępu*, pod którą widnieje podpis AUTOR. Jej tożsamość sankcjonuje fakt komentowania przez nią tekstu *Spojrzenie ku niebu* oraz symetryczność sygnatur: *Spojrzenie ku niebu* kończą inicjały C.N., wobec czego otrzymuję ustaloną równoległość AUTOR — C.N. Wpisana w wypowiedź objaśniającą informacja o tym, że Norwid, dopisując dwie kartki, opóźnił moment argumentacji „spojrzenia ku niebu”, posiada podwójną eksplikację. Z jednej strony nawiązuje do tezy o paradoksie pisania przedmowy przez autora i jej sposobie istnienia w sytuacji lekturowej tekst — czytelnik¹³, z drugiej — wskazuje na sumienną realizację techniki „uzupełniania”. Nie da się również ukryć segmentu znaków zamieszczonego przez autora poniżej tytułu *Spojrzenia...*: „[Przypisek do pieśni IV, okt. 2, w. 1]”¹⁴, dzięki którym tekst ten ulega

¹² Zob. C. Norwid: *Pisma wybrane*. T. 2: *Poematy...*, s. 371—373.

¹³ Mam tutaj na uwadze niezwykle celne spostrzeżenie Marka Stanisza: „Z punktu widzenia autora przedmowa następuje »po« dzieło i nie da się pomyśleć bez niego. Dzieło musi istnieć wcześniej: albo materialnie jako gotowy tekst, albo jako »gotowy« projekt w świadomości autora. [...] Co ciekawe, z punktu widzenia czytelnika sytuacja ma się dokładnie na odwrót: otóż czytelnik styka się z przedmową »przed« dziełem, a nie »po« nim”. M. Stanis: *Kreacje autorskie w przedmowach...*, s. 94.

¹⁴ C. Norwid: *Assunta (czyli Spojrzenie)...*, s. 105.

zawrotnej sile wchłonięcia w miejscu pytania: „Kto dziś już w Niebo patrzy prostopadłe?”¹⁵.

Jak się okazuje, dopełnianie braku, inspiracja różnicą czy kwestia powtórzenia, będące w piśmie Norwida pewną regularnością, zyskują na sugestywności po lekturze *Objaśnień*. Jest jednak tak, że to, co już zostało przedstawione, wymaga dalszych wypowiedzi. Upominałbym się przede wszystkim o włączenie do rozważań dwóch niezwykle ważnych momentów, stanowiących o ontologicznej naturze tekstu Norwida. Otóż *Objaśnienia* rejestrują dwa fakty: „przepisania na czysto” poematu i pojawienie się figury „parafrazy” względem pierwszej części *Wstępu*. Jeśli wierzyć, że każdy pisarski gest prze-pisywania na czysto już zaistniałego pisma bądź sparafrazowanie jest równoznaczny przekładowi, pismo naznaczone zostaje piętnem straty, zaś z każdą lekturą uświadamia o skrytym dwoistym bycie. Miejsce rozpoczynające prze-pisywanie/para-frazowanie to powtórne zetknięcie się z przestrzenią białej kartki, której piszący musi stawić czoło, jest tym samym chwilą, gdy pismo traci tożsamość, tekst traci zbornosć, nie ma bowiem możliwości idealnej restytucji. W drugi z kolei tekst wpisany zostaje ślad — obecna nieobecność. Białą kartkę rozumiem ściśle jako „znak graniczny”, „katalizator”, by posłużyć się terminami Stanisława Jaworskiego z książki *Piszę, więc jestem*¹⁶. Reszta jest tylko rozpoznawalnym podobieństwem, jak przypadek przed-mowy i wstępu.

Pre-face, czyli przed-twarzą

Jeżeli daje się ocalić w swej pojęciowości przedmowę we wstępie poprzez rozpoznanie ich podobieństwa, jeszcze raz chciałbym rozpocząć od części *przed*. Dla poematu *Assunta*, któremu zwracam teraz należyty pełny tytuł *Assunta (czyli Spojrzenie)*, potrzebne jest pewne obejście. Z polskiego zatem słowa „przedmowa” cofam się do jego łacińskiego odpowiednika *praefatio*, a dalej *praefari*, czyli ‘przemawiać’, gdzie samo *fari* znaczy ‘mówić’. Wszystko po to, by dotrzeć i zatrzymać się w wywodzącym się właśnie z łaciny angielskim słowie *preface*. Słowo to bowiem naj-

¹⁵ Ibidem, s. 230.

¹⁶ Cytuję pełne zdanie: „Leżąca na stole lub wkręcona w maszynę, biała kartka ujawnia więc nową sytuację, przypomina o potrzebie znalezienia nowego znaczenia, nowej możliwości, jest znakiem graficznym, katalizatorem”. S. Jaworski: *Nad białą kartką...* W: Idem: *Piszę, więc jestem*. Kraków 1993, s. 16.

pełniej oddaje wartość, na której wspiera się, w moim przekonaniu, konstrukcja poematu. Ze słowa *preface*, które tłumaczy się jako ‘przedmowa’, po rozbiciu pozostawiam: *pre*, czyli ‘przed’, wydobywam zaś nowe słowo *face*. Tak otrzymuję zwrot „Przed Twarzą”.

Dyskurs o byciu wobec innego rozpisuje się w *Assuncie* w obrębie co najmniej dwóch porządków. Wewnętrzny wyznacza uczucie miłości będące źródłem, by nie zapomnieć o Norwidowskim obdarowaniu tego pojęcia metaforą „różno-promiennego” oblicza. Miłość generuje relację Ja—Ty. Porządek zewnętrzny stwarza sytuacja lekturowa. W lekturze czytający przychodzi bowiem z zewnątrz, tutaj „przedmowa” jest byciem Przed-Twarzą tekstu, czyli niejako „właściwą mową”. Jeśli w ogóle można byłoby ustanowić dla tych otwierających się kontekstów jakiegokolwiek centrum, była by nim z pewnością „mowa”. Wydarzenie transgresji pisma w mowę. Zacytuję w tym miejscu niezwykle sugestywny ustęp z książki Wiesława Rzońcy *Witkacy — Norwid*:

Ta właśnie antynomia stanowi między innymi o doniosłości zaproponowanego tu zestawienia Witkacego i Norwida. Jeśli bowiem wziąć pod uwagę obu autorów rozumienie języka w ogóle, to o ile Witkacy, jak powiedziano, zdaje się patronować polskiemu postmodernizmowi, o tyle Norwid, patrząc z perspektywy człowieka końca XX wieku, stanowi uosobienie najczystszej tradycjonalizmu. Otóż gdy Ong konsekwentnie broni tradycji, odnieść można wrażenie, że, dosłownie, komentuje on teksty Norwida. „Pismo” bowiem, z którym łączone będą teksty Witkacego, to taki sam język jak „mowa”, tyle że, podkreślmy, pismo nie zna Boga. W istocie zatem dekonstrukcjonizm jest niczym innym jak próbą przemyślenia, jakie konsekwencje ma Nietzscheańska „śmierć Boga”, dla języka i teorii mowy¹⁷.

Jest tak, że „mowa” implikuje „twarz”, bądź odwrotnie, „twarz” zawiera już w sobie „mowę”, także związek z pewnym działaniem, czynnością rozpoznawania jako rozjaśniania.

Czyż istotą filozoficznego dyskursu o dialogu nie jest otwartość właśnie na owo „rozpoznawanie”, tutaj w znaczeniu prób rozumowania, mowy drugiego? A zawężając problem, „rozpoznawaniem” mowy drugiego w granicach własnej autonomicznej przestrzeni, będąc równocześnie odpowiedzialnym, by nie zawłaszczyć inności drugiego? Postawionych pytań nie sposób rozpatrywać, pomijając konkretne fragmenty systemu filozoficznego Emanuela Lévinasa. Myślę tutaj o jego głębokiej negacji aktu epistemologicznego, który jest siłą uprzedmiotowia-

¹⁷ W. Rzońca: *Między mową a pismem*. W: Idem: *Witkacy — Norwid. Projekt komparatystyki dekonstrukcjonistycznej*. Warszawa 1998, s. 54.

jąca¹⁸. Nie znajdziemy jej u Norwida — na kartkach poematu *Assunta* w spotkaniu Twarzą w Twarz wpisane jest zezwolenie na odejście, które obezwładnia w swej prostocie.

Powracająca kwestia sposobu funkcjonowania „miejsca podmiotowości” w słowie u Norwida-romantyka poddana lekturze-spojrzeniu Józefa Tischnera, przywraca nam Norwida w poczuciu trudnej do wyśłowienia autentyczności, choć sam Tischner pewnie użyłby tutaj słowa *trafność*. Wydaje się, iż to nie przypadek, że właśnie w „przedmowie” do Norwidowskiego *Wyboru myśli z listów i rozpraw*, Tischner pisze:

Mamy się zająć „sumieniem Norwidowskiego słowa”. Ale Norwid to dziecko romantyzmu. Czym jest u Norwida „sumienie słowa”? Jest samym Norwidem. Norwid pozwala, by strumień życia przepływał przez jego wnętrze i znalazł tam swój sąd, jeśli nie ostateczny, to jednak nieodwołalny. Szukamy u Norwida definicji sumienia? Czym było? Jak je rozumieć? Oto definicja: sumieniem jest sam Cyprian Kamil Norwid¹⁹.

Tak Tischner rozpoznaje Twarz Norwida.

¹⁸ E. Lévinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*. Przeł. M. Kowalska. Warszawa 1998.

¹⁹ J. Tischner: *O sumieniu romantycznym słów kilka*. W: C. Norwid: *Sumienie słowa*. Oprac. J. Fert. Wrocław 2004, s. 8—9.

Olaf Kryowski

Romantyczny etos poety i poezji w *Przedmowie do „Trzech strun”* Seweryna Goszczyńskiego

Goszczyński, pisząc przedmowy do wydawanych dzieł, nie nadawał im form zobiektywizowanych, erudycyjnych wypowiedzi estetyczno- bądź krytycznoliterackich. Ten typ publicystyki uprawiał raczej w artykułach prasowych, rozprawach i sprawozdaniach o sztuce. Ani w otwierającej *Dziennik podróży do Tatrów* przedmowie *Do czytających to dzieło*, ani w przedmowach do „Powszechnego Pamiętnika Nauk i Umiejętności”, *Trzech strun*, poematu *Postanie do Polski* czy w przedmowie do wrocławskiego wydania dzieł z roku 1852¹, nie przedstawił usystematyzowanego wykładu o literaturze, lecz wynikający z osobistych doświadczeń i przeżyć pogląd na istotę poezji i publicystyki literackiej. Ten osobisty charakter wypowiedzi Goszczyńskiego czyni wyrazistymi prezentowane przez niego poglądy estetyczne, ale też skłania do rozpatrywania ich w kontekście przemian światopoglądowych, jakim ulegał. Trzeba bowiem zauważyć, że na przykład przedmowy pisane przed tzw. przełomem moralno-religijnym, związanym z przystąpieniem poety w sierpniu 1842 roku do koła towiańczyków, różnią się znacznie od tych, które powstały po tym przełomie. Zetknięcie się Goszczyńskiego z towianizmem nie tylko zmieniło charakter twórczości poety i skierowało jego uwagę ku rozważaniom religijnym, ale również skłoniło go do przyjęcia oraz stosowania uwarunkowanych ideowo kryteriów opisu i oceny dzieł artystycznych.

¹ S. Goszczyński: *Dzieła*. Wyd. Z. Schletter. T. 1—3. Wrocław 1852.

Przedmowa do *Trzech strun*, pisana „8 lipca 1839 r. w Neuilly nad Marną”², wolna jest jeszcze od refleksji nad problemami zaczerpniętymi z nauk Towiańskiego, nad „światem wyższym ducha”³, którego postęp zależy od pracy jednostek i narodów. Zawiera natomiast ideowo nieskrępowane, umotywowane indywidualnym sposobem odczuwania, przeżywania rzeczywistości, przeświadczenie o wyjątkowej wartości poezji i posłannictwie człowieka obdarzonego mocą twórczą. Opublikowane w Strasburgu (1839—1840) tylko częściowo⁴ *Trzy struny*, zbiór liryków z lat 1824—1839, stały się dla Goszczyńskiego okazją do sformułowania refleksji nie tylko autotematycznej, ale też ogólnoestetycznej — w formie komentarza do własnych utworów i doświadczeń literackich.

Zaangażowany w tajne działania niepodległościowe autor tzw. liryków humanistycznych (1826—1827) i rozprawy *Nowa epoka poezji polskiej* (1835), za którego głowę policja carska wyznaczyła w 1823 roku kilkaset rubli nagrody⁵, który następnie był uznawany przez administrację austriacką za niebezpiecznego jako współzałożyciel lwowskiego Związku Dwudziestu Jeden (1832) oraz krakowskiego Stowarzyszenia Ludu Polskiego (około 1835), nie mógł przed opuszczeniem kraju w 1838 roku pisać otwarcie o nadziejach i wartościach, jakie wiązał z zadaniami artysty i sztuki. Być może dlatego przedmowa do *Trzech strun* — jako jedna z wczesnych emigracyjnych wypowiedzi publicystyczno-literackich Goszczyńskiego — jest stylizowana bardziej na poetyckie zwierzenie niż na rozprawę estetyczną. Może z tego powodu autor ukazał w niej siebie, i twórcę w ogóle, jako współodczuwającego z narodem ducha-improvizatora, świadka biegu historii, a nie dysponenta reguł artystycznych czuwającego nad logiką tworzonych obrazów, zaś poezję — jako świadectwo głębokiego przeżywania zdarzeń i sferę, w której można odnaleźć wolność, a nie jako sztukę zaspokajającą ludzką potrzebę obcowania z pięknem. Goszczyński najwyraźniej skoncentrował uwagę nie — jak na przykład Mickiewicz w *Przemowie* do pierwszego tomu *Poezji* czy Odynieć w tak samo nazwanym wprowadzeniu do wileńskiej edycji utworów z roku 1825 — na ukazaniu prawidłowości rządzących literaturą i determinujących tworzenie się określonych postaw czy prądów artystycznych, lecz na wskazaniu rangi oraz roli poety i poezji we współczesnym świecie, na przedstawieniu towarzyszącego im systemu wartości, słowem — na ukazaniu ich eto-

² S. Goszczyński: *Przedmowa do „Trzech strun”*. W: Idem: *Dzieła zbiorowe*. Wyd. Z. Wasilewski. T. 3. Lwów 1911.

³ Ibidem, T. 4, s. 272.

⁴ Ukazały się tylko dwa tzw. oddziały. Publikacja trzeciego nie doszła do skutku.

⁵ Por. więcej na ten temat w: D. Sosnowska: *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*. Wrocław 2000, s. 36.

su. Wprowadzenie do strasburskiego wydania liryków z lat 1824—1839 skłania, by zadać pytanie o kształt tego etosu — o zagadnienia motywacji i celu działań twórcy oraz o rodzaj zadań, do których spełniania, zdaniem Goszczyńskiego, powołana jest poezja.

Powołanie poety i poezji

Kilka lat przed publikacją dwóch pierwszych „oddziałów” *Trzech strun* Goszczyński pisał w rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej*: „Istota poezji, przyczyny i drogi jej objawiania się, wielkie jej powołanie, wielkie powołanie poetów oto najważniejsze zagadnienia, które przedmiot mej pracy nastroczył, i te starałem się dostatecznie rozstrzygnąć”⁶. Kwestia powołania poety i poezji okazała się istotnym tematem jego rozważań także w przedmowie do *Trzech strun*. Odwagę ogłoszenia zbioru wierszy tłumaczył tym, że „wszystkie wypłynęły z duszy, która umiłowala nad wszelkie świata ponęty Polskę i Wolność”⁷. To umiłowanie „Polski i Wolności”, przeświadczenie o tym, że dusza twórcy to „częstka narodowej polskiej duszy” ukazywał jako wartość ośmielającą do bycia poetą, do traktowania twórczości jako powołania. „To przekonanie pobudziło mię — pisał — i ośmieliło mię najwięcej do ogłoszenia niniejszego zbioru”⁸. Zatem powołanie poety ujawnia się i spełnia — w świetle autotematycznej wypowiedzi autora — przez umiłowanie narodu i wolności. Kto by takiej miłości w sobie nie miał, ten byłby niegodzien uważać się za poetę, niegodzien szukać publiczności dla swych myśli. Bowiem — co znamienne — dla Goszczyńskiego wypełnić poetyckie powołanie oznacza „dotychczasową mojej tylko duszy własność [...] zamienić na własność publiczną”⁹.

Zdumiewający może wydać się rygor etycznej powinności nakładany na poetę i poezję w przedmowie do *Trzech strun*. Ma on jednak w koncepcji Goszczyńskiego swoje uzasadnienie. Posłannictwo poety polega bowiem na czynieniu wartości jednostkowych, indywidualnie wypracowanych i przemyślanych, dobrami uniwersalnymi, przysparzającymi korzyści narodowi i ludzkości. To tzw. wielkie powołanie naznaczone jest w dużej mierze piętnem toczącej się narodowej historii, piętnem, które

⁶ S. Goszczyński: *Nowa epoka poezji polskiej*. W: Idem: *Dzieła zbiorowe*. T. 3..., s. 184.

⁷ S. Goszczyński: *Przedmowa do „Trzech strun”*..., s. 389.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem, s. 391.

Goszczyński nazwałby „bodźcem chwilowych wypadków”, „wpływem zewnętrznych okoliczności”¹⁰.

Poezja miała więc być wyrazem umiłowania polskości i „Wolności”. Miała być powołana do czynienia subiektywnych uczuć „własnością publiczną”. Znamienny jest sposób, w jaki w przedmowie do *Trzech strun* zostało przedstawione pojęcie wolności. Majuskuła w słowie „Wolność” podkreśla szczególną wagę wartości, przypuszczalnie odnoszącej się nie tylko do niepodległości politycznej, lecz również do swobody stanowienia człowieka o sobie samym, o tym, jak wyraża swą wiarę, jak kształtuje kulturę i jak korzysta z jej dóbr. Znamienny pod tym względem jest wiersz *Modlitwa wolnego*, zamieszczony w pierwszym tomiku *Trzech strun*. Podmiot liryczny zwraca się w nim do Boga:

Ty, istotno niepojęta,
W której oczach miłosiernych
Nie ma niewiernych i wiernych,
Co stworzysz człeka bez pęta,
Jedna godna wolnych części,
Ty się użał ich boleści!¹¹

Umiłowanie „Wolności”, stanowiące duchową właściwość poety, jest więc rodzajem samowiedzy, samoświadomości i wiary sprzeciwiającej się wszelkim więzom, narzucanym przez prawa religijne czy polityczne. Można by za myślicielem chrześcijańskim Romano Guardinim określić ten rodzaj wolności jako rozszerzenie „horyzontów myślowych aż do tego punktu, w którym niespokojne, szamoczące się, potrząskane na kawałki życie zaczyna się stykać z przeczuciem jakiejś doskonałości i pełni”¹². Miłość wolności rodzi się w duszy twórcy i to ona daje mu wiedzę o sobie oraz powołanie do tworzenia poezji. W tym sensie wolność — choć może to zabrzmieć paradoksalnie — stoi u podstaw powinności bycia poetą.

Koncepcję przedstawioną w przedmowie do liryków z lat 1824—1839 można rozpatrywać w zestawieniu ze znaczeniem, jakie pojęciu wolności nadał Hegel w *Zasadach filozofii prawa*:

etyczność jest ideą wolności jako żywe dobro, które w samowiedzy ma swą wiedzę, swoją wolę, a dzięki działalności tej samowiedzy swoją rzeczywistość; podobnie jak samowiedza ma w bycie etycznym swo-

¹⁰ Ibidem, s. 390—391.

¹¹ S. Goszczyński: *Modlitwa wolnego*. W: Idem: *Trzy struny*. T. 1..., s. 99—91.

¹² R. Guardini: *Wolność — łaska — los. Rozważanie o sensie istnienia*. Przeł. J. Bronowicz. Kraków 1995, s. 44.

je samo w sobie i dla siebie istniejące podłoże i pobudzający do działania cel; jest pojęciem wolności, które stało się światem istniejącym i naturą samowiedzy¹³.

Warto zwrócić uwagę na podkreślany przez Hegla fakt, iż idea wolności jako dobro ma w samowiedzy nie tylko swą „wiedzę”, ale i „wolę”. Ponieważ, jak zauważył Vernon Bourke, interpretując myśl etyczną Hegla, powinność jest według niemieckiego filozofa „prawem moralnym wynikającym z rozumnej natury woli”¹⁴, wolność nieuchronnie prowadzi właśnie do powinności.

Tak pojmowana wolność stoi też u podstaw przekonania Goszczyńskiego o powołaniu, jakie poeta i poezja mają do spełnienia względem odbiorców. Aby dotychczasową artysty „tylko duszy własność [...] zamienić na własność publiczną”, trzeba najpierw osiągnąć samowiedzę, zrozumieć, jaka jest treść i wartość tej „własności”.

Świadectwo dziejów narodu

Za sposób na uwiarygodnienie artystycznego powołania autor przedmowy do *Trzech strun* uznał przeżycia odzwierciedlające relacje, w jakie twórca musi wchodzić z narodem jako świadek jego losów. Relacje te w przypadku Goszczyńskiego miał odzwierciedlać tytuł rekomendowanego czytelnikowi¹⁵ zbioru wierszy. Wyjaśniając powody, dla których tak, a nie inaczej go sformułował, poeta argumentował:

Moja dusza [...] przeżyła [...] trzy okresy, trzy wielkie chwile, z których każda przeszła przez widownię dziejów pod znacznie różnym obliczem. W pierwszym okresie, który się kończy wieczorem 29 listopada 1830 roku, widzisz tak zwaną Polskę kongresową — drugi okres obejmuje czas ostatniej naszej wojny z Moskalami — trzeci, poczęty w upadku jawnego powstania i — niestety — dotąd jeszcze trwający, tworzy epokę Polski tułającej się, męczeńskiej. Pierwszy jest chwilą cierpienia i nadziei, silniejszych nad to cierpienie — w drugim okrzyk powstania, wojenna wrzawa zagłuszają wszystkie inne — w trzeciej zaś chwili cierpienia i bólesci narodowe wzniosły się nad wszelkie uczucia [...].

¹³ G.W.F. Hegel: *Zasady filozofii prawa*. Przeł. A. Landman. Warszawa 1969, s. 161.

¹⁴ V.J. Bourke: *Historia etyki*. Przeł. A. Białek. Warszawa 1994, s. 197.

¹⁵ Przedmowa do *Trzech strun* adresowana jest w tytule *Do czytelnika*.

Takie są trzy historyczne oblicza, które naród polski po kolei za swojej pamięci przybierał; takie jest potrójne oblicze, mniej więcej wydatne, ogółu niniejszych poezji. Dlatego nazwałem go *Trzy struny* i uszykowałem w trzy oddziały¹⁶.

Utwory Goszczyńskiego nie aspirują do roli artystycznego komentarza do losów narodu. Jak pisał poeta, „doznałby ten zawodu, kto by się brał do czytania tego zbioru z ufnością, że znajdzie w nim wykończone, wierne odbicie owych trzech chwil narodowych”¹⁷. Nie są też liryką egzystencjalną, izolującą podmiot czy bohaterów od historii. Można je nazwać raczej świadectwem uczuć człowieka, którego duszę poruszają trzy zmiany dziejowe i trzy odsłaniające się w związku z nimi oblicza narodu polskiego. Artysta, jako świadek dramatycznych zdarzeń kształtujących dzieje narodu, uderza w trzy struny poetyckie. Staje się wyrazicielem umotywowanych dziejowo przemian własnej umysłowości i emocjonalności. Los narodu determinuje to, jak żyje i co czuje: pierwszy okres (Polski kongresowej) przysparza cierpień i nadziei, drugi (powstańczy) — wojennego entuzjazmu, trzeci (popowstaniowy) — już tylko samej boleści. Literatura staje się w ten sposób opowieścią nie o zmianach dziejowych, lecz o związanych z nimi poruszeniach duszy poety. W tym właśnie uwewnętrznieniu historii, czynieniu z niej osobistego przeżycia — jak wynika z przedmowy Goszczyńskiego — tkwi wartość poezji, jej etos.

Jednak ten etos jest okupiony kilkoma istotnymi konsekwencjami. Jedną z nich jest brak estetycznej ogłady, kompozycyjnej harmonii tekstów. Wiersze pisane bowiem „pod wpływem zewnętrznych okoliczności, w natchnieniach, jak wichur burzliwych, ulatujących, jak meteor, nie są, nie mogły być utworami rozważnie obmyślanymi, swobodnie wylewanymi, obrabianymi starannie”¹⁸. Inną konsekwencję stanowi rezygnacja z artystowskiej radosnej próżności tworzenia. Nad lirykami takimi, jak te z *Trzech strun*, poecie nie wolno „przechadzać się, zatrzymywać się z całym lubym artystowskim f a r n i e n t e”¹⁹. Jest to poezja gwałtowna i spontaniczna, bo ukształtowana przez głębokie doświadczanie dziejów. Jawi się jako świadectwo przeżyć i uczuć następujących po sobie w tym samym porządku, czy raczej chaosie, w jakim następowały dramatyczne zdarzenia historyczne. Rekomendowany „czytelnikowi” zbiór liryków odzwierciedla bowiem „dwadzieścia lat przygód, niebezpieczeństw, trwóg, nadziei, szalonych przedsięwzięć, licznych rozczarowań, niespokojnej tu-

¹⁶ S. Goszczyński: *Przedmowa do „Trzech strun”*..., s. 389—390.

¹⁷ Ibidem, s. 390.

¹⁸ Ibidem, s. 390—391.

¹⁹ Ibidem, s. 391.

łaczki, często ostatniej nędzy, czasem szczęścia — dwadzieścia lat burz moralnych i fizycznych”²⁰.

Jeszcze jednym następstwem uwewnętrznienia dziejów, poruszenia w związku z tym „trzech strun” liryki, jest sytuacja rozdarcia twórcy między dwoma światami: realnym — nazwanym przez Goszczyńskiego „zewnętrznym” — i idealnym, metafizycznym, który jawi się w przedmowie jako sfera artystycznych objawień, dziedzina poezji. Dramat tego rozdarcia można sobie uzmysłowić, śledząc opis doli poety, któremu udawało się jedynie na krótko docierać do zsubiektywizowanego świata wyobraźni, twórczej inwencji. Świat ten był bowiem „obwarowany wszystkimi zawadami życia; u jego wejścia stała, jak u rajskiej furty Cherubin, dziwna dola poety i wciąż go odganiała na świat rzeczywisty”²¹. Goszczyński, odkrywając przed czytelnikami tajniki warsztatu artystycznego, pisał:

ukradkiem niemal wchodziłem do mego świata [...], porwałem, co mogłem, objawiłem światu zewnętrznemu, jak mogłem, nie, jak chciałem; bo objawienie, czując się za granicami swojej sfery, wydierało się myślom i słowom, ulatywało wicherem wprzód, nim je dokładnie zdołałem obejrzeć²².

Metafora dwóch światów, a także porównanie doli poety do rajskiego „Cherubina”, utrudniającego przekraczanie granic między tymi światami, nasuwa skojarzenia ze Schległowską koncepcją rzeczywistości rozpadającej się na dwie opozycyjne wobec siebie sfery oraz z ukazaną przez autora *Fragmentów* wizją trudnego losu poety, który dostrzegając w literaturze sztukę zmierzającą do poznawania i objawiania prawdy, musi nieustannie konfrontować to, co realne, z tym, co idealne. Bowiem tylko wówczas rzeczywistość ukaże mu się taką, jaką jest — jako złożona i zróżnicowana całość²³. *Trzy struny* można by w tym kontekście rozpatrywać jako okupione ofiarą wewnętrznego rozdarcia artystyczne świadectwo prawdy. Do takiej interpretacji skłaniają między innymi słowa otwierające trzeci rozdział rozprawy *Nowa epoka poezji polskiej*, zatytułowany *Obraz ogólny nowej poezji polskiej*: „Żadne względy czasu, miej-

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

²³ Friedrich Schlegel pisał we „fragmencie” 238: „Istnieje poezja, dla której początkiem i końcem jest proporcja idealności i realności, poezja, która przez analogię do technicznego języka filozofii winna się zatem zwać transcendentalną. Zaczyna się ona jako satyra całkowitym rozróżnieniem idealności i realności; jako elegia trwa w zawieszeniu po środku, kończy się zaś jako idylla absolutną tych dwu tożsamością”. Cyt. za: F. Schlegel: *Fragmenty*. W: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*. Oprac. T. Namowicz. Wrocław 2000, s. 212.

sca, osób i tym podobnych okoliczności nie zdołają uniewinnić mówienia nieprawdy — czyli to samo na odwrót: prawdę powinniśmy mówić wszędzie, zawsze i każdemu”²⁴.

Autor przedmowy ukazał, że podporządkowanie przeżyć duchowych artysty przemianom dziejowym, a co za tym idzie, zaangażowanie literatury w odkrywanie prawd o postępie czasu, rozwoju narodu, stoi wyżej w zaproponowanej przez niego hierarchii wartości niż jakiegokolwiek estetyczne uwarunkowania twórczości. Praca nad kształtowaniem etosu poezji, będącej głosem historii i głosem społeczności domagającej się szeroko pojętej wolności, stanowi wkład Goszczyńskiego w literackie rozważania romantyków nad relacjami zachodzącymi między jednostką i narodem, historią i moralnością. Bowiem, jak trafnie zauważyła Maria Janion:

Wielkość i wartość literatury romantycznej mierzone być muszą tym, w jakim stopniu próbowała ona odpowiedzieć na pytania, które los historyczny postawił przed społecznością polską. Wśród nich do najistotniejszych należały pytania o ocenę przeszłości i perspektyw przyszłości narodu w nowych warunkach jego istnienia, o formy życia jednostki i zbiorowości w obliczu gwałtownych kataklizmów społecznych, o nowe wzory etyczne zwłaszcza dla postaw patriotyczno-obywatelskich i dla życia rodzinnego i indywidualnego, o wartość współczesnej cywilizacji i jej stosunek do natury, o zrozumienie ludzkiego świata wśród zasadniczych przemian historycznych jego dotychczasowego kształtu²⁵.

Co znamienne, mając na uwadze właśnie „wielkość i wartość literatury”, Goszczyński nadał jej status przekazu, na którym znaczące piętno odcisnęło przeżywanie zdarzeń, a nie ich logiczne porządkowanie.

„Są to właściwie improwizacje”

W paradygmacie wartości i zadań, przypisywanych poezji w przedmowie do *Trzech strun*, nie zabrakło refleksji na temat celowości artystycznej konstrukcji liryków. Zdaniem Goszczyńskiego musiał na formie każdego utworu „wycisnąć się duch” świata wewnętrznego poety. Co to oznacza dla struktury wierszy pisanych przez twórcę, którego dusza ulegała

²⁴ S. Goszczyński: *Nowa epoka poezji polskiej...*, s. 191—192.

²⁵ S. Goszczyński: *Przedmowa do „Trzech strun”...*, s. 391.

poetyckim natchnieniom „jako cząstka narodowej polskiej duszy”? Oznacza to, rzecz jasna, konieczność posługiwania się formą spontaniczną, skłaniającą artystę do kreacji bez estetycznego przygotowania czy namysłu. Taką formę stanowi improwizacja. „[...] i te poezje — pisał autor przedmowy — są to właściwie improwizacje z całą niepoprawnością improwizacji, z wielkimi ułomnościami tak formy, jak i istoty”²⁶.

Improwizacja jako wypowiedź natchniona, niezależna od stylów, konwencji czy prądów literackich, wymykająca się wszelkim zasadom estetycznej proporcji i harmonii, zyskuje u Goszczyńskiego status tekstu uświęconego, który powinien trafić do odbiorcy w postaci przekazu niezakłóconego żadną upiększającą korektą. *Trzy struny* pozostają poezją czystą, dostępną w stanie dalekim od estetycznej doskonałości, gdyż poeta krępował się „względem, aby nie zacierać barwy pierwotnego natchnienia” i tam tylko pozwalał sobie na ingerencję, gdzie widział „konieczność większej mocy lub jasności wysłowienia, płynniejszego toku, logiczniejszego związku myśli itp.”²⁷. Nazywając liryki „improwizacjami”, przypisywał im też autor walor tekstów niesłychanie doniosłych, powstałych wskutek profetycznych natchnień, porównywalnych z tymi, które ogarniały Mickiewicza w Petersburgu, Dreźnie czy w Paryżu.

Czemu miało służyć to formalne nobilitowanie poezji? Mogło nadać jej autorytet prawdy usankcjonowanej natchnionym stanem twórczego ducha. To niebagatelny walor, zważywszy, że jednym z celów, jakie Goszczyński wyznaczył *Trzem strunom*, było upublicznienie tych wartości, które dotychczas uznawał za własność osobistą. Intencja poety była jednak znacznie bardziej wyrafinowana — zamieniła bowiem ostatecznie liryki z lat 1824—1839 w ofiarę, składaną przed czytelnikiem „w najczystszych zamiarach”. Cała zaś przedmowa w ostatnich akapitach urosła do rangi modlitwy, w której pojawiła się prośba: „bodaj [ta ofiara — O.K.] się obróciła w korzyść mej ojczyźnie, bodaj była na ołtarzu naszego męczeństwa ostatnią ofiarą ze słów i zgasła jak najprędzej przed ofiarą czynów!”²⁸.

W takim ukształtowaniu konkluzji można by dopatrywać się fascynacji poety, obecnego dopiero od kilku miesięcy we Francji, ideami mesjanistycznymi i profetycznymi aktualizującymi się w życiu kulturalnym emigracji. Trzynastego kwietnia 1839 roku Goszczyński z entuzjazmem pisał do Lucjana Siemieńskiego: „W tych dniach pomiędzy naszych wchodzić zaczynam”²⁹. Temu wchodzeniu towarzyszyły pla-

²⁶ Ibidem, s. 391.

²⁷ Ibidem, s. 291—292.

²⁸ Ibidem, s. 292.

²⁹ S. Goszczyński: *Listy (1823—1875)*. Oprac. S. Pigoń. Kraków 1937, s. 42.

ny wydania liryków w świecie wolnym od cenzury i represji zaborców. Dopiero jednak przedmowa, napisana niespełna trzy miesiące później, odkryła, z jak wielkim nabożeństwem autor odnosił się do tej poezji. Traktowanie przekazu literackiego jako ofiary, złożonej „ze słów” „na ołtarzu naszego męczeństwa”, stylizowanie zakończenia przedmowy na modlitwę, podnosi *Trzy struny* do rangi narzędzia komunikującego odbiorcę z *sacrum*, zaś poetę upodabnia do kapłana, mistrza tajemnej ceremonii, przynoszącej nadzieję, że w najbliższym czasie słowa przemieniają się w czyny — jak chleb i wino podczas Eucharystii w świątyni przemieniają się w ciało Chrystusa. Ta modlitwa o prędkie zastąpienie ofiary „ze słów” „ofiara czynów” kojarzy się też nieodparcie z analogiczną myślą Augusta Cieszkowskiego, który w roku 1838 wydał *Prolegomena do historiozofii*. Z tym, że Cieszkowski czyn traktował jako następstwo oraz identyfikację bytu i myśli³⁰, a nie — jak Goszczyński — konieczne następstwo natchnionego słowa.

Zatem również wskazany przez autora przedmowy formalny kształt poezji — improwizacji składanej w ofierze na ołtarzu męczeństwa narodowego — kształtuje jej etos jako sztuki zaangażowanej w moralny i dziejowy postęp narodu. Nadaje też poecie rangę duchowego mistrza, objawiającego prawdy, które poznał w natchnieniu, modlącego się, by przekazywane przezeń słowo rychło stało się czynem.

*
* *

Przeświadczenie o powołaniu poety i poezji do zamieniania jednostkowego uczucia miłości „Polski i Wolności” „na własność publiczną”, tendencja do uwewnętrzniania historii narodowej, dawania jej świadectwa w nawiązaniu do osobistych przeżyć twórcy, wreszcie kształtowanie wizerunku poety-kapłana, który improwizując, objawia odbiorcom wartościowe treści lub modli się o transformację słowa w czyn, to myśli i postulaty ukazujące właściwości postawy autorskiej Goszczyńskiego. Cechuje tę postawę przede wszystkim troska o nadanie rekomendowanemu zbiorowi liryków charakteru poezji zaangażowanej w wypełnianie celów pozaestetycznych, wartościowanie jej ze względu na odzwierciedlane światopoglądy, kreowane wzorce postępowania itp. Warto zwrócić uwagę, że

³⁰ W *Prolegomenach* wyjaśniał: „[...] dzieje powszechnie stanowią w ogóle pole istotnego czynu, a ponieważ, jak to wprzód już zaznaczyliśmy, czyn jest prawdziwie substancjalną identycznością myśli i bytu [...], przeto cała istota bytu i myśli na widowni dziejów pod postacią czynów wystąpić musi”. A. Cieszkowski: *„Prolegomena do historiozofii”*, *„Bóg i palingeneza” oraz mniejsze pisma filozoficzne z lat 1838—1842*. Oprac. J. Garewicz, A. Walicki. Warszawa 1972, s. 33.

autor *Trzech strun* wcale nie ukazał w przedmowie problematyki przedstawianych wierszy. Skoncentrował się na ich etosie, wyjaśniając, jaką rangę i wartość mają dla niego i dla odbiorcy — indywidualnego i zbiorowego, czemu w istocie mają służyć oraz jaki status można przypisać jemu jako twórcy.

Zestawiając przedmowę Goszczyńskiego do zbioru liryków z lat 1824—1839 z analogicznymi tekstami artystów tworzących w pierwszej połowie XIX wieku, można uświadomić sobie, jak wiele powstało typów romantycznych wypowiedzi metaliterackich. Niektóre — jak listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego do *Balladyny* i *Lilli Wenedy* czy przedmowa Stefana Witwickiego do *Edmunda* — służyły przedstawieniu fabuły dzieła lub gatunku literackiego, który ono reprezentowało. Inne — jak tzw. przedmowy otwierające tomiki poezji Mickiewicza (1822), Antoniego Edwarda Odyńca (1825) czy przedmowa do poezji Maurycego Gosławskiego (1828) — zawierały uwagi o charakterze programowym. Jeszcze inne koncentrowały się na ocenie poglądów estetycznych oraz dzieł innych twórców. Przybierały charakter polemik z przeciwnikami (przedmowa Mickiewicza do *Poezji* z 1829 roku — *Do czytelnika. O krytykach i recenzentach warszawskich*), krytyki publiczności czytelniczej (wprowadzenie Ludwika Sztyrmera do powieści *Frenofagiusz i Frenolesty* z 1843 roku), a także ocen stanu poezji i propozycji czynienia w niej zmian (przedmowa Cypriana Norwida z 1865 roku „do czytelnika” w *Vade-mecum* — o ile zbiór *Vadae-mecum* można wiązać jeszcze z romantycznymi zjawiskami w literaturze)³¹.

Na tle wymienionych typów przedmowa do *Trzech strun* jawi się jako tekst oryginalny. Nie jest ani prezentacją treści, ani refleksją genologiczną czy programową, ani też oceną życia literackiego. Przypomina raczej autotematyczne zwierzenie romantycznego artysty, uświadamiające, że poezja stanowi coś w rodzaju arki przymierza świata materialnego, historycznego, ze światem idealnym, metafizycznym, że powołuje do dawania osobistego, jednostkowego świadectwa losów i przeznaczeń narodu. Przedmowa Goszczyńskiego staje się modlitwą kapłana doświadczonego zarówno realnej rzeczywistości, jak i objawień, proszącego o dar przekształcania słowa poetyckiego w czyny. Taka formuła, stawiająca na pierwszym planie etos poety i poezji, oddala wypowiedź Goszczyńskiego od konstrukcji i stylistyki, jakie zazwyczaj towarzyszą przedmowie. Czyni z niej tekst, który można by nazwać manifestem polskiego romantyzmu. Tylko jak wytłumaczyć pojawienie się takiego manifestu w roku 1839, w którym romantyzm był prądem nie tylko dawno ukształtowa-

³¹ Zob. więcej na ten temat w: M. Stanisławski: *Przedmowa*. W: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764—1918*. Red. G. Borkowska (publikacja w przygotowaniu).

nym, ale w większości literatur przechodzącym już w stadium schyłkowe? Możliwym uzasadnieniem wydaje się przypuszczenie, iż Goszczyński, wkraczając do wolnego świata paryskiej emigracji, poczuł, że jako poeta narodził się na nowo, że oto otwierają się przed nim i jego twórczością zupełnie nowe zadania i możliwości. Temu poczuciu mógł autor *Trzech strun* przyporządkować funkcję, jaką tradycyjnie powinna spełniać każda przedmowa — rekomendację następujących po niej utworów w celu zdobycia dla nich przychylności czytelników.

Beata Mytych-Forajter

W jakie ramy Ignacy Domeyko oprawił swój *Pamiętnik wygnańca*?

Problematyka związana z ramą tekstu stanowi według Jurija Łotmana jedną z fundamentalnych kwestii literaturoznawczych¹. Przywołany badacz zajmuje się wyznacznikami początku i końca, czyli naturalnych granic utworu, a więc niejako progów, które trzeba przekroczyć, by wejść w historię lub z niej wyjść. Łotman zwraca uwagę na takie typy tekstów, w których właśnie przede wszystkim początek lub koniec odgrywa kluczową rolę. Mity czy historie rodowe wydają się uprzywilejowywać pytanie o przyczynę, źródło opowieści. Podobnie rzecz się ma z pamiętnikarskim dorobkiem Ignacego Domeyki, znanego jako Żegota za sprawą trzeciej części *Dziadów*.

Przedmiotem namysłu chciałabym uczynić drobny fragment obszernej całości wspomnień, zatytułowanej *Moje podróże* i wydanej tylko raz po polsku w wersji książkowej w latach 1962—1963 pod redakcją Elżbiety Heleny Nieciowej. Pamiętnik Domeyki to bardzo obszerna, ponadtysiącstronicowa historia, jednak ja, pozostając na jej progu, zajmę się jedynie trzema stronami tego tekstu. Spróbuję uważnie przyjrzeć się poprzedzającemu całość autorskiemu *Ostrzeżeniu* oraz *Przedmowie*, stanowiącej właściwie list do Adama Mickiewicza, napisany w leżącym nad Pacyfikiem miasteczku Coquimbo 23 stycznia 1839 roku, czyli w samym środku chilijskiego lata. Przywołane trzy strony pamiętnika włączyć można, korzystając z typologii Gérarda Genette'a, w przestrzeń paratekstualną, w paratekst, który tak zdefiniował:

¹ „[...] problem ramy — granicy oddzielającej tekst artystyczny od nietekstu — należy do problemów fundamentalnych”. J. Łotman: *Struktura tekstu artystycznego*. Przeł. A. Tanalska. Warszawa 1984, s. 298.

[Paratekst to — B.M.F.] tytuł, podtytuł, śródtytuł; przedmowy, posłowania, wstępy, uwagi od wydawcy itd.; noty na marginesie, u dołu strony, na końcu; epigrafy; ilustracje; wkładka reklamowa; notka na obwolucie lub opasce i wszystkie sygnały dodatkowe, pióra autora lub innych osób, tworzące otokę (zmienną) tekstu, niekiedy zaś komentarz oficjalny bądź półoficjalny, którym czytelnik, choćby najbardziej purystyczny i najmniej skłaniający się ku erudycji zewnętrznej, nie zawsze potrafi posługiwać się z taką łatwością, z jaką chciałby to czynić lub utrzymuje, że potrafi².

Genette dostrzega problematyczność, związaną z dynamiką tej przestrzeni tekstu, jakże silnie nacechowanej pragmatycznie³. Adam Dziadek, dla którego uwagi Genette'a stały się punktem wyjścia do namysłu nad przypisami Aleksandra Wata, zwrócił uwagę na fakt, iż sam autor *Palimpsestów* zdefiniował paratekst jako „próg”, akcentując tym samym jego graniczny i symboliczny charakter⁴. Myśląc więc o *Ostrzeżeniu* i *Przedmowie* Ignacego Domeyki jak o progu, zatrzymajmy się na chwilę niejako we drzwiach pamiętnika.

Już sam wybór nazwy dla inicjalnego tekstu wydaje się intrygujący — pamiętnikarska opowieść poprzedzona zostaje niejako antyreklamą, która, jak powszechnie wiadomo, przyciąga każdego najsilniej. Nie sądzę jednak, by Domeyko stosował tego typu chwyt marketingowy, przed czym więc ostrzega czytelnika? Półtorastronicowe *Ostrzeżenie* to tak naprawdę zawołowana odpowiedź na pytanie „skąd się to wzięło?”, próba objaśnienia genezy opowieści pamiętnikarskiej. Domeyko, zapraszając, a równocześnie ostrzegając, zaczyna swoje wspomnienia tak:

Od pierwszych dni mego wyjścia z Zapola na żołnierkę i przystania do przechodzącego przez Zapole oddziału wojsk naszych Chłapowskiego, w m[iesia]cu czerwcu 1831r., miałem zwyczaj pokrótce zapisywać w pugilarzesie, co mi się szczególniejszego zdarzało. Przeszła dla mnie niefortunnie cała pod tym walecznym generałem kampania, przeszły potem leże w piaskach pruskich, tydzień w fortecy pilawskiej i nastąpił początek emigracji⁵.

² G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4. Cz. 2. Oprac. H. Markiewicz. Kraków 1996, s. 320.

³ „Jak widać, paratekstualność, jest kopalnią pytań bez odpowiedzi”. Cyt. za: G. Genette: *Palimpsesty...*, s. 321.

⁴ A. Dziadek: *Przypisy Aleksandra Wata w tomie „Ciemne świecیدło”*. W: *Przedmowa w książce dawnej i nowej*. Oprac. R. Ociecek przy współudziale R. Ryby. Katowice 2002, s. 205.

⁵ I. Domeyko: *Moje podróże (pamiętniki wygnańca)*. T. 1. Oprac. E.H. Nieciowa. Wrocław 1962, s. 43.

Codzienny przymus notowania zaczyna się w momencie wyjścia za próg rodzinnego domu⁶. Można by szukać tutaj uzasadnień o charakterze psychologicznym, pytać pamiętnik o jego walor terapeutyczny, ale te pomysły wydają się zbyt oczywiste. Już rok później, w 1832, trzydziestoletni, więc jak na romantyczne standardy wcale niemłody, Domeyko jest w posiadaniu okazałego tomiku, stanowiącego prototyp pierwszego tomu *Moich podróży*. W tym miejscu warto przypomnieć, jak skazany za filareckie zaangażowanie na pobyt na wsi znosił tę karę. 23 sierpnia 1830 roku napisał do swojej kuzynki Marii Puttkamerowej:

dotąd mi ani zapolski domek, ani poważna w nim spokojność, ani cała wiejska natura zająć nie potrafiły i zawsze przez szczeble mojej klatki do jakiejś wolności nie przestają tęsknić⁷.

Gdy udało mu się uzyskać pozwolenie na wyjazd do Warszawy, a więc na wyruszenie w pierwszą w życiu podróż, czuł się wreszcie szczęśliwy; tym samym emigranckie niezakorzenie w jakiejś mierze byłoby jego spełnionym marzeniem z okresu młodości. Opuszczenie domu oznacza dla niego wejście na ścieżkę nieustannej zmiany miejsca. Ruchliwość podróżnika sprzęgnięta zostanie w *Ostrzeżeniu* z nieruchomością pierwszych zapisanych relacji, notatek z roku 1831. Domeyko wyznaje bowiem, iż przez resztę życia, do roku 1885, kiedy to wreszcie ruszy przez ocean w stronę Europy, woził ze sobą dziennik, jak go nazywa, „najważniejszej dla niego epoki życia”⁸. Podstawowy powód, dla którego nie rozstawał się z kruchym przecież papierem, to pragnienie poprawienia i wygładzenia chropawo zapisanej przeszłości. Stosunek Domeyki do własnych rękopisów miał bowiem charakter niezwykle wymagający. Ten „człowiek piśmienny”, jak go w jednym z listów nazwał Mickiewicz⁹, miał w zwyczaju nieustannie poprawiać, skreślać i dopisywać nowe wersje do starych odmian tekstu. Opracowująca jedyną polską edycję pamiętnika Elżbieta Helena Nieciowa podkreśla trudności redakcyjne związane z ciągłą niegotowością pism Domeyki. Ale chyba nie mogło być inaczej, jeśli tekst był pisany i korygowany przez ponad pięćdziesiąt lat. Wracajmy jednak

⁶ Zapole, wieś w Zyburtowszczyźnie w powiecie lidzkim, własność stryja Ignacego Domeyki (o takim samym imieniu i nazwisku), gdzie po procesie filareckim i skazaniu na przymusowy pobyt na wsi Domeyko prowadził gospodarstwo.

⁷ Cyt. za: E.H. Nieciowa: *Przedmowa*. W: I. Domeyko: *Moje podróże...*, T. 1, s. 26.

⁸ I. Domeyko: *Moje podróże...*, T. 1, s. 43.

⁹ „Pisz swoją podróż. Jesteś pierwszy z Polaków, coś puścił się na tak daleką wólcę, a jesteś człowiek piśmienny. Podróż twoja będzie arcyciekawa”. Cyt. za: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 15: *Listy*. Cz. 2: 1830—1841. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 1998, s. 455.

do *Ostrzeżenia*, z którego wynika, że ów pieszczotliwie pomniejszany „dzienniczek” towarzyszył podróżnikowi przez resztę życia, często w warunkach ekstremalnych, w trakcie wielomiesięcznej morskiej podróży do Ameryki Południowej, w czasie konnej przeprawy przez Kordyliery, podczas cownikacyjnych wypraw po wybrzeżu Pacyfiku, górach, pustyniach, wulkanach i lodowcach Chile. Nawet gdy Domeyko po pięćdziesięciu latach pobytu na drugiej półkuli odwiedził kraj rodzinny, miał go ze sobą, ba, zabrał go też do Rzymu i Ziemi Świętej. Zapiski z pierwszych lat emigranckiego życia stanowią nieomal relikwie, bez których dalsza historia nie może się toczyć. Warto więc przypomnieć inicjalny problem. Przed czym ostrzega nas Domeyko? Otóż chyba nie przed tak silnie uwewnętrznionym przymusem posiadania notatnika.

Historia notatek wożonych w podróżnych sakwach, bo chyba nie w kieszeni, ma przejmująco smutny finał. Dobry przyjaciel Domeyko przybywa do Paryża z nieodłącznym towarzyszem — dzienniczkiem, i gdy na chwilę przerwie pocieszanie Józefa Bohdana Zaleskiego, ociemniałego wskutek zdjęcia z oczu katarakty, oraz chorego na nogę Władysława Laskowicza, zostanie okradziony w hotelu Cluny. Złodziej musiał być chyba bibliofilem, zabrał bowiem tylko dzienniczek. Co ciekawe, wcześniej w tym samym hotelu zginął Domeyce pakunek, zawierający przekład pism św. Teresy oraz inne drobne teksty. Czy Domeyko ostrzega więc przed paryskimi złodziejami? Chyba nie. Co jeszcze bardziej zdumiewające, pisze, iż szkoda „nie zafrasowała go zbyt”¹⁰. Jeśli wciąż pamiętamy, ile czasu woził ze sobą zapisane kartki, cisną się na usta zasadnicze pytania. Autor pamiętnika postanawia jakoś żyć po stracie dzienniczka, zaradzić temu brakowi, podróżował przecież z notatkami przez pięćdziesiąt cztery lata, co jakiś czas do nich więc zaglądał, potrafi więc na potrzeby narracji podróżniczej odtworzyć najważniejsze fakty swojej pierwszej wyprawy, okoliczności wyjścia za próg rodzinnej posiadłości. Przed czym ostrzega więc Domeyko? Nie da się już dłużej uciekać od tego pytania. Zapewne próbuje uczciwie zaznaczyć, że na wydarzenia z roku 1830, więc dla biografii romantycznej kluczowego, patrzy z perspektywy półwiecza, że jego podróże w gruncie rzeczy są jakby klamrą spięte, że koniec i początek „w jednym stoją domu”, że i koniec, i początek to dzieło starca. Złudzenie autentyczności jest wytwarzane po latach — to wspomniane raczej niż notowane historie. A mitologizująca siła minionego, heroicznego czasu w ogromnej mierze wpłynie na wszystko, co potem.

Stojąc wciąż na progu *Ostrzeżenia*, muszę także wspomnieć o ramach czasowych pamiętnika Domeyki. Rzecz zaczyna się nie od narodzin, dzieciństwa czy lat szkolnych, tak przecież istotnych w każdej osob-

¹⁰ I. Domeyko: *Moje podróże...*, T. 1, s. 44.

niczej opowieści, ale właśnie od momentu wyjścia z domu w niekończącą się, jak się w jej trakcie okaże, podróż. I jest to dom nie tylko w sensie dosłownym rodzinny, ale i szerzej myśląc o problematyce graniczności, dom ojczyźniany.

Kolejnym sygnałem początku będzie otwierająca tom drugi pamiętników przedmowa/list do Mickiewicza. Domeyko pozostawał w dość zażyłych stosunkach z poetą, był świadkiem na jego ślubie, często pełnił funkcję korektora, kopisty oraz, mówiąc dzisiejszym językiem, menadżera zawsze finansowo upadającego przyjaciela. Autor *Pana Tadeusza* w liście do brata Franciszka napisze z Paryża w roku 1833: „Wiesz zapewne, iż tu wielu jest naszych znajomych; najczęściej i najściślej żyje z Domeyką”¹¹.

To Mickiewicz będzie po wielokroć namawiał przyjaciela do spisywania relacji z podróży, każdy z jego listów adresowanych do Chile zawiera mocno sformułowaną prośbę, a właściwie nakaz „pisz swoją podróż”; dopiero w związku z fascynacją Towiańskim Mickiewicz zacznie ślać wezwania do powrotu z drugiej półkuli. Nieprzypadkowo więc adresatem przedmowy o kształcie listu jest autor *Pana Tadeusza*, to przecież on był nieomal ojcem chrzestnym tego pamiętnika. List towarzyszył zapewne przesyłce wysłanej z Coquimbo do stolicy Francji, a zawierającej opis czteromiesięcznej podróży z Paryża do Chile. Mickiewicz, namawiając Domeykę do pisania, obiecywał mu znalezienie wydawcy we Francji. Jednak i fragmenty pamiętnika, i mapy Polski, które Żegota przygotował jeszcze przed wyjazdem za ocean, nie doczekały się wydania za życia autora *Pana Tadeusza*.

List, pełniący funkcję przedmowy, poprzedzony został łacińskim wyimkiem z psalmu 120 (119), stanowiącego lamentację związaną z przedłużającym się pobytem na ziemi pogan. W tłumaczeniu Jakuba Wujka wybrany fragment brzmi następująco: „Biada mi, że się mój pobyt przedłużył”. Cytat nawiązuje oczywiście do sytuacji samego Domeyki, który, wyruszając w 1839 roku na sześcioletni kontrakt do Chile, pozostał w Ameryce Południowej do roku 1884, czyli czterdzieści pięć lat. Przedmowa ma wyraźnie charakter deklaracji: autor pamiętnika odcina się w niej od tradycji pisania „wojażu” z egzotycznych miejsc. Jako źródło twórczości podaje nie ambicje naukowe czy literackie, ale tęsknotę za kręgiem przyjaciół, pragnienie podzielenia się z nimi emocjami i wrażeniami z miejsc nowych, często szokujących innością. Pamiętnik pełni więc niejako funkcję kompensacyjną, znosi cierpliwie pragnienie opowiadania bliskim o tym, co zobaczone i przeżyte. Domeyko tak wyraża swoje motywacje:

¹¹ A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 15..., s. 183.

Inaczej urósł mój rękopism. Powodem do niego było, że cokolwiek mię zajęło, wzruszyło, podobało się lub zasmuciło, zaraz po chwili stawał się mi na myśli i brała mię ochota opowiadać Wam, chwalić się z tego, co widziałem [...]¹².

Warte refleksji są także jego uwagi dotyczące ilustracji dodanych do tekstu. Domeyko wraz z notatkami wysyła własne szkice i rysunki, dostrzegając jakby mizериę słowa pisanego, jego niewystarczalność w odniesieniu do tego, co całkowicie nowe i inne. Korzysta także w ten sposób z kompetencji, w jakie wyposażyły go studia o charakterze technicznym, podczas których zapewne nieustannie musiał szkicować i rysować mapy. Przy tej okazji przypomina sobie ilustracje oglądane w dzieciństwie w książce *Podróże dla dzieci*, spośród których najzabawniejsze wydawały mu się rysunki egzotycznych Murzynów. Dlatego poprosi Mickiewicza o pewną, dzieciństwem podszytą przysługę:

[...] gdybyś chciał kiedy wydrukować mój dziennik, rad bym, żeby choć na okładce była wyszytychowaną Teneryfa, a gdzie w środku, dla zaosterezenia ciekawości, z parę Murzynów i latającą rybę¹³.

Obrońca niezawisłości chilijskich Indian znad rzeki Bio Bio nie grzeszy w tym fragmencie taktem względem rasowej inności. Zachowuje się raczej jak dziecko, które cieszy i pociąga każdy rodzaj egzotyki. Na osobną uwagę zasługiwałby w ogóle sposób, w jaki Domeyko pisze o ciemnoskórych mieszkańcach południa Europy czy Ameryki Południowej, ale to zupełnie inna historia. Przywołany wcześniej tytuł książki dla dzieci zdaje się wiele tłumaczyć. Dziecięce, wielokrotnie ponawiane lektury to potężne motory wyobraźni. Jeśli więc mały Ignacy kartkował w rodzinnym dworcu *Podróże dla dzieci* z przykuwającymi uwagę ilustracjami, nic dziwnego, że resztę życia spędził na drugiej półkuli, zanurzony w egzotycznym kontekście. Książki z dzieciństwa stają się bowiem w jakiejś mierze księgami sakralnymi, tekstami, które mówią w nas nawet po latach, często stanowiąc jakiś rodzaj klucza do osobowości.

Latająca ryba obok czarnoskórych mieszkańców Teneryfy to jedyna chwila, w której Domeyko jakby zapomina o konieczności ubolewania nad kondycją emigranta. Nawet najpiękniejsze widoki nie będą w stanie utulić jego żalu po stracie ojczyzny, z której „wychodził” przecież w nie małym pośpiechu. Jeśli dodam, że wcześniej marzył o wielkiej przygodzie w świecie, to jego sylwetka wyda się pełna wewnętrznych sprzeczności.

¹² I. Domeyko: *Moje podróże...*, T. 2, s. 7.

¹³ Ibidem.

Ostatni akapit listu/przedmowy przynosi kilka nieomal programowych konstatacji. Domeyko kończy tak:

Nie Polakowi wożazować, nie Polakowi pisać wojaże. Długo jeszcze o nas pisać powinni spokojniejsi ludzie, niż my o drugich pisać pocznem. Nie wojaż to ja zatem posyłam, nie piszę wojażu, ale jak jeden z naszych kolegów wyborny na podróże nasze diariusze wynalazł tytuł, są to *Notatki szlachcica polskiego*. Jeśli ci się podoba je ogłosić, zrób z nimi, co zechcesz: zostaw wszystko, co mierne, niedowcipne, chociażby nudne; wymaż, co niemoralne: bo jest to prawda, o której jeżdżąc po dalekim świecie przekonałem się, że zła książka i prędzej, i dalej zabieży niż zły człowiek i złymi książkami więcej rozbojów ludzie popełnili niżeli ogniem i orężem¹⁴.

Sposób, w jaki Domeyko rozporządza swoim diariuszem, łatwość, z jaką oddaje wszelkie prawa do zmian w ręce przyjaciela, musi uderzać, jeśli równocześnie pamięta się o drobiazgowości jego zapisów oraz trwającej całe życie pracy nad całością wspomnień. Figura opowiadacza zdaje się wewnętrznie pęknięta. W jedną stronę popycha go pragnienie poznawania świata, wyrywanie się ku wolności, z drugiej trzyma go w miejscu kajdanami ojczyzna. Z jednej strony wszystko mu jedno, jeśli chodzi o edycję jego zapisków, z drugiej — cyzeluje swoje notatki nieustannie. Tytuł *Notatki szlachcica polskiego* pozostaje w pewnej echowej zależności względem wychodzących wtedy właśnie *Pamiętek Soplicy*, które Mickiewicz słał wraz z listami za ocean. Zadziwiająca jest także konstatacja dotycząca mocy pisma, prymatu drukowanego słowa nad zasięgiem słowa wypowiedzanego. Równocześnie przecież przyjaciel Domeyki głoszący prelekcje dochodził do przeciwstawnych wniosków.

Wejścia w pamiętnik Domeyki przypominają szeroko otwarte bramy, nad którymi w pełni panuje opowiadacz-podróżnik. Warto więc wychodząc z własnego tekstu zapytać, jak się to wszystko kończy. Trzeci tom *Moich podróży* zamyka dodatek z lat 1887 i 1888, poświęcony kapłańskim święceniom i mszy prymicyjnej Hernana Domeyki, syna Ignacego. I pomimo że same święcenia i pierwsza msza mają miejsce we Włoszech, ostatni akapit pamiętników stanowi wyraz dumy ojca, którego syn odprawił pierwszą mszę śpiewaną w Wielkanoc przy grobie św. Stanisława na Wawelu. Można by za Łotmanem powiedzieć, że chcąc nie chcąc, wracamy do domu, w progu którego stary już Domeyko wyznaje:

Chór dobrych śpiewaków, liczne zgromadzenie pobożnych, błogosławieństwo młodego lewity po mszy, wielka to była łaska i dobrodziejstwo

¹⁴ Ibidem, s. 8.

Boże dla mnie doczekać się takiej godziny w ośmdziesiątym szóstym roku życia¹⁵.

By jednak nie dać się zwieść harmonii takiej klamrowej konstrukcji, trzeba jeszcze na koniec przypomnieć, że osiemdziesięciosiedmioletni Żegota w ostatniej nieomal chwili znowu ruszył za ocean, do egzotycznego Chile, by tam, a nie na rodzinnej ziemi, zostać już na zawsze. Być może potrzebował odległości dwudziestu tysięcy kilometrów, by móc znowu tęsknić za rodzinnym podwórkiem. Tablica, stojąca przy jego grobie na Cmentarzu Generalnym w Santiago, informuje: Ignatio Domeyko — Sabio Polaco, gran Educator y Eximio Humanista. Mądry Polak, którego pobyt się przedłużył.

¹⁵ I. Domeyko: *Moje podróże...*, T. 3, s. 305.

Jacek Lyszczyzna

O przedmowach Konstantego Gaszyńskiego

Romantycy na ogół lubili się wypowiadać w przedmowach do swych tomów poetyckich, traktując to i jako okazję do wyłożenia czytelnikom swych poglądów na istotę poezji, których nowatorstwo w kontekście dawnych klasycznych teorii i poetyk zwykli podkreślać, i znakomity — poparty przecież „twardym” argumentem w postaci całego tomu własnych utworów — pretekst do podjęcia stosownych polemik czy to ze zwolennikami dawnych koncepcji estetycznych, czy też krytykami lub czytelnikami, którzy, zdaniem twórcy, nie zrozumieli bądź zrozumieli źle jego intencje. Taka przedmowa służyła też często po prostu wyłożeniu właśnie owych intencji i zasugerowaniu czytelnikowi sposobu odbioru dzieła zawartego w tomie¹.

Lektura tomów poetyckich i prozatorskich Konstantego Gaszyńskiego przynieść musi czytelnikowi oczekującemu, iż stanie się w nich za- dość tej konwencji, spore rozczarowanie. Powiedzmy od razu — wygląda na to, iż Gaszyński po prostu przedmów nie lubił. W jego twórczości jest ich doprawdy niewiele i zwykle są bardzo oszczędne w słowach, skupia- ją się raczej na niezbędnym wyjaśnieniu czytelnikowi pewnych realiów i uzasadniają okoliczności powstania książki. Ta niechęć do wypowia- dania się w przedmowach wydać się może tym bardziej zaskakująca, iż Gaszyński był w dużym stopniu dość typowym — o ile w odniesieniu do tej epoki i poetów tego czasu określenie takie może być stosowne — przed- stawicielem warszawskiego romantyzmu lat dwudziestych, potem uczest- nikiem powstania listopadowego, wreszcie szukającym swego miejsca we

¹ Problematykę romantycznych przedmów omawia znakomicie w swej niedawno wy- danej książce Marek Stanisław: *Przedmowy romantyków*. Kraków 2007.

Francji emigrantem, choć w tym okresie jego losy od typowej biografii polistopadowego emigranta już odbiegają².

A przecież nie można powiedzieć, że Gaszyński nie miał nic szczególnego do powiedzenia na tematy literackie, tym bardziej — że na te tematy się nie wypowiadał. Tematyka literacka jest przecież jednym z najważniejszych wątków korespondencji poety z Zygmuntem Krasińskim, prowadzonej z niewielkimi przerwami od końca lat dwudziestych, tzn. od wyjazdu Krasińskiego z kraju, aż do śmierci autora *Nie-Boskiej komedii*. I choć nie zachowała się korespondencja Gaszyńskiego kierowana do Krasińskiego, to ocalałe listy pisane do niego przez przyjaciela świadczą wymownie, iż właśnie literatura była jednym z najważniejszych jej tematów.

Pierwszy etap wieloletniej przyjaźni Gaszyńskiego i Krasińskiego przypadł na lata nauki obydwu poetów w Liceum Warszawskim oraz studiów na Uniwersytecie. Gaszyński bywał wówczas stałym gościem spotkań literackich u generała Wincentego Krasińskiego, gromadzących kulturalną elitę Warszawy. Tutaj też młodziutki poeta deklamował zebrany swój poemat heroikomiczny *Jaksjada*, którego bohaterem był obiekt żartów gromadzących się u generała Krasińskiego klasyków — Kajetan Jaksza Marcinkowski. Swą przyjaźń z Zygmuntem Krasińskim Gaszyński potwierdził czynem w dramatycznych okolicznościach, gdy stanął, wraz z Konstantym Danielewiczem, w jego obronie podczas zajść na Uniwersytecie Warszawskim 14 marca 1829 roku, kiedy to Leon Łubieński znieważył Zygmunta, który jako jedyny wskutek nacisku ze strony ojca nie wziął udziału w patriotycznej manifestacji, jaką stał się pogrzeb senatora Piotra Bielińskiego³.

W 1830 roku Gaszyński wspólnie z Leonem Zienkowiczem i przy współpracy Dominika Magnuszewskiego, Konstantego Danielewicza i kilku innych młodych literatów — między innymi także zamieszczającego tam swe utwory prozą Zygmunta Krasińskiego — wydawał „Pamiętnik dla Płci Piękiej”, pismo o charakterze literackim, drukujące poezję i prozę oraz recenzje. Redagowane było ono na wysokim poziomie i należało do ciekawszych tego rodzaju czasopism, a wśród publikujących w nim autorów znaleźli się, oprócz wymienionych już wcześniej redaktorów, także: Kazimierz Brodziński, Stanisław Jachowicz, Franciszek Kowalski, Stanisław Egbert Koźmian, Rajnold Suchodolski, zamieszczano też przekłady między innymi Washingtona Irvinga. Gaszyński pracował

² Biografię Konstantego Gaszyńskiego w aspekcie jego twórczości szczegółowo omawiam w książce: J. Lyszczyzna: *Pielgrzym w kraju rozkoszy. O poezji Konstantego Gaszyńskiego*. Katowice 2000.

³ Sprawę tę szczegółowo opisuje M. Brandys: *Koniec świata szwoleżerów*. T. 1. Wydanie 2. Warszawa 1992, s. 443—452.

też wówczas nad cyklem *Piosnek sielskich*, z których część opublikował właśnie na łamach „Pamiętnika dla Płci Pięknej”. Ich wydaniu w formie książkowej na przeszkodzie stanął wybuch powstania, choć praca nad przygotowaniem tomu była już na tyle zaawansowana, że ogłoszono na niego prenumeratę⁴, a Stanisław Egbert Koźmian w swych wspomnieniach o poecie zaświadcza, że „miał już przygotowane dwa tomiki swych poezji do druku”⁵.

Oczywiście, udział poety w powstaniu listopadowym sprawił, że wszystkie przedsięwzięcia literackie musiały zejść na drugi plan. Gaszyński nadal uprawiał wtedy okolicznościową twórczość, z której część ukazywała się w Warszawie w postaci druków ulotnych oraz na łamach „Barda Oswobodzonej Polski”, natomiast już podczas pobytu na emigracji we Francji zebrał tę swoją powstańczą twórczość i w 1833 roku w Paryżu wydał tomik zatytułowany *Pieśni pielgrzyma polskiego*⁶, zawierający 24 utwory, z których niemal wszystkie przedrukowane zostały w tomie *Poezji* z 1844 roku. Ten tomik jednak — w przeciwieństwie do większości innych ukazujących się wówczas tomów wierszy poetów-żołnierzy powstania — pozbawiony był jakiegokolwiek przedmowy. Gaszyński w przeciwieństwie do innych autorów nie skorzystał z możliwości wypowiedzi, jakie dawały tego typu wstępy, służące zwykle różnego rodzaju komentarzom i refleksjom poświęconym powstaniu, jego nieraz nieznanym szerszemu ogółowi epizodom, i wyłożeniu poglądów literackich, na ogół odrzucających nadrzędność kryteriów estetycznych na rzecz koncepcji zgodności słowa i czynu. Może zresztą brak potrzeby takiej odautorskiej wypowiedzi wynikał po części i z tego, że Gaszyński wydał wcześniej broszurę *Notatki oficera polskiego o obchodzeniu się rządu pruskiego z korpusem wojska polskiego (weszłego z Litwy do Prus pod dowództwem generała Giełguda) w czasie 53 dni trwającej kwarantanny* (Paryż 1833), w której relacjonował fragment swych powstańczych losów, nie widział więc potrzeby, aby wracać do tego raz jeszcze w przedmowie do tomu powstańczych wierszy?

Pieśni pielgrzyma polskiego były jednak swego rodzaju „nadzwyczajnym”, tzn. okolicznościowym, tomikiem wierszy wyraźnie monotematycznych. Na opublikowanie czekała jednak pozostała twórczość poetycka Gaszyńskiego, której wydaniu — o czym była już mowa — przeszkodził wybuch powstania, a która przecież wzbogacała się cały czas o kolejne utwory. Poeta począł więc myśleć o oddaniu ich do druku. W październiku 1835 roku przesłał z Aix-en-Provence, gdzie osiadł

⁴ „Pamiętnik dla Płci Pięknej” 1830, T. 3, s. 93.

⁵ S.E. Koźmian: *Żywot i pisma Konstantego Gaszyńskiego*. Poznań 1872, s. 5.

⁶ K. Gaszyński: *Pieśni pielgrzyma polskiego*. Paryż 1833.

na dłużej, do Paryża Andrzejowi Słowaczyńskiemu, z którym wcześniej dotarł emigracyjnym szlakiem po upadku powstania do Francji, rękopis nowego tomu wierszy zatytułowanego *Wianek południowych kwiatów* z prośbą o znalezienie wydawcy i zajęcie się jego publikacją. Sprawa zakończyła się jednak niepowodzeniem, a na domiar złego, kiedy po pewnym czasie autor zapragnął odzyskać swe dzieło, okazało się, że rękopis zaginął. Sprawa ta przewijała się w korespondencji poety z 1837 roku ze Słowaczyńskim i Koźmianem. Pierwszy z nich zaręczał, iż rękopis zostawił Koźmianowi, ten z kolei twierdził, że wcale on do jego rąk nie dotarł. Nie mogąc ostatecznie ustalić, jak rzecz się miała, Gaszyński zrezygnowany pisał do Koźmiana 4 czerwca 1837 roku: „Słowem, mój manuskrypt zatracony. Poezje znam, ale połowa tomu zapełniona notami, których kopii nie mam i które jeszcze raz będę musiał redagować”⁷.

Do not tych poeta przywiązywał szczególną wagę, tak bowiem pisał do Koźmiana w czasie, gdy kończył pracę nad tym tomem:

W tych czasach ostatnich zająłem się uporządkowaniem rękopisu moich poezji nowych, [...] co z obszernymi przypiskami uformuje wolumin do 200 stronic. Są to po większej części poezje natchnione wspomnieniami moich podróży po Prowancji i Korsyce, i dlatego daję im tytuł *Wianek południowych kwiatów*. Przypisy historyczne, literackie i artystyczne wiele mnie pracy kosztowały, w nich zawarłem to, co mógłbym ci w moich listach o Prowancji pisać. Są tam obszerne noty o trubadurach, o królu René, o malarstwie włoskim i flamandzkim, o architekturze greckiej i gotyckiej, o starożytnościach rzymskich w Prowancji, historia skrócona miast znaczniejszych prowancek i korsykańskich, spostrzeżenia nad Dantem, Michałem Aniołem itd. Zdaje mi się, że przypiski będą może więcej warte niż tekst, bo w nie wsypałem całą moją erudycją i cały mój zapal do sztuk pięknych⁸.

Tak więc kolejny tom poezji Gaszyńskiego, opatrzony dedykacją „Autorowi *Irydiona*, przyjacielowi lat młodych, te kilka dźwięków serca mojego poświęcam”, ukazał się dopiero w 1844 roku i zawierał utwory zgrupowane w działach: *Pieśni i dumania, Piosnki i ballady, Sonety, Wiersze różne, Kilka poezyj francuskich*⁹. Brakuje w nim jednak wspomnianych przez poetę not, których najwidoczniej nie zdołał już odtworzyć bądź też zamysł ten po prostu porzucił.

⁷ Z. Jabłoński: *Listy Konstantego Gaszyńskiego do Stanisława Egberta Koźmiana z lat 1832—1858*. W: *Archiwum literackie*. T. 1: *Miscellanea z okresu romantyzmu*. Red. S. Pigoń. Wrocław 1956, s. 200.

⁸ Ibidem, s. 192—193.

⁹ K. Gaszyński: *Poezje*. Paryż 1844.

Tym razem tom ten, dedykowany „autorowi *Irydiona*”, opatrzony został przez autora przedmową, zauważmy od razu — bardzo zwięzłą, mieszczącą się na półtorej strony małego formatu. To chyba też wymowny dowód niechęci Gaszyńskiego do tego typu wypowiedzi, gdyż tekst ten ogranicza się w istocie do niezbędnego minimum, choć można by i w nim wyróżnić obecność motywów, konstytuujących z reguły romantyczne przedmowy. Nie mogło w nim zabraknąć, rzecz jasna, wyjaśnienia okoliczności powstania zawartych w tym tomie utworów i opisu jego zawartości. Pisał Gaszyński:

W tomie tym zebrałem wszystkie moje pisma ulotne z czasów pielgrzymstwa i pomnożyłem je kilkoma dawniejszymi utworami, które zatrzymałem w pamięci.

W końcu znajdzie czytelnik niektóre moje poezje francuskie, z których zrobiłem wybór, aby ostały jako jedyna pamiątka tego czasu, którego straty żałuję dzisiaj — gdyż zaniedbałem niwę ojczystą i chciałem, jak mówi Horacy, nosić drzewo do lasu¹⁰.

Wcześniej, na samym początku przedmowy, pojawiają się dość konwencjonalne w gruncie rzeczy rozważania o naturze poezji i akcie jej kreacji:

Serce poety jest to harfa o wielolicznych strunach, zawieszona między niebem a ziemią; każde uczucie bolesne lub miłe, które trąca o tę harfę, wydobywa z niej dźwięk — a każdy dźwięk ten staje się pieśnią.

W utworach wyobraźni i fantazji osobistość, indywidualizm poety kryje się sztucznie pod postacią wymarzonych bohaterów lub znika zupełnie; — ale w utworach sercowych ten indywidualizm okazuje się prawie zawsze w całej szczerości i prawdzie¹¹.

Ta bardzo krótka przedmowa staje się jednak niezwykle interesująca, gdy poeta niejako przedstawia czytelnikowi koncepcję tomu, wychodząc, rzecz jasna, od romantycznej koncepcji autobiografizmu poezji, której autor przed czytelnikiem „z ufnością przyjaciela roztwiera głębię swej duszy i pokazuje rany krwią ciekące i blizny dawne”. O ile taki sposób traktowania liryki jako autobiograficznego zapisu „dziejów duszy” poety jest w istocie dość konwencjonalny, to ważne jest eksponowanie dialektycznego charakteru tych uwiecznionych poetyckim słowem przeżyć autora, pełnych sprzeczności doświadczeń egzystencjalnych, ale i — szczególnie podkreśla ten właśnie aspekt ludzkiego życia — religijnych rozterek:

¹⁰ Ibidem, s. 8.

¹¹ Ibidem, s. 7.

Tom tych poezji niczym innym nie jest jeno kalejdoskopem, w którym przesuwają się życie autora przez ciąg kilkunastu najpiękniejszych lat młodości. — Nie panuje w nim jedna i ta sama idea; owszem, czytelnik napotka często opinie wprost przeciwne, ale tak być musiało: bo człowiek młody nie może natrafić od razu na drogę, którą postępować będzie i musi przejść, a przynajmniej usiłuje dojść, przez błędy i wahania się — do prawdy i stałych zasad religijnych i politycznych. — Data położona przy końcu każdego kawałka najlepiej te przeciwieństwa i sprzeczności objaśni!

Zwątlenie i wiara — próżnia serca i miłość namiętna — zapal do arcydzieł sztuki ludzkiej, to znów rozmiłowanie się w utworach ręki Bożej: — wszystkie te uczucia różnorodne, wydały dźwięki różnorodne i stały się pieśnią o wielorakich tonach. Jedno tylko tętno ciągle grzmi wśród tych głosów i nie zmienia się nigdy — miłość ojczyzny, nienawiść jej wrogów; bo każdy z nas wyssał z mlekiem macierzyńskim te święte uczucia i nie potrzebował ich wyrabiać ani modyfikować, postępując w życie¹².

W tej tak krótkiej przedmowie wyklada Gaszyński swój pogląd na istotę ludzkiego życia jako pasma ciągłych sprzeczności i przeciwieństw, które należy pokonywać, błędzenia i szukania właściwej drogi. W takiej koncepcji człowieka i jego egzystencji najpełniej chyba przejawia się romantyczny charakter świata poetyckiego Konstantego Gaszyńskiego.

Przedmową nie opatrzył jednak Gaszyński ani kolejnego swego tomu poetyckiego z roku 1856, w którym obok części utworów z tomu poprzedniego znalazły się rzeczy zupełnie nowe, nie poprzedził też żadnym wstępem niewielkiego tomiku *Kilka pieśni dla kraju*¹³. Był to ostatni, opublikowany za życia poety tom. Wydany w Paryżu w 1864 roku, składający się z 7 utworów stanowić miał poetyckie przesłanie autora-żołnierza z 1830 roku i emigranta, skierowane do kolejnego pokolenia, które w kraju chwyciło za broń i znów zapłacić musiało za swą desperację ogromną cenę¹⁴. Taki właśnie tytuł — *Przesłanie do walczących braci* — nosi otwierający ten zbiór utwór dedykacyjny, pełniący w istocie rolę poetyckiej przedmowy, zaczynający się usprawiedliwieniem:

Niezdolny dziś już chwycić za szablę lub kosę,
Aby walczyć za Polskę wraz z wami;

¹² Ibidem, s. 7—8.

¹³ K. Gaszyński: *Kilka pieśni dla kraju*. Paryż 1864.

¹⁴ O poezji powstania styczniowego zob. J. Kulczycka-Saloni: *Poezja powstania styczniowego*. W: *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*. Red. J.Z. Jakubowski. Warszawa 1964, s. 19—67.

Bracia! duszy mej dźwięki w ofierze wam niosę —
I w wasz obóz przychodzę z piosnkami.
[...]
Co każdy z was ma w sercu — to wcieli w swe pienia
Żołnierz inwalid — lecz wieszcz dotąd młody¹⁵.

Przedmową natomiast — jeszcze krótszą niż omawiana wcześniej, bo obejmującą tylko jedną stronę — opatrzył Gaszyński tom *Listów z podróży po Włoszech*¹⁶. Były one owocem podróży, którą odbył w okresie od listopada 1851 roku do czerwca 1852 roku dzięki pomocy materialnej Krasińskiego. Poeta spędził we Włoszech ponad pół roku, zwiedzając kolejno zabytki i dzieła sztuki między innymi Genuą, Pizy, Florencji, Rzymu i Neapolu. Wrażenia z tej podróży opisywał w listach do Lucjana Siemieńskiego, przeznaczonych także do redagowanego przez niego w Krakowie „Czasu”, gdzie ukazywały się one drukiem w pierwszej połowie 1852 roku. W 1853 roku cały ten cykl korespondencji ukazał się także w wydaniu książkowym, opatrzone fałszywym adresem wydawniczym. Motywy tego wyjaśniał autor w liście do Lucjana Siemieńskiego:

Nie mogłem drukować gdzie indziej tego dziełka jak w Paryżu, gdyż chcę sam dopilnować korekty, aby nie poprzekręcano nazwisk i nie narobiono byków drukarskich. [...] Rzecz tak się urządzi, że na tytule będzie położone nie Paryż, ale Lipsk u Michelsona [...] — spodziewam się przeto, że ta książeczka, tak niewinna pod względem politycznym, będzie mogła wejść do Galicji i do Księstwa Poznańskiego¹⁷.

Głównym tematem wspomnianej przedmowy, jak zresztą można się spodziewać, są okoliczności odbycia tej podróży i powstania relacji z niej. Poeta przypomina, iż były one drukowane na łamach „Czasu” w Krakowie, a teraz „przejrzane na nowo uzupełnione — i pomnożone kilkoma niewydanymi dotąd listami” ukazują się w postaci książki. Autor wyjaśnia czytelnikowi cel swojej podróży i jej opisu, usprawiedliwiając podjęcie wyprawy poważnymi zamiarami:

Głównym tu przedmiotem są studia archeologiczne i artystyczne nad pomnikami starożytności, nad arcydziełami malarstwa i rzeźbiarstwa.

¹⁵ K. Gaszyński: *Kilka pieśni dla kraju...*, s. 169.

¹⁶ K. Gaszyński: *Listy z podróży po Włoszech*. Lipsk [właśc. Paryż] 1853.

¹⁷ S. Kossowski: *Konstanty Gaszyński a Lucjan Siemieński w latach 1851—66. Rozdział z dziejów epistolografii romantycznej*. W: Idem: *Wśród romantyków i romantyzmu. Z życia i twórczości poetów z ośmioma podobiznami*. Warszawa 1916, s. 294.

Nie chęć rozrywki ciągnęła mnie i powiodła do Włoch, ale gorące zamiłowanie w sztukach pięknych — im więc poświęciłem najdłuższe wejścia!¹⁸

Pojawia się też w tej przedmowie nutka humoru, gdy odwołując się do swych przygód podróżnika, Gaszyński pisze:

[...] pospieszam z zawiadomieniem, iż owi dawni bryganci włoscy z czarną brodą i arsenałem fuzji i sztyletów, znani nam z melodramatów i romansów — bardzo dzisiaj zaczynają być rzadcy na półwyspie włoskim. Zmienili oni niebezpieczny swój zawód na równie korzystne rzemiosła — i zamiast rabować po pustych gościńcach — osiedli w miastach, są oberżystami, kupcami, tragarzami, urzędnikami komór celnych itd., i obdzierają podróżnych tak jak dawniej — tylko że już teraz legalnie, bez obawy karabinierów i żandarmów¹⁹.

Ten bardzo skromny ilościowo dorobek Gaszyńskiego jako autora przedmów można paradoksalnie traktować jako dowód jego zaufania do słowa, nie tylko poetyckiego — w przeciwieństwie do wielu innych romantyków, którzy czuli potrzebę dopowiedzeń i wyjaśnień, mających czytelnikowi przybliżyć ich twórczość, był on bowiem przekonany, że jego utwory takich komentarzy i uzupełnień nie potrzebują. To także jeden z rysów indywidualności twórczej Gaszyńskiego i jego świadomości własnego, odrębnego miejsca w romantycznym uniwersum.

¹⁸ K. Gaszyński: *Listy z podróży...*, s. 157.

¹⁹ Ibidem, s. 157—158.

Andrzej Fabianowski

Literacko-polityczne eksplikacje i ekspiacje Przedmowy Michała Czajkowskiego

Charakterystyczną cechą pisarstwa Michała Czajkowskiego była ultraromantyczna przemienność oraz ekwiwalentność pracy literackiej i czynu na polu historycznym. Można powiedzieć, że Czajkowski literatem stał się z przypadku. Zamożny ziemianin z Ukrainy, powstaniec listopadowy, działacz Towarzystwa Demokratycznego na emigracji, jak wielu innych polistopadowych rozbitków nie miał z czego utrzymać powiększającej się rodziny. Gdy wiosną 1835 roku osiadł na stałe w Paryżu, został korespondentem czasopism francuskich. Zadebiutował opowiadaniem o tematyce kozackiej pt. *Michnenko*, opublikowanym w czasopiśmie „Reformateur Militaire”. W ślad za tym opowiadaniem poszły ponoć następne, wszystkie pisane po francusku. O tych początkach literackich opowiada Czajkowski w *Pamiętniku*. W 1835 roku został zaproszony na obiad, gdzie spotkał niejakiego pułkownika Briqueville’a, współredaktora pisma „Reformateur Militaire”. Briqueville zdumiony był talentem narracyjnym Czajkowskiego i radził zaprojektowanie dalszej kariery życiowej przez wstąpienie do armii francuskiej lub pracę pisarską.

On tak mi nagadał wiele o moim talencie, o moich zdolnościach, że przyszedłszy do domu, ułożyłem w głowie plan powieści o Kozaku Michnence, w której chciałem wyjaśnić związek istniejący od dawnych czasów między Polakami a Kozakami i wykazać, jak ogromną usługę mogłaby oddać Kozacyzna Polsce. Nie wstałem od stołu, póki nie skończyłem powieści¹.

¹ Cyt. za: J. Kijas: *Michał Czajkowski pod urokiem Mickiewicza*. Kraków 1959, s. 53. Tytułowy Michnenko to jeden z atamanów Chmielnickiego, działający głównie na terenie dzisiejszej Białorusi.

Jeśli zaufać informacjom z *Pamiętników*, to Mickiewicz miał właśnie namówić Czajkowskiego do pisania po polsku, by nie marnować tak wielkiego talentu. Autor *Pana Tadeusza* miał wyraźną słabość do szlacheckiego gawędziarstwa. Powszechnie wiadomo, że stał się „ojcem chrzestnym” *Pamiętek Soplicy* Henryka Rzewuskiego, przyczynił się także do rozwoju pracy pisarskiej Czajkowskiego. Zresztą *Wernyhora* spotkał się z wyraźnym uznaniem poety².

Sukces pisarski Czajkowskiego (bo można w tym wypadku mówić o sukcesie, jeśli jego miarą będzie poczytność tworzonych przez niego kozackich fabuł) nie uczynił z niego jednak literata. Był nadal raczej produktem swojej epoki, człowiekiem czynu przede wszystkim, dla którego praca literacka stanowiła rodzaj antraktu, chwilowej zmiany formy działalności, która wciąż miała jednak charakter polityczny. Czajkowski z pełną odpowiedzialnością mógłby odnieść do siebie przesłanie, wpisane w dystych Mickiewicza:

W słowach tylko chęć widzim, w działaniu potęgę;
Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę³.

Dlatego kiedy przed Czajkowskim otworzyła się perspektywa działalności czysto politycznej, bez żalu — jak można się domyślać — złamał pióro pisarza, by na prośbę księcia Adama Jerzego Czartoryskiego wspierać działalność agencji Hotelu Lambert w Rzymie (wywiązał się z tego zadania znakomicie, demaskując dwulicową grę księży zmartwychwstańców) oraz niedługo potem poświęcić się organizacji agencji dyplomatycznej Hotelu Lambert w Stambule.

W przypadku pisarstwa Czajkowskiego mamy więc do czynienia ze zjawiskiem, które łączy w sobie dwie strategie pisarskie. Staropolskie i odchodzące już w przeszłość, a przechowane w warstwie zamożnego ziemiaństwa — „niepróżnujące próżnowanie” oraz — co jest cechą nową w literaturze — wykorzystanie słowa pisanego lub słowa artystycznego do osiągnięcia innych, leżących poza obszarem literackim, celów. Perswazyjna funkcja literatury jest nam dobrze znana choćby z epoki oświecenia, gdy poeci stawiali sobie zadanie bycia wychowawcami społeczeństwa, krzewienia nowej skali wartości, walki z zabobonami itp. Romantyzm przejął po oświeceniu ową przywódczą funkcję literatury, sublimując ją do właściwych sobie proporcji, tworząc kreację poety-wieszczą, wodza narodowego stada, natchnionego proroka, wskazującego narodowi historyczne cele oraz metody ich osiągnięcia.

² Por. W. Mickiewicz: *Żywot Adama Mickiewicza*. T. 4. Kraków 1890, s. LXXXV (Listy A. Lévy’ego do Władysława Mickiewicza).

³ A. Mickiewicz: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe. T. 1. Warszawa 1998, s. 380.

Gdzieś w podtekście tej koturnowej na sposób romantyczny kreacji ukrywa się jednak jak najbardziej praktyczna, zwyczajna i znana współcześnie tak dobrze — socjotechnika literackiego, czy szerzej, artystycznego oddziaływania. Wykreowanie i ukazanie pewnego świata dokonuje się w celu przywiązania publiczności czytającej do kręgu wartości, jakie w nim obowiązywały. Wydaje się, że Czajkowski, mając dystans do własnych prac literackich, odnosząc się do nich z niejakim pobłażaniem, tak właśnie traktował swe pisarstwo. Jako jedną z wielu, i wcale nie najsukcesowniejszą, metodę oddziaływania na rzeczywistość. Jeżeli zgodzimy się z taką hipotezą, to **przedmowy**, w jakie systematycznie zaopatrywał swoje utwory, będą elementem tej właśnie strategii perswazyjnej. Wyjaśniają one czytelnikowi przesłanie utworu, dopowiedzą idee nie dość jednoznacznie wypunktowane w materii literackiej, wydobędą z obrazów przeszłości (a w twórczości Czajkowskiego mamy w większości przypadków do czynienia z fabułami historycznymi) to, co — zdaniem pisarza — aktualizować się powinno współcześnie. Wreszcie wydobędą ostrzeżenia, jakie przeszłość kieruje ku przyszłości, czyli ku czasom teraźniejszym pisarza i jego czytelników. Właśnie perswazyjno-wyjaśniająca rola przedmów Czajkowskiego dowodzi, że bardziej zależało mu na przesłaniu i przekonaniu czytelników do pewnych idei niż na abstrakcyjnym efekcie artystycznym.

Przyjrzyjmy się, jak ów mechanizm działa w praktyce. W *Przedmowie* do *Powieści kozackich*, pisanej w Skutari w roku 1862, Czajkowski powołuje się na opinię emigracyjnego historyka i poety Karola Sienkiewicza, który porównywał dwa typy rycerstwa pojawiającego się w dziejach Rzeczypospolitej: Kozaków i Krzyżaków. Od takiego porównania krok był tylko do wyrażenia opinii, że Polska trwałaby nadal, gdyby te dwa rycerstwa od niej nie odpadły. „Protestantyzm w interesie niemczyzny oderwał od Polski rycerzów Krzyżaków. Jezuityzm z niepolską, z niesławiańską łaciną odepchnął od Polski rycerstwo Kozaków”⁴. Motywacja religijna (a Czajkowski z racji swoich konwersji wyznaniowych miał opinię człowieka traktującego religię wyłącznie instrumentalnie) zaprzepaściła więc historyczne szanse nie tylko trwania, ale i osiągnięcia mocarstwowej wielkości przez Rzeczypospolitą.

Żeby jednak łatwiej trafić do przekonania czytelnika, osiągnąć zamierzony cel perswazyjny, Czajkowski w dalszym ciągu swej *Przedmowy* buduje swoistą teorię, w której powołując się na autorytet Mickiewicza, własną twórczość sytuuje w świetle nie fikcji literackiej, a „pieśni”, przechowującej prawdę historyczną w najczystszej postaci. Dowodzi, że pisana w natchnieniu literatura bliższa jest istocie prawdy historycznej niż

⁴ M. Czajkowski: *Powieści kozackie*. Kraków 2003, s. 9.

„uczone” rozprawy. Romantycznie odrzuca więc „szkiełko i oko” na rzecz „czucia i wiary”, jednak tym razem nie w celu badania istoty bytu, lecz by dociec istoty narodowej historii. „Dramat dwóch rycerstw [...] dziś odbija się większą prawdą w pieśniach i powieściach wyobraźni, jak w historiach pisanych na kopyto i za rozkazem niemieckim, moskiewskim i łacińskim albo jezuickim”⁵. I czytamy dalej:

Prawda raz wyrzucona z ciemnic, świeci jak słońce na jasnych obłokach nieba. I z pieśni, i z powieści przechodzi z pokoleń do pokoleń i w sercach ludzi niżej na różaniec prawdy paciorki wypadków po paciorkach — i duch prawdy się nie skrzywi, nie zaginie, wyssana rycerskość przechowa się po wiek wieków w prawdzie, w wierze, w nadziei, a jak Bóg da, i w czyn się przeobrazi⁶.

Znajdujemy się tu bardzo już blisko Mickiewiczowskiego „Płomień rozgryzie malowane dzieje” oraz „Pieśń ujdzie cało”. Czajkowski, prowadząc konsekwentną stylizację, podkreśla, że rycerze krzyżowi zniknęli z powierzchni ziemi, ale „Wielki poeta, wielki człowiek i wielki Polak, od początku aż do końca w poemacie swojego Konrada Wallenroda lepiej to przechował w prawdzie i w świętym ogniu ducha, jak wszystkie historie dawne i nowe”⁷.

Odrębnym problemem pozostaje, zasygnalizowany już wcześniej, stosunek Czajkowskiego do religii. Wiadomo, że pisarz był podwójnym apostatą: porzucił katolicyzm dla islamu, potem powrócił do chrześcijaństwa, ale w wydaniu prawosławnym. Generalnie nie był człowiekiem religijnym, na świat spoglądał oczami racjonalisty, uważającego religijność jako jedną jeszcze, wartą uwzględnienia w politycznych kalkulacjach dziedzinę ludzkiej aktywności. Ta obojętność z czasem przerodziła się we wrogość, szczególnie do pewnego typu religijności. W *Przedmowach* pisanych jeszcze w Paryżu nie ma gorących filipik antyreligijnych. Czajkowski koncentrował się wtedy na obiektywnym, jakby „naukowym” przedstawieniu realiów świata przedstawionego. W okresie tureckim niechęć pisarza do religii skoncentrowała się na wyraźnej abominacji do katolicyzmu. W *Przedmowie do Owruczana*, powieści będącej swoistą epopeją napoleońskiej szlachty północnego Wołynia, Czajkowski przywołuje anegdotę o pewnym szlachcicu owruckim, żarliwym katoliku, który pojechał do Rzymu badać archiwa watykańskie, by znaleźć w nich dowody, że katolicyzm stał się fundamentem wielkości Polski. Odnalazł, ale wbrew własnym chęciom i założeniom, dowody na coś zupełnie przeciwnego.

⁵ Ibidem, s. 10.

⁶ Ibidem, s. 11.

⁷ Ibidem, s. 12.

Katolicyzm oddał królów polskich pod zwierzchnictwo cesarzów niemieckich. Katolicyzm zepchnął Polskę ze zwierzchnictwa nad Sławiąszczyzną, wyznającą dogmat Kościoła Wschodniego, Kościoła Tradycji. — Katolicyzm sprowadził Krzyżaków na klęski Polski i Litwy. — Katolicyzm doprowadził do wiarołomstwa Władysława Warneńczyka. — Katolicyzm nie dał Stefanowi Batoremu zniweczyć wzrastającej potęgi Moskwy. — Katolicyzm rozdzielił Polaków z Kozakami, spowodował klęski i upadek obydwóch rodów jednego narodu. — Katolicyzm uzbroił Jana Sobieskiego na obronę największego wroga Polski, cesarza niemieckiego, przeciwko Muzułmanom, najlepszym sprzymierzeńcom Polski. — Katolicyzm chcąc tępić dysydentów w Polsce, jak hugonotów we Francji, sprowadził powód prawny do rozbiorów Polski. — Katolicyzm wydał bullę w 1832 przeciwko tym Polakom, którzy chcieli oswobodzić ojczyznę spod obcego jarzma⁸.

Przedmowa, jak widać to z przywołanej anegdoty, miała przygotować pewien klimat, właściwy — zdaniem pisarza — do odbioru jego dzieła. Odbioru nie tylko w sferze wartości czy raczej — jak w tym wypadku — antywartości. Przedmowa miała wreszcie, podobnie jak w przypadku przedmów Mickiewicza, zapoznać czytelnika z pewną faktografią, ułatwić mu poruszanie się po świecie przedstawionym dzieła, a tym samym powiązać realia wpisane w powieść z rzeczywistością pozaliteracką. Realizowało to romantyczny postulat respektowania kolorytu lokalnego, ale też — co wydaje się ważniejsze — służyło pozyskaniu zaufania czytelnika. Jeśli bowiem rzeczywistość powieściowa zgadza się z doświadczoną (i zaświadczoną w przedmowie, rzecz jasna) rzeczywistością pozaliteracką, to można także zaufać innym faktom i ocenom wpisanym w architekturę powieściowej budowli. I znów zobaczymy, jak działało to w praktyce. W przywołanej już *Przedmowie do Owruczana* Czajkowski opisuje też genezę Kozaczyzny. Jej początków dopatruje się w dawnych przywilejach pierwszych Jagiellonów, którzy na osiedlenie szlachty bez majątków, ale bitnej, przeznaczyli ziemię wokół Czarnobyli⁹. Jednak nie wszyscy osiedleni radzi byli z takiej lokalizacji, gdyż — oddajmy głos Czajkowskiemu — „Czarnobył w naszych czasach oprócz smoły, dziegieciu i dziedzictwa Chodkiewiczów nie miał nic powabnego”¹⁰.

Przedmowa mogła też pełnić rolę bedekera dla czytelnika, nawet wtedy, gdy samemu autorowi opisywane realia nie były znane z autopsji. W przywołanym już *Wstępie do Wernyhory* Czajkowski charakteryzuje żydowską ludność Salonik (miasto to nazywa wręcz „żydowskim”). W Salonikach

⁸ M. Czajkowski: *Owruczanie*. Wydanie 2., przejrane i poprawione. Lipsk 1863, s. XVI—XVII.

⁹ Ibidem, s. VII i nast.

¹⁰ Ibidem, s. XIII.

dominują Żydzi hiszpańscy, ale jest też oddzielna dzielnica Żydów polskich, nazywająca się „Polaki”¹¹. Żydzi polscy, nie chcąc poddać się dominacji sefardyjczyków, przeszli na islam i służą obecnie w policji, żandarmerii, przy cłach, gnębiąc co niemiara swych dotychczasowych hegemónów. Uczynili tak — zdaniem Czajkowskiego — dlatego, gdyż zanim przyjęli islam, zdążyli nasiąknąć temperamentem i przywiązaniem do wolności polskiej szlachty.

Duch naszej szlachty ich owionął i już na wychodźstwie, za granicą, jak nie znaleźli szlachty polskiej, nie chcieli zostać Żydami szlachtą. Lubię ich za to — jak lubię dziarskich Izraelitów służących w Kozakach i w Dragonach od początku organizacji — jak lubię Izraelitów polskich, wykonywających patriotyzm w czynie — a już jest nie tylko nadzieja, że oni spolszczą, ale pewność, że przeszli na Polaków¹².

Fragment ten ważny jest nie tylko ze względu poznawczego (przynosi pewną informację dotyczącą układów społecznych w Salonikach), ale także dlatego, że ilustruje, jak Czajkowski zmienił swoje poglądy wobec Izraelitów — od pobłażliwo-pogardliwych po uznające ich za ofiarnych, dzielnych żołnierzy, dorównujących w brawurze i poświęceniu sprawie narodowej — polskiej szlachcie.

Pisany w 1861 roku *Wstęp do Wernyhory* przynosi jeszcze inną istotną cechę historyzmu Czajkowskiego. Chodzi już bowiem nie tylko o tak szeroko stosowaną przez poetów romantycznych analogię historyczną, ale wręcz o identyczność historycznych sytuacji. Wspominając swój udział w powstaniu listopadowym, Czajkowski pisze:

Karol Różycki to był mój Konaszewicz Sahajdaczny; w towarzyszach widziałem nowych Mazepów, Wyhowskich, Brzuchowieckich, Neczajów, Mohyłów i całą dawną starszyznę sławnej Kozaczyny. Hulaliśmy rycersko po tej ziemi, po której oni hulali. Biliśmy wroga Polski, jak oni niegdyś bili wroga Kozaczyny¹³.

W tej samej przedmowie pisarz przyznaje raz jeszcze, że głównym celem jego twórczości, podobnie jak głównym celem działań, było wskrzeszenie dawnej społeczności rycerzy — Kozaków. Wskrzeszenie nie tylko w sferze idei, ale również w sferze empirycznej. Przywrócenie do europejskiej gry sił potężnej, kozackiej armii.

¹¹ M. Czajkowski: *Wernyhora*. Wydanie 4., przejrane i poprawione. Lipsk 1868, s. XI.

¹² Ibidem, s. XII.

¹³ Ibidem, s. VI.

Moje marzenie przeobrażało się w teorię, w system, którego ja byłem pisarzem i ja musiałem być wykonawcą; bo nikt się nie znalazł, kto by się chciał podjąć tej pracy dla Kozaczyzny¹⁴.

Jeszcze inną cechę wstępów Czajkowskiego odnajdziemy w przedmowie do *Kirdżalego*, pisanej w 1862 roku w Stambule. Sadyk Pasza przyznaje w niej, że pisząc *Kirdżalego* w Paryżu pod koniec lat trzydziestych, znał Wschód tylko z bałamutnych (jak obecnie to widzi) relacji zachodnioeuropejskich lub rosyjskich. I jedno, i drugie — choć z różnych powodów — ukazywały rzeczywistość bałkańską nierzetelnie¹⁵. Z perspektywy własnych doświadczeń (od 1841 roku Czajkowski mieszkał i pracował na terenie ówczesnej Turcji) jako autor *Przedmowy* rozprawia się z mitami serbskich powstańców antytureckich. Przykładem takiej demitologizacji jest ukazanie postaci Dymitrakiego Skalzojaniego, którego pospolite — zdaniem Czajkowskiego — rozbójnictwo propaganda finansowana przez koła zachodnie przedstawiała jako niezwykle bohaterstwo. Podobnie z mitem Miłosza Obrenowicza. Pisarz ukazuje go jako rozpustnika, który dla dogodzenia swym chuciom nie cofa się nawet przed zbrodnią (chcąc zdobyć żonę jednego z urzędników, kazał tegoż urzędnika zamordować)¹⁶. Nie powstańcy ani rzekomi bohaterowie mogą stać się — zdaniem Czajkowskiego — twórcy narodowej epopei. Fundamentem prawdziwego bohaterstwa, a tym samym narodowej epopei, może być tylko wyrosła z tego narodu szlachta.

Wątkiem do epopei narodowej — siłą, sterem narodowości jest szlachta — z rodu — z tradycji. [...] takiej nie masz ani w Serbii, ani w Bułgarii. [...] Demokracja we wszystkich swoich odcieniach [...] nie może podnieść narodu. Arystokracja może go podnieść i postawić na nogi. Tylko jedna szlachta może utworzyć i przeobrazić w czyn epopeję narodową. Ona tylko może wyrzec to słowo i postawić go w ciele¹⁷.

Kirdżali rozpoczyna się od przekonującej artystycznie apostrofy do Dunaju:

Stary Dunaju! sławiańska rzeko! — powiedz, czyś na twym grzbiecie zaniósł i zatopił w bezdnie Czarnego Morza sławę i imię plemion słowiańskiego i dackiego rodów? Czyś wiarę Chrystusa zanurtnął w głębi swojego koryta? Powiedz, patrz jak w nadbrzeżnych miastach

¹⁴ Ibidem, s. VII.

¹⁵ M. Czajkowski: *Kirdżali, powieść naddunajska*. Wydanie 2. [właśc. 3.], przejrzane i poprawione. Lipsk 1900, s. VII.

¹⁶ Ibidem, s. X—XIII.

¹⁷ Ibidem, s. XII—XIII.

wznoszą się kopuły minaretów i błyszczą półksiężycy Mahometa. — Nie widać tam ani rozramienionych wież kościoła bożego, ani krzyża, godła Zbawiciela świata¹⁸.

Ale w *Przedmowie* do wydania *Kirdżalego* z roku 1875 (a więc już po powrocie na Ukrainę i po przejściu Czajkowskiego na prawosławie), przygotowanej jeszcze w Turcji, pisarz przyznaje, że gdyby tragiczną historię Kirdżalego zaczynał obecnie, apostrofa ta otrzymałaby kształt inny:

Stary Dunaju, otomańska rzeko! nad brzegami twymi błyszczą minarety meczetów — błyszczą kopuły cerkwi, bratają się muzułmanie z chrześcijanami — zlewają się różne narodowości w jedno wielkie, otomańskie państwo¹⁹.

Jak widać, przedmowy pisane przez Czajkowskiego, objaśniające wykonane przez pisarza wolty polityczno-religijne, „nie nadażały” za jego dynamizmem i, jak w tym wypadku, odzwierciedlały poglądy, które w rzeczywistości uległy już dezaktualizacji. Trzeba wspomnieć, że poglądy wyrażone w tej *Przedmowie* odzwierciedlają późne już myślenie pisarza, nacechowane zgorzknieniem i niewiarą w młodzieńcze ideały. Kiedy tworzył *Kirdżalego*, sięgał po temat nośny, opromieniony sławą pisarstwa Byrona i opracowany kilka lat wcześniej przez Aleksandra Puszkina. Tytułowy bohater ujęty został w potrójny węzeł tragiczny: lojalności wobec tureckiego władcy, emocji wywołanych słowiańskim pochodzeniem i miłością do Selimy, ukochanej córki tego władcy. Dążąc do rozcięcia owego tragicznego węzła, Kirdżali staje się wiernym mieczem muzułmańskiego władcy.

Konserwatyzm starzejącego się Czajkowskiego szedł w parze z rosnącą nostalgią i refleksją, że sprawa, której poświęcił całe swoje życie — sprawa Kozaczyzny — należy już bezpowrotnie do przeszłości. We *Wstępie* do trzeciego wydania *Wernyhory* pisał, jakby podsumowując swe dotychczasowe dokonania:

W puściźnie po Matce, po Dziadku moim po kądzieli — odziedziczyłem myśl o Kozaczyźnie:

Rycerską hulaszczością Kozaków postawić na nogi Polskę. Braterskością Polaków spolszczyć Kozaków. Myśl ta marzeń dziecinnych z wiekiem rosła na święte przykazanie kozackie do wykonania²⁰.

¹⁸ Ibidem, s. 1.

¹⁹ M. Czajkowski: *Kirdżali*. Lipsk 1875, s. XIV.

²⁰ M. Czajkowski: *Wernyhora...*, s. V.

Przesłania tego nie udało się jednak zrealizować. I chociaż Czajkowski samego siebie nazywa Ukraińcem²¹, to zdaje się przyznawać, iż należy do grupy (bo przecież jego ukraińskość nie miała wtedy charakteru etnicznego czy wyznaniowego), która wyzuta została z ojczyzny. Więcej, której doświadczeniem historycznym jest ciągle wyzwanie się z ojczyzny — od zburzenia Siczy Zaporoskiej z rozkazu Katarzyny II po rozbiory Polski.

Empatia, wczuwanie się w sytuację starzejącego się pisarza, to perspektywa nader pociągająca, ale poznawczo — trzeba pamiętać — jałowa. Jednak nawet bez wczuwania się można obserwować, jak Czajkowskiego, a właściwie Sadyka Paszę, oraz jego kozaków otomańskich po wojnie krymskiej odsuwano konsekwentnie na peryferie państwa, jak marginalizowano jego wpływy, wreszcie jak Turcja wycofywała się z wcześniejszych obietnic dotyczących budowy dużych formacji wojskowych ze sławiańską barwą i komendą. Czajkowskiego porównać można do człowieka tonącego, który chwyta się brzytwy. W jego życiu tą brzytwą okazała się carska amnestia i ostatnia już wolta polityczno-religijna. Powrót na Ukrainę, praca nad kolejnymi utworami literackimi. Marzenie o restytucji Kozaczyzny w oparciu o carat także się nie ziściło, a tragiczna, samobójcza śmierć była — w moim przekonaniu — ostatnią suwerenną decyzją Sadyka. Ostatnią i ostateczną ekspresją jego wolności.

Efektem jego ostatnich prac jest *Bośnia*, powieść napisana jeszcze w Turcji, którą przygotowywał do druku już w Rosji. Nigdy się nie ukazała, a jej rękopis przechowywany jest w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego. Otóż polityczną służebność literatury ukazuje tu nie tyle wstęp, co dedykacja utworu. W pierwotnej wersji rękopisu Czajkowski napisał piórem:

Adamowi Czajkowskiemu, Majorowi Kozaków Sławiańskich Cesarstwa Otomańskiego, Ojciec, który służył sławiańskiej rzeczy lat czterdzieści z górą, ofiaruje tę swoją pracę synowi, który służyć będzie dalej tej świętej sprawie. Jeśli taka Boża wola. Autor, 31 maja 1871²².

Napisawszy dedykację, Czajkowski skorygował ją ołówkiem, większość tekstu przekreślił, coś niecoś nadpisał. Po tej, dokonanej już w Rosji, korekcie dedykacja przyjęła kształt następujący:

Adamowi Czajkowskiemu, Sztabs Rotmistrzowi Kawalerii Cesarstwa Rosyjskiego, ojciec ofiaruje tę swoją pracę synowi. Autor, 31 maja 1871, w Carogrodzie.

²¹ Ibidem, s. XXIX.

²² M. Czajkowski: *Bośnia*. Rkps BUW, nr inw. 197, s. III.

Dzieje słowiańskie nie potoczyły się wedle scenariusza, jaki sobie wymarzył i jaki wyrażał w swojej działalności politycznej, wojskowej i literackiej Michał Czajkowski — Sadyk Pasza. Kozaczyzna sfederowana z Polską, żywiąca polską szlachtę dawnymi wartościami wolności, honoru i dzielności, zabezpieczająca polskie granice i polską suwerenność, odeszła w przeszłość. Erozji upływającego czasu nie oparły się też teksty literackie Czajkowskiego, które mogą dziś budzić zainteresowanie co najwyżej historyków literatury. Natomiast jako żywe dziedzictwo po Sadyku pozostała jego niezwykła biografia, będąca przykładem permanentnej transgresji, przekraczania uwarunkowań własnego losu, by służyć jak najlepiej sprawie dla niego najświętszej — kontynuacji wolnościowych tradycji kozackich. Ważnym zapisem tego właśnie dziedzictwa są przedmowy — autorskie komentarze — do poszczególnych dzieł literackich Michała Czajkowskiego.

Renata Ryba

Ślady staropolskich konwencji eksordialnych w przedmowach Władysława Syrokomli

Przyglądając się twórczości Władysława Syrokomli, można dostrzec, że istotnym aspektem jego pisarskiej aktywności niewątpliwie było popularyzowanie literatury i kultury staropolskiej. Czynił to nie tylko podejmując w swych dziełach fabularnych tematy z narodowej przeszłości, ale także jako autor *Dziejów literatury w Polsce* i wytrwały translator poezji i prozy łacińskojęzycznej polskich pisarzy z XVI i XVII wieku¹. Ta działalność przekładowa, podjęta z rozmachem, za namową i przy wsparciu między innymi Józefa Ignacego Kraszewskiego oraz historyka i edytora Mikołaja Malinowskiego², stała właściwie u początków pisarstwa Kondratowicza i, jak zauważają badacze, w znaczący sposób przyczyniła się do rozwoju poety, a nawet — to zdanie Franciszka Bielaka — dzie-

¹ W. Syrokomla: *Dzieje literatury w Polsce od pierwiastkowych do naszych czasów*. T. 1—2. Wilno 1850—1852. W niniejszym szkicu wykorzystano wydanie 2., które, dopełnione przypiskami F.M. Sobieszczańskiego, ukazało się pod zmodyfikowanym tytułem: *Dzieje literatury w Polsce od pierwiastkowych czasów do XVII wieku*. Warszawa 1875.

Syrokomla rozpoczął działalność translatorską od tłumaczenia poezji Janicjusza, które zostały wydane w 1848 roku, a następnie w 1851 z innymi przekładami twórczości poetów dawnych, między innymi łacińskiego dorobku Jana Kochanowskiego, *Roxolanii* Sebastiana Fabiana Klonowica, poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego — w edycji: *Przekłady poetów polsko-łacińskich epoki Zygmunto-wskiej*. T. 1—5. Wilno 1851; T. 6 — Warszawa 1852. Z dawnej polskiej prozy łacińskiej dokonał między innymi następujących translacji: M. Kromer: *Polska, czyli o położeniu, obyczajach, urzędach i Rzeczypospolitej Królestwa Polskiego*. Wilno 1853; J. Sobieski: *Pamiętnik wojny chocimskiej*. Petersburg 1854; J.D. Solikowski: *Krótki pamiętnik rzeczy polskich* [...]. Petersburg 1855.

² Informacje na temat okoliczności powstania *Przekładów...* podaje F. Fornalczyk: *Hardy lirnik wioskowy. Studium o Kondratowiczu-Syrokomli*. Poznań 1972, s. 121—134 i in. Monografia ta stanowi cenne źródło do poznania sylwetki poety — zwłaszcza z listów.

ki tej dziedzinie aktywności stał się „zawodowym literatem i ostatecznie ośmielił do własnej oryginalnej twórczości”³. Sam tłumacz rzeczywiście przykładał do swej pracy translatorskiej dużą wagę, mając świadomość spełniania narodowej misji: przywracania rodakom ich dziedzictwa kulturowego. W *Zamknięciu pierwszej serii „Przekładów poetów polsko-łacińskich”* wyjaśnia cel przedsięwzięcia:

[...] wielcy nasi pisarze nie zawsze używali krajowego języka na wynurzenie swych pięknych myśli, a z tego powodu wiele znakomitych utworów, pisanych w Polsce, o Polsce, przez Polaków jakby nie są dziedzictwem naszej literatury, [dlatego należy — R.R.] [...] gorącym oddechem miłości odegrzać, roztopić ten lód starej łaciny i wyświetlić pisarzów polsko-łacińskich w całej świeżości ich oblicza⁴.

Zainteresowanie pisarstwem epok dawnych, a zarazem zdobyta przy okazji prac translatorskich wiedza znalazły wyraz w wypowiedziach wstępnych, którymi Syrokomla poprzedzał własne utwory. W wielu bowiem przedmowach jego autorstwa można odnaleźć wyraźne ślady staropolskiej konwencji *exordium*, wykorzystanej przez twórcę, rzecz jasna, do własnych celów artystycznych⁵.

Przeglądając przedmowy autora *Noclegu hetmańskiego*, łatwo zauważyć, że w ich tytułaturę twórca często wpisywał bezpośredni zwrot „do czytelnika”. Przywołajmy dla przykładu kilka tytułów: *Przegrywka do czytelników* (Gawędy, rymy ulotne i przekłady, poczet III, wydanie 2. — 1856), *Przedśpiewek do litewskiego czytelnika* (Urodzony Jan Dębóróg, 1854), *Do czytelnika* (Kęs chleba [Gawędy i rymy ulotne, poczet IV], 1856; *Starosta kopanicki — więzień w Sonnenburgu*, 1859; *Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna*, 1857—1860), *Do czytelników* (Gawędy i rymy ulotne, poczet V, 1857), *Słówko do czytelnika* (Wielki Czwartek, 1856; *Przyczynki do historii domowej w Polsce*, 1858; *Stella Forna-*

³ F. Bielak: *Wstęp*. W: W. Syrokomla: *Wybór poezji*. Wrocław 1970, s. LX—LXI. Podobne do Bielaka opinie wygłosili T. Pini i A. Drogoszewski — zob. M. Romankówna: *Władysław Syrokomla. Życie i twórczość*. Kraków 1975, s. 10.

⁴ W. Syrokomla: *Zamknięcie pierwszej serii „Przekładów poetów polsko-łacińskich”*. W: Idem: *Przekłady...*, T. 6, s. 210.

⁵ Wypracowane w teoriach średniowiecza, renesansu i baroku konwencje *exordium*, mające źródło głównie w retorycznej teorii wstępu (w kompozycji mowy), „w poezji i prozie staropolskiej odbiły się na sposobach konstruowania wstępów (wydzielonych formalnie poza utwór literacki) [...]”. T. Michałowska: *Kompozycja utworu — teoria*. W: *Słownik literatury staropolskiej (średniowiecze — renesans — barok)*. Red. T. Michałowska przy współudziale B. Otwinowskiej, E. Sarnowskiej-Temierusz. Wrocław 1990, s. 336. O topice wstępu zob. E.R. Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i oprac. A. Borowski. Kraków 1997, s. 92—96.

rina [...], 1859), *Parę słów do czytelnika* (*Chatka w lesie* — cz. 1, 1855—1856), a nawet *Do pobłażliwego czytelnika* (*Wędrowki po moich niegdyś okolicach*, 1853).

Repertuar tytułów przedmów jest w pisarstwie Syrokomli znacznie bogatszy. Twórca ten wyjątkowo skrupulatnie poprzedzał swe dzieła wypowiedziami wstępnymi, jednak wśród wielu tytułów wstępów te ze zwrotem do odbiorców pojawiają się najczęściej. Tego typu wypowiedzi eksordialne, kierowane wprost do czytelników, należały do powszechnej praktyki pisarzy staropolskich, w tym — poetów wczesnego renesansu⁶, których łacińska twórczość stanowiła, przypomnijmy, przedmiot translatorskiej pracy autora *Janka Cmentarnika*. Oczywiście nie chodzi tu o proste naśladownictwo. Jak bowiem zauważył Czesław Zgorzelski, dla postawy poety charakterystyczna była troska o „żywy kontakt z odbiorcą” i chęć „zbliżenia do czytelników”⁷. Wydaje się, iż autor, studiując dawną literaturę, mógł dostrzec, że do osiągnięcia tego celu już sam zwrot do czytelników inicjujący wypowiedź wstępną jest wielce praktyczny. Jego użycie pozwalało od początku zaznaczyć, jak ważny jest adresat przedmowy i zarazem utworu; umożliwiało nawiązanie bezpośredniej więzi z postacią najważniejszą — przyszłym odbiorcą dzieła, i tym samym pozwalało oddziaływać od początku na proces lektury.

Zauważmy jeszcze, iż w tytułaturze wypowiedzeń wstępnych Syrokomla zapowiada konstruowanie przedmowy zgodnie z przynależną do topiki eksordialnej znaną i cenioną od antyku zasadą krótkości (*brevitas*)⁸: „parę słów do...”, „słówko do...”. Dotyczy to również tytułów, wysuwających na plan pierwszy nie czytelnika, a nadawcę komunikatu: „słówko od autora” (*Córa Piastów*, 1855; *Margier*, 1855). W ten sposób za pomocą toposu zwięzłości, wprowadzonego już do tytułu przedmowy, pisarz wyraża troskę o komfort czytelniczej lektury: nie chce odbiorców znużyć. Ponadto autor daje sygnał swojej służebnej roli wobec odbiorców — w myśl swojej koncepcji poety — odległej od postawy wieszczca, a tożsamej z postawą „grajka”, „lirnika wio-

⁶ Najczęściej występujące tytuły staropolskich prefacji to: *Przemowa do czytelnika*, *Do czytelnika*, *Do czytelnika łaskawego* (w wariantcie: *pobłażliwego*); w dziełach łacińskich: *Ad lectorem*, *Ad lectorem benevolum*. Zob. R. Ociecek: *O przedmowach w polskich książkach barokowych*. W: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*. Red. R. Ociecek. Katowice 2002, s. 102; E. Sarnowska-Temeriusz: *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku*. W: E. Sarnowska-Temeriusz, T. Kostkiewiczowa: *Krytyka literacka w Polsce w XVI i XVII wieku oraz w epoce Oświecenia*. Wrocław 1990, s. 111—112.

⁷ C. Zgorzelski: *Gawędziarz szlachecki i „lirnik wioskowy”*. W: Idem: *Zarysy i szkice literackie*. Warszawa 1988, s. 130.

⁸ Zob. E.R. Curtius: *Literatura europejska...*, s. 510—518; J. Ziomek: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 298.

skowego”, gotowego do poetyckiej „posługi”⁹ (*Przegrywka do czytelników* [Gawędy, poczet III]; *Do czytelnika* [Gawędy, poczet IV]). Także jako popularyzator wiedzy o narodowej przeszłości wyznaje we wstępie do *Dziejów literatury*, iż kierowała nim chęć „przysłużenia się publiczności”¹⁰.

Programowo kształtowana przez Syrokomlę idea przyświecająca relacji czytelnik — twórca zakładała daleko idącą zasadę równości: obaj należą do jednej zbiorowości, są zespoleni poczuciem braterstwa i swojskości, co więcej — poeta czerpie inspiracje z otoczenia: składa pieśni „z taktów serc gromady”, a „serca słuchaczy i serce pieśniarza” łączy „święty węzeł”, któremu patronuje sam Bóg (*Przegrywka do czytelników* [Gawędy, poczet III]).

Nie jest to jednak jedyny obraz odbiorcy wpisany w przedmowy „wioskowego lirnika”. Otóż czytelnik z przedmów Syrokomli przypomina w niektórych aspektach kreacje odbiorcy ze staropolskich wypowiedzi wstępnych. Sugeruje to już pewne podobieństwo leksykalne: poeta dziewiętnastowieczny na wzór poprzedników zwraca się do „łaskawego”, a najczęściej do „pobłażliwego” czytelnika. I tak przekłady poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego poddaje „pod osąd pobłażliwego czytelnika”¹¹. Oddając w ręce publiczności czytającej „kantatę” *Franciszek z Assisu* — ufa w jej pobłażliwość¹². We wstępie do *Wycieczek po Litwie* zdradza, że „liczy na pobłażliwość czytelników”¹³, a dramat *Chatka w lesie* (cz. 1) nawet poleca „pobłażliwej opiece” odbiorców¹⁴. Zauważmy przy tym, iż poeta umieszczał zazwyczaj owe prośby o pobłażliwość na końcu wypowiedzi wstępnych, czyniąc z nich swoiste ostatnie słowo od autora przed czytelniczną lekturą dzieła; po jego wygłoszeniu twórca jest już zdany całkowicie na „łaskę” odbiorców. Wydaje się, że Syrokomla, szczególnie wrażliwy na wszelkie głosy krytyczne, mógł skwapliwie podchwycić ten charakterystyczny dla przedmów staropolskich sposób ostatniego zalecenia dzieła¹⁵.

⁹ Zob. F. Bielak: *Wstęp...*, s. XLVII—L; C. Zgorzelski: *Gawędziarz szlachecki...*, s. 128—132, 141.

¹⁰ W. Syrokomla: *Programma*. W: Idem: *Dzieje literatury...*, T. 1, s. 14. O etapach powstawania *Dziejów literatury*, metodologii przyjętej przez ich autora i celach publikacji zob. F. Fornalczyk: *Hardy lirnik...*, s. 200—204 i in.

¹¹ W. Syrokomla: *Książdz Maciej Kazimierz Sarbiewski*. W: Idem: *Przekłady...*, T. 4, s. 16.

¹² W. Syrokomla: *Przedmowa*. W: Idem: *Franciszek z Assisu. Kantata*. Wilno 1859, s. 6.

¹³ W. Syrokomla: *Do czytelnika*. W: Idem: *Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna*. T. 1—2. Wilno 1857—1860, s. 9.

¹⁴ W. Syrokomla: *Parę słów do czytelnika*. W: Idem: *Chatka w lesie. Dziwactwo dramatyczne*. Cz. 1—2. Wilno 1855—1856, s. 5.

¹⁵ Za przykład niech posłuży końcowy fragment wypowiedzi *Do czytelnika*, w którą zaopatrzył swą słynną translację *Jerozolimy wyzwolonej* Torquata Tassa — Piotr Ko-

Tak więc czytelnik, któremu poddaje się pod osąd utwór i licząc się z jego zdaniem, prosi o życzliwą lekturę, przestaje być wyłącznie odbiorcą idealnym. Nabiera natomiast on cech krytyka, choć u Syrokomli nie jest tożsamy z krytykiem — uczonym, krytykiem zawodowym, który nicuje „śpiewek dziadowski, / Z myśli do myśli, ze zgłoski do zgłoski [...]”¹⁶. Tę krytykę uważał za stronnictwo, dystansował się wobec niej, prawo do oceny dzieł przyznawał zaś publiczności czytającej¹⁷.

Dlatego też czytelnika oceniającego należało „oblaskawić”. W tym zaś celu autor *Margiera* sięga po zakorzenione w poetyce wstępu i bogato rozwinięte w literaturze staropolskiej środki, służące zyskiwaniu przychylności odbiorców¹⁸. Niewątpliwie do sprawdzonego w tym względzie repertuaru należy topos skromności¹⁹. Syrokomla zdaje się nim posługiwać nawet z pewną przesadą, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę postawę twórców romantycznych.

I tak autor *Ułasa*, zwłaszcza w tych miejscach przedmów, w których wprost prosi odbiorców o „pobłażliwość”, „przebaczenie” czy tylko o życzliwą ocenę, stosuje topos pomniejszania rangi dzieła. Wydając na przykład *Przyczynki do historii domowej w Polsce*, określa w *Słótku do czytelnika* swoje edytorskie przedsięwzięcie mianem „grosza wdo-

chanowski (w edycji z 1618 roku): „[Wiersz — R.R.] atoc go posyłam [czytelniku — R.R.], abyś osądził, jeśli ujdzie. Zdrow bądź, a najdzieszli co do smaku, z łaską przyjmi”. Kolejne edycje eposu Tassa — Kochanowskiego i zmiany zachodzące w ukształtowaniu ramy wydawniczej w tychże edycjach omówiła R. Ociecek: *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej w książkach dawnych*. W: *O literackiej ramie wydawniczej w książkach dawnych*. Red. R. Ociecek. Katowice 1990, s. 12—18.

¹⁶ W. Syrokomla: *Dedykacja „Gawęd gminnych” Litwinom*. W: Idem: *Gawędy i rymy ulotne*. Warszawa 1853, s. 9.

¹⁷ Syrokomla podzielał poglądy na krytykę z Józefem Ignacym Kraszewskim, wyrażającym nieraz dość zdecydowane opinie: „sąd mas jest najtrafniejszym z sądów”. Cyt. za: M. Gumkowski: *Krytyka literacka*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Wrocław 2002, s. 455. Zob. też F. Biela: *Wstęp...*, s. XXV—XXVI.

¹⁸ Pozyskiwanie przychylności odbiorców (*captatio benevolentiae*) — to jeden z podstawowych celów każdego wstępu. Zob. T. Michałowska: *Kompozycja utworu — teoria...*, s. 336. Po raz pierwszy na ziemiach polskich cały „katalog” formuł skromnościowych, zastosowanych po mistrzowsku, by zyskać przychylność odbiorców, pojawił się w *Kronice polskiej* Anonima zwanego Gallem — w trzech listach dedykacyjnych, pełniących funkcję wstępów do każdej z kolejnych ksiąg. Anonim tzw. Gall: *Kronika polska*. Przeł. R. Grodecki. Oprac. M. Plezia. Wrocław 1996. Oczywiście do formuł skromnościowych, występujących w przedmowach autorstwa Syrokomli, nie zaliczam wypowiedzi programowych, określających charakter utworu, jego poetykę, adresata, jak na przykład słynne poetyckie wyznanie twórcy: „wiersz od siekiery, robota niegładka”, uczynione w *Dedykacji [...] Litwinom* (s. 8).

¹⁹ O formułach skromnościowych zob. E.R. Curtius: *Literatura europejska...*, s. 86, 90—92.

wiego"²⁰; *Chatkę w lesie* (cz. 1) z kolei — jako debiut dramatopisar-ski — starannie obudował „stosownym” do okoliczności komentarzem: „skromny wyskok fantazji”, „drobnostka”, „kilka dialogowych kartek”, „całość sklejana bez planu”, wyrażając przy tym obawę o „sąd czytelników” i prosząc, aby utworu „nie potępiali”²¹.

Obniżanie rangi dzieła łączy się w wypowiedziach wstępnych Syrokomli z innym toposem skromnościowym, również dobrze znanym po-etyce staropolskich przedmów: umniejszaniem swych twórczych kompetencji. Topos ten przybiera pod piórem Kondratowicza urozmaicone formy. Może mieć postać ogólnikowego wyznania, jak w przedmowie do przekładu wierszy Pierre’a Jeana Bérangera: „zalety obecnej publikacji należą do oryginału — a do nas tylko wady”. Tym sposobem, zgodnym głosem translatorzy: Władysław Syrokomla i Wincenty Korotyński, zakończyli przedmowę do tomiku²².

Kończąc zaś wstęp do gawędy *Spowiedź pana Korsaka*, autor bardziej szczegółowo objaśnia, w czym mogą tkwić potencjalne usterki utworu, a także wskazuje na własną nieporadność jako na źródło owych wad:

Co do oddania barw, charakterów osób i głębi ich uczuć, słowem, co do artystycznego obrobienia przedmiotu — liczymy, jak zwykle, więcej na pobłażanie czytelnika, niż na naszą ugodność²³.

Wzmocnienie autokrytyki w przytoczonej wypowiedzi stanowi ujawnienie stanu permanentnego zdawania się na łaskę odbiorcy z powodu braku „pełnych” kompetencji pisarskich, co wyraża się w sformułowaniu: „jak zwykle”.

Podobne uzależnienie od odbiorców Syrokomla zdradza w wypowiedzi poprzedzającej *Wycieczki po Litwie*, tym razem jednak informuje czytelników, że o ewentualnych wadach relacji z podróży zdecydowały okoliczności zewnętrzne, a więc niezależne od jego pisarskich predyspozycji:

²⁰ W. Syrokomla: *Słowno do czytelnika*. W: Idem: *Przyczynki do historii domowej w Polsce*. Wilno 1858, s. 1 nlb. Na popularność tego motywu, wywodzącego się od świętego Hieronima, zwraca uwagę E.R. Curtius: *Literatura europejska...*, s. 94.

²¹ W. Syrokomla: *Parę słów do czytelnika*. W: Idem: *Chatka w lesie...*, s. 3—5.

²² W tym przypadku, podobnie jak w wielu edycjach przekładów Syrokomli, funkcję przedmów pełniły informacje o życiu i twórczości tłumaczonego autora. W. Syrokomla, W. Korotyński: *Życie i pisma Bérangera*. W: [P.J.] Béranger: *Piosenki*. Wilno 1859, s. LXXXVIII.

²³ W. Syrokomla: [Przedmowa] *Spowiedź pana Korsaka*. W: Idem: *Dwie gawędy*. Wilno 1854, s. 9. Przedmowa poprzedzająca *Spowiedź pana Korsaka* nie została zatytułowana zarówno w pierwszym wydaniu, jak i w drugim (1856). Wstęp do drugiej edycji różni się od tego z pierwszej, stanowiąc interesujący przykład reakcji autora na głosy krytyczne pod adresem dzieła.

[...] nie mając czasu do obszerniejszych badań, nie mogłem stworzyć jeno rzecz dorywczą. Cieszę się z tego, co się udało zebrać; żałuję, że nie zebrał więcej i, jak zawsze, liczę na pobłażliwość czytelników²⁴.

Innym razem „lirnik wioskowy” w celu usprawiedliwienia się przed odbiorcą wykorzystuje „topos trudnego przedsięwzięcia”. W utworze *Franciszek z Assisu*, pomyślanym jako libretto do muzyki Stanisława Moniuszki, sugeruje, że usterki dzieła, które może dostrzec czytelnik, wynikają z wysokiej rangi podjętego tematu:

[...] dajemy na widok publiczny nasze libretto, tym ufniejsi w pobłażanie czytelników, iż każdy dostrzeże, jak trudno było podołać wielkiemu przedmiotowi²⁵.

Z kolei jako autor *Dziejów literatury* liczy na wyrozumiałość odbiorców, zwracając w przedmowie uwagę na fakt, że stanął przed całkiem nowym dla niego wyzwaniem: „Nowa to dla nas praca”²⁶.

Poeta wyraża również niepewność w odniesieniu do zasadności własnych rozwiązań artystycznych. I tak, pomimo wyjaśnienia decyzji o zastosowaniu w przekładzie *Roxolanii* Sebastiana Fabiana Klonowica odmiennego od oryginału układu kompozycyjnego, translator uznał za stosowne zwrócić się do odbiorców „o przebaczenie” — „za tę dowolność”²⁷.

Fragment szczególnie interesujący z punktu widzenia wykorzystywania przez Syrokomlę dawnych konwencji eksordialnych znajduje się w przedmowie do przekładu poezji Sarbiewskiego:

Wziąwszy przed się powrócić mowie rodzinnej Sarbiewskiego, pojmujemy trudności i ważność naszej roboty, i ze drżeniem do niej się bierzemy. Czując jednak, że się dopełnia obowiązek, pochlebając sobie, że nas nie będą sądzić za to, czegośmy z braku sił uczynić nie byli w możności, wróżąc nadto, że prace nasze, zdolniejsze czyjeś prace wywołają — przemożmy naszą obawę i poczynajmy w Imię Boże²⁸.

²⁴ W. Syrokomla: *Do czytelnika*. W: Idem: *Wycieczki po Litwie...*, s. 9.

²⁵ W. Syrokomla: *Przedmowa*. W: Idem: *Franciszek z Assisu...*, s. 6.

²⁶ W. Syrokomla: *Programma...*, s. 14.

²⁷ W. Syrokomla: *Słowo o Klonowiczu i jego obecnym utworze*. W: S.F. Klonowic: *Ziemia Czerwonej Rusi (Roxolania)*, przeł. W. Syrokomla. W: W. Syrokomla: *Przekłady...*, T. 3, s. 16.

²⁸ W. Syrokomla: *Ksiądz Maciej Kazimierz Sarbiewski*. W: Idem: *Przekłady...*, T. 4, s. 7.

Wyjątek ten szczególnie został nasycony formułami skromnościowymi. Odnajdujemy tu formuły już zaobserwowane w przedmowach Syrokomli: „trudnego przedsięwzięcia”, „własnej słabości pisarskiej jako źródła błędów”, ale pojawia się też nowa: praca tłumacza może stać się impulsem do lepszych realizacji przekładowych pióra innych autorów. Ta ostatnia zawiera myśl o niedoskonałości translatorskiego przedsięwzięcia. To spiętrzenie formuł skromnościowych zostało zastosowane, by odsłonić głębszy sens wypowiedzi tłumacza. Po pierwsze — co nie jest obce wstępom staropolskim — zwraca się tu uwagę na duży wysiłek pisarza, który musiał pokonać wiele trudności w procesie tłumaczenia dzieła. Po drugie, przeciwnieństwa, wszelkie rozterki twórcze muszą być odsunięte na plan dalszy, by spełnić cel nadrzędny: wzbogacić kulturę narodową. Podobny wątek myślowy — praca pisarska jako służba ojczyźnie — dochodził do głosu w przedmowach twórców dawnych epok, między innymi właśnie translatorów²⁹. Co więcej, Syrokomla, ujawniając swoją słabość, swoście wzywa do translatorskiego współzawodnictwa — także dla dobra polskiej literatury.

Zauważmy jeszcze, że omawiany fragment przedmowy zawiera formułę modlitewną, wezwanie imienia Bożego, pełniące rolę swoście inwokacyjnej prośby o opiekę nad trudem tłumacza, który tylko na łamach wypowiedzi wstępnej, jedynej „przestrzeni” należącej wyłącznie do niego, mógł prosić o boski patronat. Zwrot do Boga otwiera główną część wstępu: informację o życiu i twórczości Sarbiewskiego. Po tej części historycznoliterackiej autor przedmowy ponownie przemawia przede wszystkim jako translator i kończy wypowiedź, znów nawiązując do dawnych konwencji eksordium. Tym razem autor *Ułasa* posłużył się motywem „drzemki Homera”, chwilowej niedyspozycji twórcy, za którą kryją się usterki dzieła³⁰. Autor przekładu w odniesieniu do siebie i ten motyw, już w wersji pod-

²⁹ Pogląd, że pisarstwo jest wyrazem postawy patriotycznej, pojawił się między innymi w przedmowach Mikołaja Reja (*Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*, 1558); Stanisława Murzynowskiego (*Historia żałosna [...] o Franciszku Spierze*, 1550); Samuela Twardowskiego (*Wojna domowa*, 1660); także we wstępach pochodzących od tłumaczy, na przykład Jana Alana Bardzińskiego jako tłumacza *Farsalii* Lukana (1691), a nawet edytorów, jak w przypadku prefacji *Typograf do Czytelnika* w tomie przekładów Jana Andrzeja i Stanisława Morsztynów pt. *Psyche z Lucjana, Apulejusza, Marina. Cyd albo Roderyk* [i inne] (1696). Na temat wskazanego problemu zob. między innymi: E. Sarnowska-Temierusz: *Krytyka literacka w Polsce...*, s. 125—130; R. Ocieczek: *O różnych aspektach badań...*, s. 12; R. Ryba: *Uwagi o funkcjonowaniu motywów narodowo-patriotycznych w przedmowach staropolskich*. W: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej...*, s. 63—65.

³⁰ Uwagi o tym horacjańskim motywie zob. T. Michałowska: *Galla Anonima wiersz o twórczości pisarskiej. (Głosy do tekstu)*. W: *Łacińska poezja w dawnej Polsce*. Red. T. Michałowska. Warszawa 1995, s. 20—21.

stawowej będący usprawiedliwieniem ewentualnych potknięć, dodatkowo wzmacnia, hiperbolizuje:

Drzymie niekiedy i boski Homer, zdrzymał czasem i nasz Sarbiewski — a jeśli jego tłumacz w takich miejscach naprawdę zasnął, niech go właściwa ludzom ułomność przed czytelnikiem wymówi³¹.

Syrokomla w rozmaity zatem sposób starał się pozyskać przychyłność odbiorców. Niewątpliwie szczególnie użyteczne do realizacji tego celu były wypróbowane w praktyce dawnych wypowiedzi wstępnych — toposy, formuły, motywy skromnościowe.

Autor *Margiera*, kształtując za pomocą elementów wprowadzających relacje z odbiorcą, sięgnął również po konwencję wypowiedzi „do zoila”. Zwroty „do zoila” — tak popularne w piśmiennictwie staropolskim — najczęściej należały do części zamykających dzieło; mogły się też znajdować wśród elementów wstępnych; rzadziej traciły status samodzielności i funkcjonowały w obrębie innej części okalającej dzieło, na przykład w prefacji³². Właśnie ostatni z opisanych przypadków występuje w jednej z przedmów autorstwa Syrokomli. Otóż pisarz adresem do złośliwego krytyka kończy wstęp do publikacji krajoznawczej: *Niemen. Od źródeł do ujścia*. Pod jego piórem negatywny portret osławionego prześmiewcy został zdominowany przez jedną cechę — brak patriotyzmu. Pisarz bowiem, zarówno jako autor monografii Niemna, jak i pozostałych utworów spod znaku podrózpisarstwa, właśnie we wstępach do tych dzieł jasno wypowiadał swoje przekonania: lektura utworów o tematyce krajoznawczej jest lekturą patriotyczną, winna pobudzać postawy proojozyżniane³³. Zatem podważanie wartości dzieł o tak sprecyzowanym zadaniu i — co za tym idzie — zniechęcanie do ich odbioru, jest jednoznaczne z postawą antynarodową. Stąd wystosowany do zoila apel, by jednoczyć narodową wspólnotę czytelników, a nie dzielić:

³¹ W. Syrokomla: *Ksiądz Maciej Kazimierz Sarbiewski...*, s. 17.

³² Obszerny wywód na temat przesłań do zoila zob. E. Sarnowska-Temeriusz: *Krytyka literacka w Polsce...*, s. 139—143; por. też R. Ociecek: *O różnych aspektach badań...*, s. 10. W tym miejscu jedynie odnotujmy, że tłumaczony i ceniony przez Syrokomlę S.F. Klonowicz poprzedził *Flisą* łacińskim adresem do zoila.

³³ Sądy takie pojawiają się zwłaszcza we wstępach: *Do pobłażliwego czytelnika (Wędrówki po moich niegdyś okolicach)*. Wilno 1853, s. 7—10; *Do czytelnika (Wycieczki po Litwie...*, s. 5—9) oraz w *Liście do Aleksandra Niewiarowskiego*, opublikowanym w funkcji wstępu do *Podróży swojaka po swojszczyźnie* (Warszawa 1914) przez edytora rękopisu teje podróży — Władysława Korotyńskiego. O opisach podróży pióra Syrokomli i ich zadaniu kształtowania postaw patriotycznych zob. S. Burkot: *Polskie podrózpisarstwo romantyczne*. Warszawa 1988, s. 289—291, 297—301; F. Fornalczyk: *Hardy lirnik...*, s. 276—277, 358—361, 391, 462.

[...] a ty, cny Zoilu, racz mieć w pamięci, że nie zółcią, lecz miodem namaszczać potrzeba rany; że nie młotem, lecz kielnią wznosić potrzeba ołtarz, na którym święte nasze bóstwo — wcieloną ideę naszych gór i rzek, w ich mitycznym kształcie da się umieścić³⁴.

Dodajmy, że wypowiedź do zoila została bezpośrednio poprzedzona zwrotem do odbiorcy: „Sądź, czytelniku, pracę jak warta, autora jakieś łaskaw”. Syrokomla, podobnie jak czynili to często twórcy staropolscy, wyraźnie podkreśla odmienność ról: czytelnika i zoila. Tym samym, przy użyciu dawnych konwencji, przyznaje odbiorcy pełne prawo do ferowania sądów krytycznych, ale upomina się też o obiektywną (niezłóśliwą) ocenę dzieła, na którą nie mają wpływu sympatie bądź antypatie wobec osoby autora. W innym miejscu poeta dziękował przecież za „światłą krytykę” (*Zamknięcie pierwszej serii „Przekładów polsko-łacińskich”*³⁵).

Postać zoila, choć nienazwana tym imieniem, uobecnia się również w *Słótku do czytelnika* autorstwa Syrokomli, poprzedzającym debiutantki zbiór poezji Wincentego Korotyńskiego *Czym chata bogata, tym rada*. W wierszowanej części owej przedmowy jej autor mówi o możliwości pojawienia się na drodze debiutanta „jakiegoś oszczercy”. Jednak dla poety, wrośniętego w czytelniczą wspólnotę, nie stanowi on realnego zagrożenia:

A choć się znajdzie jaki oszczerca,
To się i tutaj troszczyć nie trzeba:
Bo ten lud boży tak go zasyczy,
Że sam odwoła słowa goryczy³⁶.

Tak więc czytelnik „życzliwy”, „łaskawy” — zwłaszcza gdy poeta realizuje program pisarski: swój dla swoich — stanowi przeciwwagę dla „złośliwego” krytyka.

Przy okazji zauważmy, iż w omawianym *Słótku do czytelnika* Syrokomla ożywił jeszcze jedną staropolską tradycję — przedmowy zalecającej (utwór bądź autora). Wstępy takie — wierszem lub prozą — wychodziły spod ręki wielu pisarzy epok dawnych, między innymi Pawła z Krosna, Jana Dantyszka, Mikołaja Reja, a także Sebastiana Fabiana Klonowica³⁷.

³⁴ W. Syrokomla: *Słótko przedwstępne*. W: Idem: *Niemen. Od źródeł do ujścia*. Wilno 1861, s. 4.

³⁵ W. Syrokomla: *Przekłady...*, T. 6, s. 214.

³⁶ W. Syrokomla: *Słótko do czytelnika*. W: W. Korotyński: *Czym chata bogata, tym rada*. Wilno 1857, s. 3.

³⁷ Zob. E. Sarnowska-Temeriusz: *Krytyka literacka w Polsce...*, s. 117, 138—139; A. Sitkova: *O pisarstwie Józefa Wereszczyńskiego. Wybrane problemy*. Katowice 2006, s. 150—153 — tu o tekstach zalecających autorstwa S.F. Klonowica.

Postawie „lubownika rzeczy krajowych” Syrokomla daje pełny wyraz, także za pomocą konwencji staropolskich eksordiów, w znanym *Przedśpiewku do litewskiego czytelnika*, pełniącym funkcję przedmowy do słynnej gawędy *Urodzony Jan Dęboróg*. Już sam akt skierowania wierszowanej wypowiedzi wstępnej do zbiorowości określonej pod względem narodowym czy nawet gest dedykowania dzieła tejże wspólnocie — jak w *Dedykacji „Gawęd gminnych” Litwinom* (*Gawędy i rymy ulotne*, 1853) — przywodzi na myśl podobne działania podejmowane przez twórców dawnych epok, zwracających się na początku dzieła na przykład „do Słowianów” czy „do Polaków”³⁸. W tych wypowiedzeniach „do narodu” pisarze staropolscy dokonywali pochwały narodowej wspólnoty. Wyrazistą cechą poetyki owych laudacji była konfrontacja „swojego” — lepszego, z „obcym” — gorszym.

Podobna zasada pochwały jest widoczna we wskazanych fragmentach wprowadzających pióra Syrokomli: „autentyczny” Litwin z „gminu szaraczkowego” a „pan” wybierający Paryż i „zamorskie pachnidła” — tak jest w *Dedykacji [...] Litwinom*³⁹; w *Przedśpiewku* zaś mamy do czynienia z przeciwstawieniem „krajobrazowym”: pozornych wartości raju „ziemskiego” (południa Europy) tym prawdziwym (litewskiej „ziemi posępnej”⁴⁰).

Staropolscy autorzy „przedmów do narodu” w celach laudacyjnych uruchamiali cały zespół spetryfikowanych wyobrażeń narodowych i wartości podległych mitologizacji, jak między innymi: wolność dobrem najwyższym; cnota i sława ponad dostatek; waleczność; potęga państwa zapewniająca szacunek u sąsiadów; wierność władcom; Polska — spichlerzem Europy. W pewnych miejscach *Przedśpiewek* wykazuje nawet dość duże podobieństwo do przywołanego powyżej katalogu wartości:

Litwo! Tyś więcej warta, niż zda się na oko:
Pieszczota oceanu, dziwowisko świata,
Z twych sosen wyciosana brytańska fregata;
Siermiężny syn twych wiosek po to ziemię kopie,
Aby głodno nie było pięknej Europie;
Nie zląkł się prosty szlachcic karmiony twym żytem,
Ani Turków pod Wiedniem, ni skał pod Madrytem⁴¹.

³⁸ Na przykład: A. Obodziński: *Przemowa do przeznaczonych Słowianów*. W: Idem: *Pandora monarchów polskich*. Kraków 1640; B. Paprocki: *Do Polaków*. W: Idem: *Panosza, to jest wystawianie panów i paniąt ziem ruskich i podolskich z męstwa, z obyczajów i z innych spraw pocziwych*. Kraków 1575. Inne przykłady staropolskich przedmów „do narodu” omówiłam w szkicu: R. Ryba: *Uwagi o funkcjonowaniu motywów narodowo-patriotycznych...*, s. 59—60.

³⁹ W. Syrokomla: *Dedykacja „Gawęd gminnych” Litwinom...*, s. 9.

⁴⁰ W. Syrokomla: *Przedśpiewek do litewskiego czytelnika*. W: Idem: *Urodzony Jan Dęboróg*. Petersburg 1854, s. 2—3.

⁴¹ Ibidem, s. 2.

Jednak nie jest najistotniejsze w tym miejscu doszukiwanie się konkretnych zbieżności. Ważna jest obecność podobnej zasady, rządzącej wypowiedzią tego typu: nagromadzenie waloryzowanych w danej epoce wyobrażeń o narodzie oraz dowodzenie jego wyjątkowości.

Dawne konwencje wypowiedzi wprowadzających do dzieła ożywia też Syrokomla w edycji monodramu *Natura wilka wyciąga z lasu* (1860). Otwierający publikację wiersz *Do moich piosnek* został określony przez poetę mianem wstępu. Twórca nawiązuje w nim do popularnego w okresie staropolskim, a mającego źródła antyczne, motywu „rozmowy autora z książką”, „żegnania z książką”, „wysyłania książki w świat”. Wiersze o charakterze wstępu zorganizowane wokół wskazanego motywu znajdują się między innymi w dorobku poetów humanistów wczesnego renesansu — na przykład Janicjusza⁴², którego twórczość, przypomnijmy, zajmowała Syrokomle-translatora.

Autor *Melodii z domu obłąkanych* nie był osamotniony, w wykorzystaniu motywu „rozmowy z książką”. Podjęli go też inni twórcy dziewiętnastowieczni, wśród nich — Kraszewski⁴³.

O dobrej znajomości konwencji rządzących poetyką wstępu oraz zwyczaju opatrywania dzieła w elementy ramowe świadczy edycja *Baka odrodzony* [...]. *Uwagi o śmierci niechybnej* [...], którą następująco charakteryzuje Aleksander Nawarecki:

Literat Syrokomla redaguje w roku 1855 wznowienie *Uwag*, opatruje je wstępem i biogramem poety, uzupełnia tekstami innych autorów, dodaje własne parodie i apokryficzne imitacje⁴⁴.

W powyższej edycji Syrokomla umieścił dwa interesujące nas pastisze: *Do Zoilusa* oraz *Pobożnemu czytelnikowi Władysław Syrokomla po zdrowieniu zasyła*⁴⁵, czyniące zadość staropolskiej konwencji. Stanowią one „stylizatorskie” nawiązanie do dawnego zwyczaju okalania dzieła literacką ramą wydawniczą, której — przypomnijmy — nie tworzyły wyłącznie teksty odautorskie, ale również wychodzące spod ręki innych osób, na przykład — edytora⁴⁶.

⁴² Zob. E. Sarnowska-Temeriusz: *Krytyka literacka w Polsce...*, s. 139.

⁴³ Zob. A. Sitkova: *O pisarstwie Józefa Wereszczyńskiego...*, s. 104 — w przypisie 198. informacja o opracowaniach na temat motywu posyłania książki w świat i jego realizacjach przez twórców dziewiętnastowiecznych (między innymi Adama Mickiewicza).

⁴⁴ A. Nawarecki: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki — poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991, s. 223.

⁴⁵ Edycję, w tym wskazane pastisze, omówiła wyczerpująco M. Stolzman: *Syrokomla i świat książek*. „Roczniki Biblioteczne” 1979, z. 1, s. 157—180.

⁴⁶ Zob. R. Ociecek: *O różnych aspektach badań literackiej ramy wydawniczej...*, s. 7.

*

*

*

Narodową przeszłość darzył Syrokomla szczególnym szacunkiem. W dawnych dziejach ojczystych, litewskich i polskich widział bogactwo inspiracji i tematów literackich. Nie tylko sam czerpał z tego źródła (między innymi: *Margier*, *Stare wrota*, *Nocleg hetmański*, *Możnowładcy i sierota*, *Hrabia na Wątorach*). Zachęcał do tego także innych twórców, zarzucając im zapatrzenie się w literaturę obcą i niedocenywanie rodzimej historii. Wypowiedzi na ten temat także odnajdujemy w przedmowach, choćby w *Słótku do czytelnika*, poprzedzającym komedię *Hrabia na Wątorach*.

Zakochani w efektach francuskiej literatury, ubolewając nawet, że nasze obyczaje nie dają osnowy do kompozycji tak bogatej, jak *Żyd Wieczny* lub *Monte Christo*⁴⁷, zapominamy, że w kronikach własnych mamy niewyczerpalne kopalnie, z których geniusz Szekspira lub Walter Scotta cuda by stworzył⁴⁸.

Autor *Margiera* poczytywał sobie za zasługę, gdy sam mógł dostarczyć potencjalnych źródeł historycznych, skrupulatnie publikując choćby wyjątki z dawnych, odnalezionych przez siebie rękopisów, jak w przypadku *Przyczynków do historii domowej w Polsce*:

[...] miło nam przysłużyć się lubownikom rzeczy krajowych trzema ciekawymi przyczynkami do historii domowej Polski, które nam z niezliczonych rękopismów wygrzebać się udało. I historyk, i powieściopisarz historyczny znajdą tu może przydatne dla siebie materiały, a my będziemy szczęśliwi, dodając nasz grosz wdowi do skarbnicy ogólnej wiedzy rzeczy krajowych⁴⁹.

Przypomnijmy raz jeszcze, że działalność przekładową — tłumaczenia pisarzy staropolskich, tworzących w języku łacińskim — uważał Syrokomla za misję i posługę dla narodu, który winien poznać zapomniany dział ojczystej literatury. Przy czym — dodajmy — nie ograniczał się w tej dziedzinie do poczynań translatorskich. Kolejne tomiki przekładów poprzedzał rozbudowanymi informacjami o życiu i twórczości

⁴⁷ Chodzi, oczywiście, o słynne dzieła: A. Dumas (ojciec): *Hrabia Monte Christo* (1845, wydanie polskie — 1846) i E. Sue: *Żyd Wieczny Tułacz* (T. 1—10, 1844—1845, wydanie polskie 1844—1845).

⁴⁸ W. Syrokomla: *Słótko do czytelnika*. W: Idem: *Hrabia na Wątorach. Krotchwiła wierszem, z XVII wieku*. Wilno 1856, s. I—II.

⁴⁹ W. Syrokomla: *Słótko do czytelnika*. W: Idem: *Przyczynki...*, s. 1 nlb.

danego autora, nie stroniąc przy tym od własnych ocen i komentarzy. Starał się zwłaszcza dowartościować tych twórców, którzy — jego zdaniem — pomimo rozmaitych pisarskich zasług zostali zapomniani, jak Leonard Gorecki; bądź borykali się z przeciwnościami losu — jak Janicjusz; albo, niedocenieni przez współczesną im publiczność czytającą, kończyli żywot — odrzuceni, złożeni chorobą, w nędzy, jak Klonowic⁵⁰. Dodajmy, że Syrokomla współtworzył legendę Sebastiana Fabiana Klonowica, rozwijającą się dość dynamicznie w XIX wieku⁵¹.

Oprócz kilkustronicowej przedmowy zatytułowanej *Słółko o Klonowiczu i jego obecnym utworze*, poprzedzającej przekład *Roxolanii*, Syrokomla poświęcił twórcy staropolskiemu poemat *Zgon Acerna*. I tym razem edycja została opatrzona wstępem, którego funkcję pełnił list dedykacyjny *Do J.I. Kraszewskiego*. W obu wypowiedziach wstępnych, do *Roxolanii* i *Zgonu Acerna*, autor przedstawił sylwetkę Klonowica w duchu romantycznych przekonań o statusie poety-wieszcza, a po trosze i według wyobrażeń o własnych relacjach „poeta — świat”:

Nie zawstydzimy się obcych, że mają Tassa w więzieniu, Kamöensa [Camõesa — R.R.] w szpitalu: i my zabiliśmy jednego z naszych genialnych ludzi, i my daliśmy naszemu Klonowicowi umrzeć w jezuickiej infirmerii w Lublinie. Ale to było tak dawno... tak dawno! Dzisiaj się nie powtarzają podobnego rodzaju zabójstwa⁵².

Oczytanie w literaturze staropolskiej i znajomość dawnej kultury książki zaowocowały w przypadku Syrokomli sięgnięciem między innymi po wypróbowane przez dawnych twórców konwencje eksordialne, ułatwiające kontakt z czytelnikami. Posługując się zarówno poetyką wstępu, zwłaszcza rozmaitymi realizacjami toposu skromności, oraz w ogóle wykorzystując skwapliwie sam zwyczaj opatrywania dzieła w wypowiedź wstępną, autor *Margiera* starał się zyskać przychyłność odbiorców i skłonić ich do pozytywnego osądu utworów. Przede wszystkim jednak wyda-

⁵⁰ Zob. następujące wstępy autorstwa Syrokomli: *Od tłumacza parę słów o Leonardzie Goreckim*. W: L. Gorecki: *Opisanie wojny Iwona, hospodara wołoskiego z Selimem II, cesarzem tureckim, toczonej w roku 1574*. Przeł. W. Syrokomla. Petersburg 1855, s. I—V; *Klemens Janicki*. W: K. Janicki: *Poemata*. Przeł. W. Syrokomla. Wilno 1851, s. 7—15; *Słółko o Klonowiczu i jego obecnym utworze*. W: S. Klonowic: *Ziemie Czerwonej Rusi (Roxolania)*. Przeł. W. Syrokomla. Wilno 1851, s. 7—16.

⁵¹ Zob. R. Ociecek: *Moralista mieszczański XVI wieku — Sebastian Fabian Klonowic*. W: *Pisarze staropolscy. Sylwetki*. T. 2. Red. S. Grzeszczuk. Warszawa 1997, s. 391—393.

⁵² W. Syrokomla: *Do J.I. Kraszewskiego*. W: Idem: *Zgon Acerna. Chwila z XVII wieku*. Wilno 1856, s. I—II.

je się, iż wrażliwy na oceny krytyków i z krytyką borykający się, chciał zjednać czytelników i stworzyć swoisty front wspólnoty autorsko-czytelniczej, by w ten sposób ubezpieczyć się przed spodziewanymi atakami „współczesnych zoilów”⁵³. Świadczą o tym choćby znamienne słowa z wierszowanego wstępu do *Wielkiego Czwartku*: „Grajka i jego dobrych słuchaczy / Jeszcze niełacno krytyk poróżni”⁵⁴.

Gorzkim doświadczeniom „lirnika wioskowego” z krytyką dał wyraz Józef Ignacy Kraszewski nie gdzie indziej, a w przedmowie, którą poprzedził tomik *Poezje ostatniej godziny Władysława Syrokomli*:

Krytyka, której grób świeży zamknął usta, znajdzie zapewne wiele do zarzucenia poecie, bo tu dosyć jest mieć wolą, aby móc; któż nie jest krytykiem, byle chciał? ale przyszłość, sprawiedliwsza od terażniejszości, przyzna mu jeden z najrzadszych darów — połączenie uśmiechu ze łzami, które stanowi charakter wszystkich dzieł jego⁵⁵.

⁵³ O doświadczeniach Syrokomli z krytykami zob. między innymi F. Fornalczyk: *Hardy lirnik...*, s. 270—271, 300—301; M. Romankówna: *Władysław Syrokomla...*, s. 8; C. Zgorzelski: *Gawędziarz szlachecki...*, s. 141 i nast.

⁵⁴ W. Syrokomla: *Słowo do czytelnika*. W: Idem: *Wielki Czwartek. Obraz wioskowy*. Wilno 1856, s. 4 nlb.

⁵⁵ J.I. Kraszewski: *Słowo wstępne*. W: W. Syrokomla: *Poezje ostatniej godziny*. Warszawa 1862, s. VIII.

Magdalena Bąk

Rozważny i romantyczny Seweryn Korzeliński i jego przedmowa do *Opisu podróży do Australii*

Pisanie pamiętników nie było w romantyzmie zjawiskiem odosobnionym. Chwytało za pióro, aby opowiedzieć dzieje swego życia zazwyczaj wtedy, gdy odcisnęła na nich bolesne piętno historia lub kiedy (często również za sprawą historycznych zawirowań) zdarzyło się autorowi dotrzeć w jakiś odległy zakątek ziemi, który wręcz domagał się opisanego¹. Seweryna Korzelińskiego dotknęły wielkie wydarzenia historyczne wstrząsające Europą w wieku XIX, za ich sprawą także zdarzyło mu się w 1852 roku popłynąć do Australii. Jest zatem w pewnym sensie oczywiste, że romantyk (można chyba przyznać mu tę dystynkcję choćby ze względów biograficznych²)

¹ Powodów spisywania pamiętników przez dziewiętnastowiecznych twórców było zresztą więcej. J. Bachórz wśród najważniejszych wymienia także „antykwaryczne” zamiłowania niektórych autorów z upodobaniem portretujących obyczaje, poczucie wyjątkowości czasów, w których się żyje, lub własnej osoby, a także próby autoterapii. Por. J. Bachórz: *Pamiętnik w polskiej kulturze romantycznej*. W: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Red. T. Weiss. Kraków 1984.

² Lech Paszkowski pisze, że Korzeliński „[...] przywdział mundur w r. 1830 i dosłużył się rangi rotmistrza”. L. Paszkowski: *Polacy w Australii i Oceanii 1790—1940*. Londyn 1962, s. 155. Udział Korzelińskiego w powstaniu listopadowym jest wprawdzie kwestią sporną, którą być może należy zaliczyć raczej do legend niż faktów, natomiast jego zaangażowanie w wydarzenia Wiosny Ludów jest już bezdyskusyjne. W 1848 roku Seweryn Korzeliński był instruktorem Gwardii Narodowej Konnej w obwodzie stryjskim i inspektorem Gwardii Konnej stanisławowskiej i brzeżańskiej. Wobec groźby aresztowania przedostał się na Węgry i wstąpił do 2. Pułku Ułanów Legionu Polskiego gen. J. Wysockiego. Za swoje zasługi otrzymał Krzyż Walecznych i awans na majora. Po upadku powstania przekroczył granicę turecką. Zimą 1850 roku opiekował się w Szumli rannym gen. Dembińskim. Internowany w Kutahii (Azja Mniejsza), po zwolnieniu w czerw-

spisuje i publikuje swoje wspomnienia z „podróży do Australii i pobytu tamże”³.

Przedmowa Korzelińskiego wydaje się potwierdzać romantyczny charakter dzieła. Zawiera ona bowiem krótkie streszczenie wypadków, które przekonały autora do egzotycznej emigracji, a zatem: zaangażowanie w Wiosnę Ludów, późniejszą przymusową tułaczkę, wreszcie próby osiedlenia się w Anglii, która „jedna stała otworem”⁴. Choć wszystko to zostało przez autora sformułowane w sposób niezwykle lakoniczny, w swoim zasadniczym kształcie wpisuje się w ramy modelowej biografii pokolenia. Zresztą autor zadbał o to, aby ukazać koleje swojego losu właśnie na tle masowych migracji po roku 1849, eksponując typowość swojej sytuacji — jednego z wielu polskich emigrantów politycznych. „Wstrząśnienia polityczne”, które uniemożliwiają powrót do kraju, trudności ze znalezieniem sobie nowego miejsca, gdyż, jak pisze: „Francja, Szwajcaria i inne państwa, dokąd się udawali wychodźcy, stawiały trudności często nie do przełamania, oddalając od swych granic szukających i proszących przytułku”⁵, wreszcie — już po przybyciu do kraju docelowego — bieda, brak pracy, trudności z przystosowaniem się — to, jak się wydaje, wspólny los polskich emigrantów. Do tego tęsknota za domem, poczucie odrębności kulturowej, która odróżnia Polaków nawet od tych cudzoziemców, którzy sprawiają wrażenie życzliwych. W przedmowie Korzeliński zobrazował to uczucie jednym trafnym przykładem:

Niemalą przeszkodę w osiągnięciu miejsca jakiego stawiały nieraz nasze wasy. Śmieszne uprzedzenie Anglików przeciw tej ozdobie twarzy było tak mocne, że zdatność, poczciwość i inne przymioty nie mogły być uwzględnione, jeżeli który z nas zrzucić jej nie chciał. Mnie samemu, starającemu się o miejsce nauczyciela języka niemieckiego, odpowiadano: „ogół straszne swe wasy, to będziesz miał miejsce”. Jest to zapewne rzeczą niewielkiej wagi, ale schlebając dziwactwu czyjemu wyrzekać się zwyczaj u długoletniego byłoby czymś więcej jak dziwactwem⁶.

cu 1851 roku wyjechał do Anglii, a stamtąd do Australii. Zob. *Polski słownik biograficzny*. T. 14. Red. E. Rostworowski. Wrocław—Warszawa—Kraków 1968—1969, s. 161—162.

³ Do publikacji wspomnień zachęcać miał Korzelińskiego Seweryn Goszczyński. Szkic Korzelińskiego pt. *Wyjazd na miejsce internowania w Kutahii 1849* znalazł się w księdze uświetniającej jubileusz autora *Zamku kaniowskiego (Sobótka. Księga zbiorowa na uczczenie pięćdziesięcioletniego jubileuszu Seweryna Goszczyńskiego*. Lwów 1875, s. 260—267).

⁴ S. Korzeliński: *Przedmowa*. W: Idem: *Opis podróży do Australii i pobytu tamże od r. 1852 do 1856*. T. 1—2. Oprac. A. Mauersberger. Warszawa 1954, s. 11.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 12.

Ta preferencja Anglików wynikała zapewne jedynie z upodobań estetycznych⁷, a nie z nastawienia antypolskiego. Wprawdzie u schyłku lat czterdziestych dochodziło w Anglii do wystąpień skierowanych przeciwko polskim emigrantom, jednak częściej niż o powierzchowności, mówiono o względach ekonomicznych (czyli wielkich kosztach, jakie ponosi społeczeństwo brytyjskie, wypłacając zasiłki Polakom, szczególnie tym młodym i zdrowym, a nierzadko i bardzo przedsiębiorczym)⁸, a nawet moralnych (dowodem obciążającym polskich emigrantów miały być trapiące ich „nieprzyzwoite choroby”, których nie nabawili się przecież ani z nędzy, ani z braku wolności⁹). Bolesław Dołański, który mniej więcej w tym samym czasie co Korzeliński przeżywał swój australijski epizod, wspominał przecież, że jego wąsy — choć wśród towarzyszy podróży również wzbudzały negatywne emocje — nie wywoływały jednoznacznych skojarzeń narodowościowych. Przeciwnie:

Z początku Anglicy nie mogli znieść moich wąsów i nazywali mnie Niemcem albo Francuzem, z czego miałem z nimi wiele nieprzyjemności, które chcę pominąć. Lecz w końcu, gdy się przekonali, że jestem Polak, to i kobiety zaczęły chwalić, że to ładnie mężczyźnie z wąsa-

⁷ Wąsy zniknęły z mody europejskiej po roku 1670. Przez następne półtora wieku tę ozdobę twarzy zachowali jedynie żołnierze (nie oficerowie). Natomiast: „Od czasów romantyzmu, w XIX stuleciu, noszenie wąsów było sprawą bardzo indywidualną”. E. i A. Banaś: *Słownik mody*. Warszawa 1962, s. 280.

⁸ Pouczająca w tym względzie wydaje się debata, która miała miejsce w Izbie Gmin 23 sierpnia 1848 roku. Głównym argumentem posłów atakujących emigrantów z Polski (do atakujących należała znakomita większość zgromadzonych — z wyjątkiem niestrudzonego orędownika sprawy polskiej — lorda Dudley’a Stuarta i wspierającego go Davida Urquharta) była kwestia pobierania przez nich zasiłków, narażających skarb państwa na poważne straty. W tym samym kontekście wspomniano także o lenistwie i przebiegłości jako cechach dla polskich emigrantów typowych. Oskarżenia o „antypatyczną powierzchowność i odrażający charakter” pojawiały się więc jako element kampanii o podłożu ekonomicznym i politycznym (o szczegółach pisze Z. Jagodziński: *Anglia wobec sprawy polskiej w okresie Wiosny Ludów 1848—1849*. Warszawa 1997, s. 258—261).

⁹ Oskarżenia takie sformułował w swoim parlamentarnym wystąpieniu lord Eglinton, któremu wtórował lord Stanley. Wobec jawnie fałszywych przesłanek, na których oparł swój atak Eglinton, zmuszono go do przeprosin (Z. Jagodziński: *Anglia wobec sprawy...*, s. 292—293). Choć to wystąpienie wynikało wyłącznie z pobudek politycznych, nie ulega wątpliwości, że wspomniane „nieprzyzwoite choroby” mogły emigrantów trapić. A. Witkowska pisze wręcz o tego typu pladze, która dotknęła emigrantów we Francji, wskazując jednocześnie, że te wstydlive schorzenia traktowane były przez emigrację ze zrozumieniem i nie świadczyły one (w odczuciu polskiej społeczności na obczyźnie) o upadku moralnym cierpiących na nie mężczyzn. Por. A. Witkowska: *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*. Gdańsk 1997, s. 35—37.

mi, i dali i mnie, i moim wąsom spokój, i sami nawet zaczęli wąsy zapuszczać¹⁰.

Wspomniana przez Korzełńskiego propozycja zgolenia wąsów godzi, oczywiście, w poczucie narodowej dumy i przywiązanie do tradycji, nie jest kwestią estetyki, ale patriotyzmu. Autor nazywa ją wprawdzie „rzeczą niewielkiej wagi”, ale tylko dlatego, że posługuje się tutaj czytelnym kodem kulturowym — może zatem przypuszczać, a nawet mieć pewność, że żaden z jego czytelników (zwłaszcza tych, którzy pamiętają *Ode do wąsów* Książnika) sprawy tej nie uzna za błahostkę¹¹.

Przedmową rządzi historia, i to historia rozumiana na sposób romantyczny, jako ta, która wymaga od Polaków ofiary, pozbawia ich ojczyzny, rozłamuje ich biografie, skazując na niepewne tułaczę „potem”. We właściwym tekście *Opisu podróży do Australii* tego typu refleksje pojawiać się będą, ale rzadko — i to głównie w postaci deklarowanej czasem tęsknoty za krajem lub w porównaniach australijskiej przyrody z rodzimą, oczywiście zawsze wypadających na niekorzyść tej pierwszej, nawet australijskie zwierzęta wydają się autorowi głupsze od polskich¹². Kategorią dominującą, organizującą tekst *Opisu...* w kolejnych dwóch tomach stanie się jednak przestrzeń¹³. Różnica jest wyraźna i pozwala ona na wyznaczenie linii granicznej pomiędzy historiocentryczną przedmową i geograficznie uporządkowanym dziełem. Co ciekawe, linia ta nie pokrywa się wiernie z oryginalną strukturą tekstu. Na podstawie wskazanego rozróżnienia można do przedmowy dołączyć jeszcze motto rozdziału pierwszego, którym jest fragment *Pieśni o ziemi naszej* Wincentego Pola:

Kto tam zgadnie, gdzie osiedzisz,
Jaką wodą w świat popłyniesz.
W której stronie walczyć będziesz
I od czyjej broni zginiesz¹⁴.

¹⁰ B. Dolański: *Trzy epoki z życia mego, czyli wyjazd do Australii, tamże mój pobyt i powrót do Europy*. Oprac. A. Walaszek. Kraków 1981, s. 40.

¹¹ Dla Polaków wąsy były niezwykle istotne, ponieważ stanowiły niezbędny element stroju polskiego i „[...] jeszcze w XIX wieku wąsy były w Polsce [...] uznanym symbolem narodowym”. E. i A. Banach: *Słownik mody...*, s. 281.

¹² S. Korzełński: *Opis podróży do Australii...*, T. 1, s. 131.

¹³ Historia oczywiście wysuwa na plan pierwszy kategorię czasu. Przyjmując rozróżnienie zaproponowane przez S. Burkota na pamiętnik, w którym dominuje właśnie kategoria czasu, i podróż, podporządkowaną przestrzeni, można powiedzieć, że obie te formy spotykają się w relacji Korzełńskiego. Por. S. Burkot: *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*. Warszawa 1988, s. 15.

¹⁴ S. Korzełński: *Opis podróży do Australii...*, T. 1, s. 14.

Z właściwą treścią rozdziału pierwszego, opisującego trudy podróży morskiej na antypody, łączy ten cytat tylko wers drugi. Cała zaś wypowiedź tego fragmentu jest poetyckim streszczeniem myśli wyrażonych w przedmowie — swoistą kwintesencją przeznaczenia Polaków-tułaczy. Co ciekawe, choć Korzeliński wplecie jeszcze w swoje wspomnienia fragmenty poezji, tylko w tym jednym przypadku czyni to zupełnie poważnie, bez ironicznego podważenia sensów oryginału. Intertekstualnie przywołana tu została charakterystyczna postawa Polaka-patrioty, podróżnika, który głębokim uczuciem darzy jedynie kraj ojczysty, można się zatem spodziewać, że geografia australijskiego dzieła Korzelińskiego będzie „rozumna”, a nie „serdeczna”¹⁵.

Z przedmowy wyłania się obraz autora świadomego konwencji epoki i wpisującego się w nią. Obok Korzelińskiego-romantyka w przedmowie dochodzi jednak w równej mierze do głosu Korzeliński-realista¹⁶, uważny obserwator rzeczywistości społeczno-politycznej, demaskujący ukrytą i często nieprzyjemną prawdę. Obok uznania dla Anglii, która przyjęła nieszczęsnych uchodźców, pojawia się przecież rzeczowa analiza prawdziwego stosunku tego kraju do napływających Polaków:

bo już sprzykrzyło się Anglikom, jakkolwiek nam przychylnym, bezustannie przybywającym wynachodzić sposoby zarobkowania, tym bardziej, że ręce wychodźców więcej do pióra jak do młota i siekiery były przydatne¹⁷.

Autor nie ma też złudzeń co do rzeczywistych powodów hojności rządu angielskiego, tak chętnie opłacającego zamorskie podróże zarówno własnych obywateli, jak i przybyszów. Przyczyną tych działań była wyłącznie chęć pozbycia się ciężaru. Z właściwą sobie ironią pisze więc Korzeliński:

Rząd angielski nie przymuszał nikogo do oddalania się z Anglii [...]. Pomoc ta zachęcała niejednego przyciśniętego głodem i nędzą albo też szukającego na próżno zatrudnienia w przeludnionym tym kraju chwycić się środka ostatecznego, szukać za morzem utrzymania, a co najważniejszą było rzeczą, przedłużyć tymczasowe życie, które nieraz było na wylocie, bo głód i bieda cisnęły okropnie¹⁸.

¹⁵ Por. M. Janion: *Romantyk sarmacki (Wincenty Pol)*. W: Eadem: *Prace wybrane*. T. 5: *Biografie romantyczne*. Kraków 2002, s. 14—16; M. Łoboz: *Śpiewak pieśni niedo-granych. W kręgu twórczości Wincentego Pola*. Wrocław 2004, s. 148—150.

¹⁶ Terminów „romantyk” i „realista” używam tutaj umownie, starając się w samym tekście doprecyzować ich zakres znaczeniowy.

¹⁷ S. Korzeliński: *Opis podróży do Australii...*, T. 1, s. 12.

¹⁸ Ibidem, s. 11.

Wyraźnie zaznaczony w przedmowie ambiwalentny stosunek do Anglii i Anglików utrzyma się w całym *Opisie podróży do Australii*. I tak z jednej strony zadeklaruje autor swą wdzięczność, odmawiając udziału w buncie kopaczy złota (do których sam należał) wymierzonym w istotę w angielski rząd, gdyż:

Podówczas, kiedy we wszystkich prawie krajach dla nas, tułaczów, granice były zamknięte, kiedy nas wypędzano jak zapowietrzonych, jeden tylko rząd angielski dał nam przytułek w Europie, o czym nigdy nie zapomnę¹⁹.

Z drugiej jednak strony, obok tej deklaracji lojalności pojawiają się w dziele Korzelińskiego także złośliwości pod adresem Anglików, ich kultury i poczyną. Z kronikarskiego obowiązku dodam, że odniesień tego drugiego rodzaju jest bez porównania więcej.

Autor *Opisu podróży do Australii* spogląda jednak z dystansem nie tylko na cudzoziemców, wśród których się znalazł, ale również na siebie samego i swoich rodaków. Świadomy trudnego położenia emigrantów i w gruncie rzeczy bardziej praktycznego niż współczującego nastawienia Anglików, stara się przedstawić sytuację z różnych punktów widzenia. Zwraca uwagę na fakt, że trudności Polaków ze znalezieniem pracy wynikały głównie z tego, iż nie posiadali oni najczęściej ani niezbędnych umiejętności, ani nawet wystarczającej znajomości języka²⁰.

Dystans, nieuleganie emocjom fałszującym sądy, autentyczne zainteresowanie spotykanymi fenomenami natury zarówno socjologicznej, przyrodniczej, jak i każdej innej są wyraźnie widoczne w całym tekście *Opisu...* Zapowiadana już przez przedmowę skłonność do rzeczowej analizy zazwyczaj wypiera ze wspomnień Korzelińskiego „romantyzujące” interpretacje. Autor niechętnie odnosi się też do wszelkich legend i cudownych opowieści, za wartościowe uznając wyłącznie fakty. W rozdziale drugim napisze wprost:

Łatwowierność i zamięłowanie do tego, co nadzwyczajne, rozciąga się wszędzie w klasie ludzi nieoświeconych. Wołają oni dać wiarę rzeczy

¹⁹ Ibidem, s. 277.

²⁰ Zarówno w Anglii, jak i we Francji sytuacja na rynku pracy nie była łatwa, jednakże na Wyspach znalezienie pracy w charakterze nauczyciela języka obcego było nieco łatwiejsze niż na kontynencie. Główną przeszkodą w zdobyciu upragnionej posady była słaba znajomość języka angielskiego. Natomiast samo społeczeństwo brytyjskie — ze względu na swoją hierarchiczną strukturę — było zdecydowanie mniej otwarte niż francuskie, co utrudniało emigrantom aklimatyzację. Por. A. Witkowska: *Cześć i skandale...*, s. 105, 109, 118.

najmniej do prawdy podobnej, byle mocniej wzruszała wyobraźnię, jak mniej zadziwiającej a naturalnej²¹.

Zdrowy rozsądek i zmysł krytycznej obserwacji, tak wyraźnie zaznaczone w przedmowie, pozwolą też Korzelińskiemu w dalszych partiach jego dzieła uniknąć idealizacji i heroizacji własnego losu, a także umożliwią zdekonstruowanie fikcyjnych, awanturniczo-romansowych biografii opowiadanych mu przez towarzyszy podróży²². Jest to tym bardziej uderzające, że jego pobyt w Australii przypadł na czasy gorączki złota. Niewątpliwie trudny los kopaczy, żyjących w surowych warunkach, pracujących bardzo ciężko i walczących z rabusiami, próbowano idealizować, tworząc parenetyczny niemal wzorzec szlachetnego robotnika, uosabiającego to wszystko, co dla australijskiej tożsamości najważniejsze: siłę, braterstwo, pionierskie wręcz zmagania z nieprzyjazną często przyrodą i „czynienie sobie ziemi poddaną” (czy w tym wypadku dochodową)²³. O tym, że pokusie takiej idealizacji ulegali nawet ci, którzy doświadczyli trudów życia w kopalniach, może świadczyć przywoływany już tutaj pamiętnik Dolańskiego. Nie ukrywa on wprawdzie przed czytelnikiem ani siermiężnych warunków życia, ani niebezpieczeństw czyhających na pracujących ciężko kopaczy, wszystko to służy jednak niewątpliwie także podkreśleniu postawy samego autora — człowieka uczciwego i odważnego, który nie tylko bogaci się wyłącznie własną pracą, ale też potrafi przeciwstawić się niesprawiedliwości, skutecznie walczy z rabusiami, broniąc siebie i innych, którym służy dobrym przykładem. Takiej pokusie Korzeliński opiera się skutecznie. Jego zdroworozsądkowe nastawienie najwyraźniej uwidacznia się w sposobie, w jaki komentuje wspomniany już bunt kopaczy. Opisuje protesty górników z Bendigo, które do historii przeszły pod nazwą „Red-ribbon Rebellion” — ze względu na czerwone wstążeczki przypinane do kapeluszy przez osoby przystępujące do tego przedsięwzięcia. O powszechnym dla niego entuzjazmie pośrednio świadczyć może fakt, że — jak wskazują badacze — w roku 1853 czerwona flanela stała się w kopalniach materiałem deficytowym²⁴. Bunt górników poszukujących złota na polach Wiktorii (szczególnie zaś słynna *Eureka Sto-*

²¹ S. Korzeliński: *Opis podróży do Australii...*, T. 1, s. 26.

²² Ibidem, T. 2, s. 168—169.

²³ Początki tworzenia takiego „narodowego typu” sięgają właśnie połowy XIX wieku. Przykładem może być choćby ilustracja przedstawiająca owego wzorcowego robotnika, pochodząca z „Melbournne Punch” z 13 maja 1853, s. 133. Por. R. White: *Inventing Australia. Images of Identity 1688—1980*. Sydney 1980, s. 67.

²⁴ G. Hocking: *Gold*. The Five Mile Press 2006, s. 136.

*cade*²⁵) urosły do rangi symbolu słusznej walki o wolność i godność, a także wyzwolenie robotników spod angielskiej dominacji. Wydarzenia te poddawane były różnorodnym interpretacjom w zależności od przekonań wyznawanych przez samych interpretatorów²⁶, nie byłoby zatem niczym zaskakującym, gdyby polski autor dopatrzył się w nich elementów romantycznego sprzeciwu wobec zniewolenia lub docenił męstwo buntowników występujących przeciwko przeważającej sile wroga. Tymczasem dla Korzelińskiego są to zaledwie wydarzenia drugoplanowe, poddawane rzeczowej analizie, skupiającej się na realnych szansach powodzenia (czy raczej braku tychże), a nie na ambitnych dążeniach. Z krytycznej postawy Korzelińskiego, jego umiejętności analizowania poznawanych zjawisk wynika prawdopodobnie także inna cecha omawianej relacji. Stosunkowo rzadko autor dziwi się fenomenom, z którymi się styka, a — jak dowodzą wspomnienia innych (nie tylko polskich) podróżników odwiedzających kraj „w dole globusa” — wobec australijskiej odmienności nie tak łatwo jest powstrzymać się od zdumienia czy niedowierzania²⁷.

Krótką przedmowa do dwutomowego *Opisu podróży do Australii i pobytu tamże* zarysowuje zatem dwie ważne perspektywy, które zbiegają się w tym dziele. Pierwszą można nazwać „romantyczną”, a jest ona widoczna w przedstawieniu emigracyjnych losów Polaków w XIX wieku, ich tułaczki, tęsknoty za krajem i pragnienia powrotu, kiedy tylko nadarzy się odpowiedni moment, a zatem — kiedy ojczyzna będzie w potrzebie. Druga opiera się nie na syntezie i interpretacji, lecz na analizie i obserwacji doświadczanych fenomenów. W przedmowie są to głównie zjawiska natury społecznej, a we właściwym *Opisie...* takiej analizie poddane zostaną zarówno relacje międzyludzkie, jak i fenomeny geograficzne czy przyrodnicze. Przedmowa stanowi też reprezentatywną próbkę stylu Korzelińskiego — demaskowaniu ukrytych motywacji towarzyszy bowiem ironia i wyraźnie widoczny dystans zarówno do siebie, jak i innych.

Przedmowa do *Opisu podróży do Australii i pobytu tamże* przywodzi na myśl fotografię, którą już po powrocie do kraju dał sobie zrobić Ko-

²⁵ Barykada wzniesiona przez górników pracujących w kopalniach na polach Ballarat. 3 grudnia 1854 roku rozegrała się tam bitwa, w wyniku której śmierć poniosło 22 górników, a siły brytyjskie odniosły krwawe (choć tymczasowe) zwycięstwo nad protestującymi. G. Hocking: *Gold...*, s. 146—147.

²⁶ Wyrazistym przykładem takiej praktyki może być interpretacja epizodu z *Eureka Stockade* przez Karola Marksa; por. G. Hocking: *Gold...*, s. 139.

²⁷ Wystarczy przywołać tu choćby wspomnienia Marka Twaina: *Following the Equator*. Hartford, Connecticut 1898 czy artykuł D. Adamsa: *Riding the Rays*. In: Idem: *The Salmon of Doubt*. Foreword by S. Fry. London 2003.

rzeliński w krakowskim zakładzie Walerego Rzewuskiego²⁸. Z dumą prezentuje na niej roboczą, górniczą bluzę i słynne sumiaste wąsy — kwintesencję swojej egzotycznej przygody i polskich korzeni. Powierzchnowość niedawnego emigranta nosi wprawdzie znamiona „stylizacji na kawalera pełnego fantazji”²⁹, ale jego poza wywołuje odmienne skojarzenia. Z jedną nogą wspartą na łopacie i wzrokiem wbitym w ziemię Korzeliński здаje się przypominać o tym, jak twardo po niej stapał i z jaką pasją poznawał i analizował fenomeny tego świata. Nie tkwi w tym, oczywiście, żadna zasadnicza sprzeczność. Jak pisał Novalis, górnicy są przecież niemal astrologami³⁰.

²⁸ Dokładny opis fotografii pozostawił K. Chłędowski: *Album fotograficzne*. Oprac. A. Knot. Wrocław 1951, s. 145.

²⁹ O stylizacji tej — jako elemencie cechującym polskich emigrantów w XIX wieku — pisze A. Witkowska: *Cześć i skandale...*, s. 47.

³⁰ „Jesteście niemalże astrologami. [...] Dla nich niebo jest księgą przyszłości, podczas kiedy wam ziemia pokazuje pomniki praświata”. Novalis: *Henryk von Ofterdingen*. Przekład i oprac. E. Szymani, W. Kunicki. Wrocław 2003, s. 89—90. Oczywiście, metaforę tę można odnieść do postawy Korzelińskiego jedynie częściowo — chodziłoby wyłącznie o podkreślenie faktu, że te dwie perspektywy, „romantyczna” i „praktyczna”, w istocie harmonijnie się uzupełniają, choć sam sposób ich zdefiniowania i współlistnienia jest w koncepcji Novalisa odmienny.

Lucyna Nawarecka

Bigos romantyczno-postmodernistyczny O przedmowach Tytusa Szczeniowskiego

W książce o romantycznych powieściach w okresie międzypowstaniowym Ewa Owczarz kilkakrotnie podkreśla wyjątkowość cyklu czterech przedmów do czterech tomów *Bigosu hultajskiego*. Przedmowy te, zdaniem autorki, warte są osobnych badań, wydają się bowiem „ciekawsze dla historyka literatury od samej powieści”¹.

Tytus Szczeniowski pisarz, krytyk, filozof, autor filozoficznych artykułów, w 1842 roku wydał książkę *Przygotowanie do nauki dziejów powszechnych i historii rozwinięcia się umysłu i ducha ludzkiego*, która spotkała się ze sporym zainteresowaniem w prasie warszawskiej, jednak jego głównym dziełem jest opublikowana pod pseudonimem Izasław Blepoński powieść *Bigos hultajski. Bzdurstwa obyczajowe*. Już sam podtytuł wprowadza w ironiczny intertekstualny dialog z *Mieszaninami obyczajowymi* Henryka Rzewuskiego. Dialog ten wyraźnie obecny zarówno w przedmowach, jak i w samej powieści pozwala potraktować *Bigos*... jako rodzaj palimpsestu, spod którego wydobywa się hipotekst Rzewuskiego². Obydwie powieści należą do tego samego gatunku „mieszanin”, co Szczeniowski tłumaczy w przedmowie do pierwszego tomu:

Powieść moja jest tylko rusztowaniem na wiatr rzuconym, aby mogło utrzymać obrazy bez ładu zawieszone i podobną będzie do tych ara-

¹ E. Owczarz: *Miedzy retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*. Toruń 1993, s. 14, 98.

² Posługuję się tu terminologią G. Genette’a: *Palimpsesty*. Przeł. A. Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. 4, Cz. 2. Kraków 1992, s. 316—366.

besków, przed laty trzydziestu lub czterdziestu w pokojach bogatszych malowanych, gdzie na tle dziwacznym i nieraz zmiennym leciała papuga, za nią koń dziki fical, potem ni stąd ni z owad płynęła Syrena, której towarzyszył wąż czubaty i skrzydlaty, co spod palmy do gniazda szczygłów lub kanarków zmierzał. Wszystko dziwacznie poplątane i bez związku mieściło tylko w długiej linii różne i sprzeczne widowiska. Taka będzie i książka niniejsza pełna powtarzań, gawęd i opisów spadających w nią tam, gdzie wyobraźnia je z pióra straciła i dlatego nazwałem ją Bigosem hultajskim, który z różnych i rozmaitych rzeczy złożonym bywa³.

Składa się więc *Bigos*... z luźno połączonych ze sobą „obrazów”, co odpowiada najbardziej popularnej technice pisania powieści w okresie międzypowstaniowym⁴. Jednak obrazy zapowiedziane w przedmowie, porównane do arabeski z papugą, syreną i skrzydlatym węzem, suponują nie tyle realizm (który wiązał się z terminem *obraz*, *obrazek*), ile raczej „dziwaczną” wyobraźnię. Ale gdy weźmie się pod uwagę informację podaną przez autora o modzie zdobienia szlacheckich dworów takimi arabeskami, wtedy rzeczywistość i wyobraźnia wydają się tak zaplątane, że już nie wiemy, co jest prawdą, a co fikcją.

„Obrazy”, „obrazki”, „szkice”, jak nazywano kompozycyjne części międzypowstaniowych powieści, bywały zwykle mniej lub bardziej mechanicznie „nanizane na nić fabularną”⁵. Powstawały w ten sposób utwory o luźnej budowie, nawiązujące do tradycji sylwy staropolskiej. Różnorodność przemów, kazań, wierszy, dysput literackich, gawęd w jedną całość łączył często tytuł. Szczeniowski w przedmowie do pierwszego tomu *Bigosu*... do takiego rozumienia tytułu nawiązuje. Bigos hultajski, ta ulubiona potrawa narodowa, zabierana czasem nawet w daleką drogę, składa się właśnie „z różnych i rozmaitych rzeczy”. Aleksander Brückner w *Słowniku etymologicznym języka polskiego* wyprowadza słowo „bigos” z niemieckiego *Bleiguss* (kawaleczki ołowiu) i tłumaczy jako ‘siekanina’. W tytułach utworów, nie tylko Szczeniowskiego, ale także Jana Drozdowskiego, Franciszka Salezego Dmochowskiego czy Jana Ancuty, „bigos” funkcjonuje jako określenie *quasi*-gatunkowe. W 1847 roku powstało nawet czasopismo Potrawa narodowa albo Wszechnica Polska „*Bigos*”, a niedawno, bo w 1989 roku ukazała się książka opracowana przez Andrzeja Kempę pt. *Bigos hultajski czyli dawne facecje i anegdoty polskie*.

³ T. Szczeniowski: *Bigos hultajski. Bzdurstwa obyczajowe*. T. 1. Wilno 1844, s. XVII—XVIII. Tomy drugi, trzeci i czwarty zostały wydane odpowiednio w latach 1845, 1848, 1849.

⁴ Zob. J. Bachórz: *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831—1863*. Gdańsk 1972.

⁵ Ibidem, s. 268.

Określenie „siekanina” trafnie charakteryzuje powieść Szczeniowskiego. Narracja jest tu bowiem nieustannie przerywana czy to różnymi dygresjami, czy też literackimi dysputami. Powieść nie ma początku (akcja zaczyna się w środku dialogu) ani zakończenia, przypomina pod tym względem narrację sternowską. Wpływ Sterne’a w okresie międzypowstaniowym wzmacniał i nobilitował — jak pisze Owczarz — rodzime tradycje gawędowe i sylwiczne⁶, które w *Bigosie...* odgrywają ważną rolę. Przedmowa miała, w opinii badaczki, scalać tę luźną, fragmentaryczną kompozycję⁷. Wydaje się jednak, że cztery obszernie przedmowy do wszystkich tomów powieści raczej przerywają („siekają”) i tak wątlą ciągłość fabuły, potęgują chaos, a ich nadmiar świadczy o niemożności scalenia. Skomplikowana delimitacja podkreśla dominującą w *Bigosie...* permanentną parabazę, czyli nieustanne zrywanie ciągłości narracji (w ten sposób Paul de Man charakteryzuje zjawisko ironii⁸). Jest więc *Bigos...* powieścią ironiczną. A przecież nie tylko przedmowy rozbijają fabułę, gdyż tom pierwszy kończy się dodatkowo *Pomową*, kierowaną kolejno do różnych grup odbiorców. Tradycja retoryczna przyzwyczaiła nas do wstępów, w których autor zwykł witać swoich potencjalnych czytelników, lecz tutaj, w posłowniu, mamy do czynienia z analogicznym gestem, ale w trybie pożegnania:

Laskawy czytelniku, ostry krytyku i miły Księgarzu wydawco [...] ślę wam pożegnania i życzenia moje. Tobie, czytelniku, abyś przy dobrym zdrowiu usposobił umysł swój w bogactwa byś bzdurstw takich więcej czytać nie żądał i aby przez brak czytających i autorowie dzieł podobnych umilkli. Tobie zaś, Księgarzu — wydawco, przeciwnie życzę, aby publiczność była złożona z próżniaków, plotkarzy, bazarzy, bo wówczas znajdziesz licznych amatorów, kupujących i czytających brednie [...] ⁹.

W przedmowie do tomu pierwszego obok wyjaśnienia tytułu powieści zawarł Szczeniowski uzasadnienie wyboru gatunku, a także filozoficzne usprawiedliwienie własnego autorstwa. Przedmowa ta świadczy o tym, że autor zdawał sobie sprawę z wyjątkowej sytuacji romansu w okresie międzypowstaniowym, kiedy to nastąpiła w Polsce „eksplozja powieści”¹⁰. Poczucie przełomowości własnej epoki sprzyjało poszukiwaniu wy-

⁶ E. Owczarz: *Między retoryką a dowolnością...*, s. 77—78.

⁷ Ibidem, s. 30.

⁸ P. de Man: *Pojęcie ironii*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10—11, s. 7—38.

⁹ T. Szczeniowski: *Bigos hultajski...*, T. 1, s. 182—183.

¹⁰ E. Owczarz: *Między retoryką a dowolnością...*, s. 75.

znaczników gatunkowych. Romans stawał się gatunkiem nadzwyczaj pojemnym, łączącym różnorodne formy i poszukującym dopiero własnego kształtu. Dominowało wtedy powszechne przekonanie o łatwości, a co za tym idzie — niższości tego gatunku wobec innych. Zobaczmy, w jaki sposób Szczęniowski podejmuje tę problematykę w przedmowie:

Osób kilka stojących na czele literatury (teraźniejszej rozumie się) nie tylko że uznają pisanie romansów za rzecz arcypożyteczną, nie tylko, że sami także utwory płodzą, ale nawet zachęcają wielu młodych chcących się literaturze poświęcić do podobnych prac, jeśli się to pracą zwać może. Stąd jawi się u nas obfitość wielka romansów, powieści historycznych, moralnych, obyczajowych i tym podobnych, tak jak lat temu kilkanaście padały jako grad Ballady, Sonety i Dumy, tak jak dalej jeszcze rodziły się Ody, Bajki i Sielanki. Jest to więc duch czasu, jemu wszyscy hołdują [...] w obecnej chwili romans przybrał tak obfitą i rozmaitą postać, iż wszystkiego po trochu w sobie mieści, i historii, i religii, i literatury, i filozofii, i architektury, i gramatyki [...] Zastanawiałem się, dlaczego romans [...] objął teraz tak rozległe stanowisko i coraz więcej przedmiotów w obręb swój zagarnia i zdaje mi się, iż przyczyną i teraźniejszego położenia romansu i upodobania w nim jest z jednej strony instynktowne czucie, że trudno być głupim, nic nie umieć, a z drugiej, odraza od pracy mogącej w nas wszczepić te same nauki, lecz które ściśle badane, wymagają mozołu. Romans zaś w formy swe łatwe i gadatliwe, ujmując coś z tego, coś z owego, wsuwa to w głowy nasze, tak że z jego łaski wiemy o czymś, choć istotnie nie wiemy co to jest¹¹.

Szczeniowski, jak przystało na heglistę, tłumaczy nie bez ironii wybór gatunku „duchem czasu”. Ale okazuje się, że istnieje jeszcze inny powód:

Jest jeszcze trzeci powód, dlaczego tyle osób jest rozmiłowanych w czytaniu romansów. Bierze on swój początek w jednym upodobaniu poczytanym za wadę, to jest w plotkach i komerażach. Czym jest istotnie romans, jeśli nie plotką¹². [...] Łaskawy czytelnik łatwo osądzi, iż nie jestem przyjacielem romansów, że nie mam go (z wyjątkiem jednak) za plód głów wielkich i zdolnych, że uznaję czytanie takich książek za próżniactwo, a tworzenie onych za większą jeszcze wadę, bo za pobudkę do tego próżniactwa i że wolałbym, aby zamiast ich czytania kobiety nasze kury sadziły i pierniki piekły. Ale razem wyznaję, że jestem dzieckiem mojego wieku, że podzielam jego przywary, choć je widzę, i że ulegałem za młodu i ulegam dziś jeszcze tej próżnej skłonności czytania romansów. Teraz zaś padłem także drugiej przemagającej u nas

¹¹ T. Szczęniowski: [Przedmowa] *Bigos hultajski...*, T. 1, s. I—IV.

¹² Ibidem.

chorobie, tj. bazgromanii, i biorę się do pisania coś naksztalt tego, co romansem nazywają [...] lubię romanse, choć je mam za nic¹³.

Przy pomocy słów: „upodobanie”, „rozmiłowanie”, „bawimy”, Szczeniowski zwraca uwagę na atrakcyjność, zabawę, a nie pożyteczność literatury. W końcu sam przyznaje się do tego, że po prostu lubi romanse. Jak tu nie przytoczyć analogicznego fragmentu z przedmowy Umberta Eco do *Imienia róży*: „Teraz [...] jest rzeczą pocieszającą dla człowieka pióra [...], że można pisać z czystej miłości do pisania. Tak więc wiem, że mam prawo opowiedzieć dla czystej przyjemności opowiadania [...]”¹⁴. W *Dopiskach na marginesie Imienia róży* Eco charakteryzując postmodernizm, zestawia obok siebie trzy pojęcia: postmodernizm, ironia, atrakcyjność¹⁵. I tak jak Eco wybiera atrakcyjną intrygę, a więc kryminał, Szczeniowski stawia na „przyjemność zdybania w księdze tego, czym się w życiu najwięcej bawimy, tj. plotek”.

W przedmowie do tomu drugiego autor zamierza przedstawić reakcję czytelników na tom pierwszy. Obdarowany rzekomo dużą ilością różnego rodzaju rad postanawia jednak nimi się nie przejmować i pisać dalej tak, jakby ich nie było, „nie ujmując im bynajmniej — dodaje — wartości filozoficznej, logicznej, estetycznej, teologicznej, moralnej, jakie one nieść mogą”. I pisze dalej: „Wolę zostać tam, gdzie stoję i nieskrępowaną myśl moją puścić na los, co ją spotka”. Ujawnia tutaj autor swoją bardzo niemethodyczną metodę, która polega na spontaniczności i przygodności. Spośród wielu domniemyanych recenzji postanawia przytoczyć dwie — jedną naganną, drugą pochwalną. Przytaczaną dalej recenzję naganą zapewne spreparował sam autor, należy więc zarzuty odczytywać odwrotnie — jako pochwały. Rzekomy krytyk nazywa *Bigos*... „głupstwem wierutnym”, co było faktycznie autorskim zamierzeniem, na co wskazuje już podtytuł (*Bzdurstwa obyczajowe*).

Finis coronat opus — pisze dalej recenzent — a tu końca nie ma. Więc rzecz ta jako niekompletna, nieskończona nic nie jest warta. [...] nieraz myślę, że gdy autorowie już pozwalają sobie wydawać początki bez końca, to dalej zaczną pisać końce bez początków i mniemam, że do takich dziwolągów nikt zdolniejszym nie będzie od Wać Pana. *Bigos* zatem pod względem formy zupełnie osądzony. [...] Wać Pan mnóstwo osób wprowadzasz już w pierwszym tomie i obiecujesz jeszcze więcej

¹³ Ibidem, s. XIV—XVI.

¹⁴ U. Eco: *Imię róży*. Przeł. A. Szymanowski. Warszawa 1987, s. 12.

¹⁵ Ibidem, s. 617. Piszac o „postmodernizmie” *Bigosu hultajskiego*..., rozumiem ten termin podobnie jak Eco w cytowanym fragmencie, gdzie pisze o tym, że „każda epoka ma swój postmodernizm”.

w następnych rozplodzić, tak, że w tym odmęcie trudno dociec, kto bohater, kto bohaterka, około kogo zajęcie czytelników najwięcej się obracać powinno i nie ma żadnej głównej ani grupy, ani osoby będącej środkiem i celem powieści, a biedny czytelnik musi każdą osobą zajmować się i za każdą kartką ciekawość jego coraz bardziej wzmagając się rodzi w nim tylko męczące pragnienie, aby wiedzieć, co dalej będzie. [...] W każdym dziele Sztuki powinny być jedność i myśl główna, której autor jak pijany płotu trzymać się obowiązany. [...] Z pisma Wać Pana nikt nie dojdzie, kim jesteś czy zwolennikiem Arystokracji czy Demokracji. [...] bo romans bez wyraźnie opowiedzianej nauki i bez sensu moralnego choć będzie zabawnym i prawdziwym jest bezpożytecznym¹⁶.

Kiedy wobec takich ironicznych zarzutów budzi się w czytelniku oczekiwanie na recenzję pozytywną, zapowiedzianą przecież przez autora, wtedy ten z niej nonszalancko rezygnuje. Nie jest już wszakże potrzebna, skoro w recenzję naganną wcześniej wpisany został autorski program. Brak centralnej idei, głównego bohatera, dydaktycznego celu, podobnie jak metafory bigosu, arabeski czy plotki podkreślają zamierzoną chaotyczność, celowy brak centrum. Zarówno w przedmowach, jak i w samej powieści odnaleźć można szereg figur, które współczesnemu czytelnikowi kojarzyć się mogą z estetyką postmodernizmu. Należy do nich na przykład kalejdoskop czy fajerwerk. Kalejdoskop pojawia się jako tytuł jednej z recenzji, który zyskał uznanie w oczach Szczeniowskiego, „bo przypomina instrument wyobrażający niby rozmaite bardzo obrazy, a które tylko rzeczywiście z wykręcania na różne strony jednych i tychże samych przedmiotów powstają”. Z figurą kalejdoskopu wiąże się także opis gry *Casse-tete*, do której porównuje Szczeniowski pisanie recenzji: „Były to kawałki drzewa rozmaitej formy i wielkości; jedne wyobrażały kwadraty, drugie trójkąty większe i mniejsze, trzecie równoboki i z tych kawałków układano do woli dziwne figury”¹⁷. Różne układowe z tych samych elementów ilustrują tzw. „literaturę wyczerpania”¹⁸. Podobne znaczenie posiada obraz fajerwerku, przedstawiający poezję jednego z bohaterów powieści:

Nazbierałeś mnóstwo słów brzęczących, huczących i świecących i związałeś je w fajerwerk. Lecz fajerwerk każdy acz błyszczący i niby coś przedstawia, jest ogniem niepożytecznym. Spalić nim możesz przez nieostrożność przyległą, potrzebną budowlę, ale na nim ani parowego kotła

¹⁶ T. Szczeniowski: [Przedmowa] *Bigos hultajski...*, T. 2, s. VII—XIII.

¹⁷ Ibidem, T. 1, s. XII—XIII.

¹⁸ Zob. J. Barth: *Literatura wyczerpania*. W: *Nowa proza amerykańska. Szkice krytyczne*. Oprac. Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 37—54.

nie zagrzejesz, ani piwa nie zwarzysz, ani nawet jajecznicę nie usmażysz¹⁹.

Z nieco innego punktu widzenia ciekawa jest także metafora przyszłości, którą posługują się bohaterowie powieści, dyskutując o jej autorze:

Na przykład P. Tytus Szczeniowski w rozprawie filozoficznej porównywał filozofię i Poezyję do dwóch strumieni, których wody ujmują kraj zmysłowy i przyskają na jego brzegi zbawienne deszcze i róże. [...] Czy trafiłby P. Szczeniowski na to wodne porównanie, gdyby teraz kuracja wodna nie była w tak wielkim wzięciu i czy nie można upatrzyć jakiejś analogii między wyrazem przyskać użytym przez Autora a Prystnicem, twórcą tego sposobu leczenia²⁰.

Pomysł rozmowy bohaterów o metodach budowania porównań przez autora powieści godny jest Borgesa, podobnie zresztą jak autotematyczny fragment *Pomowy*: „Może który z aktorów powieści mojej będzie autorem, może który będzie krytykiem, może w tym dziele o tym dziele rozprawiać będą i tam dopiero na jaw wystąpią uosobione i autorstwo, i krytycyzm”²¹. Obnażanie chwytów konstrukcyjnych powieści, przypisywanie fikcyjnych wydarzeń, zapowiadanie „chwilowych przerw” w rozwoju fabuły, przyznawanie się do „kradzieży rozmaitego rodzaju” i licznych literackich odniesień, różnego typu autotematyczne zapowiedzi (na przykład: „Już tom drugi mieścić będzie ciekawsze rzeczy od pierwszego, trzeci od drugiego i tak dalej, a najciekawsze będą na końcu”²²) — wszystko to są znaki charakteryzujące „literaturę wyczerpania”. Jest więc *Bigos...* świadectwem wyczerpania możliwości pewnego etapu rozwoju powieści, etapu, w którym luźno skonstruowany romans łączył się z sylwą staropolską i narracją sternowską. Etap ten pozostał „ślepą uliczką” w rozwoju kierującym powieść w stronę realizmu²³, współcześnie jednak wydaje się bardzo interesujący.

Przedmowa do tomu trzeciego zdominowana jest przez funkcję faktyczną: „Przy poprzednich tomach tak nawykłem do pisania przedmów, że żał mi puszczać ten trzeci zwitek bez rozmówienia się cokolwiek z ukochanymi a często oburzonymi na mnie czytelnikami”. Nie mogąc znaleźć powodu do napisania przedmowy, autor poprzestaje na życzeniu czytelnikom „dobrego zdrowia i wszelkiego na tej ziemi powo-

¹⁹ T. Szczeniowski: *Bigos hultajski...*, T. 3, s. 59.

²⁰ Ibidem, T. 2, s. 18.

²¹ Ibidem, T. 1, s. 185.

²² Ibidem, s. 183.

²³ Zob. E. Owczarz: *Miedzy retoryką a dowolnością...*, s. 77, 162.

dzenia, a jeśli zażądają i zbawienia na tamtym świecie. A tego inaczej nie dostąpią, jeżeli nie przestaną się gniewać na mnie za to, co wygaduję”²⁴. Przedmowa, do której nie ma powodu i która tylko podtrzymuje kontakt z czytelnikiem, nagle, nie wiadomo dlaczego, przekształca się w filozoficzny wywód na temat przeszłości, przyszłości i teraźniejszości w życiu narodu; to dysputa, w której łatwo rozpoznać polemikę z Rzewuskim.

W przedmowie do tomu czwartego następuje całkowita zmiana tonu, spowodowana przez wydarzenia polityczne związane z Wiosną Ludów. „Są chwile w których największym głupstwem jest być zbyt dowcipnym”²⁵ — pisze Szczeniowski i w tej sytuacji, kiedy „wypadki codziennego życia”, którymi zajmował się pisarz w poprzednich tomach, nie mają znaczenia wobec wydarzeń wojennych, sięga autor do przeszłości i postanawia opowiedzieć o czasach swojej młodości. Chce w ten sposób utrwalić w pamięci świat, który może niedługo przestać istnieć.

Przedmowy do *Bigosu hultajskiego* zapowiadają więc najczęściej (może z wyjątkiem ostatniej) pisanie programowo „bezużyteczne”, bez celu, prowadzone dla czystej przyjemności opowiadania: „Nie łamałem sobie głowy [...] nad tym, jak bajkę usnuć, nie zastanawiam się nad charakterami, ale piszę i piszę, co mi myśl dobra lub zła poda”²⁶. Niech łaskawi czytelnicy biorą to wszystko i całe także dzieło za żart, za igraszkę myśli zabijającej chwilę wolne od zajęcia”²⁷. Dlaczego tak ważne jest dla autora to „zabijanie chwil wolnych od zajęcia”? Bo „przeznaczeniem człowieka jest działanie — pisze Szczeniowski — człowiek beczynny gaśnie w atmosferze nudów, od której to zguby nieraz się ratują pijaństwem lub grą w karty”. A więc tą zgubą, największym zagrożeniem dla człowieka jest nuda, beznadziejna nuda ziemiańskiego życia w zniewolonym kraju²⁸. „Dlatego każdy ojciec chcąc ratować syna, woli, aby syn niezrozumiale i nie rozumiejąc siebie prawil duby smolone o Filozofii, aby pisał głupie komedie, nędzne powieści bez związku i ładu tak jak na przykład tenże sam *Bigos hultajski*”²⁹.

Myślę, że w tym miejscu można przytoczyć zakończenie przedmowy do *Powszechnej historii nikczemności* Jorge Luisa Borgesa: „Doktorowie Wielkiego Wehikułu nauczają, że rzeczą główną we wszechświecie jest próżnia. Mają rację w tym, co dotyczy tej niewielkiej części wszechświa-

²⁴ T. Szczeniowski: *Bigos hultajski...*, T. 3, s. 15.

²⁵ T. Szczeniowski: [Przedmowa] *Bigos hultajski...*, T. 4, s. IV.

²⁶ Ibidem, T. 1, s. VII.

²⁷ Ibidem, T. 2, s. XXII.

²⁸ Szczeniowski uważał, że dopóki w Polsce rozwijało się życie publiczne, nie było potrzeby pisania romansów.

²⁹ T. Szczeniowski: *Bigos hultajski...*, T. 2, s. 27—28.

ta, jaką jest ta książka. Zaludniają ją szafoty i piraci, a wyraz »nikczemność« ogłasza w tytule, ale pod tą osnową nie ma nic. Nie jest niczym innym niż pozorem, niż rodzajem obrazów, dlatego właśnie może się podobać. Człowiek, który ją napisał, był może nieszczęśliwy, ale rozerwał się pisząc ją; oby jakieś odbicie tej przyjemności dotarło do czytelników»³⁰.

³⁰ J.L. Borges: *Powszechna historia nikczemności*. Przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzusi. Warszawa 1976, s. 7.

Małgorzata Sułek

Librecista pariasem wśród dramaturgów Wokół przedmowy Jana Chęcińskiego do hinduskiej opery Stanisława Moniuszki

„Wstęp do libretta opery! to rzecz niepraktykowana podobno w dziejach »kanwy do opery« [...]”¹. Tymi słowy w artykule opublikowanym w 1869 roku na łamach „Gazety Polskiej” Józef Sikorski skomentował fakt opatrzenia przedmową przez Jana Chęcińskiego libretta *Parii* Stanisława Moniuszki.

Poprzedzanie dzieł muzycznych słowem wstępnym nie było w historii muzyki rzadkością. Już do pierwszych druków muzycznych nierzadko dodawano mniej lub bardziej obszerne wstępy, które przybliżyć miały potencjalnym słuchaczom naczelną ideę dzieła. Ich autorami byli najczęściej wydawcy bądź sami kompozytorzy. Analizowanie słownych prefacji czy introdukcji nigdy jednak nie znajdowało się w centrum zainteresowań muzykologów. Badaczy sztuki muzycznej znacznie bardziej bowiem zajmowało samo dzieło muzyczne, istniejące w innym systemie znaków aniżeli dzieło literackie. Również na gruncie literaturoznawstwa naukowa refleksja na temat odautorskich wypowiedzi dołączonych do utworów dopiero niedawno zyskała na znaczeniu, choć bezsprzecznie stanowią one:

kluczowe dokumenty piśmiennictwa, źródła rozległej wiedzy [...], swoiste dowody w sprawie autorskich intencji, [...] jednoznaczny wyraz ich świadomości estetycznej, przekaz programów realizowanych w konkretnych dziełach (albo nawet w całej twórczości), a nierzad-

¹ J. Sikorski: *Paria. Opera w trzech aktach*. „Gazeta Polska” 1869, nr 274, s. 1.

ko również — [...] szczególnie doniosłe wypowiedzi krytycznoliterackie².

Wydawać by się mogło, że przedmowami opatrzone są wyłącznie dzieła nowatorskie, wyprzedzające epokę, w której powstały. Konieczne staje się zatem wyposażenie ich w stosowny komentarz, w którym autor nie tylko usiłuje zjednać sobie czytelników i spłaca dług wdzięczności wobec wszystkich, którzy mieli udział w ich powstaniu, ale przede wszystkim niczym nauczyciel wyjaśnia odbiorcom zawilości tworu swej imaginacji.

Dołączenie przez Jana Chęcińskiego przedmowy do libretta, w powszechnym mniemaniu uchodzącego za podrzędny gatunek literacki i bez muzyki tracący swoją rację bytu, wywołało konsternację wśród polskich krytyków muzycznych, jakkolwiek myli się ich wybitny reprezentant Józef Sikorski, twierdząc, że opatrywanie przedmowami operowych librett nie było praktykowane³. Nawiązując do hinduskiej treści opery Moniuszki, Sikorski bardzo krytycznie odniósł się do profesji autora operowej kanwy, pisząc z pogardą, że:

Librecista to paria między dramaturgami — jak między publicystami felietonista, jak autor wierszy okolicznościowych między poetami, jak rysownik szkiców humorystycznych między malarzami, jak... Ale dosyć... takie pariów różnego rodzaju mnóstwo, że każdy z nich może powiedzieć, iż w dobrym jest towarzystwie — więc żalić się nie ma co na swój los⁴.

Jan Konstanty Chęciński, obecnie kojarzony niemal wyłącznie jako autor librett do większości dzieł scenicznych Stanisława Moniuszki (*Straszny dwór*, *Verbum nobile*, *Paria*, *Beata*)⁵, nie parał się jednak tylko tym, z lekceważeniem traktowanym przez autorów dramatycznych, „nieczystym” i niegodnym rodzajem działalności literackiej. Był on twór-

² M. Stanisiz: *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie — idee programowe — gry z czytelnikiem*. Kraków 2007, s. 17. W książce tej autor zamieszcza bogatą bibliografię prac na temat wypowiedzi p prefacyjnych.

³ Przykładem może być przedmowa poprzedzająca dokonane przez J.D. Minasowicza tłumaczenie libretta *Precjozy* C.M. Webera. Wstęp ten pt. *Kilka rad dla piszących poezje do śpiewania, a w szczególności dla tłumaczy tekstów operowych* zamieszczony został w drugim tomie *Tworów* wydanych w Lipsku w 1844 roku.

⁴ J. Sikorski: *Paria. Opera w trzech aktach...*, s. 1.

⁵ Więcej o librettach do muzyki Moniuszki w: A. Borkowska-Rychlewska: *Miedzy przekladem a tworczością oryginalną (o librettach Jana Chęcińskiego do oper Stanisława Moniuszki)*. W: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki. Rekonesanse*. Red. M. Jabłoński, E. Nowicka. Poznań 2005, s. 89—99; A. Borkowska-Rychlewska: *Poema muzyczny. Studia o operze polskiej w okresie romantyzmu*. Kraków 2006, s. 271—282.

ca wszechstronnym: śpiewakiem (basem), reżyserem, aktorem, pedagogiem, krytykiem muzycznym, tłumaczem, poetą, dramatopisarzem, autorem wielu książek dla dzieci, a nawet uchodzącego niegdyś za znakomity... podręcznika do nauki języka włoskiego!⁶ Jakkolwiek rozległość zainteresowań twórczych librecisty Moniuszki jest rzeczywiście imponująca, gwoździem sprawiedliwości trzeba dodać, że nie we wszystkich sferach swojej działalności Chęciński okazał się artystą jednakowo wybitnym. Niewątpliwą jego zasługą jest spolszczenie blisko czterdziestu librett i utworów dramatycznych⁷. Pierwszoplanowe znaczenie mają jednak dokonania Chęcińskiego w odstręczającej innych literatów dziedzinie tworzenia librett operowych. Autor *Szlachectwa duszy* nie tylko, jak pisze Mieczysław Rulikowski: „[...] był — obok Wł.[odzimierza] Wolskiego — pierwszym, który wzniosł się ponad miernotę i nieudolność dawnych librecistów, składając zarazem dowody dobrego smaku i pomyślności [...]”⁸, ale przede wszystkim, jak słusznie zauważa Alina Nowak-Romanowicz:

Wprowadzając w swoich librettach *Verbum nobile* i *Straszny dwór* specyficzną atmosferę pol.[skiego] dworku i obyczaje szlachty kontuszowej, przyczynił się niemało do wzbogacenia pierwiastków narod.[owych] w repertuarze operowym⁹.

Spostponowanie przez Sikorskiego przedślowia Chęcińskiego do *Parii* Moniuszki było bez wątpienia posunięciem niesłusznym, tym bardziej że jest to dzieło wyjątkowe w twórczości zarówno kompozytora, jak i librecisty. Utwór powstał w oparciu o napisaną w 1821 roku trage-

⁶ J. Chęciński: *Kurs języka włoskiego podług metody Robertsona*. Warszawa 1859. Więcej o artyście w: M. Rulikowski: *Chęciński Jan Konstanty* (hasło) W: *Polski słownik biograficzny*. T. 3. Red. W. Konopczyński. Kraków 1937, s. 288—290; Z. Żabicki: „*Szlachectwo duszy*” i jego autor. „Pamiętnik Literacki” 1957, nr 2, s. 400—466; *Chęciński Jan Konstanty* (hasło) W: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765—1965*. Na podstawie materiałów S. Dąbrowskiego. Oprac. Z. Raszewski. Warszawa 1973, s. 86—87; K. Kamiński: *Życie i twórczość Jana Chęcińskiego*. „Polonistyka” 1974, nr 1, s. 68—71; *Z listów Jana Chęcińskiego do J.I. Kraszewskiego*. Oprac. K. Kamiński. „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 4, s. 247—256; A. Nowak-Romanowicz: *Chęciński Jan Konstanty* (hasło) W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 2. Red. E. Dziębowska. Kraków 2001, s. 101.

⁷ Chęciński przetłumaczył między innymi libretta oper i operetek D. Aubera (*Marco Spada*), V. Belliniego (*Purytanie*), G. Donizettiego (*Faworyta*), J.F. Halévy’ego (*Wieszczka róż, Żydówka*), G. Meyerbeera (*Prorok*), J. Offenbacha (*Piękna Helena*) i G. Verdiego (*Hernani, Rigoletto, Traviata, Trubadur*). Jest również autorem przekładu tekstu użytego w oratorium *Eliasz* F. Mendelssohna.

⁸ M. Rulikowski: *Chęciński Jan Konstanty*..., s. 289.

⁹ A. Nowak-Romanowicz: *Chęciński Jan Konstanty*..., s. 101.

dię *Le Paria* (1821) znanego z propolskich sympatii francuskiego poety i dramaturga Casimira Delavigne'a (1793—1843)¹⁰. Opera, której akcja dzieje się w dalekich Indiach, traktuje o nieszczęśliwej miłości córki hinduskiego arcykapłana Akebara — Neali, oraz syna pariasa Dżaresa — Idamora. Młodzieniec zataja swoje pochodzenie, a za zasługi w walce o wolność ojczyzny zostaje obrany wodzem. Na ślubie młodych zjawia się ojciec Idamora, obłąkany Dżares, któremu jako „nieczystemu” zabronione jest wejście do świątyni. Gdy Akebar nakazuje zgładzić Dżaresa za pogwałcenie zakazu wstępu do świętego przybytku, Idamor występuje w obronie ojca, przyznając się do swych nędznych korzeni. Przepełniony nienawiścią do pariasów i nie liczący się z uczuciami córki Akebar zatapia ostrze sztyletu w piersi Idamora. Nieszczęśliwa Neala decyduje się zaopiekować ojcem niedoszłego męża, uchodząc razem z nim przed gniewem pełnych wrogości braminów¹¹.

Paria jest jedynym dziełem scenicznym Moniuszki, którego akcja rozgrywa się nie na Podhalu bądź w środowisku polskich sarmatów, ale we wschodniej scenerii. Wybór egzotycznego miejsca akcji podyktowany był nie tylko panującą wówczas modą na orientalizm oraz swą istną atencją Moniuszki do tragedii Delavigne'a¹², ale także, a może przede wszystkim, chęcią skomponowania opery o uniwersalnej wymowie, której wystawieniem zainteresowałiby się dyrektorzy europejskich teatrów operowych, nie wykazujący wówczas chęci włączenia do repertuaru kierowanych przez nich instytucji Moniuszkowskich dzieł scenicznych o polskim charakterze niezrozumiałym dla zagranicznych widzów.

Nazwana przez Witolda Rudzińskiego polską *Aidą*¹³ opera nie uchodziła za zbyt udany utwór Moniuszki. Kompozytorowi zarzucano przede wszystkim nieumiejętność oddania indyjskiego *colour locale*. Hindusi, zdaniem Józefa Kańskiego, śpiewają zanadto na polską nutę¹⁴, pieśń

¹⁰ Więcej o związanej z Polską twórczości francuskiego artysty w: B. Zakrzewski: *Bluszcz Tyrteusza i wawrzyn Leonidasa. O „Warszawiance” Delavigne’a, Kurpińskiego i Wyspiańskiego*. Wrocław 1987.

¹¹ Analiza opery zawarta jest w: G. Zieziula: „*Paria*” Stanisława Moniuszki: wobec „poważnej” opery, muzyki do tragedii Delavigne’a i muzycznego orientalizmu. W: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki...*, s. 37—55.

¹² Zdaniem biografów, kompozytora tak ujęła tragedia Delavigne’a, że nawet sam, jako niespełna siedemnastoletni młodzieniec, próbował ją przetłumaczyć, jednak dokonany przezeń przekład nie dotrwał do naszych czasów. Por. H. Opieński: *Stanisław Moniuszko. Życie i dzieła*. Lwów—Poznań 1924, s. 407; W. Rudziński: *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*. Cz. 1. Kraków 1955, s. 42.

¹³ W. Rudziński: *Kultura literacka Stanisława Moniuszki*. W: *Arcana musicae*. Red. M. Szoka. Łódź 1999, s. 135.

¹⁴ J. Kański: *Przewodnik operowy*. Kraków 1964, s. 215.

obląkanego ojca Idamora przywiodła na myśl Zdzisławowi Jachimeckiemu kalwaryjskie pieśni dziadowskie¹⁵, nawet bezkrytyczny entuzjasta twórczości Moniuszki Bolesław Wilczyński przyznał, że w duecie Idamora oraz Dżaresa słyhać polonezowe rytmy, a pienia chóru braminek przypominają śpiewy polskich żniwiarów¹⁶. Jeszcze blisko pół wieku po premierze *Parii* Adam Dobrowolski upatrywał w tym dziwnym melanżu muzyki polskiej z hinduską scenerią siły oddziaływania operowego dzieła, twierdząc, że choć „bliżej serca Moniuszki leżały pola i łąki mazowieckie niż podzwrotnikowe krainy hinduskie”, to i tak czy „nad Gangesem, czy nad Wisłą bohaterowie moniuszkowscy kochają z jednakową siłą”¹⁷.

Nie wnikając jednak głębiej w historię recepcji dzieła¹⁸ oraz ocenę jego wartości artystycznej, należy przede wszystkim zwrócić uwagę na fakt opatrzenia go komentarzem autora libretta, który to komentarz jest nie tylko cennym źródłem informacji na temat genezy opery, ale przede wszystkim unikatowym świadectwem pojmowania swej misji przez librecistę, niemal zawsze pozostającego w cieniu kompozytora. Pewnym zaczątkiem wymowy owego wstępu był krótki, żartobliwy i niewolny od ironicznej oceny materialnych aspektów losu artysty, poemacik, który Chęciński dołączył do gotowego tekstu libretta przesłanego Moniuszce. Podpisany pod nim „kochający i z całej duszy poważający [kompozytora — M.S.] Jan” pisze doń:

Mistrzu natchniony!
W twej duszy tony
Odziej te słowa!
Więcej od treści
Serca upieści
Twych dźwięków mowa!
Wśród bożych dzieci
Chłuba oświeci
Nasz byt ponury...

¹⁵ Z. Jachimecki: *Stanisław Moniuszko (1819—1872)*. Warszawa 1911, s. 204.

¹⁶ B. Wilczyński: *Stanisław Moniuszko i sztuka muzyczna narodowa. Studium estetyczne*. Warszawa 1874, s. 107.

¹⁷ A. Dobrowolski: „*Paria*” Moniuszki w Teatrze Wielkim w Warszawie. „Kurier Warszawski” 1917, nr 242, s. 4.

¹⁸ Szerzej o odbiorze dzieła w: D. Szymocha: *Recepcja „Parii” Stanisława Moniuszki przez krytyków warszawskich XIX wieku*. W: *Teatr operowy Stanisława Moniuszki...*, s. 57—64. Warto też odnotować pozytywne głosy dwudziestowiecznej krytyki na temat opery Moniuszki: T. Szeligowski: „*Paria*”. „Muzyka” 1951, nr 3—4, s. 28—29; W. Dzieduszycki: *Odrodzenie Moniuszkowskiej „Parii”*. „Muzyka” 1951, nr 3—4, s. 29—32.

Zgarniesz w nagrodzie
Zamki... na lodzie
I w butach dziury!...¹⁹

Ów napisany pięciozgłoskowcem wierszyk nie jest wyłącznie retoryczną egzemplifikacją toposu skromności librecisty, palmę pierwszeństwa oddającego kompozytorowi. Już w nim Chęciński akcentuje drugoplanową rolę tekstu w dziele operowym, gdzie ważniejsza w budzeniu emocji słuchacza jest muzyka, zdolna mocniej go poruszyć aniżeli najpiękniejsza nawet mowa wiązana. Przedślowie do *Parii* potwierdza, że autor *Szlachectwa duszy* pojmował swoją rolę jako podporządkowanie się wizji twórcy muzyki.

Dość obszerna przedmowa Chęcińskiego nie rości sobie pretensji do bycia poważnym, naukowym traktatem o znaczeniu i funkcji libretta operowego. Ma ona kształt humorystycznej, lekkim i sprawnym piórem napisanej anegdoty, można nawet rzec, że nieliczącej z poważną wymową tragedii Delavigne'a czy opery Moniuszki. Już po tym plastycznym wstępie znać zacięcie pisarskie librecisty, jego umiejętność konstruowania zajmującej opowieści, zmysł parodystyczny oraz autoironiczny dystans nie tylko wobec własnej pracy, ale również osoby i fizjonomii (np. mówiąc o swojej reakcji na propozycję Moniuszki stworzenia operowego libretta, Chęciński opisuje swą twarz jako „pergaminową facjatę”, którą ożywiła napływająca pod wpływem podekscytowania krew²⁰).

W przedmowie do *Parii* wyróżnić można dwie części. Pierwsza z nich mówi o zamiarze Moniuszki — później według błędnych mniemań librecisty zarzuconym — stworzenia dzieła w oparciu o tragedię Delavigne'a. Druga część wstępu traktuje o ponownym podjęciu prac nad operą, w której bohaterowie nie noszą już kontuszy i pasów słuckich, ale turbany i szaty w kolorach tęczy. Obydwie partie przedślowia kończą się wypowiedziami Chęcińskiego na temat różnych rodzajów operowej kanwy oraz udziału librecisty w tworzeniu dzieła.

Przedmowa, aczkolwiek zapewne nieco ubarwiona, opowiada o dziejach powstania libretta oraz muzyki do *Parii* i stanowi coś w rodzaju usprawiedliwienia obecnego kształtu dzieła. Wiadomo bowiem, że praca nad operą trwała kilka lat, a długi czas powstawania nie był dla dzieła korzystny. Z inicjatywą przystosowania tragedii Delavigne'a na użytek sceny wystąpił sam Moniuszko. Librecista z rozbawieniem wspomina

¹⁹ Cyt. za: W. Rudziński: *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*. Cz. 2. Kraków 1961, s. 711. Wierszyk z pewnymi zmianami przytacza też C. Wolniewiczówna: *Stanisław Moniuszko. Życie jego i dzieła 1819—1919*. Poznań 1919, s. 27—28 oraz H. Opieński: *Stanisław Moniuszko...*, s. 345.

²⁰ Cyt. za: W. Rudziński: *Stanisław Moniuszko...*, Cz. 2, s. 661.

wizytę kompozytora. Początkowo sądził, że muzyk ma zamiar powierzyć mu stworzenie oryginalnego libretta, którego akcja będzie się rozgrywać wśród zróżnicowanej kastowo społeczności hinduskiej. Szybko jednak Moniuszko rozwiął nadzieje literata, snującego „szereg jakichś zamglonych, a coraz strasniejszych wypadków”²¹, prosząc o dokonanie trawestacji dramatu Delavigne’a. Chęciński ze zmuszającą do śmiechu emfazą pisze o okrucieństwie Moniuszki, żądającym odeń pracy o odtwórczym charakterze: „Niedobry! jak wozem Jagrenathy przejechał tymi wyrazami mój zapal i pogruchotał wszystkie widziadła zawiązującego się dramatu”²².

Marzeniem Chęcińskiego, jak i większości librecistów, było otrzymywanie zleceń na oryginalne teksty, co dawało możliwość wykazania się talentem i zmysłem dramaturgicznym. Z pierwszego fragmentu przedmowy wyłuskać można też informację, że z początku Moniuszko pracował pieczołowicie nad nową operą, niemniej jednak później jej komponowanie zarzucił, oddając się pisaniu innych dzieł, co ukontentowało Chęcińskiego, niezadowolonego z efektów swojej pracy translatorskiej. Librecista, przeświadczony, że muzyk do pracy nad utworem nie powróci (tym bardziej, że napisał kilka fragmentów do tekstu Delavigne’a przełożonego przez Wacława Szymanowskiego)²³, zapomniał niemal całkowicie o operowym przedsięwzięciu.

W drugiej partii przedślowia Chęciński wspomina wypadki dziejące się kilka lat później, akcentując swoje zaskoczenie wieścią, że Moniuszko powrócił do pomysłu skomponowania *Parii* i stworzył prawie całą operę w oparciu o przekład, z którego librecista wcale nie był zadowolony. Zaczął się on domagać od artysty, by ten umożliwił mu wprowadzenie istotnych zmian w librecie:

Gwałtu! [...] dajże mi na kilka dni libretto, niech je przerobię, wyglądzę, poprawię! Toćże przez dziesięć lat może choć formy nabyłem lepszej; nie mam nawet brulionu u siebie, a nieraż bym, żeby znów rzucono

²¹ Ibidem.

²² Ibidem. Nawiasem mówiąc, Chęciński popełnia błąd, porównując zniweczenie swoich pragnień napisania oryginalnego libretta operowego do zmiżdżenia ich wozem Jagrenathy. Librecista z pewnością miał na myśli Jagannathę, czyli Pana Wszechświata, hinduskiego boga, którego posąg jest corocznie w czerwcu w mieście Puri przewożony na olbrzymim, wysokim na kilkanaście metrów wozie ze swej świątyni do oddalonego o kilometr miejsca kultu nazywanego Gundicha Mandir. Do ciągnięcia tego rydwanu potrzeba blisko czterech tysięcy osób, stąd zestawienie dokonane przez Chęcińskiego nabiera znamion wybitnie parodystycznych.

²³ S. Moniuszko: *Pieśń do Słońca z tragedii PARIJA...*, *Słowa Wacława Szymanowskiego, muzyka Stanisława Moniuszki*. „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 320, s. 199–200.

na mnie kłatwę za niefortunne libretto! wszak już i tak za kanwę podaną do kilku oper będę po uszy w piekle!²⁴

Poeta mógł jednak przerobić tylko nieliczne fragmenty tekstu, bo Moniuszko uważał, że dzieła nie ma już potrzeby ulepszać.

Z punktu widzenia teorii libretta operowego najistotniejszym fragmentem przedmowy jest zakończenie pierwszej jej części. Autor wstępu zamieszcza w tym miejscu własną typologię librett operowych oraz przedstawia własne rozumienie roli librecisty w procesie tworzenia opery. Zaznacza: „Miałem zawsze i mam wstręt do przeróbek. Dwie tylko drogi pociągały mnie ku sobie: pisać z własnego natchnienia albo po prostu tłumaczyć”²⁵.

Najwyżej w jego hierarchii plasuje się libretto będące oryginalnym tworem wyobraźni literackiej, najrzadziej zresztą przez kompozytorów zamawiane. Mniej wartościowy jest tekst stanowiący wierny przekład libretta napisanego w obcym języku²⁶. Najmniej ceni sobie Chęciński operową kanwę będącą przeróbką, trawestacją oryginalnego tekstu dramatycznego²⁷. Zdaje sobie sprawę i nad tym ubolewa, że libretto *Parii* zaliczyć trzeba do trzeciej, najnędniejszej według jego mniemania, kategorii. Stworzona przezeń klasyfikacja dowodzi jego świadomości gatunkowej operowego libretta i szczególnych praw nim rządzących. Wyróżniając i hierarchizując różne jego typy, Chęciński daje się poznać jako librecista, dla którego tekst operowy to nie „uproszczony, skrócony, sprymitywizowany dramat”²⁸, ale niezmiernie istotny składnik operowego dzieła, w decydującym stopniu wpływający na jego artystyczny kształt.

Autor *Szlachectwa duszy* pojmuje rolę librecisty — podobnie zresztą jak większość dziewiętnastowiecznych krytyków — jako sprawnego rzemieślnika, dostarczyciela gotowego tekstu użytego później przez kompozytora w utworze muzycznym. Poeta nie jest zatem równoprawnym z kompozytorem współautorem dzieła operowego, a raczej inteligentnym wykonawcą jego zaleceń, gdyż w opinii Chęcińskiego „librecista im więcej pojmuje swoje zadanie, tym więcej musi ulegać kompozytorowi”²⁹. Po-

²⁴ Cyt. za: W. Rudziński: *Stanisław Moniuszko...*, Cz. 2, s. 661.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Na ogromną rolę tego rodzaju librett w polskim dziewiętnastowiecznym repertuarze operowym zwraca uwagę między innymi E. Nowicka: *Opera w Polsce na początku XIX wieku — wyobrażenia, poglądy, teorie*. W: *Teorie opery*. Red. M. Jabłoński. Poznań 2004, s. 85—107.

²⁷ M. Rulikowski: *Chęciński Jan Konstanty...*, s. 288—290; A. Nowak-Romanowicz: *Chęciński Jan Konstanty...*, s. 101.

²⁸ Z. Lissa: *Zagadnienie libretta operowego i opery na tle doświadczeń radzieckich*. „Muzyka” 1951, nr 9, s. 8.

²⁹ Cyt. za: W. Rudziński: *Stanisław Moniuszko...*, Cz. 2, s. 661.

wołując się na własną współpracę z Moniuszką przy *Parii*, autor przedmowy zaleca daleko idącą artystyczną skromność i wyraża przeświadczenie, że dopiero kompozytor jest w stanie najlepiej pojąć tekst literacki i wyrazić wszystkie jego niuanse sztuką dźwięków. Librecista wyjaśnia swoje stanowisko tak:

Moniuszko, odczytawszy tragedię Delavigne’a, zapłonął natchnieniem, jeżeli dusza jego, nagiąwszy się do formy lirycznej, zaczęła już przystrajać uroczą szatę melodii, nie wolno mi było źle zrozumianą miłością własną deptać kwiatów, które rozwiniawszy się miały powiększyć chlubny wieniec utworów tego kompozytora³⁰.

Rezultat własnych działań twórczych, czyli libretto *Parii*, podsumowuje zaś następująco:

Jakie jest, takie już zostać musi, jeżeli warte śmierci, nie wątpię, że muzyka ocali mu życie. Toteż bynajmniej nie pisałem tej krótkiej historii opery *Paria*, aby na zakończenie jakim czułym słowem rozbroić dla siebie krytykę, lecz aby uwiadomić, żem do libretta zabrał myśl z tragedii Delavigne’a, na wyraźne żądanie kompozytora; że libretto było napisane o osiem lat wcześniej od przedstawionego na scenie przekładu tejże tragedii i jeżeli zostało skrócone i pozmieniane z mniejszą dla siebie korzyścią, to zapewne z większą dla muzyki³¹.

Przedmowa do *Parii* chyba niesłusznie została odczytana przez Józefa Sikorskiego jako przejaw wysunięcia na plan pierwszy librecisty pozo­stającego zazwyczaj w cieniu kompozytora. Wręcz przeciwnie, opatrzenie dzieła Moniuszki przedśłowiem należy traktować jako zabieg mający na celu pomniejszenie, a nawet zdyskredytowanie udziału librecisty w tworzeniu dzieła operowego. Słowo wstępne Jana Chęcińskiego do *Parii* stanowi swoisty wyłom w dziejach opery. Jest przede wszystkim zajmującą wypowiedzią librecisty — osoby, o której istnieniu zazwyczaj się nie pamięta — na temat współtworzonego przezeń dzieła. Przedmowa do *Parii* to interesujący zapis postrzegania przez librecistę rzemiosła „pisan­ia librettów”, które według niego jest „pracą niewdzięczniejszą, trudniejszą, niż się wydaje, skazaną na nie zawsze korzystne dla jej autora ustępstwa”³².

³⁰ Ibidem [podkr. — M.S.].

³¹ Ibidem, s. 662.

³² Ibidem, s. 661.

Maria Makaruk

Historia pewnego nieporozumienia O *Przedmowie do Listów z podróży* Antoniego Edwarda Odyńca

N: Dlaczego więc pan nie chce mi odpowiedzieć, gdy pytam, czy pan jest autorem tych listów?

R: Dlatego, że nie chcę kłamać.

N: Ale zarazem odmawia pan wyjawienia prawdy.

R: Bo zatajając ją, składam jej hołd i łatwiej by panu poszła rozmowa z człowiekiem chętnym do kłamstwa. Zresztą czyż znawcy pomyłają się w określeniu autora?¹

Wprowadzenie

Fakt, że współcześni historycy literatury romantyzmu nie zapomnieli jeszcze o Antonim Edwardzie Odyńcu, należy niewątpliwie przypisać ogromnemu sukcesowi, jaki odniosły jego *Listy z podróży*, wydane po raz ostatni w całości w roku 1961.

Choć w drugiej połowie XIX wieku Odyniec był uważany za znakomitego tłumacza i przyzwoitego dramaturga, jego twórczość nie przetrwała próby czasu. Po okresie ogromnej popularności, której moment kulminacyjny przypadł na jubileusz osiemdziesiątych urodzin poety (1884), jego sława autorska blakła, aż w końcu przeminęła. Tym, co utrzymuje postać Odyńca w różnorodnych publikacjach dotyczących wieku XIX, jest sława towarzysza młodości Mickiewicza, poświadczona przez cztery tomy *Listów z podróży*, wydawanych w latach 1867—1878 w „Kronice

¹ J.J. Rousseau: *Druga Przedmowa do „Nowej Heloizy”*. W: Idem: *Nowa Heloiza*. Tłum. i oprac. E. Rządowska. Wrocław 1962, s. 436—437.

Rodzinnej”². *Listy...* odgrywają ponadto rolę źródła do poznania okresu podróży europejskiej Adama Mickiewicza, które momentami jako jedyne — poza korespondencją — dokumentuje ten ważny etap w życiu poety. Badacze powołują się więc stale na Odyńca, jednocześnie zastrzegając, że nie można zbyt mu ufać („Antoni Edward często koloryzuje i zmyśla”³ — pisała autorka wstępu do wydania PIW-owskiego Maria Dernałowicz).

Miano kłamcy przyłgnęło do Odyńca wskutek miażdżącej recenzji *Listów...*, dokonanej w 1934 roku przez Henryka Życzńskiego. Badacz ten, powołując się na Piotra Chmielowskiego, pierwszego krytyka listów, zarzucił Odyńcowi stylizowanie się na „polskiego Eckermanna”, chęć zdobycia sławy kosztem wielkiego Mickiewicza i przede wszystkim mistyfikację literacką, polegającą na określeniu w przedmowie starczych wspomnień mianem autentycznych listów z czasów młodości⁴. Efektem takiego zabiegu jest przemieszczanie w *Listach...* dwóch warstw: autentycznej, mającej wartość źródłową, opartej na listach i notatkach z lat 1829—1830, i późniejszej, dodanej *ex-post*, w której Odyńiec wykorzystywał wiedzę o Mickiewiczu i literaturze polskiej starszą o co najmniej trzydzieści lat. Uświadomienie sobie tego faktu postawiło na zawsze pod znakiem zapytania *Listy...* jako dokument źródłowy. I choć w XX wieku pojawiały się głosy, że *Listy...* Odyńca były z góry zaplanowanym dziełem wspomnieniowym (Janina Kulczycka-Saloni i Henryk Mażul określają je jako „powieść biograficzną”⁵), wśród badaczy romantyzmu przeważa jednak zdanie, że mamy do czynienia ze świadomą mistyfikacją. Dorota Siwicka nazywa je „jawnym falsyfikatem”⁶, takie przekonanie podtrzymuje także Maria Dernałowicz:

² Dla historyków literatury romantyzmu równie ważną pozycją w twórczości Odyńca pozostają także *Wspomnienia z przeszłości opowiedziane Deotymie*. Utwór ten został jednak wydany w osobnej edycji tylko raz, w roku 1884, i nie doczekał się ponownego wydania w XX ani XXI wieku.

³ M. Dernałowicz: *Wstęp*. W: A.E. Odyńiec: *Listy z podróży*. T. 1. Warszawa 1961, s. 7.

⁴ „Listy prawdziwe służyły mu tylko za zrąb i kanwę, na której rozsnuwał wspomnienia, a nawet zmyślenia. Przyznaje się do tego w liście do Henryki z Ankwiczów Kuczkowskiej, która wówczas jeszcze żyła i do jego pracy dostarczała mu własnych materiałów. Zob. H. Życzński: *Mickiewicz w oświeceniu Odyńca*. Lublin 1934, s. 5.

⁵ J. Kulczycka-Saloni: *Życie literackie Warszawy w latach 1864—1892*. Warszawa 1970, s. 259; H. Mażul: *U boku, choć w cieniu Wieszca*. „Rota” — dodatek historyczno-patriotyczny dla Polaków na Litwie „Tygodnika Wileńskiego” z 5—11 lutego 2004, s. 1, 5.

⁶ D. Siwicka: *Odyńiec Antoni Edward*. W: *Mickiewicz. Encyklopedia*. Red. J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska. Warszawa 2001, s. 369.

Przeciętny czytelnik „Kroniki Rodzinnej”, pochłaniający *Listy z podróży*, nie wątpił, że ma przed sobą autentyczne listy z lat 1829—1830, pisane do Ignacego Chodźki i Juliana Korsaka, przyjaciół Antoniego Edwarda Odyńca z najmłodszych lat. Trudno się zresztą dziwić. Ich bezpośredniość, ilość realiów [...] potrafiła łatwo zmylić czytelnika. Może kogoś zastanowił czasem rozmiar tych epistoł, kreślonych ponoć na postojach, w oberżach, po męczącej drodze. Ale milej było wierzyć słowom autora, skierowanym do redaktorki „Kroniki Rodzinnej” i umieszczonym jako wstęp do *Listów*.⁷

Badaczka sugeruje również, że przeczcucie Chmielowskiego o nieautentyczności dzieła Odyńca potwierdziło się już w kilka lat po śmierci poety, kiedy Jan Siemieński ujawnił korespondencję sędziwego Odyńca z Henriettą z Ankwiczków Kuczkowską. Wynikało z niej niezbitie, że poeta prosił dawną sympatię Mickiewicza o fragmenty jej dzienniczka sprzed lat, którymi mógłby się posilkować przy pisaniu *Listów*...

Współcześnie nie ma więc żadnych wątpliwości co do faktu, że *Listy z podróży* nie są autentycznymi dokumentami, ale wspomnieniami „ujętymi w formę listów”. Niewątpliwie poeta, pisząc je na nowo po latach, korzystał z licznych źródeł — m.in. z korespondencji Mickiewicza i jego prelekcji paryskich, listów Zygmunta Krasińskiego, dzienniczka Henrietty Ankwicówny oraz własnych listów i zapisków z podróży. Problematyczne wydają się natomiast kwestie, które wokół listów przez te lata narosły. Po pierwsze, niedobra sława Odyńca jako poety „podmalowującego rzeczywistość” stosownie do swoich potrzeb z całą pewnością nie ma swojego początku w przedmowie do *Listów*... Po drugie, nieporozumieniami są stwierdzenia, że wszyscy dziewiętnastowieczni czytelnicy odbierali *Listy*... jako fragmenty autentycznej korespondencji oraz że Odyniec celowo wprowadził odbiorców w błąd (przynajmniej w znaczeniu, które my dzisiaj skłonni jesteśmy przypisywać falsyfikatom literackim). Nieprawdziwe jest także przekonanie, że odkrywcami tego „kłamstwa” byli najpierw Piotr Chmielowski, a następnie Henryk Życzyński. Klucz do rozwiązania zagadki *Listów*... leży zaś między innymi w przedmowie Odyńca, a także w prywatnej korespondencji poety i recenzjach zamieszczanych w dziewiętnastowiecznej prasie.

⁷ M. Dernałowicz: *Wstęp...*, s. 7.

Przedmowa

Przedmowa do Listów z podróży została napisana przez Odyńca w formie listu do Aleksandry Borkowskiej, redaktorki „Kroniki Rodzinnej”, i wydrukowana w 1867 roku jako rodzaj wstępu, przed pierwszymi *Listami*... W wydaniu książkowym z 1875 roku poprzedza ją jeszcze dedykacja dla tejże Aleksandry Borkowskiej, zawierająca podziękowanie za pomysł ogłoszenia listów i symboliczne połączenie imienia redaktorki naczelnej „z imionami tych najbliższych przyjaciół [...] młodości, do których i o których” były pisane.

Za właściwą przedmowę można więc uznać wspomniany list, opatrzone datą 1 grudnia 1867 i rozpoczynający się od przytoczenia historii, która jedynie z pozoru luźno łączy się z zamysłem i charakterem *Listów*... Odyniec informuje w niej, że znał za młodu sędziwego pana Paszkowskiego, „światłego i uczzonego człowieka”, który miał niepospolity dar do opowiadania anegdot o „dworze Stanisława Augusta i ówczesnym społeczeństwie warszawskim”. Pytany jednak o sprawy osobiste, odpowiadał niechętnie, tłumacząc, że „wspomnienia są ostatnim skarbem i świętościami starości” i „poniewierać się nimi nie godzi”. Swoje dystans uzasadniał także faktem, że sprawy osobiste nudzą słuchaczy, zaś wspomnienia o wielkich przyjaciółach ściągają na głowę opowiadającego stek obelg:

[...] jedni bowiem, aby ci odjąć, co im się być zdaje zaletą, okrzykną cię natychmiast, że się przechwalasz i kłamiesz; drugim naprawdę nie może się w głowie pomieścić, jak bym ja mógł na przykład obiadować i śmiać się z Krasickim, grać w warcaby z Naruszewiczem [...]. A cóż dopiero, gdyby z tych opowiadań moich można było wyciągnąć ten wniosek, że mnie ci ludzie lubili albo byli przyjaciółmi moimi! Dość już tego, abym dla młodych zwłaszcza słuchaczy stał się przedmiotem zaocznych przynajmniej żartów albo sarkastycznych przycinków⁸.

Po przytoczeniu tej historii Odyniec dodaje, że na starość dostrzegł prawdę tkwiącą w słowach Paszkowskiego i powtarza radę, jaką niegdyś od starca uzyskał: „jeśli spotkasz takich [co by z równym zacięciem i uczuciem zechcieli wysłuchać historii — M.M.] to sam sobie powtarzaj, albo pisz do nich, coś słyszał”. Następnie Odyniec pisze: „Gorzko nieraz wyrzucałem sobie, że tego w swoim czasie nie uczyniłem, nim słyszane szczegóły tak się w pamięci mojej pomąciły albo zatarły, że już pozosta-

⁸ A.E. Odyniec: *Listy z podróży*..., T. 1, s. 25.

łych w niej nawet w żadną całość związać nie mogłem”. W dalszej części „Listu” następuje refleksja nad brakiem w literaturze polskiej materiałów anegdotyczno-wspomnieniowych i wreszcie padają słynne zdania, będące kością niezgody między historykami literatury:

Tymczasem oddaję do rozporządzenia Pani listy moje z podróży niegdyś odbytej, pisane do dwóch moich przyjaciół: Juliana Korsaka i Ignacego Chodźki, które po zgonie ich obu do rąk moich wróciły, a których ogłoszenie jużem był niegdyś przedtem zapowiedział. List zaś niniejszy racz Pani umieścić jako wstęp i przedmowę do nich⁹.

Edytor wydania *Listów...* z 1961 roku — Marian Toporowski — zamieszcza w przypisie informację, że trudno ustalić, o jakim Paszkowskim mowa. Możemy więc dopuścić i taką możliwość, że jest to postać fikcyjna, która była poecie potrzebna do spełnienia pewnej funkcji. Niezależnie jednak od faktu, czy pan Paszkowski naprawdę istniał, trzeba przyjąć, że umieszczenie poświęconej mu historii w pierwszym, bardzo istotnym znaczeniowo fragmencie „przedmowy”, nie jest tu bez znaczenia. Odyniec mógł przecież wprowadzić czytelnika w szczegóły swej dawnej podróży albo w jakikolwiek inny sposób nawiązać do właściwej części listów. Czemu więc tego nie zrobił? Czemu lektura tego pierwszego listu nasuwa przypuszczenie, że poeta jakby przewidywał późniejsze ataki Chmielowskiego i Życzyńskiego?

Wydaje się, że opowieść o Paszkowskim, stanowiąca centralną część „przedmowy”, prowadzi do dwóch wniosków. Pierwszego, mówiącego o niebezpieczeństwie swobodnego spisywania „wspomnień” o wielkich przyjaciółach (mogą zostać wykorzystane przeciwko piszącemu), i drugiego, skupiającego się na radzie, że jeśli już spisywać „wspomnienia”, to tylko dla zaufanych przyjaciół. W ten sposób, posługując się konwencją niejako zapożyczoną z gatunku powieści epistolarnej, Odyniec postąpił zgodnie z zasadą „sytego wilka i całej owcy”. Zasygnalizował bowiem dyskretnie cel *Listów...*, jednocześnie nadając im konwencjonalną formę, mającą uchronić je przed atakami młodych pozytywistów. W dalszej części postaram się udowodnić, że jego intencje zostały przez odbiorców błędnie rozszyfrowane.

⁹ Ibidem, s. 27.

Korespondencja

Na potwierdzenie tezy o kłamstwie Odyńca przywołuje się zazwyczaj publikację Jana Siemieńskiego pt. *Ewunia*, w której autor przytoczył fragmenty listów poety do Henrietty Ewy Kuczkowskiej. Odyniec pisze tam wyraźnie: „że zaś oprócz ówczesnych moich listów dopełniam je z notatek dzienniczka podróży i z pamięci, przeto upraszam raz jeszcze najmocniej drogę Panią, aby mi dalszy ciąg swego dzienniczka i co najwięcej szczegółów co najrychlej przysłać raczyła”¹⁰. W kolejnym liście cytowanym przez Siemieńskiego poeta precyzuje, co konkretnie interesuje go w notatkach hrabiny Kuczkowskiej:

[...] najpożądane dla mnie są materiały surowe, np. wypisy z dzienniczka Pani, nie przerabiane potem. Notatki te bowiem, pewny jestem, żeby były zgodne z moimi, a w przerobieniu zdarza się inaczej. Na przykład w dzienniczku moim pod datą 30 stycznia 1830 r., w sobotę, czytam: „dwa dni poprzedzające były [zwłaszcza] piękne i pogodne. We wtorek (tj. 26) jeździliśmy z pp. A(nkwiczami) za Porta Pia [...]. We czwartek [...] byliśmy w Villa Pamphili. Ładny ogród, szpalery, fontanny, organ wodny etc. [...]. Tymczasem Pani droga powiada wyraźnie, że ja w tym dniu razem w Villa Pamphilli nie byłem. Muszę już więc ten spacer pominąć milczeniem. — Otóż pewien jestem, że pani to dyktowałaś pani D. z pamięci, nie wprost z dzienniczka”¹¹.

To jawne obnażenie własnego warsztatu pisarskiego jest do dzisiejszego dnia uważane za niezbitą dowód, że Odyniec zdecydował się na odkrycie kart przed „Ewunią”, by jego mistyfikacja była jeszcze bardziej wiarygodna. Tymczasem lektura korespondencji Odyńca dowodzi, że prawdy o genezie listów poety nie krył także przed innymi korespondentami. W liście do Teofila Lenartowicza, jednego z pierwszych recenzentów *Listów z podróży*, możemy przeczytać następujące zdanie:

Drogi, Kochany Panie Teofilu, [...] Krótka więc i węzłowato powiem Ci tylko, że jak przed osobistym poznaniem kochałem cię tylko jako autora błogosławionej *Lirenki*, tak teraz kocham i wspominam zawsze jako najmilszego kolegę — przyjaciela i posyłam Ci koniec moich *Listów z podróży*, to jest wspomnień o takichże kolegach-przyjaciółach młodości¹².

¹⁰ J. Siemieński: *Ewunia*. Lwów 1888, s. 235.

¹¹ List A.E. Odyńca do H. Kuczkowskiej z 11 listopada 1873. Rkps BN 7155 (Listy AEO do H.E. Kuczkowskiej z lat 1872—1878, z okresu pisania *Listów z podróży*).

¹² List A.E. Odyńca do T. Lenartowicza z 2 kwietnia 1878. Rkps PAU Kraków 2028, t. 5.

Po upływie sześciu lat, na niecały rok przed śmiercią, poeta znów zwraca się do Lenartowicza, tym razem wyjaśniając funkcję, jaką — w jego odczuciu — miały spełnić *Listy z podróży*:

[...] osobiste twoje uczucia, z którymi (jak to sam piszesz) odczytujesz niekiedy moje *Listy z podróży*, to dopiero szczyt chwały i radości dla mnie. Myślę, że za pośrednictwem mojem serca takie jak Twoje mogą, poznając, pokochać tych, których ja tak kochałem; czyż już sama ta myśl nie każe dziękować Bogu, że mi być takim pośrednikiem dozwolił, tym bardziej, że On sam wie najlepiej, że to był główny mój cel przy pisaniu i że nawet jego spełnienie od wielu lat za obowiązek życia uważałem¹³.

Nie bez znaczenia jest fakt, że ta wypowiedź Odyńca nawiązuje pośrednio do jego własnej „przedmowy” z „Kroniki Rodzinnej”. Cel listów został także wyłożony w kolejnym liście do Henrietty Kuczkowskiej z 26 marca 1878 roku:

Piszesz mi droga Pani, że z żalem, i nawet ze łzami wyczytałaś w „Kronice” koniec *Listów z podróży*. A wieszże Pani, że i ja sam miałem podobnego rodzaju uczucia, podpisując te słowa? Dla mnie zamknęła się przez to era tych dawnych, miłych, wspólnych wspomnień naszych, które przez lat tyle z powodu właśnie publikacji tych listów ciągle mi poruszały [za?] pamięć. Z drugiej strony atoli rad jestem, że sam jeszcze za życia mogłem tę publikację doprowadzić do końca. A i droga Pani, powinnaś się, jak sądzę cieszyć, że ten najważniejszy może duchowy epizod jej życia, te najmilsze jej sercu osoby, które miały w nim udział, a wreszcie i sam własny wizerunek Pani, nie będzie już sfalszowany ani skarykaturowany pod piórem pierwszego lepszego pismaka, który by podłapawszy [?] stąd owad rozpierzchnięte lub zasłyszane szczegóły utworzył z nich potworny [?] a fałszywy obraz: jak to się ciągle dotąd z naszym biednym Adamem powtarza¹⁴.

O tym z kolei, że ostateczny kształt *Listów...* powstawał w trakcie ich publikacji, możemy się dowiedzieć z listu do redaktora „Biblioteki Warszawskiej”, w której zostały w 1870 roku opublikowane *Zwierzenia Ewuni opowiedziane przez jej przyjaciółkę*. List ten, poddany wprawdzie ingerencji cenzury, został opublikowany w „Bibliotece Warszawskiej”, jego treść można więc uznać za jawną i powszechnie znaną:

¹³ List A.E. Odyńca do T. Lenartowicza z 17 marca 1884. Rkps PAU Kraków 2028, t. 5.

¹⁴ List A.E. Odyńca do H. Kuczkowskiej z 26 marca 1878. Rkps BN 7155 (*Listy AEO do H.E. Kuczkowskiej z lat 1872—1878, z okresu pisania Listów z podróży*).

W publikacji nawet Listów moich z podróży, pisanych do najbliższych przyjaciół, chciałem całkiem opuścić ten przedmiot [miłości Mickiewicza do Ankwiczówny, stanowiący główny temat tomu III — M.M.]. Ale teraz, gdy zwierzenia samej Ewuni zwalniają mnie z tego skrupułu, odsyłam do nich ciekawego czytelnika w miarę jak kiedyś z kolei ogłoszone zostaną w „Kronice Rodzinnej”¹⁵.

Metodę wspomagania się innymi źródłami przy komponowaniu własnych wspomnień poeta ujawnił także przy okazji pisania *Wspomnień z przeszłości*. W liście do Jana Zachariewicza z czerwca 1881 roku Odyńiec pisze:

Słyszałem, że p. Karol napisał i wydrukował we Lwowie życiorys Puttkamera, męża Marylli. Czy nie raczyłby więc udarować mnie egzemplarzem? Był to jeden z moich najbliższych przyjaciół, i właśnie w opowiadaniach moich Deotymie, szeroko rozpisuję się o nim. Mógłbym może co z tego skorzystać, a przynajmniej wspomnieć coś o tym¹⁶.

Jeśli rzeczywiście Odyńiec miał zamiar dokonania mistyfikacji i pragnął zataić przed czytelnikami fakt, że *Listy z podróży* to w rzeczywistości spisywane po latach wspomnienia, powinien chyba zachować większą ostrożność, powierzając kompromitujące go dowody tak niepewnej instytucji jak poczta. Wprawdzie w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku dokonał się ogromny postęp w dziedzinie komunikacji, nadal jednak nie można było mieć stuprocentowej pewności, że list dotrze do adresata na czas i w stanie nienaruszonym. Anonimowy korespondent „Czasu” pisał w 1871 roku:

Przecież nie tak dawne czasy, jak przychodząc z listem na pocztę, oddawałeś go losowi i polecałeś łasce Opatrzności, aby doszedł podług adresu. Znaczna nieraz opłata nie dawała ci żadnej pewności, że pismo twoje dojdzie tam, gdzie je posyłasz. Niepewność komunikacji, drogość opłaty, obawa przed sobą samym, żeby się spod pióra coś nie wymknęło, co by można na swoją zgubę tłumaczyć¹⁷.

Ponadto człowiek o pozycji Odyńca — uznawany pod koniec XIX wieku za ogromny autorytet literacki i cieszący się swoistym kultem „pamiątki romantyzmu” (co złośliwie wytykał mu Piotr Chmielowski) — musiał się liczyć z możliwością, że po śmierci jego prywatna korespondencja zostanie ujawniona szerszej publiczności.

¹⁵ List A.E. Odyńca do redaktora „Biblioteki Warszawskiej” 1870 (?). Rkps PAU Kraków 717, cz. 3.

¹⁶ List A.E. Odyńca do J. Zachariewicza z 10 czerwca 1881. Rkps BJ 7921 III.

¹⁷ *Historia o pocztach i listach*. „Czas” z 19 października 1871.

Prasa

Pozostaje teraz odpowiedzieć na pytanie, jak na *Listy z podróży* zareagowali dziewiętnastowieczni recenzenci. Lektura ówczesnej prasy skłania do wniosku, że zdecydowana większość krytyków literackich odebrała tekst jako utwór wspomnieniowy, nie zaś jako zapis autentycznych listów. Zaledwie w kilku przypadkach recenzenci potraktowali na serio konwencję listu — np. Leonard Sowiński w „Kłosach” oznajmił, że „do najcelniejszych płodów literatury naszej w bieżącym stuleciu należą niewątpliwie *Listy...*[...] Odyńca, pisane przed półwiekiem do J. Korsaka i I. Chodźki”¹⁸, ale już w dalszej części recenzji używał jednak wymiennie słowa „dziennik” (s. 274). Waleria Marrené, odpowiadając zaś na krytykę Piotra Chmielowskiego, pisze, że „[...] niepodobna sprawiedliwie wymagać, by przed 50-ciu laty A.E. Odyńiec przeczuł wieszczym duchem dzisiejsze wymagania krytyka i uczynił im zadość”¹⁹.

Pozostałe recenzje nie pozostawiają już wątpliwości, co do charakteru *Listów...* Teofil Lenartowicz we wspomnianej już recenzji pisał wyraźnie:

Sam nie wiem, jak by nazwać te nieporównane malowidła Niemiec, Włoch, Szwajcarii [...]. Wprawdzie są one zatytułowane listami, ale cóż, kiedy to za piękne na listy, zanadto skończone, zanadto utrzymane w jednym tonie od początku do końca. Są to raczej pamiętniki, ale którym brakuje tylko rymów, żeby się nazwały Poematem [...]. *Listy Odyńca* [...] jak bądź najpiękniejsze, ale że pisane były z pewnym nastrojem, z przewidywaniem, że je szersze koło czytać będzie: to już nie listy, to małe epopeje własne, to prześliczne poemata prozą, to dzieła sztuki, skończone w sobie [...], mimo woli nasuwa się inny tytuł, nie ów, jaki autor położył, *listów*, ale raczej *Pamiętników Poety, Poematu nierymowego, wesolej Odysei*. [...] słusznie Niemcy dziwią się temu zjawisku, tej uszlachetnionej formie listu, wspomnieniom tak niepodobnym do dzisiejszej rzeczywistości [...] ²⁰.

Recenzent „Przeglądu Tygodniowego” skupił się z kolei na podkreśleniu pozytywów, wynikających z ogłoszenia wspomnień w listach. Skoro „[...] największą [...] zasługą opowiadacza przeszłości jest takie jej przedstawienie przed oczyma widzów, aby sami oni patrzeli, zda się, na płyną-

¹⁸ L. Sowiński: *Listy z podróży Antoniego Edwarda Odyńca*. „Kłosy” 1878, nr 688, s. 149.

¹⁹ W. Marrené: *Słowo o krytyce „Listów A.E. Odyńca” Piotra Chmielowskiego*. „Biblioteka Warszawska” 1878, T. 4, s. 144—145.

²⁰ T. Lenartowicz: *Słowo o „Listach z podróży” A.E. Odyńca*. „Kronika Rodzinna” 1878, s. 309.

cy potok”, zastosowanie tej konwencji pozwoli uniknąć wrażenia odgrzebywania wykopalisk archeologicznych:

Zamiast [...] odnawiania wspomnień w pewnym toku epicznym, autor przedstawia obraz przeszłości w postaci sprawozdań kreślonych jakoby dawniej pod wpływem świeżego wrażenia, w pogawędce przeznaczonej dla przyjaciół i małego kółka znajomych, dla których mogą być zajmujące nawet najdrobniejsze, najbardziej obojętne z pozoru szczegóły. Cały ten szereg listów ma pod każdym względem charakter takich gawędek człowieka młodego, który żyje pełną piersią i rozsnuwa przed bratnimi duszami szeroką swobodną gawędę. [...] Przysięgłbyś, że autor w każdej chwili przemawia do swych koleżków, z którymi przyzwyczał się gwarzyć z ową wesołością i humorem, tu i ówdzie zawadzi o anegdotkę, zaswawoli konceptem i żarciem, popisie się wierszem, noszącym na sobie wszelkie pozory bezpretensjonalnej improwizacji. Podrobienie tej formy pod każdym względem jest mistrzowskie, gdyż nie polega na sztucznej stylowej rutynie, którą zwykle celują naśladowcy i manierzyści, ale na ożywieniu gawędy tchnieniem poetycznej młodości, która żyje pełną piersią [...] ²¹.

Zdaniem anonimowego autora rozprawy, rysem, zdradzającym jednak wyraźnie „uwzględnienie szerszego koła czytelników”, jest momentami nazbyt dokładne objaśnianie pewnych faktów, które dla Korsaka i Chodźki musiały być oczywiste. Kazimierz Grzymała, recenzent „Niwy”, nazywa *Listy*... „fonografem przeszłości” ²², dziennikarz „Kuriera Codziennego” — „pamiętnikami sędziwego poety [...] odświeżającymi z [...] barwnością wspomnienia młodzieńcze” ²³. W „Ruchu Literackim” mówi się o „wspomnieniach z podróży do Włoch” ²⁴, a Witold Czeczott w „Tygodniku Ilustrowanym” zamieszcza następującą refleksję:

Zauważmy przede wszystkim, że forma *listów z podróży, pisanych do przyjaciół* jest bardzo podatna, jest, że tak powiemy, brakiem wszelkiej formy — wszystko w nią bowiem wmieścić można. Piszący w poufnej pogadance mówi przede wszystkim o sobie, o wypadkach podróży i wrażeniach doznawanych, przeplatając je spostrzeżeniami nad tym lub owym. Stosownie do temperamentu, usposobienia, charakteru będzie dłużej i częściej zatrzymywał się nad sztuką lub naturą, będzie podejmował i rozstrzygał pewne kwestie poetyczne, so-

²¹ *Ze wspomnień o Adamie: A.E. Odyńca Listy z podróży — ich charakter oraz wartość dla badań literackich — rysy biograficzne i rysy epok.* „Przegląd Tygodniowy” 1875, nr 31, s. 367—368.

²² K. Grzymała: *Na niwie literatury i sztuki.* „Niwa” 1878, nr 81, s. 721.

²³ „Kurier Codzienny” z 12/ 24 września 1878, s. 1.

²⁴ *Miscellanea.* „Ruch Literacki” 1876, nr 40, t. 2, s. 223.

cialne lub filozoficzne albo też zbaczać będzie myślą w sfery lat ubiegłych i czysto osobistych wspomnień, a rozgrzany niemi, stanie się na chwilę młokosem, jakim był dawniej i pustym wybuchnie śmiechem. Wszystko to mu wolno, pod tym jednak warunkiem, aby pisał z prostotą, wdziękiem, naturalnością i dowcipem, jakby rzeczywiście gwarzył kółku przyjaciół. Tak pisała twórczyni stylu epistolarnego, pani de Sevigne, tak pisał u nas ks. biskup Krasicki, takimi też są i Listy Odyńca²⁵.

Nawet w rządzącym się osobnymi prawami wspomnieniu pośmiertnym Ludwik Dębicki napisał wprost, że w czwartym okresie życia Odyńiec „żył wspomnieniami” i „układał swoje dawne korespondencje z Mickiewiczem” oraz że „kilkotomowy ten pamiętnik w listach i wspomnieniach — więcej mówi, niż wszystkie możliwe biografie i krytyczne analizy”²⁶.

Można zresztą przypuszczać, że gdyby opinia krytyków w jakimkolwiek stopniu zaniepokoiła Odyńca i wprowadziła niepokój o możliwość wyjścia na jaw rzekomej mistyfikacji, poeta odpowiedziałby na potraktowanie *Listów...* jako wspomnień na łamach prasy. Nic takiego tymczasem nie miało miejsca.

Jak widać z przytoczonych argumentów, przedmowa Odyńca do *Listów z podróży* niewielu odbiorców mogła wprowadzić w błąd i nie będzie nadużyciem twierdzenie, że już w trakcie ich publikacji czytelnicy zdawali sobie sprawę, z jakiego rodzaju materiałami mają do czynienia. Tym samym przypisywanie roli „odkrywcy fałszyfikatu” Piotrowi Chmielowskiemu (który zresztą na tym aspekcie *Listów...* się nie poznał — pisał przecież: „Odyńiec drukował swe listy sprzed lat 50”), a tym bardziej Henrykowi Życzyńskiemu, musi zostać uznane za nieporozumienie.

Pozostaje więc jeszcze odpowiedzieć sobie na pytanie, dlaczego Odyńiec zdecydował się na opublikowanie swych wspomnień w formie listów, skoro o zamierzonej i udanej mistyfikacji nie może być mowy?

Niewątpliwie część wątpliwości wyjaśnia przedmowa, w której zawarta została zawołowana informacja o potrzebie ochrony „świętości wspomnień” przed „młodymi słuchaczami”. Ponadto należy pamiętać, że w XVIII i XIX wieku pojemność znaczeniowa pojęcia „listu” i jego popularność jako gatunku literackiego były zupełnie odmienne niż dziś. W samych tylko „Kłosach” z 1878 roku, obok recenzji listów z podróży, za-

²⁵ W. Czeczott: *Kilka słów z powodu artykułu pana Chmielowskiego pt. „Listy z podróży» A.E. Odyńca*. „Tygodnik Ilustrowany” z 12 października 1878, t. 4, seria 3.

²⁶ L. Dębicki: *Antoni Edward Odyńiec*. „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1885, s. 187.

mieszczono: Józefa Ignacego Kraszewskiego *Listy* i *Listy do nieznanego*, *Listy z wystawy paryskiej*, *Listy z nad Newy* Eugeniusza Borakowskiego i *Listy z Czech* E. Jelinka. W „Kronice Rodzinnej” z tego samego roku znajdziemy *Listy o Rzymie do A.E. Odyńca* przez L.G., *List do A.E. Odyńca po zamknięciu Wystawy paryskiej* (L.G.) i *Listy z zagranicy Dyrektora Instytutu Głuchoniemych* J. Papłońskiego. List był wówczas gatunkiem niejednorodnym i powszechnie wykorzystywanym — zwłaszcza w dziedzinie czasopiśmiennictwa. Niesłabnącą popularnością cieszyła się od połowy XVIII wieku również powieść epistolarna, poprzedzona najczęściej fikcyjną przedmową, mającą uprawdopodobnić opisywane zdarzenia.

Forma listu ponadto, choć bardzo zbliżona do pamiętnika, dziennika i tradycyjnie pojętych wspomnień, była uważana za bardziej obiektywną, a zarazem bardziej intymną i szczerą od kreacyjnych z założenia pamiętników²⁷. Można do tych argumentów dodać jeszcze romantyczne zamiłowanie do znamion autentyzmu, przejawiające się w działalności autokreacyjnej twórców dziewiętnastowiecznych. W przypadku Odyńca wchodzi w grę jeszcze jedna przyczyna, związana z jego niechlubnym udziałem w skandalizującym *Album Wileńskim*. Ze względu na fakt, że po publikacji panegiryku na cześć cara Odyńca został potępiony przez część opinii publicznej, która nadała mu przezwisko „odstępca”, gest sięgnięcia po formę listu może być także tłumaczony chęcią obrony przed ewentualnymi atakami krytyki za bezprawne przywłaszczenie sobie miana przyjaciela Mickiewicza.

Na koniec wreszcie nadszedł czas, aby przywołać definicję gatunku listu z podróży, sformułowaną w kanonicznej dla epistolografii rozprawie Stefanii Skwarczyńskiej z 1937 roku:

Tzw. listy z podróży, choć nie są to prawdziwe listy, lecz raczej piśma drukowane, przeznaczone nieraz do zbioru książkowego, były ulubioną formą powiadomienia o innych krajach w epoce [...] romantyzmu. Umiłowanie formy listowej do tych celów było jedną z przyczyn, poza chęcią mówienia o Mickiewiczu pseudo-dokumentami, dla których Odyńca swoje „Listy z podróży”, pisane w 40—50 lat po podróży z Mickiewiczem, ubrał w formę listów. Listy z podróży jako ujęcie pewnych ciekawych wiadomości w lekką formę mają do dziś dnia wielkie znaczenie dla gazet, w których zajmują nieraz miejsce felietonu²⁸.

²⁷ „[...] list, korespondencja i pamiętnik to alternatywne formy biograficzne i autobiograficzne, o spotęgowanej informatywności, lecz odmiennych podstawach kompozycyjnych, choć w wysokim stopniu analogicznych warunkach odbioru”. J. Trzynadłowski: *List i pamiętnik. Dwie formy wypowiedzi osobistej*. W: Idem: *Małe formy literackie*. Wrocław 1977, s. 96.

²⁸ S. Skwarczyńska: *Teoria listu*. Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie. Wydział I. Lwów 1937, s. 332.

Wziąwszy pod uwagę wszystkie zaistniałe okoliczności, nie możemy oczywiście traktować *Listów z podróży* Antoniego Odyńca jako źródła historycznego, nawet niepewnej wartości. Można je za to z całą pewnością odczytywać jako „źródło drugiego stopnia”, *Listy...* dają bowiem świadectwo mentalności ludzi schyłku XIX wieku i pozostają znakomitą przykładem romantycznego mitotwórstwa.

Elżbieta Malinowska

O przedmowach do *Rachunków* Józefa Ignacego Kraszewskiego

Józef Ignacy Kraszewski przywiązywał dużą wagę do kształtu edytorskiego swych dzieł. Interesował się jakością druku, korektą, stroną graficzną; do wielu książek wprowadził motto, dedykacje, słowa wstępne. Na podkreślenie zasługuje fakt, iż jako jeden z nielicznych już pisarzy drugiej połowy XIX wieku odświeżył formułę listu dedykacyjnego, niezwykle popularnego wśród twórców staropolskich¹.

Jest więc oczywiste, że Kraszewski miał świadomość znaczenia elementów pilotujących dzieło. Dla niego była to okazja do dodatkowego wypowiedzenia się, reklamy swych osiągnięć, nawiązania kontaktu z odbiorcą i zachęcenia go do lektury. Taką funkcję spełniały również elementy ramy w literaturze dawnej. Czasem nadawano im formę manifestów, traktatów, rozpraw polemicznych².

Kraszewski, jako autor *Rachunków*, był pilnym uczniem tej szkoły. Pięciotomowe dzieło, wydawane od 1867 roku w Poznaniu nakładem Jana Konstantego Żupańskiego, sytuuje się w nurcie piśmiennictwa publicystycznego, poświęconego „naprawie Rzeczypospolitej”.

Rachunki uznane przez współczesnych za kontrowersyjne, cieszyły się jednak dużą popularnością. Wincenty Danek, który badał między innymi fenomen ich recepcji, stwierdził, że były „przebojem swoich czasów”³.

¹ Por. E. Malinowska: *Wokół genezy i problematyki dedykacji „Do Pana Wincentego Rapackiego” Józefa Ignacego Kraszewskiego*. W: *Dedykacje w książce dawnej i współczesnej*. Red. R. Ociecek, A. Sitkova. Katowice 2006, s. 136—145.

² R. Ociecek: *Uwagi wstępne*. W: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej*. Red. R. Ociecek przy współudziale R. Ryby. Katowice 2002, s. 7.

³ W. Danek: *Publicystyka Józefa Ignacego Kraszewskiego w latach 1859—1872*. Wrocław 1957, s. 118.

Również inni historycy literatury wskazywali na wiele walorów dzieła. Zwracali uwagę przede wszystkim na oryginalny pomysł i formę, aktualność i wieloaspektowość problematyki, wyraźne deklaracje ideowe i od wagę autora w ich prezentowaniu⁴. Krzysztof Stępnik sformułował opinię, iż jest to „najważniejsza wypowiedź publicystyczna pisarza z pierwszej dekady okresu powojennego”⁵.

Z naszego punktu widzenia istotne jest to, że każdy tom *Rachunków* był starannie opracowany i poprzedzony określonymi wypowiedziami wstępnymi, których rodzaj i liczba nie są przypadkowe. Wskazują one na zawartość treściową i funkcję, jaką poszczególne roczniki *Rachunków* miały spełnić. Z pewnością w mniejszym stopniu dotyczy to motto: *All is true*, umieszczonego na stronie tytułowej tomów z lat 1868 i 1869. Ale już dedykacja: „Ludziom dobrej woli — przesyła — Autor”, poprzedzająca trzeci tom *Rachunków*, każe się domyślać, iż twórca zdecydował się na jej wprowadzenie, by zjednać sobie szerszy krąg czytelników, którzy bez uprzedzeń i z życzliwością pochyliby się nad jego dziełem⁶. Dwa poprzednie tomy stały się bowiem obiektem ataku krytyki.

Formą, w której pisarz mógł dobitnie przedstawić swoje racje i bronić się skutecznie przed zoilami, była jednak przede wszystkim przedmowa.

W *Rachunkach* przedmowy są obszernymi tekstami, liczącymi od kilkunastu do kilkudziesięciu stron; te poprzedzające dwa ostatnie tomy przybrały rozmiary rozpraw polemicznych.

Wszystkie wypowiedzi od tekstu macierzystego utworu oddzielają formy o charakterze deskrypcyjnym. Są to informacje dotyczące miejsca i czasu powstania poszczególnych prefacji (w Lucernie, w listopadzie 1867 roku; w Lucernie, w lutym 1868 roku; w Putbus, w 1868 roku). W ostatnich *Rachunkach* brak tego rodzaju danych.

W niniejszym szkicu przedmowy będą nas interesowały jako indywidualne struktury oraz jako zespół (cykl) tekstów połączonych osobą autora, problematyką ideową oraz funkcją. Kraszewski określił je mianem *Wstępów*. Poszedł więc tropem poprzedników, którzy tę nazwę często stosowali. W tomie z roku 1867 uczynił jednak wyjątek od tej zasady, nazywając przedmowę: *List do Anonima jako Wstęp do*

⁴ A. Witkowska: *Buchalter swoich czasów*. W: *Zdziwienia Kraszewskim*. Red. M. Zielińska. Wrocław—Warszawa—Kraków 1990, s. 89—97; B. Kosmanowa: *Józef Ignacy Kraszewski a Wielkopolska*. Bydgoszcz 1993; K. Sołtys: *Wielkopolska w „Rachunkach” J.I. Kraszewskiego*. W: *Europejskość i rodzimność. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*. Red. W. Ratajczak, T. Sobieraj. Poznań 2006, s. 393—401.

⁵ K. Stępnik: „Zbójca, trup i zwierzę...”. *Stereotypy zaborców w Rachunkach i Programie polskim Kraszewskiego*. W: *Kraszewski — pisarz współczesny*. Praca zbiorowa pod red. E. Ihnatowicz. Warszawa 1996, s. 87.

⁶ B. Bolesławita: *Z roku 1868 rachunki*. Poznań 1869.

Rachunków. Zastosowana tu dwuczłonowa formuła tytułowa świadczy o zamieszaniu terminologicznym, z jakim można było się spotkać zarówno w książce dawnej, jak i dziewiętnastowiecznej. Potwierdza również fakt, że autor miał świadomość, iż obie struktury pochodzące od wspólnego wzorca, monologu retorycznego, dzielą jednak różnice.

Znawcy przedmiotu wskazują, że podstawową różnicą jest szeroki adres czytelniczy przedmowy, nieograniczony w inskrypcji do wskazanej z nazwiska osoby, i ściśle określony adres listu⁷.

Kraszewski również wprowadził niezbędne dla listu elementy deskrypcji — sygnalizowaną już informację o czasie i miejscu, w którym wypowiedź powstała oraz o nadawcy (pseudonim Bogdan Bolesławita w formie podpisu). Ponadto w tekście znalazło się aluzyjne nawiązanie do treści listu skierowanego przez Anonima do Drezna, podziękowanie Kraszewskiego oraz jego uwagi o liście dedykacyjnym (otwartym), o braku intymności w relacji między nadawcą a odbiorcą. Charakterystyczne dla tej wypowiedzi są również zwroty wskazujące na bliskość, duchowe porozumienie, chęć zmniejszenia dystansu między korespondentami („Szanowny, nieznany mi panie a bracie”, „Szanowny anonimie”, „Nieznany przyjacielu mój”)⁸.

Przedmowy były miejscem, w którym ujawniała się świadomość literacka twórcy. Wielu przykładów z tego zakresu dostarcza zwłaszcza literatura staropolska. Z reguły autorzy przedstawiali w nich koncepcję i formułę estetyczną dzieła, programowali jego lekturę, prezentowali także siebie swoje kompetencje i umiejętności warsztatowe, a nawet swój prywatny wizerunek. Dbali o to, by czytelnik wyrobił sobie na ich temat jak najlepszą opinię.

Również Kraszewski nie zaniedbał tej sprawy i już w pierwszej przedmowie do *Rachunków* przystąpił do realizacji wspomnianych uprzednio zadań. Rozpoczął konwencjonalnie, od wykorzystania toposu skromności. Zadeklarował, że o sobie chciałby „wspominać jak najmniej”⁹. Ta deklaracja mija się jednak z prawdą. Autor mówi o sobie dużo i chętnie. Mimo to jego portret trudno opisać, gdyż nie jest statyczny ani jednorodny; zmienia się, występują w nim sprzeczności. Zdaniem Aliny Witkowskiej, może to być wynikiem „heroicznego zmagania się [...] z samym sobą jako myślącym i czującym podmiotem”¹⁰.

⁷ Por. A. Sitkova: *O przedmowach Piotra Skargi*. W: *Przedmowa w książce dawnej i współczesnej...*, s. 37—53.

⁸ B. Bolesławita: *List do Anonima jako Wstęp do Rachunków*. W: Idem: *Z roku 1867 rachunki*. Poznań 1868, s. 1—16.

⁹ B. Bolesławita: *Wstęp*. W: Idem: *Z roku 1866 rachunki*. Poznań 1867, s. 2.

¹⁰ A. Witkowska: *Buchalter swoich czasów...*, s. 90.

Do poznania pierwszych rysów autoportretu czytelnik był jednak przygotowywany stopniowo. Inicjalna część przywołanej tu przedmowy ma charakter przypowieści o średniowiecznym kronikarzu, odizolowanym od świata murami klasztoru, spędzającym resztę życia w smudze cienia nadchodzącej śmierci:

W dawne czasy, gdy człowiek życiem złamany przywłókł się pod fur-
tę klasztorną i rozpaloną głowę pokrył kapturem, aby mu gorzeć prze-
stała [...], zstępował ów rozbitek do celi samotnej i siadał w niej spisy-
wać kronikę dziejów, w których czynnym być przestał działaczem [...].
I czasem chłód trumny, często chrześcijański spokój wiał z kart tych,
które miały suchość rejestru, ale zarazem smutek jakby tępna pogrze-
bowego dzwonu¹¹.

Sytuacja fikcyjnego bohatera-kronikarza skonfrontowana została z życiem autora *Rachunków*. Porównał się on do starego żołnierza, który opuścił szeregi walczących i „przeszedł do widzów, do inwalidów i niedołęgów, którzy już bić się nie mogą, jeszcze na walczących patrzeć pragną”¹².

Starość ewokuje różne sensy. Może oznaczać chorobę, niedołęstwo, inwalidztwo, ale może również być odczytywana jako doświadczenie życiowe, mądrość, rozważa. W tym drugim znaczeniu motyw „siwych włosów” i „dobrej starości” obdarzanej estymą i należnym szacunkiem występował na przykład w *Biblii* czy w traktacie Cyserona *O starości*. Wykorzystany przez Kraszewskiego miał jeszcze dodatkowe znaczenie. Wskazywał na takie cechy charakteru, jak służba, karność, poświęcenie, patriotyzm. Starość mogła więc być zaletą, a nie wadą.

Gdy Kraszewski przygotowywał omawiany tu tekst, miał pięćdziesiąt pięć lat. Jako autor pokaźnej liczby utworów, w tym głośnych powieści o powstaniu styczniowym, jak *Dziecię Starego Miasta*, był popularny i szanowany, dla wielu był autorytetem, spełniał społeczne zapotrzebowanie na następcę „wieszczów”. Możliwe więc, że prowokując i „kokietując” czytelnika swoją starością oraz... skromnością, chciał być jeszcze bardziej wiarygodny, zdobyć większe zaufanie, lepiej kształtować dialog z odbiorcą.

Zapowiadał więc dzieło cykliczne, nieodpowiadające znanym dotychczas regułom rodzajowo-gatunkowym. Przyznawał sobie jak gdyby patent za „wynałazek” w dziedzinie publicystyki. Wyjaśniał:

Celem zbioru jest sprawozdanie nie zupełnie kronikarskie z upłynionego roku i czasów niedawno ubiegłych; spowiedź z myśli, zaprząt-

¹¹ B. Bolesławita: *Wstęp*. W: Idem: *Z roku 1866 rachunki...*, s. 1.

¹² Ibidem, s. 2.

nień, dzieł, przekonań i faktów ważniejszych, które narodowość naszą obchodziły...¹³

Z zacytowanego fragmentu oraz z innych wypowiedzi autora wynika, że nie chce on ograniczać się do roli kronikarza i rejestratora suchych faktów, ale chce ujawniać również swoje osobiste przemyślenia i emocje, chce być diagnostą i moralistą. Nie ukrywa także swej fascynacji działalnością Piotra Skargi. W przedmowach na jego słowa powołuje się dwukrotnie¹⁴. Nawiązań do stylu wypowiedzi kaznodziei w całym dziele dałoby się zapewne wskazać więcej. Problem ten wypada jednak pozostawić w sferze postulatów badawczych. Warto natomiast przypomnieć, że do wymienionych już ról publicysty Alina Witkowska dodała rolę spowiednika przeprowadzającego „narodową spowiedź”, „rachunek sumienia”, „współcierpiącego z winnymi”¹⁵.

W przedmowach, oprócz spraw warsztatowych, Kraszewski podejmuje również szerszej rozumianą problematykę publicystyki zaangażowanej. Píše na przykład o funkcji i istocie krytyki społecznej, tak oto uzasadniając swoje przedsięwzięcie: „Kraj potrzebuje surowego słowa więcej niż uwielbień, którymi sam się karmi do zbytku, słowa mężnego aż do okrucieństwa, ostrego aż do nielitości — chłosty do krwi”¹⁶.

W uzupełnieniu dodaje, iż praca publicysty jest „ciężką misją smagania”, która przysparza wrogów. To cena poświęcenia dla wyższych celów, dla przekonań ideowych.

W dyskursie z Anonimem poprzedzającym drugi tom *Rachunków* Kraszewski broni prawa publicysty do poruszania nawet najbardziej drażliwych problemów życia narodu. Argumentuje: „...prawda przede wszystkim... nawet przed przyjacielem Platonem. Mówmy otwarcie”¹⁷.

Pisarz formułuje też opinie dotyczące form i efektów krytyki. W związku z tym dzieli się następującymi przemyśleniami: „Skuteczną być może tylko taka [krytyka — E.M.], której autorów pałą, kamienią i wieszają

¹³ Ibidem, s. 5.

¹⁴ W pierwszym przypadku w kontekście rozważań na temat relacji naród — Kościół: „Po rozwinięciu idei ojczyzny wedle pojęć katolickich starych odesłać byśmy mogli do kazań ks. Piotra Skargi”; w drugim zaś — w kontekście rozważań dotyczących sytuacji kraju. Przypomina tu stary topos: „Naród, któremu braknie poświęcenia i pracowników dla sprawy ogólnej, jest tym właśnie, którego losy przewidział Skarga: »Gdy okręt tonie, a wiatry go przewracają: głupi tłumoki, skrzynki swe opatruje i na nich leży, a do obrony okrętu nie idzie i mniema, że się sam miłuje, a on się sam gubi — Bo gdy okręt obrony nie ma i on ze wszystkim, co zebrał, utonąć musi«”. Por. B. Bolesławita: *Wstęp. W: Z roku 1869 rachunki...*, s. 15, 42.

¹⁵ A. Witkowska: *Buchalter swoich czasów...*, s. 91.

¹⁶ B. Bolesławita: *Wstęp. W: Idem: Z roku 1868 rachunki...*, s. 3.

¹⁷ B. Bolesławita: *List do Anonima...*, s. 2.

ją”¹⁸. „W przyzwoitej formie można być jednak ostrym i nieubłagany — rad bym się w niej utrzymać!! Ale czy potrafię??”¹⁹

Prefacje nie pozwalają jednak na udzielenie w pełni jednoznacznej, twierdzącej odpowiedzi na postawione tu pytanie. Liczne autorskie komentarze i oceny raczej wskazują na to, że Kraszewskiemu trudno było zachować obiektywizm, umiar, „złoty środek”. W miarę upływu czasu, w kolejnych wypowiedziach wstępnych pisarz wzmacniał pozycję diagnosty i satyryka, stopniowo rozszerzał zakres krytyki, a równocześnie bardziej precyzyjnie określał jej adresata i nasilał moralizatorski ton wypowiedzi, wykorzystując odpowiednią retorykę, język ironii i aluzji.

Tradycja literatury podejmującej problematykę „rozrachunkową” dowodzi, że to właśnie w prefacjach twórcy przedstawiali krytyczny obraz współczesności, prowadzili spory religijne i polityczne, propagowali własny program ideowy i zachwalali skuteczność reform.

W przedmowach do *Rachunków* Kraszewski również poszedł tym tropem. Opisał polską rzeczywistość, posiłkując się stylistyką związaną z chorobą i kuracją. Sytuacja w kraju porównana więc została do stanu organizmu zaatakowanego przez „nieuleczalną gangrenę”, osłabionego przez podanie „trucizny” bądź „jadu”. Pod metaforycznymi określeniami kryją się jednak realnie istniejące wady i zagrożenia, które pisarz umiał nazwać również wprost, bez używania stylistycznego kamuflażu. Krytykował więc rozbitcie więzi społecznych, upadek obyczajów, egoizm, pogoń za pieniądzem, brak zainteresowania sferą ducha. Demaskował przede wszystkim elitę społeczną w kraju, więcej zaś zrozumienia miał dla emigracji. Jego ocena społeczeństwa w poszczególnych zaborach była jednak zróżnicowana²⁰.

Sygnalizowano już, że w wystąpieniach wstępnych z 1869 i 1870 roku zaatakował przeciwników ideowych reprezentujących środowiska konserwatywno-klerykalne Poznańskiego i Galicji. Imiennie zwracał się między innymi do Stanisława Tarnowskiego, współautora *Teki Stańczyka* oraz niekorzystnych wypowiedzi na temat *Rachunków* opublikowanych między innymi w „Przeglądzie Polskim”²¹.

Nie oszczędził również redaktorów „Gazety Narodowej”, „Tygodnika Katolickiego” i „Przeglądu Lwowskiego”. Do wymienionego już rejestru wad rodaków dodał te, które — jego zdaniem — cechują środowiska konserwatywne Galicji, zwłaszcza zaś stańczyków: zachowawczą i lojalistyczną politykę wobec zaborców, klerykalizm, stawianie interesów Ko-

¹⁸ B. Bolesławita: *Wstęp*. W: Idem: *Z roku 1868 rachunki...*, s. 4.

¹⁹ B. Bolesławita: *List do Anonima...*, s. 3.

²⁰ Por. W. Danek: *Publicystyka...*; J. Data: *Kraszewski i Wielkopolska*. W: *Kraszewski — pisarz współczesny...*, s. 79—86.

²¹ Por. W. Danek: *Publicystyka...*, s. 120—122.

ściola ponad sprawy narodowe, brak poszanowania dla polskiej przeszłości i stronnictwą interpretację upadku państwa, zaprezentowaną w pisarstwie o historii.

W prefacjach syntetyczny opis współczesności łączy się z prezentacją sądów o charakterze programowo-ideowym, rozwijanych później szczegółowo w tekście głównym. Te dwie płaszczyzny wzajemnie się uzupełniają i determinują. Różnica polega tylko na tym, że diagnoza rzeczywistości zmienia się w czasie, a poglądy ideowe pisarza tworzą „zespół przekonań, spójny i konsekwentny”²². Najpełniej został on zaprezentowany we *Wstępie* do trzeciego rocznika *Rachunków*, w którym jasno formułowane deklaracje programowe były równocześnie argumentami w polemice z antagonistami.

Kraszewski deklarował się jako przeciwnik wszelkich rewolucji. Emocjonalnie był jednak związany z tradycją walk narodowowyzwoleńczych. O przegranej niedawno powstaniu mówił jako o nieszczęściu Polaków, sprowokowanym przez zaborcę. W „wyznaniu wiary” pisarza mocnym akcentem były następujące słowa:

wierzym w postęp powolny, stopniowy, i w to, że moralizując jednostki, podnosząc poziom światła, zachęcając do pracy, do ładu, do wstrzemięźliwości, najzbawienniejszą zrobimy rewolucją, lub ewolucją (wedle wyrażenia Cieszkowskiego) w stanie społecznym²³.

Do kogo zatem miały trafić, kogo przekonać te przemyslenia? Jakie rysy wizerunku adresata ujawniają się w prefacjach?

Formuły tytułowe tych wypowiedzi nie konkretyzowały adresata, raczej wskazywały na ogólny adres odbiorczy, na publiczność czytającą. Tak należy również traktować *List do Anonima*, w którym, oprócz sugestii, że jest to postać autentyczna (reprezentant ziemiaństwa?), nie ma wystarczających informacji, pozwalających na identyfikację adresata.

W tekstach przedmów tych wskazówek też jest niewiele, mimo że pisarz wykorzystywał technikę dialogu, który z natury rzeczy zakładał obecność interlokutora. Kilka przykładów udaje się jednak znaleźć.

Pisarz zwracał się do „ziomków w kraju i na tułaczce”, „ludzi dobrej woli”, „czytelników miłych i niemiłych”. Nie nastawiał się jednak na porozumienie z adwersarzem o odmiennej orientacji ideowej. Liczył na odbiorcę reprezentującego społeczeństwo polskie trzech zaborów oraz emigrację, zwłaszcza zaś na czytelników z własnej warstwy społecznej i przedstawicieli pokolenia, do którego sam należał, ludzi światłych i odważnych. Można jednak ująć problem adresu czytelniczego jeszcze inaczej. Wspólno-

²² A. Witkowska: *Buchalter swoich czasów...*, s. 92.

²³ B. Bolesławita: *Wstęp*. W: Idem: *Z roku 1868 rachunki...*, s. 21–22.

ta celów, o jakich pisał autor *Rachunków*, adresatem zbiorowym czyniła całe społeczeństwo.

Wstęp do trzeciego rocznika *Rachunków* zainicjowały słowa Johna Stuarta Milla: „Krytyką narody rosną”²⁴. W kontekście całej wypowiedzi ich wydźwięk jest ironiczny. Recepcja dzieła rozczerowała pisarza i spowodowała, że zdecydował się on na zakończenie cyklu na roczniku czwartym (1869, wydany 1870 roku).

Kraszewski zwrócił uwagę, że środowiska opiniotwórcze nie zdobyły się na rzetelną ocenę publikacji, a ogół społeczeństwa nie wyciągnął wniosków z krytyki. Pomiął natomiast fakt, iż odbiorcy mogli nie zaakceptować postawy autora, który przede wszystkim surowo karmił, w mniejszym zaś stopniu występował jako jeden z „błądzących” i „skruszonych”²⁵. Ponadto samowładnie wyznaczył sobie rolę moralisty i w pewnym sensie także przewodnika społeczeństwa. Ponieważ powoływał się na Piotra Skargę, niechętni mogli odebrać ten sygnał jako rodzaj pewnego nadużycia — nieuprawnionego zajęcia miejsca przysługującego tylko nielicznym wybrańcom narodu.

Pisarz rozprawiając się więc z niechętnymi mu odbiorcami, w prefacjach do trzeciego i czwartego tomu *Rachunków* podjął również próbę rozliczenia siebie jako autora dzieła. W refleksji, która stanowi klamrowe zamknięcie autotematycznego wątku po raz kolejny sfunkcjonalizowane zostało porównanie twórcy do średniowiecznego kronikarza. Tym razem jego sens jest jednak pesymistyczny:

Ze smutkiem żalobnym, rozpaczliwym bierzemy pióro do rąk z obowiązku, lecz bez nadziei pożytku, zapisując datę jak kronikarz dziesiątego wieku pisał ją na pergaminie, wśród ludu co jej nie czytał — dla potomności²⁶.

Dopełnieniem tego wyznania jest retoryczne pytanie: „Czy słowo choćby najgorętsze, choćby z głębi serca przejętego wypowiadane może co poradzić dziś, gdy nasz rozkład społeczny z każdym dniem rosnący...”²⁷.

Pisarz, który początkowo wierzył w perswazyjną moc słowa, w jego siłę kształtowania umysłów i postaw, dał wyraz swemu rozczarowaniu. W jego przekonaniu krytyka nie przyniosła efektów. Odbiorcy nie zaakceptowali metod terapii. Oddziaływanie dydaktyczne dzieła pisanego „dla naprawy” było znikome.

²⁴ Ibidem, s. 1.

²⁵ A. Witkowska sugeruje, iż była to jednak również postawa „współuczestniczącego w karach”. Por. A. Witkowska: *Buchalter swoich czasów...*, s. 91.

²⁶ B. Bolesławita: *Wstęp*. W: Idem: *Z roku 1868 rachunki...*, s. 2.

²⁷ Ibidem, s. 40.

Rachunki nie spełniły wszystkich funkcji, jakie wyznaczył im twórca, przystępując do realizacji swego pomysłu.

Przeprowadzona w niniejszym szkicu analiza elementów ramy wydawniczej pozwala na sformułowanie jeszcze jednego dopowiedzenia. *Rachunki* były dziełem rozwijającym się w czasie i tworzoną jak gdyby „na gorąco”. Zmiana więc niejako warunkowała ich formę. Pisarz zatem mógł reagować również „na bieżąco” na różne aspekty recepcji swego dzieła. Na przykład mógł w kolejnych rocznikach wprowadzać zmiany, które satysfakcjonowałyby czytelników. Przedmowy zaświadczały, że nie uległ jednak tej pokusie. W sprawach zasadniczych nie zmieniał zdania, co więcej, bronił go konsekwentnie i bezkompromisowo, za co zapłacił wysoką cenę. Zakończył dzieło, mając poczucie niespełnienia. Czas zweryfikował jednak opinię Kraszewskiego. Dziś historycy literatury nie mają wątpliwości, że rola *Rachunków* w kształtowaniu świadomości społecznej odbiorców była znacząca.

Wojciech Hamerski

Zmylić trop „zawczasu, raz jeszcze i raz na zawsze”? Przedmowy do powieści współczesnych Józefa Ignacego Kraszewskiego

Przeczytać przedmowę — to wciąż niedoceniany zamiar interpretacyjny. Spotkanie z tekstem o niejasnym statusie, a jest nim zwykle literacka przedmowa, mówi przynajmniej tyle samo o jej czytelniku, co o autorze. Wydaje się, że poruszając się po niepewnym gruncie między opowieścią a komentarzem, literaturoznawca musi wyłożyć karty na stół, warsztatowe intencje oraz narzędzia, z którymi zbliża się do tekstu podczas czytania wstępu widoczne są jak na dłoni. W narracyjnych momentach uważanych za graniczne, zadeklarowany zostaje stosunek do problemu powieściowej referencji. W szkicu tym rozpatruję tę kwestię dwutorowo. Po pierwsze, chciałbym przyjrzeć się wpływowi, jaki wywierają wstępy do powieści współczesnych Józefa Ignacego Kraszewskiego na niecałkiem spójny i nigdy nieukończony projekt pisarstwa realistycznego, który — pomimo pewnych fluktuacji poglądów i sposobów obrazowania — streszcza się w znanej dyrektywie „kopiowania wiernego i nieprzesadzonego”¹. Po drugie, zajmę się referencyjnym statusem samej przedmowy. Jest w końcu pewnym ryzykiem wygłaszanie mocnych tez o potrzebie bardziej mimetycznego pisania, poruszając się po terenie o nieuregulowanych relacjach z powieściowym *mimesis*.

Coraz lepiej rozumiemy i doceniamy rolę, jaką literackie prefacje odgrywały w tekstach romantyków, a ich odświeżająca lektura przyczynia

¹ J.I. Kraszewski: *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem*. W: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści*. Oprac. S. Burkot. Warszawa 1962, s. 25.

się do „zdynamizowania naszego patrzenia na historię literatury”². Nie zawsze jasne i jawne żądania komentarza wobec tekstu głównego oraz niepewny status przedmowy w strukturze narracji rodzą badawcze trudności, których zdają się nie dostrzegać jedynie najbardziej tradycyjne prace historycznoliterackie. Wincenty Danek, którego przywołać można jako badacza reprezentatywnego dla pewnego stylu czytania, w książce *Józef Ignacy Kraszewski (notabene w przedmowie)* z sentymentem wspomina lata spędzone sam na sam z twórczością Bolesławity, a nawet decyduje się na wyznanie: „autor nie tai swego podziwu dla osobowości pisarza, rozmiarów jego życiowego trudu i rezultatów twórczych”³. Przedmowa, w której Danek wyraźnie zaprzyjaźnia się z Kraszewskim (jakkolwiek przyznaje, że jest też autorem wielu utworów słabych), ustanawia intymną relację, obowiązującą niemal w całej książce. Monografista ufa pisarzowi. Omówienie twórczości okresu wołyńskiego badacz rozpoczyna od interpretacji *Poety i świata* umocowanej na cytacie z przedmowy do lwowskiego wydania powieści (1872). W tekście tym, jak twierdzi badacz, pisarz „upoważnia nas”, a nawet więcej — „zobowiązuje” do czytania utworu w konwencji autobiograficznej, jako „niewątpliwej projekcji jego własnych przeżyć”⁴.

All is true — Kraszewski w cyklu powieści powstańczych cytuje Shakespeare’a — to motto bez wątpienia przyświecało monografiście za każdym razem, gdy pochylał się nad powieściowymi wstępami: przy kolejnych cytatach często powstrzymuje się już od historycznoliterackiego komentarza, tak jakby przyjęte zrazu „zobowiązanie” pozostawało na zawsze w mocy, jakby przedmowy były doskonale wiarygodnymi i przezroczystymi autokomentarzami do następujących później utworów. Można zrozumieć, że badacz zawiera pakt autobiograficzny z autorem retrospektywnego wstępu, zaskakuje natomiast, że przenosi ten „prawdziwościowy” styl czytania również na powieści. Sugestywność niektórych przedmów czyni go całkowicie niewrażliwym na opisaną przez Philippe’a Lejeune’a różnicę pomiędzy tożsamością a podobieństwem, prowadzącą do bardzo dziś oczywistego wniosku: „nie można powiedzieć, że powieściopisarz kłamie: nie ma to żadnego sensu, ponieważ nie angażował się on w przekazywanie prawdy”⁵. Danek jest przekonany, że w *Poecie i świecie* życie Kraszewskiego splotło się w nierozzerwalny węzeł ze sztuką, a funkcją przedmowy jest zacierać granice pomiędzy fikcją i rzeczywistością,

² M. Stanisławski: *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*. Kraków 2007, s. 9.

³ W. Danek: *Józef Ignacy Kraszewski*. Warszawa 1973, s. 8.

⁴ Ibidem, s. 150.

⁵ P. Lejeune: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Tłum. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska. Kraków 2001, s. 297.

legitymować romantyczne życiopisanie. Ewa Owczarz, bardziej podejrzliwa czytelniczka powieści międzypowstaniowych, dochodzi do przeciwnego wniosku: „idea literatury mimetycznej odbudowała potrzebę wstępu jako sygnału delimitacyjnego w stosunku do rzeczywistości pozaliterackiej [...]. Partie wstępne stały się ramą, bezpiecznie odgradzającą sztukę od życia”⁶.

Jest zatem przedmowa autorskim narzędziem do zacierania czy ustanawiania różnic? Pozornie trudno o bardziej sprzeczne stanowiska, chociaż oba odnoszą się do zbliżonego wycinka materii historycznoliterackiej. Jeśli jednak dobrze rozumiem teksty Danki i Owczarz, niezgoda jest pozorna, każde z nich ujmuje jeden z aspektów, składających się na paradoksalny status wszystkich wypowiedzi w dziele o dziele: „odslaniają literacką nieprzezroczystość opowieści — i zarazem pragną uczynić tę opowieść przezroczystą aż do całkowitego zniknięcia: zamieniają ją niejako w samą rzeczywistość”⁷. Proza pierwszej połowy XIX wieku, chętnie korzystająca zarówno z epickich, jak i retorycznych tradycji pisanie wstępów⁸, przyjmowała na siebie ciężar negocjowania z czytelnikiem warunków lektury. Ekspresja „ja” nadawcy wiąże powieść tego okresu z poetyką romantyczną: powieść „chce być i zapisem dokładnym świata realnego, i ujawnieniem najgłębszej jego istoty”⁹.

Wypowiedzi przyznające przedmowom status wiarygodnych, prawomocnych autorskich scenariuszy lektury, opierają się na przekonaniu — które podziela również Marek Stanisław — że można uznać je za „miejsca bezpośredniej obecności autora w dziele”¹⁰. Fakt, że kryje się za tym cokolwiek „osobliwa konwencja autobiograficzności”¹¹, sprawia, że badacz roztropnie ubezpiecza swój sąd, zaznaczając, że „sprawa obecności autora we wprowadzeniu i w dziele nie jest taka prosta. Autor realny ujawnia się bowiem inaczej w utworze literackim, a inaczej w napisanej do niego przedmowie, odgrywa w tych tekstach dwie zupełnie różne role”¹². Stanisław argumentuje, że o odmienności decyduje „różnica między istnieniem »w« dziele i byciem »poza« dziełem; różnica między »milczącym« »wpisa-

⁶ E. Owczarz: *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*. Toruń 1993, s. 22.

⁷ To określenie Danuty Danek odnosi się do autotematycznych wstępów do mów retorycznych, stanowiących ważną tradycję dla późniejszych wypowiedzi w dziele o dziele. Zob. D. Danek: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972, s. 150.

⁸ Na związek pomiędzy powieściową przedmową i epicką inwokacją oraz *prooemium*, wstępem do mowy retorycznej, wskazała Danuta Danek w cytowanej książce.

⁹ E. Owczarz: *Między retoryką a dowolnością...*, s. 30.

¹⁰ M. Stanisław: *Kreacje autorskie w przedmowach literackich doby romantyzmu*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2004, nr 11 (31), s. 91.

¹¹ D. Danek: *O polemice literackiej...*, s. 136.

¹² M. Stanisław: *Przedmowy romantyków...*, s. 25—26.

niem się« autora w tekst a mówieniem o nim z dystansu w przedmowie; różnica między refleksją autora w wypowiedzi wstępnej i jego ekspresją w utworze¹³. Dialektyka wnętrza i zewnątrz, której literaturoznawca oddaje we władanie swoją interpretację, ułatwia typologię strategii prefacyjnych (wewnątrz- i zewnątrztekstowe) oraz dowodzi — co jest bardzo cenne! — że przedmowa i tekst główny to dwie masy, które mocno oddziałują na siebie, a ich wzajemne ułożenie może wpłynąć na trajektorię interpretacji. Badacz utwierdza ponadto mediacyjny model przedmowy, ujmując go w prosty schemat: rzeczywistość pozaliteracka — przedmowa — świat dzieła literackiego.

Trudno byłoby zaprzeczyć, że przedmowa jest czymś innym niż tekst główny, o jej odrębności powiadamiają nas między innymi wyodrębnione miejsce publikacji, tytuł, osobna paginacja¹⁴. Z drugiej strony wiemy, że literatura wypracowała liczne sposoby udawania, że nią nie jest, a przedmowy w żadnym razie nie wymykają się jej skłonności do referencyjnych zagadek. Chociaż Marek Stanisław wykazuje się wrażliwością na retoryczne, autokreacyjne zabiegi pisarzy¹⁵, to w ostatecznym rozrachunku potwierdza zewnętrzny autorytet prefacji, ulegając czarowi bezspornej obecności: „zabiegi fikcjonalizacyjne [...] nie naruszają referencyjnej umowy lektury”¹⁶. Przejrzysty wywód Stanisława, który miał dowieść, że sprawa obecności autora „nie jest taka prosta”, osiąga zatem cel przeciwny. Możliwość bycia *w* i *poza* dziełem, ustanawia kluczową różnicę (jej znaczenie autor podkreśla przez typograficzne wyróżnienie), umożliwiającą prosty, przywołany wcześniej model. Stanisław wyklada ją w terminach ontologicznych (*w* i *poza* dziełem), chociaż jest też różnicą funkcjonalną — w przedmowie i powieści „chodzi jednak o jedną i tę samą osobę”¹⁷.

Lektura kilku przedmów Kraszewskiego ma za zadanie wykazać, że charakter niektórych wypowiedzi w dziele o dziele uniemożliwia łatwe przemieszczanie się pomiędzy poziomami referencji. Postaram się dowieść, że opozycja „zupełnie różnych ról” jest sugestywnym, ale ryzykownym projektem, opartym na zbyt dosłownym odczytaniu niektórych sygnałów zewnętrzności i wewnętrzności. W pracy Marka Stanisława obecności autora *w* dziele dowodzi się, paradoksalnie, poprzez wskazanie jego

¹³ Ibidem, s. 26.

¹⁴ Ibidem, s. 29.

¹⁵ W świetnym fragmencie poświęconym przedmowie do III części *Dziadów* Marek Stanisław wykazuje, że Mickiewicz-przedmówca przyjmuje na siebie aż 3 różne role: retora, ideologa, świadka, praktycznie uniemożliwiając jakikolwiek sprzeciw wobec jego argumentacji.

¹⁶ M. Stanisław: *Przedmowy romantyków...*, s. 24.

¹⁷ Ibidem, s. 26.

usytuowania *poza* dziełem, „mówienia z dystansu”. Badawcza refleksja powieli zatem paradoks przedmowy, chęć bycia *w* i *poza*, podkreślenia i jednoczesnego zatarcia różnic pomiędzy fikcją a życiem. Uznanie zewnętrzności porządku przedmowy jest zawsze mniej lub bardziej arbitralnym uprzywilejowaniem pewnych językowych sygnałów (zewnętrzności) kosztem innych. Autor *Przedmów romantyków* oczywiście odczuwa znaczeniową chwiejność słów, na których buduje swój model. Świadczy o tym zamknięcie przyimków *w* i *poza* w cudzysłowach, które wyrażają niepewność co do założeń własnej interpretacji; wyrażen, o których wiemy, że są użyte metaforycznie — w odróżnieniu od tych, które odczuwamy jako odmienne stylistycznie czy znaczeniowo — nie ujmujemy w cudzysłowy¹⁸.

Powieściopisarz dysponuje wieloma środkami, pozwalającymi zagłuszać „sygnał delimitacyjny”, w praktyce uniemożliwiającymi odróżnienie ról przedmowcy i pisarza. Fragmenty w funkcji przedmów mogą udawać pierwsze rozdziały książki (jak w *Dwóch światach*), jej środek (jak w *Bożej czeladce*) bądź celowo i ironicznie dopytywać się o swój status w obrębie narracji (*Latarnia czarnoksiężska*). Już na gruncie badań biografistycznych zbyt prosty model może ulec powikłaniom, czego dowodzi z niesłabnącą ironią *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego¹⁹. Stanisław, powołując się na Gérarda Genette’a, wskazuje na funkcjonalną jedność przedmowy i epilogu, a stąd już blisko, by inne jawne wypowiedzi metatekstowe ujmować w cęgi dialektyki *w* i *poza*, opierającej się na założeniu, że pisanie o pisaniu jest bardziej wiarygodne od „zwykłego” pisania. Ponadto, jeśli przedmowa wyznacza granicę pomiędzy fikcją i rzeczywistością, po której jej stronie sytuują się motta, dedykacje, wreszcie tytuł dzieła, który sam również „okazuje się swoistym pograniczem utworu literackiego”²⁰? Pogranicze, jeśli ma na nim starczyć miejsca dla wszystkich, staje się dość nieokreśloną i rozległą strefą, dającą schronienie narracyjnym bękartom, wygnanym przez literaturoznawczy model *poza* opowieść²¹.

¹⁸ Por. *Nowy słownik ortograficzny PWN z zasadami pisowni i interpunkcji*. Red. E. Polański. Warszawa 1998, s. CXXV.

¹⁹ Interpretacyjne konsekwencje niepewnego autorstwa ramowej przedmowy, która jest przecież ojcem powieściowego tytułu, rozważają w ciekawym szkicu François Rosset i Dominique Triaire: *Dlaczego Saragossa? W: Z Warszawy do Saragossy. Jan Potocki i jego dzieło*. Tłum. A. Wasilewska. Warszawa 2005, s. 184–196.

²⁰ D. Danek: *O tytule utworu literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 163.

²¹ Danuta Danek zwraca uwagę, że kłopoty z wypowiedziami w powieści o powieści wynikają z epickiej tradycji pisania i czytania utworów narracyjnych, sięgających czasów Arystotelesa. W *Poetyce* żywioł epickości związany został z *mimesis*, a wypowiedzi autotematyczne, jako nienaśladowcze, są w tym ujęciu niewskazane. Danek postuluje rozróżnienie poziomów wypowiedzi przedmiotowych i metawypowiedzi, a Jeffrey J. Williams

Różnica pomiędzy dwoma trybami wypowiedzi okazuje się w końcu dość umowna i — co się z tym wiąże — płynna. Jej podkreślanie grubą linią skrywa tęsknotę za obecnością autora, szlachetną niezgodę na nieuniknioną słabość procesu pisania, sprawiającą, że „intencja ożywiająca wypowiedź [...] nigdy w pełni nie uobecni się w sobie”²², tęsknotę, na której temat żartował już bohater *Życia i myśli JW Pana Tristrama Shandy*:

Wiem, że jest na świecie pewien gatunek czytelników, jak również wielu innych zacnych ludzi niebędących w ogóle czytelnikami, którzy czują się markotni, jeśli autor nie wtajemniczy ich od początku do końca we wszystkie szczegóły dotyczące jego osoby²³.

Właśnie inaczej, z perspektywy czytelnika niemarkotnego, chciałbym przyrzec się kilku powieściowym przedmowom Kraszewskiego.

*
* *

Postulat „kopiowania wiernego i nieprzesadzonego” był wyrazem sprzeciwu pisarza wobec fałszywych założeń, leżących u podstaw myślenia, że wielkie jest to, „czego nie pojmuję, nie rozumiemy lub naśladować nie możemy”²⁴. Tekst, który pomyślany został jako przedmowa do *Wielkiego świata małego miasteczka*, dowodzi, według Stanisława Burkota, że „Kraszewski od pierwszych swych wystąpień wyznaczał drogi rozwoju powieści realistycznej”²⁵, chociaż jednocześnie pioniersko próbował pogodzić aspiracje powieści do prawdy z przekonaniem o jej fikcyjnym statusie²⁶. Ustępstwo na rzecz fikcyjności nie musiało oznaczać — i najczęściej nie oznaczało — zgody na romantyczny eksces, swawolę wyobraźni, której Kraszewski przeciwstawiał swój „nałóg

uznaje wręcz, że nie referencjalność i *mimesis*, lecz narracyjna refleksyjność (związana z autoreferencjalnością) powinna przyciągać uwagę w badaniach narratologicznych. Zob. J.J. Williams: *Theory and the Novel. Narrative Reflexivity in the British Tradition*. Cambridge 1998, s. 9.

²² J. Derrida: *Sygnatura, zdarzenie, kontekst*. Tłum. J. Margański. W: J. Derrida: *Marginesy filozofii*. Warszawa 2002, s. 398.

²³ L. Sterne: *Życie i myśli jw. Pana Tristrama Skandy*. Tłum. K. Tarnowska. Warszawa 2001, s. 10.

²⁴ J.I. Kraszewski: *Rzut oka na ścieżkę, którą poszedłem...*, s. 25.

²⁵ Ibidem, przypis S. Burkota, s. 253.

²⁶ S. Burkot: *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*. Wrocław 1968, s. 86.

prawdy”²⁷. Jego zaspokojeniu służy wiele przedmów do powieści współczesnych, mniej lub bardziej rozbudowanych manifestów poetyki mimetycznej. Zacieraniu romantycznych tropów i reklamie prawdziwości opisanego świata podporządkowana jest znaczna część ich argumentacji. W *Budniku* i innych powieściach ludowych pisarzowi „leżało [...] na sercu wprowadzenie naszego własnego, rzeczywistego świata do powieści”²⁸, w *Ulanie* opowiadał o „odbijaniu się Polesia” w utworze²⁹, a *Chata za wsią* została wręcz synestetycznie „ulepiona z widoku lepianki”³⁰.

Dla czytelnika bardziej interesujące są jednak fragmenty, w których wymowa mimetycznych figur nie jest oczywista, wpływ, jaki wywierają na tekst główny — przynajmniej dwuznaczny, a opozycja bycia *w* i *poza* tekstem celowo rozmyta. Zaczniemy od cytatu ze stosunkowo przejrzystej przedmowy do lwowskiego wydania *Komediantów*:

Stendhal powiedział, że powieść być powinna „zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu” [...]. Wszystkie powieści nasze współczesne oparte są na rzeczywistości, z niej wzięte — odbija się w nich wołyński świat, na jaki się długo patrzyło — nie tworzyliśmy nic, studiowaliśmy wszystko. Tu i ówdzie zwierciadło użyte było tylko wkleśłe lub wypukłe³¹.

Pojedynczy wstęp, dzięki powołaniu się na obiektywizujący dystans czasowy, dość stanowczo wypowiada się na temat różnych powieści, nie tylko tej, którą poprzedza. Jego energia jest spora: zdradzając kulisy pisania, autor domaga się jednocześnie właściwego czytania. „Patrzenie” i „studiowanie” to codzienna gimnastyka pisarza-realisty, sprzeciwiającego się bardziej ekspresywnemu „tworzeniu”, które rozumieć trzeba jako oderwaną od świata pracę poetyzującej wyobraźni. Wartością dla czytelnika jest „trocha prawdy”³² uzyskana dzięki dagerotypowej technologii „opierania na”, „brania” z rzeczywistości.

²⁷ J.I. Kraszewski: *Przeszłość i przyszłość romansu*. W: *Kraszewski o powieściopisarzach...*, s. 61.

²⁸ J.I. Kraszewski: *Budnik*. W: Idem: *Powieści ludowe*. T. 1. Warszawa 1955, s. 435. Pisarz dodawał niekiedy przedmowy dopiero do kolejnych, przejrzanych wydań swoich powieści. Wiele z nich powstało na potrzeby lwowskiej edycji *Zbioru powieści*. W innych przypadkach — dotyczy to zwłaszcza prefacji silnie zintegrowanych z tekstem głównym — pojawiały się już w pierwszych wydaniach (*Latarnia czarnoksiężska*, *Powieść bez tytułu*). Przedmowa była też dobrą okazją do polemiki z recenzencką krytyką wznawianego dzieła (drugie wydanie *Poety i świata*).

²⁹ J.I. Kraszewski: *Ułana*. W: Idem: *Powieści ludowe*. T. 1..., s. 93.

³⁰ J.I. Kraszewski: *Chata za wsią*. W: Idem: *Powieści ludowe*. T. 2. Warszawa 1955, s. 10.

³¹ J.I. Kraszewski: *Komedianci*. Kraków 1968, s. 7.

³² Ibidem.

We fragmencie tym najciekawsze wydaje mi się zgromadzenie na niewielkiej tekstowej przestrzeni wielu lustrzanych figur, co jednak komplikuje tradycyjne obrazowanie zdolności do mimetycznego odtwarzania rzeczywistości. Oczywiście, obecność krzywego zwierciadła kieruje uwagę na te miejsca w powieści, w których przezroczysty język studiowania i odbijania zostaje na chwilę zmacony. Kraszewski niezbyt często wypowiada się na temat konsekwencji „krzywych odbić” (dopuszczalnych przecież, w imię sztuki, „tu i ówdzie”), a jeżeli już, to uzasadniając lub usprawiedliwiając satyryczne epizody, które w obrazie arystokracji w *Komediantach* są dość liczne. Niechętnie ustępstwo na rzecz tropów, które się kryją za satyrą (takich jak hiperbola czy ironia), nie zmienia faktu, że nawet wypowiedź z *Komediantów* stawia raczej na „zwykłe” zwierciadła.

Wołyński świat odbija się w powieściach współczesnych, a wiemy o tym dzięki ich zbiorowemu, pomniejszonemu odbiciu w przedmowie, która to pierwsze odbijanie czyni przedmiotem refleksji. Gromadzenie odbić jest jednak ryzykowne — powagę realistycznego zwierciadła i żart z gabinetu krzywych luster dzieli cienka linia. A przecież w *Komediantach* w grę refleksów — na jej motywach oparty jest scenariusz lektury — wciągnięty zostaje jeszcze tekst Stendhala, a właściwie wypożyczone z niego najsławniejsze powieściowe zwierciadło. Lustra przeglądają się w sobie, co pomnaża konsekwencje: dzięki odbiciu odbicia przedmowa wprowadza nas w świat twórczości Kraszewskiego, ale posługując się przy tym autorytetem francuskiej powieści, którą, dzięki systemowi refleksów, możemy ukradkiem podpatrzeć.

Zwierciadło w *Czerwonym i czarnym* pojawia się w motcie, a przede wszystkim w znanym autotematycznym ustępie z drugiego tomu powieści. Autor usprawiedliwia w nim rzekome nieprawdopodobieństwo kreacji bohaterki: „jest to postać zupełnie zmyślona [...]. Taki charakter, jak Matyldy, niemożliwy jest w naszej roztropnej i cnotliwej epoce”. Ale argument jest przewrotny: „Bo, drogi panie, powieść to jest zwierciadło przechadzające się po gościńcu. To odbija lazur nieba, to błoto przydrożnej kałuży [...]. Zwierciadło odbija kał, a wy oskarżacie zwierciadło!”³³. Zastanawia, że Matylda nie odzwierciedla rzeczywistości, którą odbijać powinna powieść. Jeśli potraktujemy obie wypowiedzi poważnie, okaże się, że pisarz postuluje model powieści, której możliwość w tym samym momencie neguje. Ale u Stendhala o Matyldzie, o powieści, a najpewniej o jednym i drugim, mówi się ironicznie. Mierna opinia na temat jakości bohaterki przewrotnie podkopuje aspiracje własnej powieści, choć prze-

³³ H.H. Stendhal: *Czerwone i czarne*. Tłum. T. Żeleński (Boy). T. 2. Warszawa 1970, s. 153.

cież kryje się za tym również ironia wymierzona w „roztropną i cnotliwą epokę” oraz w sztucznie rozdmuchaną miłość Matyldy. We fragmencie tym Stendhal „przywraca po cichu prawdziwą hierarchię pragnienia, utrzymując przy tym, że daje wiarę złym argumentom, jakimi postać uzasadnia hierarchię odwrotną”³⁴. Ten sam ironiczny rozdźwięk pomiędzy „cichym” działaniem i „głośnymi” deklaracjami reguluje stosunek do bohaterki, całej epoki, własnego pisania. Figura, na którą powołuje się Kraszewski (i wielokrotnie inni powieściopisarze), wspiera Stendhalowską strategię demaskowania różnych form ukrywania pośrednictwa: jedną jest symboliczna fikcja romantycznej miłości, drugą zaś powieściowe *mimesis*.

Przeglądając się w zwierciadle z *Czerwonego i czarnego*, nie można ukryć niejasności, którymi obciążona jest figura Beyle’a. Obecność jego metafory w metaforze Kraszewskiego, zamiast upewniać co do wierności odbicia, zwielokrotnia je — dwa lustra powielają swoje wizerunki w nieskończoność. Nadmiar zwierciadeł czyni z wołyńskiego świata trudne do zlokalizowania miejsce, kryjące się już nie tylko za wklęsłościami i wypukłościami satyry, ale za niedającą się wykluczyć możliwością ironii importowanej z francuskiego arcydzieła. Możliwością nie zawsze rozpoznawaną przez polskich użytkowników figury, którzy błędnie odczytywali ją jedynie jako postulat szczegółowego odwzorowania i poddawali nawet krytyce jako zbyt uproszczony³⁵. Jeśli, jak powiada Girard, proza Stendhala faktycznie dąży przede wszystkim do deziluzji, „ironicznego oświeclania”³⁶ rzeczywistości, recepcja zwierciadła, oparta na przypisaniu mu iluzjonistycznych, magiczno-mimetycznych właściwości, jest dość silnym *misreading*, błędnym odczytaniem, za którym stoi chęć rzucenia ponownego zaklęcia na świat odczarowany przez autora *O miłości*. Sam Beyle, jako interpretacyjny pluralista, przeczytawszy Kraszewskiego, zapewne nie żywiłby urazy. Jak wynika z relacji przyjaciela Prospera Mériméego, pisarz „nie przywiązywał żadnego znaczenia do prostowania interpretacji bardziej lub mniej niezyczliwych, jakie nadawano jego słowom lub piśmom”³⁷. Wiedział, że ironista musi się liczyć z nieironicznymi (a nawet gorzej: ironicznymi) odczytaniami własnych ironicznymi tekstów.

I nie mam zamiaru powiedzieć, że odczytanie Kraszewskiego zawiera dwuznaczności Stendhala. Przeciwnie. Retrospektywna przed-

³⁴ R. Girard: *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*. Tłum. K. Kot. Warszawa 2001, s. 21.

³⁵ O tym, że metafora Stendhala nie w pełni zadowalała Kraszewskiego (bo nie pozostawiała miejsca na artystyczne przetworzenie), pisał Henryk Markiewicz w: *Polskie teorie powieści*. Warszawa 1998, s. 39.

³⁶ R. Girard: *Prawda powieściowa...*, s. 31.

³⁷ P. Mérimée: „*Stendhal*”. Tłum. L. Sługocki. Łódź 2001, s. 39.

mowa, kładąc nacisk na czasową różnicę (uprzedniość powieści) i mnożąc zwierciadła (punkty widzenia), wręcz narzuca ironię jako metodę. Wszakże „akt ironii wykazuje istnienie pewnej czasowości, która na pewno nie jest organiczna, jako że odnosi się do swojego źródła tylko poprzez dystans i różnicę”³⁸. Ta uprzedniość — oddalony, pomniejszony Kraszewski z pierwszym lustrem w rękę, przekonany, że zamknął w nim wołyński świat — uchwytana jest tylko jako odbicie, a zatem, rzekłby Paul de Man, „czysta mistyfikacja” organicznego świata sugerowanego przez figurę *mimesis*. Przedmowa do *Komediantów*, jako scenariusz lektury, dopuszcza różne, nie tylko mimetyczne odczytania wcześniejszych powieści, a na lekturę ironiczną miejsce przewidziane jest z całą pewnością.

Pęknięcia na powierzchni głównej zwierciadlanej metafory *mimesis* zauważalne są w wielu przedmowach Kraszewskiego, a często podąża za nią również skomplikowana gra figur autobiograficznych. Pod powierzchnią *Ostrzeżenia*, poprzedzającego *Powieść bez tytułu*, kryje się ciekawe odwrócenie:

Jakkolwiek powieść, którą dajemy czytelnikom naszym, z tego jest rodzaju, że w niej z trudnością dopatrzeć by można obrazów z żywego świata żywcem pobranych, nauczeni bardzo przykrym doświadczeniem, na jej czele umieścić musimy najuroczystsze oświadczenie, że w niej nie ma nikogo prócz typów wziętych z wyobraźni.

Takeśmy jeszcze nieoswojeni z utworami imaginacji, że w każdym z nich szukamy otaczającego nas świata, nie w ten sposób, w jaki być w nim może i powinien, ale odbitego dagerotypem niechęci [...]. Nigdy piórem moim nie kierowała ani namiętność, ani nieprzyjaźń jakaś; gdybym go ku temu chciał użyć, mógłbym krzykaczy złośliwych pobić ich własnym orężem. Protestuję więc zawczasu przeciwko wszelkiemu tłumaczeniu i nakręcaniu złośliwemu powieści; protestuję raz jeszcze i jeśli można, raz na zawsze³⁹.

Sprzeciw osoby mówiącej dotyczy hipermimetycznego stylu odbioru, którym posługiwali się czytelnicy, doszukujący się w postaciach z *Komediantów* — ale i wcześniejszej *Latarni czarnoksiężskiej* — nieprzyjaznych portretów żyjących osób. *Ostrzeżenie* wydaje się wołaniem o poszanowanie praw fikcji literackiej, składa „uroczyste oświadczenie” na temat fikcjonalności zdarzeń, „protestuje” przeciwko niektórym sposobom postępowania z tekstem, następnie protest ten dwukrotnie powtarza. Metaforyka trybów referencji, którą pisarz tak często i tak chętnie uruchamia,

³⁸ P. de Man: *Retoryka czasowości*. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10—11, s. 233.

³⁹ J.I. Kraszewski: *Powieść bez tytułu*. T. 1. Kraków 1962, s. 7—8.

w przedmowie do *Powieści bez tytułu* zasila dwa człony opozycji: kopiowaniu waloryzowanemu pozytywnie (świat, który odbija się „tak jak może i powinien”) przeciwstawione zostają „dagerotypy niechęci”.

Powieściopisarz, który nieco wcześniej „upoważniał” i „zobowiązywał” nas do czytania *Poety i świata* w trybie biograficznym, tym razem tego zabrania. Interpretacyjna determinacja Wincentego Danki jest jednak silna: „Musimy *Powieść bez tytułu* ocenić jako najdokładniejszą biografię szkolnej młodości pisarza”⁴⁰. Znamienne, że akurat w tym momencie monografista przestaje na chwilę ufać pisarzowi i sprzeciwia się zaleceniom przedmowy. Być może badacz wyczuł grę pozorów, kryjącą się za obroną „utworów imaginacji”. Ofensywna retoryka przedmowy przesłania fakt, że pokusa idącego dalej utożsamienia fikcji z rzeczywistością jest wciąż obecna: obrazów „pobraných żywcem z rzeczywistości” można by się w niej dopatrzeć, tyle że „z trudem”. Co więcej, mimetyczne pióro jest cały czas w pogotowiu, działa jako element zastraszenia: Kraszewski „mógłby krzykaczy złośliwych pobić ich własnym orężem”, jednak jego piórem „nie kieruje nieżyczliwość”. Komentarz robi dwie rzeczy naraz: broni praw fikcji, a jednocześnie, jakby mimochodem, szantażuje czytelników możliwością realizacji totalnego projektu *mimesis*, którego należałoby się obawiać. *Ostrzeżenie* interesuje się bardziej stosownością niż możliwością jego urzeczywistnienia, utarczka o przesłankach etycznych przesłania zagadnienia realistycznej poetyki. Ochronny gest uśmierza lęk przed niepokojącymi konsekwencjami zbyt wiernego naśladowania rzeczywistości.

Prefacjalny ideolog nieznoszącym sprzeciwu głosem „zawczasu”, „raz jeszcze” i „raz na zawsze” zabrania pewnych technik czytania. Trudno jednak nie zauważyć, że uznanie „pełnej odmienności ról” przedmówcy i autora dzieła, o której pisał Stanisław, prowadzi do pozornego paradoksu. Jeśli przedmówca, który w sposób autorytarny wyznacza granicę pomiędzy figuralną fikcją a rzeczywistością, chciałby być wiarygodny, powinien się wylegitymować jakimś niefiguralnym autorytetem, co jest oczywiście niemożliwe. Uznając racje przedmówcy, trzeba przyjąć, że postaci są tylko figurami żywych osób. Ale jak moglibyśmy wtedy przymknąć oko na figuralny charakter prefacjalnej interwencji w tekst? I odwrotnie: skoro potraktujemy przedmowę literalnie, przestrzegając reguł paktu autobiograficznego, dlaczegoż nie moglibyśmy — wbrew ostrzeżeniu — uczynić tego samego z postaciami *Powieści bez tytułu*?

Marek Stanisław traktuje każdy wstęp jako rozbudowaną, zretoryzowaną, ale mimo wszystko wiarygodną sygnaturę, złożoną przez auto-

⁴⁰ W. Danek: *Józef Ignacy Kraszewski...*, s. 158.

ra na dziele. Swoboda, jaka daje mediacyjny model przedmowy, sprowadza się w gruncie rzeczy do możliwości wystylizowania swojego podpisu tak, by w sposób jak najbardziej przekonujący ujawnić się „jako sojusznik dzieła, sprawca, uczestnik i świadek procesu twórczego”⁴¹. Podpis skrócony, rozwinięty, nieczytelny, fantazyjny, zamaszysty. Albo skreślony szybkim, nerwowym pismem i opatrzony wykrzyknikiem, tak jak *Ostrzeżenie*. Ten sposób myślenia, chociaż uprawniony, nie pozwala Stanisławowi wyciągnąć wszystkich konsekwencji z odkrycia interesującego paradoksu: oto przedmowa, z punktu widzenia autora wynikająca z dzieła, dla czytelnika musi je poprzedzać⁴².

To właśnie nietypowa struktura czasowa przedmowy sprawia, że jest tak „osobliwą konwencją autobiografii”. Zabieg pisarza, który z pomocą metaleptycznej katapulty próbuje zasugerować, że potrafi wywrzeć wpływ na tekst, który go poprzedza, jest być może ekstremalnie narcystyczną wersją Bloomowskiego lęku przed wpływem, w którym „kłamstwo przeciw czasowi” zmierza do tego, by siebie samego jako swego prekursora — powieściowe „ja” nieubłagane wcześniejsze — podporządkować interpretacji późniejszego. „Potężni zmarli powracają — pisze Bloom — ale zabarwieni naszą wrażliwością, mówiąc naszymi głosami, przynajmniej częściowo i przez chwilę”⁴³. Przedmowa, rewizyjna reakcja na opóźnienie względem siebie samego, próbuje narzucić tekstowi własny styl czytania. Nic dziwnego, że w walce tej sięga po wszystkie argumenty, łącznie z ostrzeżeniem, a nawet groźbą, tak jak we fragmencie poprzedzającym *Powieść bez tytułu*.

Przenosząc te rozważania na grunt tropologiczny, powiedzmy, że cała transcendująca moc przedmowy rodzi się w przetwórczym procesie zamiany tropów: ukrycia faktu spóźnienia z użyciem wyspecjalizowanych figur uprzedniości. „Protestuję więc zawczasu”, „raz jeszcze” i „raz na zawsze” — ostre sformułowania, przywołujące retoryczną tradycję *refutatio*, wymierzone są w fakt, że jest już poniewczasie. Metaleptyczna retoryka uprzedniości (jej sygnałem jest już przedrostek *przed-* w słowie „przedmowa”) służy nie tylko wywarceniu wpływu na dzieło, ale i odróżnieniu się od niego. Zręcznie sugeruje obecność podmiotowego centrum, osoby będącej powodem dzieła, mogącej objąć je swoim spojrzeniem. Nieuniknione *po*, dzięki odpowiednim chwytom językowym, przybiera kształt symulującego źródło *przed*, a *przed*, dzięki innym chwytom różnicującym podmiot i przedmiot („powieść, którą dajemy...”), znaczyć ma jednocześnie *poza*.

⁴¹ M. Stanisław: *Przedmowy romantyków...*, s. 26.

⁴² Ibidem, s. 23.

⁴³ H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 183.

Przed i poza to romantyczne tropy powrotu i ekspresji „ja”. Przedmowy stanowią wyraz lęku przed zmierzchem czasu powieściowego, a jednocześnie skazaną na porażkę próbę walki z niewczesnością tekstu pisanego z pomocą metaleptycznych zabiegów mitologizujących. Przedmawianie podlega tej samej regule rozmazującego oddalenia co inne teksty, regule utrudniającej idealistyczny model, w ramach którego komentarz mógłby na czystych zasadach pertraktować z rzeczywistością poza tekstem. Zatrzaśnięta książka zamyka usta zarówno autorowi słowa wstępnego, jak i tekstu głównego: „nieobecność w sferze pisma musi być czymś pierwotnym”⁴⁴. Opisana przez Jacquesa Derridę zasada iteracji (podlegają jej również sygnatury), bez której pismo nie byłoby pismem, bardzo dużo mówi nam o metafizycznym, a może i psychologicznym znaczeniu przedmów. Prefacja zawiera bowiem bardzo silną dawkę psycho-tropów, zaspokajających głód transcendencji. Jak przenikliwie zauważył Stanisław Lem, wstępy wyzwolone spod władzy dzieł są „weksłami bez pokrycia transcendentalnego”⁴⁵. Tarcie tekstu o tekst, powieści o przedmowę, wytwarza efekt różnicy, pozwalającej zapanować nad czasem — nieprzypadkowo „efekt transcendentalności nieuchronnie łączy się z możliwością pisma i »śmierci«”⁴⁶.

Za romantyczną przedmową nader często kryje się ocean melancholii, pragnienie rozpamiętywania utraty znaczenia, spowodowanej przez pisanie. Kraszewski-przedmówca, dzięki kapitałnej intuicji przeczuwał, że „pismo to w istocie zawsze kwestia życia lub śmierci”⁴⁷, widąc to we wstępie do *Dwóch światów*: „I tak też smutno się i pisać, jak u kolebki nowo narodzonego myśleć o jego przyszłości: oko i serce widzi w niej zaraz trumienkę... spoza pieluch wygląda już róg całunu...”⁴⁸.

Perspektywa ta pozwala Bloomowski powrót zmarłych, *apophrades*, porównać — jeśli taki łatwy przekład z dyskursu o podmiocie na odmiotowy dyskurs o tropach jest w ogóle możliwy — do prozopopei, personifikacji „głosu zza grobu”, głównej Demanowskiej figury autobiografii. Figury „odczytywania albo rozumienia”⁴⁹, w temporalnie

⁴⁴ J. Derrida: *Sygnatura, zdarzenie...*, s. 384.

⁴⁵ S. Lem: *Wstęp*. W: *Doskonała próżnia. Wielkość urojona*. Kraków 1986, s. 240.

⁴⁶ J. Derrida: *Sygnatura, zdarzenie...*, s. 386.

⁴⁷ J. Derrida: *Farmakon*. Tłum. K. Matuszewski. W: J. Derrida: *Pismo filozofii*. Kraków 1992, s. 55. Wydaje się, że coś podobnego miał na myśli Joseph Hillis Miller, pisząc, że „opowiedziana opowieść jest już zawsze opowieścią o śmierci”, oraz Paul de Man, gdy mówił: „Śmierć to przemieszczona nazwa pewnej sytuacji, w jakiej stawia nas język”. Zob. J.H. Miller: *Reading Narrative*. Oklahoma 1998, s. 228; P. de Man: *Retoryka czasowości...*, s. 124.

⁴⁸ J.I. Kraszewski: *Dwa światy*. Kraków 1967, s. 10.

⁴⁹ P. de Man: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Tłum. M.B. Fedewicz. W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. Nycz. Gdańsk 2000, s. 110.

„osobliwy” sposób przywoływanej także w prefacjach, w procesie ożywiania głosu (i sygnatury) autora, martwego już z punktu widzenia napisanego dzieła. Być może zatem, zamiast mówić o przedmowach jako „miejscach uobecniania się autora w dziele”, dałoby się z nieco większą precyzją nazwać je — skontaminując zacytowane już określenia Williamsa i de Mana — zwrotnymi, autobiograficznymi figurami rozumienia tekstu.

Wszystkie omówione dotąd trudności aktualizuje przedmowa do pierwszej serii *Latarni czarnoksiężskiej*, zatytułowana *Rozdział pierwszy, w którym mowa o tytule książki; kto chce, niech go nazwie przemową*. Ponieważ przedmówca w staromodny sposób dowcipkuje i przymila się czytelnikowi, pokusa pominięcia ram (należy do niej również epilog) jest spora. Jednak w tekście tym Kraszewski, pod pozorem kokieteryjnego, autobiograficznego komentarza zaprzęga potężną broń — tytuł — do walki o właściwe rozumienie powieści. Niejasny status metakomentarza — należącego już do dzieła, ale dopuszczającego nazwanie go przedmową — oraz stematyzowanie czynności twórczych i funkcji tytułu czyni z tego fragmentu epizod dość niecodzienny w ramach realistycznej fikcji obrazkowej.

Nie od razu jest jasne, do czego zmierza Kraszewski: czy chodzi o objaśnienie znaczenia tytułu, pogłębienie znaczenia powieści, zareklamowanie fabuły, własnej pomysłowości? Tekst rozpoczyna apostrofa, w której autor przekonuje, że czytelnik, jako potencjalny powieściopisarz, jest współudziałowcem kłopotliwej sytuacji, w której on sam się znalazł. Oto jest powieść, nie ma tytułu, który jest ważny („Tytuł książki to imię dziecięcia”⁵⁰), ponieważ może pomóc lub zaszkodzić dziełu. Kolejne kartki z różnymi jego wersjami kończą jako podpałka do fajki, a kilkadziesiąt napisanych wcześniej tomów z wyrzutem przygląda się rozterkom pisarza, podsuwając, w przypływie metahumoru, pomysł nazwania powieści *Książką bez tytułu*. Weselość zostaje jednak po chwili wyparta przez zadumę:

Zmęczony w końcu, usiadłem [...] i począłem rozważać, jaki to ja byłem szczęśliwy, póki nie pisałem! [...]

Poszedłem tedy myślą daleko, ach! Aż do tego zaczarowanego kraju, do tej młodości, za którą jak pierwsi rodzice za rajem oglądamy się nieustannie [...]. O! nie wrócim tam nigdy, nigdy... Takim był szczęśliwy moimi wspomnieniami, że zapomniałem nawet o tytule... I chodziłem myślą po raju [...], i przypominałem sobie wszystko dziecinne: zabawki, swawole, naukę, i miejsca, i osoby.

⁵⁰ J.I. Kraszewski: *Latarnia czarnoksiężska. Obrazy naszych czasów*. Seria pierwsza. Kraków 1988, s. 9.

[...] Wtem zaczęło zmierzchać w moim marzeniu; słyhać było ciche od-
mawianie pacierzy staruszki, szum drzew w ogrodzie, a ja myślałem,
siedząc na kanapie, czym się będę bawił wieczorem przy świecy. — I po-
owiedziałem sobie: „będziemy się bawili latarnią czarnoksięską”. Ale le-
dwie tych słów domówilem, wyrwałem się z marzenia jak Archimedes
z wanny i zakrzyczałem jak on:

„Eureka!”

W istocie, tytuł był znaleziony.

A tytuł, mówcie sobie, co chcecie, doskonały, bo w mojej powieści — jak
w czarnoksięskiej latarni — będzie wszystkiego po trochu: i szlachty,
i panów, i świeckich, i duchownych, i literatów, i gospodarzy, i prawni-
ków, i lekarzy... — i ty będziesz, szanowny czytelniku, i ja, który przez
grzeczność piszę się twoim najniższym sługą⁵¹.

Fragment ten powstał dzięki pasjonującej kontaminacji myślenia sym-
bolicznego i mimetycznego, na skrzyżowaniu naśladowczej i ekspresjoni-
stycznej koncepcji tworzenia. Znaczenie tytułu — ważnego dla „wyglądu”
powieści, ale i jej interpretacji — jest równie istotne, jak sposób, dzięki
któremu zostaje „odnaleziony”. Poszukiwanie nazwy, realistycznej wykład-
ni tekstu (Ewa Owczarz pisze, że chodzi o to, by czytelnik zrozumiał „ideę
scalającą” utwór⁵²), odbywa się w trakcie sentymentalnej podróży w prze-
szłość. Parafrazując zdania Schillera, można powiedzieć, że nie tylko dla
poety sentymentalnego, ale i dla pisarza realistycznego „ścieżka wiodąca
do prostoty i konieczności natury” jest nadal otwarta⁵³. Relacja przedmów-
cy naznaczona jest charakterystyczną romantyczną ambiwalencją: wę-
drówka po „zaczarowanym kraju” jest protetycznym „chodzeniem myślą”,
czyli, w zasadzie, rekonesansem w ruinach świata już odczarowanego, po-
zbawionego magii dziecięcej iluzji i dlatego naznaczonego melancholijnym
poczuciem straty („nie wrócim tam nigdy, nigdy...”). „Bez melancholii nie
ma pamięci”⁵⁴, powiada Agata Bielik-Robson, doradzając jednak pamię-
tanie, które pozwala na wtórne zaczarowanie rzeczywistości, choć na in-
nych zasadach, zgodnie z logiką postępu przez nawrót, jednej z podstawo-
wych form wyobraźni romantycznej⁵⁵. To właśnie melancholia pisma skła-

⁵¹ Ibidem, s. 11.

⁵² E. Owczarz: *Miedzy retoryką a dowolnością...*, s. 24.

⁵³ F. Schiller: *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. W: Idem: *Listy estetyczne o wy-
chowaniu człowieka i inne rozprawy*. Tłum. I. Krońska, J. Prokopiuk. Warszawa 1972,
s. 334.

⁵⁴ A. Bielik-Robson: *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę ducho-
wości*. Kraków 2000, s. 80. „Wspomnienie ma wielką zaletę: zaczyna się od utraty. Jest
zatem niezawodne, bo niczego stracić nie może” — ironizuje Kierkegaard. Zob. S. Kier-
kegaard: *Powtórzenie. Przedmowy*. Tłum. B. Świdorski. Warszawa 2000, s. 24.

⁵⁵ Zob. M.H. Abrams: *Formy wyobraźni romantycznej*. Tłum. P. Graff. „Pamiętnik
Literacki” 1978, z. 3, s. 216—219.

nia przedmówcę do wykonania pozornego kroku wstecz. Opis młodości, porównanej z życiem w raju, miejscu (i czasie) pierwotnej naturalności, jest głębokim ukłonem w stronę romantycznej tradycji wszystkich zakątków Europy. Echem pełnej wdzięczności apostrofy do natury Wordswortha:

W twym głosie słyszę tak wyraźnie mowę
Mojego serca z dawnych lat, kochana,
Bardzo kochana Przyjaciółko⁵⁶

— kwietnej reminiscencji Novalisa: „Jesteśmy w waszym ogrodzie i niewinny świat kwiatów, owo właściwe objawienie dzieciństwa, przywołał nam do pamięci i na usta wspomnienie dawnego kwietnego pokrewieństwa”⁵⁷, czy litewskiej melancholii Mickiewicza:

Niemnie, domowa rzeko, gdzież są tamte zdroje.
A z nimi tyle szczęścia, nadziei tak wiele?
Kędy jest miłe latek dziecinnych wesele?⁵⁸

Powroty romantyków nie są bezcelowe: Novalis metaforą kwiatu próbuje otworzyć wrota czystego poznania, Wordsworth jak zwykle gromadzi „życie i pokarm dla lat, które przyjdą”, Mickiewicz poezją oswaja boleść rozstania. Kraszewski szuka tytułu dla powieści.

Szukanie źródła możliwe jest dzięki zacierająco-uobecniającej pracy pamięci. By „przypomnieć sobie wszystko dziecinne”, należy zatrzeć ślady nieuniknionego pośrednictwa w obcowaniu poety z naturą. Przenieść się do czasów sprzed pisma („jaki to ja byłem szczęśliwy, póki nie pisałem!”), to znaczy zapomnieć o pisaniu („zapomniałem nawet o tytule...”). Wynik tej finezyjnej operacji zależy od migotliwej równowagi zapominania i przypominania, cały proces okazuje się w efekcie starannie zaplanowaną ekspedycją (skoro tytuł zostaje „znaleziony”)⁵⁹. Reminiscencja na-

⁵⁶ W. Wordsworth: *Wiersze napisane w górach, w odległości kilku mil od opactwa Tintern, podczas powtórnych odwiedzin brzegów rzeki Wye 13 lipca 1798 roku*. W: Idem: *Poezje wybrane*. Tłum. Z. Kubiak. Warszawa 1978, s. 27.

⁵⁷ Novalis: *Henryk von Ofterdingen*. Tłum. E. Szymani, W. Kunicki. Wrocław 2003, s. 180.

⁵⁸ A. Mickiewicz: *Do Niemna*. W: Idem: *Wybór poezyj*. T. 1. Oprac. C. Zgorzel-ski. Wrocław 1986, s. 207.

⁵⁹ Można tę powieściową grę pamięci opisywać w kategoriach zaproponowanych przez Ricoeura, który odświeża greckie rozumienie *mnēmē* — jako zaistnienia wspomnienia — i *anamnēsis* — szukania: „Być może w tym tkwi głęboka prawda greckiej *anamnēsis*: szukać to tyle, co mieć nadzieję na odnalezienie. Odnajdywać zaś to rozpoznawać to, co już raz — uprzednio — poznaliśmy”. P. Ricoeur: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Tłum. J. Margański. Kraków 2006, s. 574.

tury jako źródła prowadzi, tak jak w romantycznej epifanii, do ekstatycznego objawienia: „Realizacja własnej natury w każdym z nas jest pewną formą ekspresji”⁶⁰. W tym wypadku... ekspresji mimetycznej metafory twórczości.

A zatem przedmowa do *Latarni czarnoksiężskiej* w epifanicznym rozbłysku dokonuje symbolicznej emanacji *mimesis*! W tym sensie adekwatność tytułu — przewrotna, bo optyczna metafora, którą nadbudowuje nad powieścią, ma być antyromantyczna — nie może zostać zakwestionowana. Jednak technika docierania do źródła (a przede wszystkim to, co u źródła zostaje odnalezione) po raz kolejny musi się dostosować do ciasných wymogów metakrytycznego komentarza: opis zapomnienia o dziele odbywa się w ramach „pamiętającej”, samoświadomej konstrukcji przedmowy. Czynność pisania nie daje się pominąć, do kraju lat dziecinnych przenosi przenośnia (proteza „chodzenia myślą”), a w relacji wspominającego kryje się znaczeniowa podwójność odsłaniająca iluzoryczność powrotu: informacja o zmierzchu marzenia („Wtem zaczęło zmierzchać w moim marzeniu”) — odnosi się w równym stopniu do treści (zachód słońca), jak i samego procesu wspominania. „Pisanie niszczy wszelki głos, wszelkie źródło i wszelki początek”⁶¹ — maksyma Rolanda Barthesa jest tu chyba adekwatnym podsumowaniem.

Cel wędrówki zostaje jednak osiągnięty. Metafora *laterna magica*, która stoi na straży powieści pełnej obrazów prawdziwych („my piszem powieść z prawdziwego życia”⁶²) to koronkowy szczyt systemu optycznych figur Kraszewskiego. Oglądanie scen rodzajowych, widoków miast czy krajobrazów za pomocą latarni czarnoksiężskiej, niezwykle prostej konstrukcji składającej się z soczewki i źródła światła, stanowiło popularną rozrywkę w połowie XIX wieku. Wszystkie teoretyczne postulaty Kraszewskiego, artykułowane figurami odzwierciedlania, brania wzorów z natury, znajdowały wsparcie i techniczny szczyt w obrazie latarni czarnoksiężskiej, uwzględniającym również wielokrotnie podkreślaną konieczność artystycznej selekcji materiału.

Ale *laterna magica* ma swoją ciemną stronę. Może rzucać snop światła na ścianę dziewiętnastowiecznego salonu, może dokarmiać optyczne metafory *mimesis*, ale ciężko byłoby ukryć, że jest wynalazkiem pochodzącym sprzed wieku postępu. W Europie używano jej zapewne na długo przed XVII wiekiem, wiekiem oficjalnego wynalezienia. To z jej pomocą czarnoksiężnicy wywoływali na królewskich dworach rzekome du-

⁶⁰ C. Taylor: *Głos natury*. Tłum. M. Gruszczyński. W: C. Taylor: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Warszawa 2001, s. 690.

⁶¹ R. Barthes: *Śmierć autora*. Tłum. M.P. Markowski. „Teksty Drugie” 1999, nr 1—2, s. 247.

⁶² J.I. Kraszewski: *Latarnia czarnoksiężska...*, s. 178.

chy. Latarnia służyła zatem nie tyle odbijaniu światła, co stwarzaniu pozorów i zwodzeniu łatwowiernych. Nazwa archaicznego urządzenia jest metaforycznym nazwaniem jej rzekomo magicznej funkcji, a nazwa urządzenia przeniesiona na nazwę (imię) książki — to już metaforyczna aplikacja uprzedniej metafory, nie bardzo liczącą się z jej podwójnym znaczeniem.

A właściwie potrójnym, ponieważ w porządku tej interpretacji latarnia czarnoksięska funkcjonować może jako bardziej uniwersalna figura, wskazująca na podkreślany już po wielokroć iluzjonistyczny charakter pisania — wszak stwarzanie pozorów obecności jest przeznaczeniem pisma (a stwarzanie pozorów obecności autora jest przeznaczeniem przedmów). Najprostszy model latarni czarnoksięskiej (nieprzezroczysty kształt nałożony na powierzchnię szkła, przez które prześwieca światło) powtarza bardzo proste zdarzenie: teatr cieni, banalną zabawę, do której, poza źródłem światła i jasną powierzchnią, potrzebne są tylko ręce. Efekt, który w nowoczesnym *laterna magica*, diaskopie, jest jakby wiernym odzwierciedlaniem rzeczywistości, metodą bardzo małych przemieszczeń można sprowadzić do czynności zasłaniania i odsłaniania źródła światła.

Jak widać, z romantycznej wędrówki do źródła Kraszewski wrócił z maszyną, w której postrzeganie obrazu możliwe jest tylko za sprawą odcinania od źródła, dzięki pośrednictwu przesłony. *Laterna magica* nie jest już tylko metaforą panoramicznego pisania „z życia”. Prowadząc tę argumentację do końca, powiedzmy, że obrazotwórczej grze odsłaniania i zasłaniania odpowiada proces zapominania i przypominania, zobrazowany w wędrówce narratora przedmowy. Grę cieni, efekt przesłaniania źródła, bez którego nie otrzymamy znaczenia (nie nadamy imienia, nie zapiszemy tytułu, który jest figurą „idei scalającej” utwór), wywołuje nieustępliwa, iluzjonistyczna praca figur języka. Wędrówka jest pełna paradoksów: na twardym dnie romantycznego marzenia Kraszewski, niczym romantyczny poeta, odnajduje czarnoksięską latarnię. Figurę, która mówi o niemożliwości dotarcia do źródła inaczej niż dzięki niej samej. Zastanawiająca niejednoznaczność *laterna magica* pozwala omawiać retrospektywną przygodę przedmowy, bez konieczności uproszczonego odwołania się do romantycznej, post-Russowskiej koncepcji „człowieka natury”, w ramach mniej użytej, gramatologicznej wykładni myśli autora *Rozprawy o pochodzeniu języków*: „Metafora jest cechą, która odnosi język do źródła. Pismo byłoby zatem zacieraniem tej cechy”⁶³. Chwila, w której dostrzegamy, że „chodzący myślą” wspiera się na metaforycznej protezie i doświadcza

⁶³ J. Derrida: *O gramatologii*. Tłum. B. Banasiak. Warszawa 1999, s. 354.

tylko skażonego przez tropy powidoku źródła, jest ponura, choć poddaje się mitologizacji, w gruncie rzeczy być może właśnie o to złudzenie chodzi:

Poeta romantyczny doskonale wie, co robi, przekształcając płytki i mechaniczny ślad pamięciowy w „obraz romantyczny”, czyli symbol. Istotą tego przekształcenia nie jest bowiem powrót do samej bezpośredniości konkretnego, ale do *idei* bezpośredniości, a więc kolejny „zwrot figuracji”, którego zadaniem jest *metaforyzacja samego faktu doświadczania jako takiego*⁶⁴.

I znów znajdujemy się w gabinecie luster z *Komediantów*. Obraz odbija się w obrazie, ślad nakłada na ślad, metafora wznosi na metaforze. Dlatego tak ciężko określić moment, w którym w latarni wyczerpuje się jedno ze znaczeń, a rozbłyśka drugie, miejsce, gdzie kończy się „odzwierciedlanie”, a rozpoczyna „zwodzenie”. Nic dziwnego, w końcu historia tego tropu, przekonuje Derrida, „objawia się w postępującej erozji, stałej utracie znaczenia, nieprzerwanym wyczerpywaniu sensu pierwotnego”⁶⁵.

Wszystkie zwierciadlane metafory twórczości mogą być użyte na zgubę antyromantycznego gmachu teoretycznego, który się na nich wznosi, a dwuznaczny obraz latarni czarnoksiężskiej jest w sposób najbardziej jawny niszczyielski. Walczy z romantyczną uzurpacją, a zarazem ją umacnia, znosząc tym samym podstawową opozycję Meyera Howarda Abramsa: jest zarówno lampą, jak i zwierciadłem. Symboliczna epifania daje początek mimetycznemu imieniu, które następnie zwraca się przeciwko swoim mimetyczno-symbolicznym korzeniom. „W mojej powieści będzie wszystkiego po trochu: będę i ja”⁶⁶ — jest nieco autoironii w tym, że pisarz czyni się przedmiotem własnej refleksji, pierwszym, a może też najważniejszym obrazkiem w panoramicznej *Latarni czarnoksiężskiej*, mającej na celu obnażyć wady, śmieszności, obyczaje i słabości czytelników⁶⁷.

Józef Bachórz, pomimo iż wnikliwie czyta *Latarnię czarnoksiężską*, w typologii powieściowych obrazków nie uwzględnia tego, który przedstawia portret autora, usiłującego nadać pęd antyromantycznemu projektowi „kopiowania wiernego i nieprzesadzonego”⁶⁸. Portret ten wpro-

⁶⁴ A. Bielik-Robson: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 342—343.

⁶⁵ J. Derrida: *Biała mitologia*. Tłum. J. Margański. W: J. Derrida: *Marginesy filozofii...*, s. 269.

⁶⁶ J.I. Kraszewski: *Latarnia czarnoksiężska...*, s. 11.

⁶⁷ Ibidem, s. 359.

⁶⁸ Zobacz rozdział o *Latarni czarnoksiężskiej* w: J. Bachórz: *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831—1863*. Gdańsk 1972.

wadza do narracji „epistemologicznego konia trojańskiego”⁶⁹, z którego, pod osłoną jawnych deklaracji tekstu, wychodzą coraz to nowe znaczenia. Przedmowa okazuje się rodzajem „gry ze zmistyfikowanymi formami języka (takimi jak symboliczne czy mimetyczne przedstawienie), uprawianą od wieków przez dziejopisów literatury”⁷⁰. W historię tę, rozumianą tu jako wyobrażenie przejścia od poetyki romantycznej do realistycznej, uwikłany jest Kraszewski, który zawczasu, a zatem już w przedmowach, usiłował zacierać romantyczny trop, ciągnący się za jego powieściami. Próbował ponownie i raz jeszcze, ale ponieważ szedł w ślad, mylił się i przestawał rozróżniać trop romantyczny od swego własnego. I właśnie dlatego żadnego z nich nie zdołał zatrzeć — raz na zawsze.

⁶⁹ Takim „epistemologicznym koniem trojańskim”, jak twierdzi Williams, bywają często właśnie powieściowe ramy, tematyzujące czynność narracji. Zob. Williams: *Theory and the Novel...*, s. 102.

⁷⁰ P. de Man: *Retoryka czasowości...*, s. 239.

Indeks osobowy

A

Abramowicz Maciej 141
Abrams Meyer Howard 94, 271, 275
Abriszewski Krzysztof 18
Acernus zob. Klonowicz (Klonowicz) Sebastian Fabian
Adams Douglas 215
Alfieri Vittorio 92
Ancuta Jan 118
Anonim tzw. Gall 197, 200
Anusiewicz Janusz 141
Apulejusz z Madaury (Lucius Apuleius) 200
Ariosto Ludovico 90—92
Arouet François-Marie zob. Voltaire
Arystoteles 138, 144, 261
Auber Daniel 228

B

Bachórz Józef 52, 197, 208, 218, 275
Baetens Jan 108
Bałajewski Arkadiusz 19
Baka Józef 204
Balzac Honoré de 97, 141
Banach Andrzej 211
Banach Ela 211
Banasiak Bogdan 274
Barbour Ian G. 12
Bardziński Jan Alan 200
Barth John 222
Barthes Roland 147, 273

Baudoin de Courtenay Jan 32
Bąk Magdalena 80
Bellini Vincenzo 228
Béranger Pierre Jean de 198
Bialek Aleksander 159
Bielak Franciszek 193, 194, 196, 197
Bielik-Robson Agata 9, 268, 271, 275
Bieliński Piotr 176
Bieńczyk Marek 104, 105
Bieroń Tomasz 11
Billip Witold 42
Bizan Marian 61, 62, 66, 75, 76, 81, 87, 88
Blepoński Izasław zob. Szczeniowski Tytus
Bloom Harold 268—269
Błoński Jan 147—150
Bogusławski Wojciech 25, 27—31
Bolesławita zob. Kraszewski Józef Ignacy
Bonald Louis de 142
Borakowski Eugeniusz 246
Borges Jorge Luis 223, 224, 225
Borkowska Aleksandra 238
Borkowska Grażyna 165
Borkowska-Rychlewska Alina 227
Borowski Andrzej 194
Bourke Vernon 159
Brandys Marian 176
Briqueville, płk francuski 183
Brodziński Kazimierz 176
Bronowicz Janusz 158
Brooke-Rose Christine 11
Brückner Aleksander 218

Brzuchowiecki Iwan 188
 Buonarroti Michelangelo (Michał Anioł) 178
 Buras Jan Stanisław 92
 Burkot Stanisław 201, 211, 257, 262
 Burzyńska Anna 11
 Byron George Gordon 34, 35, 72, 105, 116, 121, 129, 130, 190

C

Camões Luís Vaz de 206
 Carlyle Thomas 23
 Chandezon Leopold 29
 Chęciński Jan Konstanty 226—228, 230—234
 Chlebowski Piotr 140, 141, 146
 Chłapowski Dezydery 168
 Chłędowski Kazimierz 216
 Chłopicki Edward 43
 Chłopicki Józef 65, 69
 Chmielnicki Bohdan 183
 Chmielowski Piotr 236, 237, 239, 242, 243, 245
 Chodźko Ignacy 237, 239
 Cieszkowski August 102, 104, 164, 254
 Cieśla Maria 87, 95
 Collini Stefan 11
 Corneille Pierre 30
 Cuvelier de Try (Trie) Jean Guillaume Antoine 29
 Culler Jonathan 11
 Curtius Ernst Robert 194, 195, 197, 198
 Cyceon 251
 Czajkowski Adam 191
 Czajkowski Michał (Sadyk Pasza) 183—192
 Czapliński Przemysław 86
 Czartoryski Adam Jerzy, książę 65, 184
 Czeczott Witold 244, 245
 Czermińska Małgorzata 17

D

Danek Danuta 259, 261
 Danek Wincenty 248, 253, 258, 267
 Danielewicz Konstanty 176
 Dante Alighieri 53, 178
 Dantyszek Jan 202

Data Jan 253
 Datner Śpiewak Helena 17
 Delavigne Casimir 229, 231, 232, 234
 Deleuze Gilles 121
 Dembiński Henryk, generał 208
 Deotyma (Jadwiga Łuszczewska) 236, 242
 Dernałowicz Maria 169, 236, 237
 Derrida Jacques 148, 149, 262, 269, 274, 275
 Dębicki Ludwik 245
 Dmochowski Franciszek Salezy 218
 Dmuszewski Ludwik Adam 32
 Dobrowolski Adam 230
 Dobrzycki Stanisław 105
 Dołański Bolesław 211, 214
 Domeyko Hernan 173
 Domeyko Ignacy 58, 167—174
 Donizetti Gaetano 228
 Drogoszewski Aureli 194
 Drozdowski Jan 218
 Dumas Alexandre, ojciec 205
 Dziadek Adam 149, 168
 Dzieduszycki Wojciech 230
 Dziębowska Elżbieta 228

E

Eco Umberto 11, 221
 Eglinton, lord 210

F

Fedewicz Maria Bożenna 94, 269
 Fert Józef Franciszek 127, 154
 Fish Stanley 18
 Fleischer Michael 17
 Fornalczyk Feliks 193, 196, 201, 207
 Fry Stephen 215

G

Gadacz Tadeusz 9
 Galileusz (Galileo Galilei) 118
 Garczyński Stefan 46, 47, 49—60, 62
 Garewicz Jan 164
 Gaszyński Konstanty 175—182
 Genette Gérard 13, 18, 106, 108, 122, 139, 167, 168, 217, 261
 Giełgud Antoni, generał 177

Giller Agaton 139
 Girard René 265
 Gliński Augustyn 32
 Głowiński Michał 8, 20, 49, 127
 Goethe Johan Wolfgang 62, 72, 129
 Goffman Erving 17
 Gombrowicz Witold 20
 Gomulicki Juliusz Wiktor 111, 129, 134,
 136, 139, 141, 142, 148
 Gorecki Leonard 206
 Gorzkowski Albert 138
 Gosławski Maurycy 22, 165
 Goszczyński Seweryn 21, 155—166, 209
 Górski Artur 57
 Górski Konrad 35, 36
 Górski Ludwik [L.G.] 246
 Grabowska Maria 86
 Graff Piotr 144, 271
 Grajewski Wincenty 258
 Grodecki Roman 197
 Gruszczyński Marcin 9, 273
 Grzeszczuk Stanisław 206
 Grzymała Kazimierz 244
 Guardini Romano 158
 Guattari Félix 121
 Gumkowski Marek 197

H

Halévy Jacques F. 228
 Hardenberg Friedrich von zob. Novalis
 119, 216, 272
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 52, 63,
 102, 104, 131, 158, 159
 Heidegger Martin 151
 Herodot 144
 Hertz Paweł 61, 62, 66, 75, 76, 81, 87, 88
 Hieronim, św. 198
 Hocking Geoff 214, 215
 Homer (Hómeros) 93, 201
 Horacy (właśc. Quintus Horatius Flac-
 cus) 179, 200
 Horing Dieter 13
 Horodyski Michał Andrzej 32
 Hugo Wiktor 133
 Hyżdeu (Hiżdew) Tadeusz 25, 32

I

Iffland August Wilhelm 25
 Ihnatowicz Ewa 249
 Ingarden Roman 144
 Inglot Mieczysław 62, 81, 127
 Irving Washington 176
 Iwon (Iwonia), gospodar moldawski 206

J

Jabłoński Maciej 227, 233
 Jabłoński Zbigniew 178
 Jachimecki Zdzisław 230
 Jachowicz Stanisław 176
 Jagodziński Zdzisław 210
 Jan Apostoł, św. 99, 102
 Jan Ewangelista, św. 102
 Janicjusz Klemens 193, 204
 Janion Maria 37, 43, 44, 162, 212
 Januszkiewicz Eustachy 50, 62, 63, 85
 Jaworski Stanisław 13, 152, 258
 Jelinek Edward 246
 Jouy Victor Joseph 29

K

Kacmajor Anna 17
 Kacmajor Magdalena 17
 Kalinowska Maria 94
 Kallenbach Józef 97
 Kamiński Konstanty 228
 Kański Józef 229
 Karolak Ireneusz 141
 Kasperski Edward 10, 11
 Katarzyna II, caryca 191
 Kempa Andrzej 218
 Kierkegaard Søren 107, 271
 Kijas Juliusz 183
 Kirdzali 189, 190
 Klaczko Julian 43
 Kleiner Juliusz 33, 34, 35, 94, 95
 Klonowic (Klonowicz) Sebastian Fabian
 (Acernus) 193, 199, 201, 202, 206
 Kłosiński Krzysztof 147
 Książnin Franciszek Dionizy 211
 Knot Antoni 216
 Kochan Marek 17
 Kochanowski Jan 193

Kochanowski Piotr 196—197
 Konaszewicz Sahajdaczny Piotr 188
 Kondratowicz Ludwik zob. Syrokomla
 Władysław 7, 193—207
 Konopczyński Władysław 228
 Konstanty, Wielki Książę (właśc. Konstanty Pawłowicz Romanow) 62, 69, 77
 Korotyński Wincenty 198, 201, 202
 Korsak Julian 237, 239, 243, 244
 Korzeliński Seweryn 208—216
 Kosmanowa Bogumiła 249
 Kossowski Stanisław 181
 Kostkiewiczowa Teresa 195
 Kośniak Marek 12
 Kot Karolina 265
 Kotzebue Friedrich August 25
 Kowalczykowa Alina 197
 Kowalska Małgorzata 154
 Kowalski Franciszek 176
 Koźmian Kajetan 42
 Koźmian Stanisław Egbert 176, 177, 178
 Krasicki Ignacy 238, 245
 Krasiński Wincenty, generał 176
 Krasiński Zygmunt 51, 64, 84, 93, 96, 97, 98, 102—105, 116, 127—134, 176, 181, 237
 Kraszewski Józef Ignacy (pseud. Boleśławita, Dr Omega) 60, 139, 193, 197, 204, 206, 207, 228, 246, 248—258, 260, 262—267, 269, 270, 272—276
 Kridl Manfred 102—104
 Kromer Marcin 193
 Krońska Irena 271
 Krukowiecki Jan Stefan 65, 68, 69
 Krzyżanowska Zofia 62, 86
 Krzyżanowski Julian 57, 85, 86, 88, 89, 92, 95
 Kubiak Zygmunt 272
 Kuczkowska Henrietta Ewa z Ankwi-
 czów 236, 237, 240, 241
 Kudlicz Bonawentura 29
 Kulczycka-Saloni Janina 180, 236
 Kunicki Wojciech 216, 272
 Kurpiński Karol 29, 229
 Kuziak Michał 12
 Kwietniewska Małgorzata 148
 Kwintylian (Marcus Fabius Quintilianus) 138

L

Labuda Aleksander W. 258
 Lamennais Felicite 103
 Landman Adam 159
 Larris Eugenia 62
 Laskowicz Władysław 170
 Lausberg Heinrich 138, 141
 Leary Mark 17
 Lejeune Philippe 258
 Lelewel Joachim 65, 67, 68, 69
 Lem Stanisław 269
 Lenartowicz Teofil 240, 241, 243
 Leonidas 229
 Lévi Armand 184
 Lévinas Emanuel 153, 154
 Lissa Zofia 233
 Litwornia Andrzej 54
 Lubas-Bartoszyńska Regina 258
 Lucjan zob. Lukian z Samostaty (Lukianós)
 Ludwik XIV 30, 31, 32
 Lukan (Marcus Annaeus Lucanus) 200
 Lukian z Samostaty (Lukianós) 200
 Lyszczyzna Jacek 22, 80

Ł

Łoboz Małgorzata 212
 Łotman Jurij 167, 173
 Łubieński Leon 176
 Łuszczewska Jadwiga zob. Deotyma

M

Machiavelli Niccolo 37, 38, 42
 Macpherson James 129
 Magnuszewski Dominik 176
 Mahomet 190
 Maistre Joseph de 142
 Majchrowski Zbigniew 19, 20
 Makowski Stanisław 48, 75, 91
 Malczewski Antoni 148
 Malinowska Elżbieta 47, 248
 Malinowski Mikołaj 193
 Mallarmé Stéphane 23
 Man Paul de 219, 266, 269, 270, 276
 Marcinkowski Kajetan Jaksa 176
 Margański Janusz 149, 262, 272, 275
 Marino Giambattista 200

Markiewicz Henryk 11, 18, 48, 168, 208, 217, 265
 Markowski Michał Paweł 11, 147, 273
 Marks Karol 215
 Marrené Waleria 243
 Matuszewski Krzysztof 269
 Mauersberger Adam 209
 Mazepa Iwan 188
 Mażul Henryk 236
 Mendelssohn Felix 228
 MÉRIMÉE Prosper 265
 Meyerbeer Giacomo 228
 Michał Anioł zob. Buonarroti Michelangelo
 Michałowska Teresa 194, 197, 200
 Michelson, drukarz 181
 Michnenko, ataman kozacki 183
 Mickiewicz Adam 7, 12, 20, 21, 27, 33—38, 41—54, 56—59, 61—64, 67, 72, 73, 77, 80, 102, 105, 120, 127, 128, 130, 132, 135, 136, 148, 149, 156, 163, 165, 167, 169, 171—173, 175, 183—187, 204, 235—237, 242, 245, 246, 260, 272
 Mickiewicz Władysław 53, 58, 184
 Mikołaj I, car Rosji (właśc. Konstanty Pawłowicz Romanow) 36, 69
 Milecki Aleksander 168, 217
 Mill John Stuart 255
 Miller Joseph Hillis 269
 Minasowicz Józef Dionizy 227
 Miniszewski Józef Aleksander 60
 Mitosek Zofia 142
 Mohyła Piotr 188
 Molier zob. Molière
 Molière (właśc. Poquelin Jean Baptiste) 8, 29—32
 Moniuszko Stanisław 199, 226—234, 287, 290
 Morawski Franciszek 42
 Morsztyn Jan Andrzej 200
 Morsztyn Stanisław 200
 Murzynowski Stanisław 200

N

Nabielak Ludwik 62
 Namowicz Tadeusz 92, 161
 Nawarecki Aleksander 204

Neczaja 188
 Nieciowa Elżbieta Helena 167—169
 Niemcewicz Julian Ursyn 52, 62, 65, 67
 Nietzsche Fryderyk 153
 Niewiarowski Aleksander 201
 Norwid Cyprian Kamil 5—6, 21, 106—154, 165
 Novalis (właśc. Friedrich von Hardenberg) 119, 216, 272, 279
 Nowak Zbigniew Jerzy 48, 57, 85
 Nowakowski Jan 102
 Nowak-Romanowicz Alina 228, 233
 Nowicka Elżbieta 227, 233
 Nowosilcow Nikołaj 36, 62
 Nycz Ryszard 269

O

Obodziński Aleksander 203
 Obrenowić Miłosz 189
 Ocieczek Renarda 8, 9, 47—49, 168, 195, 197, 200—201, 204, 206, 248
 Odyniec Antoni Edward 21, 156, 165, 235—247, 287, 290
 Offenbach Jacques 228
 Ong Walter 153
 Opacki Ireneusz 47—50, 85
 Opacka Anna 49
 Opieński Henryk 229, 231
 Otwinowska Barbara 194
 Owczarz Ewa 217, 219, 223, 259, 271

P

Papłoński Jan 246
 Paprocki Bartłomiej (Bartosz) 203
 Pasek Jan Chryzostom 96, 99, 104
 Paskiewicz Iwan F. 140
 Paszkowski Lech 208, 238—239
 Paweł Apostoł, św. 101, 202
 Pelc Jerzy 63, 85
 Pękalski Wojciech 32
 Piechota Marek 48, 53, 85, 285, 288, 291
 Pieniążek Paweł 149
 Pigoń Stanisław 43, 57—58, 163, 178
 Pinard August 50, 61, 64
 Pini Tadeusz 194
 Piotr Apostoł, św. 99, 101—102
 Piwińska Marta 80

Pizun-Maszczykowa Agnieszka 47
 Platon 25
 Plezia Marian 197
 Płoszewski Leon 57
 Podbielski Henryk 139
 Pol Wincenty 211—212
 Polański Edward 261
 Pomian Walenty 117—118, 121, 123—
 124, 132, 134
 Poquelin Jean Baptiste zob. Molière
 Potocki Jan 261
 Prokopiuk Jerzy 271
 Prussak Maria 57
 Przybylski Ryszard 82
 Przychodniak Zbigniew 19, 86
 Puszkina Aleksander 190
 Puttkamer Wawrzyniec 242
 Puttkamerowa Maryla z Wereszczaków
 169
 Puzynina Jadwiga 141

R

Racine Jean Baptiste 30, 141
 Rapacki Wincenty 248
 Raszewski Zbigniew 228
 Ratajczak Wiesław 249
 Rej Mikołaj 103, 200, 202
 René I Andegawńczyk 178
 Richter Jean Paul 101
 Ricoeur Paul 272
 Robertson 228
 Romankówna Mieczysława 194, 207
 Ropelewski Stanisław 83
 Rorty Richard 11, 18
 Rosset François 261
 Rostworowski Emanuel 209
 Różycki Karol 188
 Rudziński Witold 229, 231, 233
 Rulikowski Mieczysław 228, 233
 Ruszar Józef Maria 10
 Ryba Janusz 47
 Ryba Renata 9, 47—48, 168, 193—
 194, 196, 198, 200, 202—204, 206,
 248
 Rymkiewicz Jarosław Marek 35, 57, 105,
 236
 Rytel Katarzyna 53
 Rzewuski Henryk 184, 217, 224
 Rzewuski Walery 216
 Rzońca Wiesław 153, 289, 292

S

Sadyk Pasza zob. Czajkowski Michał
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 193, 196,
 199—201
 Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 194—
 195, 200—202, 204
 Sartre Jean Paul 75
 Sawicki Stefan 144
 Sawrymowicz Eugeniusz 50—51, 61, 81
 Schiller Friedrich 44—45, 94, 271
 Schlegel Friedrich von 92, 94, 105, 119,
 161
 Schletter Zygmunt 155
 Scott Walter 34—35, 205
 Selim II, sułtan turecki 206
 Sévigné Marie de 245
 Shakespeare William (Szekspir) 86, 94,
 118, 129, 205, 258
 Siemieński Jan 237, 240
 Siemieński Lucjan 21, 163, 181
 Sienkiewicz Henryk 52
 Sienkiewicz Karol 185
 Sikorski Józef 226—228, 234
 Sitkova Anna 47, 202, 204, 248, 250
 Siwicka Dorota 35—37, 236
 Skarga Piotr 250, 252, 255
 Skórzewski Stanisław 52
 Skrzynecki Piotr 65
 Skwarczyńska Stefania 84, 246
 Sławiński Janusz 148
 Słowacki Juliusz 21, 48, 51, 61—64, 66—
 67, 70—71, 74—95, 105, 116, 131,
 136, 148—149, 165, 288, 291
 Słowaczynski Andrzej 178
 Sługocki Leszek 265
 Sobieraj Tomasz 249
 Sobieski Jakub 193
 Sobieski Jan 187
 Sobieszczański Franciszek Maksymilian
 193
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 225
 Sofokles 90
 Sokołowski Franciszek 105
 Solikowski Jan Dymitr 193
 Sołtan Adam 96

Sołtys Karolina 249
 Sosnowska Danuta 156
 Sosnowski Adam 219
 Sowiński Leonard 243
 Sójkowski J.Z. (pseud.) zob. Dziekoński
 Józef Bogdan
 Spier Franciszek 200
 Spontini Gasparo 29
 Stanisław, św. 173
 Stanisław Marek 86, 106, 109, 139, 149,
 151, 165, 175, 227, 258—261, 267—
 268, 288, 291
 Stanley, lord 210
 Starnawski Jerzy 95
 Stefan Batory 187
 Stefanowska Zofia 54, 57, 140
 Stegmayer Matthäus 29
 Stendhal (właśc. Henri Beyle) 263—265
 Sterne Laurence 219, 252
 Stępnik Krzysztof 249
 Stolzman Małgorzata 204
 Straszewska Maria 93
 Stuart Dudley Coutts, lord 210
 Stupkiewicz Stanisław 50
 Subko Barbara 142
 Suchodolski Rajnold 176
 Sudolski Zbigniew 53, 96
 Sue Eugène 205
 Syrokomla Władysław (właśc. Ludwik
 Kondratowicz) 193—207, 279, 289
 Szacki Jerzy 17
 Szahaj Andrzej 18
 Szargot Barbara 60
 Szargot Maciej 60
 Szczeniowski Tytus (pseud. Blepoński
 Izasław) 217—224, 289, 292
 Szeja Małgorzata 139
 Szekspir zob. Shakespeare William
 Szeląg Zdzisław 50, 55
 Szeligowski Tadeusz 230
 Szmydtowa Zofia 93
 Szoka Marta 229
 Szturc Włodzimierz 104—105
 Sztyrmer Ludwik 165
 Szuster Marcin 268
 Szydłowska-Brykczyńska Waleria 75
 Szymani Ewa 216, 272
 Szymanis Eligiusz 41, 69—70, 75, 79—
 80, 288, 291

Szymanowski Adam 221
 Szymanowski Wacław 232
 Szymocha Dominika 230

Ś

Śliwińska Irmína 50
 Śliwiński Piotr 86
 Śpiewak Paweł 17
 Świderski Bronisław 107, 271
 Świontek Sławomir 129

T

Tanalska Anna 167
 Tarnowska Krystyna 262
 Tarnowski Stanisław 105, 253
 Tasso Torquato 196—197, 206
 Taylor Charles 9—10, 273
 Teresa, św. 170
 Tischner Józef 154
 Toporowski Marian 239
 Toruń Włodzimierz 289, 292
 Towiański Andrzej 156, 171
 Trefful Jack Mac (pseud.) zob. Miniszew-
 ski Józef Aleksander
 Triaire Dominique 261
 Trznadel Jacek 66
 Trzynadłowski Jan 246
 Twain Mark 215
 Twardowski Samuel 200
 Tyrteusz 33, 229

U

Ujejski Kornel 19, 21
 Ulicka Danuta 10
 Urbankowski Bogdan 104
 Urquhart David 210

V

Verdi Giuseppe 228
 Voltaire (właśc. François-Marie Arouet)
 72, 121, 227

W

Walaszek Adam 211
 Walicki Andrzej 164

Walińska Marzena 47
 Wasilewska Anna 261
 Wasilewski Zygmunt 156
 Wat Aleksander 168
 Weber Carl Maria 227
 Weinrich Harald 13
 Weintraub Wiktor 103
 Weiss Tomasz 208
 Wereszczyński Józef 202, 204
 Wernyhora 184, 187—188, 190
 Węgierska Zofia 139
 White Richard 214
 Wielogłowski Walery 43
 Wilczyński Bolesław 230
 Williams Jeffrey J. 261—262, 270, 276
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy)
 153
 Witkowska Alina 35, 82, 210, 213, 216,
 236, 249—250, 252, 254—255
 Witwicki Stefan 165
 Władysław zw. Warneńczykiem, król Pol-
 ski 187
 Wolniewiczówna Czesława 231
 Wordsworth William 272
 Workowski Adam 10
 Wujek Jakub 171
 Wyhowski Jan 188

Wysocki Józef 208
 Wyspiański Stanisław 102, 229

Z

Zabierowski Stefan 47
 Zachariewicz Jan 242
 Zakrzewski Bogdan 229
 Zaleski Józef Bohdan 62, 170
 Zeler Bogdan 53
 Zembrzuski Stanisław 225
 Zgorzelski Czesław 195—196, 207, 272
 Zielińska Marta 35, 169, 236, 249
 Zieliński Andrzej 50
 Zieliński Marek 10
 Zienkiewicz Leon 176
 Zieziula Grzegorz 229
 Ziółowicz Agnieszka 50, 85, 89—91, 127
 Ziomek Jerzy 195

Ż

Żeleński Tadeusz (Boy) 264
 Żółkowski Alojzy 29, 32
 Żupański Jan Konstanty 248
 Życzyński Henryk 236

Opracowali *Magdalena Bąk, Jacek Łyszczyzna*

Romantic speeches and prefaces

Summary

The book *Romantic speeches and prefaces* opens with an article by Marek Stanisławski entitled *The past and the future of a literary "prefaciology"*. An overview of phenomena, research perspectives constitutes an introduction to the issues raised in the whole volume. The author discussed an interesting project of prefaciological studies, emphasized both the importance of the prefaces alone, and the need to study them taking into account diversified perspectives and research tools.

The subsequent articles are devoted to the analysis of particular 19th century prefaces. Piotr Żbikowski, in his text *A few remarks on author's prefaces...Not romantic yet*, states that at the beginning of the 19th century, prefaces could perform the function of texts defending genres such as a sentimental romance, lament or melodrama, commonly criticized by literary authorities at that time. The author analyses the very phenomenon on the basis of two statements by Wojciech Bogusławski: *The reasons for writing a melodrama "Izkhahar"* and *Remarks on a melodrama "Izkhahar"*.

The text by Eligiusz Szymanis "*The historical subject alone...*" — "*A preface*" in the interpretation of "*Konrad Wallenrod*" by Adam Mickiewicz proves that the content of the preface can result in important consequences when reading out the work and even lead to the questioning of some of the commonly accepted interpretation decisions.

Marek Piechota, in *A few words on "the Preface" to the volume "Memories from a national war and war sonnets"* by Stefan Garczyński. *More questions than answers. Still on the text in the fragment hardly ascribed to Mickiewicz*, presents the preface indicated in the title to the volume of poems by Garczyński (publ. II 1867) provided with an extensive editorial and historio-literary comment, exposing, among other things, the issue of the text authorship. Natalia Lipszyc, the author of the next article entitled "*Are they to start the battle...? Preparation as an interpretative comment to "Kordian" by Juliusz Słowacki*", proves the justification of reading *Preparation* just as a preface to *Kordian* alone, which, as an important comment to the drama, opens new interpretative comments especially concerning the way of understanding history.

Anna Zietek-Ptak, in her text, *A tragedian or ironist? A creation of the author's myth in dedication letters to "Balladyna" and "Lilia Weneda"*, considers the issue of the self-creation of Słowacki in the dedication letters in question, and wonders to what an extent the self-image built by the author in his statements can help the reader understand the drama.

Henryk Gradkowski in *On the preface to "The three thoughts left after the late Henryk Ligęza by Zygmunt Krasiński"*, makes an interpretation in which the preface becomes the key to read out the meanings inscribed in the text.

The subsequent four articles are devoted to the prefaces in the works by Norwid. Edward Kasperski, in his text *Paratexts instead of prefaces. A draft of the poetics of paratexts in Norwid*, pays attention to the fact that in Norwid's poetic practice one should distinguish not as much prefaces (he himself avoids using this term and reveals reluctance to a far-advanced conventionalization of this form of statement) as widely-understood paratext statements, the diversification of which is the subject of reflection here. Wiesław Rzońca, in the article entitled *To Z.K. by Cyprian Norwid — that is on the uselessness of the preface* discusses a conception of a literary work worked out by Norwid, the specificity of which allows for the explanation of the reluctance of the author of *Quidam* to prefaces and far-reaching restriction of their functions. A draft by Włodzimierz Toruń "Norwid's poetics and rhetoric to a certain *"Introduction"* was devoted to the analysis of the *Introduction* to the poem "The thing on the freedom of the word" whereas the article by Tomasz Pawlus entitled *Norwid and the logics of ascribing*, using the achievements of a post-structural theoretical-literary thought, makes a distinction between the preface and introduction, which constitutes the starting point for the analysis of the *Introduction* to the *Assunta* poem.

Next, the article by Olaf Krykowski was entitled *A Romantic ethos of a poet and poetry in the preface to "Three strings" by Seweryn Goszczyński*. This time, a Romantic preface was presented as a self-thematic and at the same time an aesthetic statement, in which Goszczyński raises the issue of appointing the poet and poetry, presents an artist as a witness of a dramatic history of the nation and emphasizes the improvised form of his poems.

Beata Mytych-Forajter, in her draft, *In which frames did Ignacy Domeyko frame his "Diary of an exile"?* thoroughly analyses only a small fragment of Domeyko's memories, i.e. the author's "Warning" and "Preface" actually constituting the letter to Adam Mickiewicz. The analysis of these statements is an introduction to the history and circumstances of the creation of the diary, as well as allows for indicating some features characterizing it.

Jacek Lyszczyzna, in the text *"On prefaces by Konstanty Gaszczyński"*, pays attention to the specificity of prefaces of this author clearly outstanding from the Romantic convention. In a poetical practice, prefaces by Gaszczyński do not appear at all or are very brief and succinct. This visible reluctance to this form is accounted for by the author of this draft by his trust in the power of a poetic word which does not need additional comments, and notices here a distinctive draft of poet individualization.

Andrzej Fabianowski, in the article entitled *Literary-political explications and expiations. Prefaces by Michał Czajkowski*, pays attention to the persuasive-explanatory function which dominates in prefaces by Czajkowski. The comment to his own works is more important for the writer than the realization of abstract aesthetic aims.

Renata Ryba, in the text *The traces of Old-Polish exordial conventions in prefaces by Władysław Syrokomla* analyzes the way Syrokomla, a popularizer of the Old-Polish literature and culture, translator of Latin language poetry and prose of the Polish 16th and 17th century writers, used an Old-Polish *exordium* convention in prefaces to his own works.

Magdalena Bąk in "Sensible and romantic". *Seweryn Korzeleński and his preface to "A description of the journey to Australia"* shows a preface as a place in which two perspectives of the examination of reality, i.e. the one by Korzeleński — a romantic, and Korzeleński — a realist, dominating in the whole text of a diary meet.

The text by Lucyna Nawarecka entitled *A Romantic- Post-modernist bigos. On prefaces by Tytus Szczeniowski* was devoted to the analysis of the structure and function the prefaces to the four subsequent volumes of *Bigos hultajski* perform. There is a place for both a genre comment, exposition of novel construction tricks, and realization of the phatic function.

Małgorzata Sulek, the author of the draft *A librettist as a pariah among playwrights. Around the preface by Jan Chęciński to the Hindu opera by Stanisław Moniuszko*, presents a preface to *Paria* as a text of a light and humorous nature, however, expressing the opinions of Chęciński on the role and mission of a librettist, and containing the information on the genesis of the opera as well.

Maria Makaruk, in the article entitled *A history of some misunderstanding – on the Preface to the “Letters from a journey” by Antoni Edward Odyniec*, makes one of the important arguments of the preface be in favour of the statement that the intention of the author of *Letters* was not (against a common opinion of literature researchers) a mystification aiming at convincing the readers the work in question is a record of authentic letters from his youth years.

The collection closes with the two texts devoted to the works by Kraszewski. In the first of them, *On the prefaces to “Calculations”* by Józef Ignacy Kraszewski, Elżbieta Malinowska, analyses *Introductions* to subsequent annual volumes of “Calculations” both as individual structures and a whole series of texts, a cycle connected with the person of the author, the subject-matter and function. The author thoroughly analyses the structure of particular texts, conventions used by Kraszewski as well as the aims his prefaces are to serve. The text by Wojciech Hamerski *“Mistake the trace in advance, again and forever?” Prefaces to contemporary novels by J.I. Kraszewski*, on the other hand, was devoted to the analysis of the influence of introductions to contemporary novels by Kraszewski on the project of realistic writings, as well as a referential status of the preface alone.

The texts collected in this volume, devoted to different individual realizations of preface forms, prove not only their significance in the literature of the epoch, but also their richness of shapes and functions which they could fulfill.

L'exposé et l'avant-propos romantiques

Résumé

Le livre *Romantyczne przemowy i przedmowy* s'ouvre avec l'article de Marek Stanisław intitulé *Przeszłość i przyszłość „prefacjologii” literackiej. Przegląd zagadnień, perspektywy badawcze* qui introduit à la problématique du volume. L'auteur a contenu dans son texte un projet intéressant de recherches sur les préfaces, il a souligné également l'importance des introductions que la nécessité de les étudier tout en prenant en considération des perspectives et des outils de recherche diversifiés.

Les articles suivants présentent des analyses des préfaces concrètes datant du XIX^e siècle. Piotr Żbikowski dans son texte intitulé *Kilka uwag o przedmowach autorskich... Jeszcze nie romantycznych* remarque qu'au début du XIX^e siècle les préfaces pouvaient réaliser la fonction des textes défendant des genres littéraires comme roman sentimental, duma (chanson épique) ou mélodrame, fréquemment critiqués par les autorités littéraires. L'auteur analyse ce phénomène à l'exemple de deux énonciations de Wojciech Bogusławski: *Powody napisania melodramy „Izchahar”* et *Uwagi nad melodramą „Izchahar”*.

Le texte d'Eligiusz Szymanis *„Sam tylko przedmiot historyczny...”* — *„Przedmowa” w interpretacji „Konrada Wallenroda”* d'Adam Mickiewicz prouve qu'une pleine prise en considération des contenus inscrites dans la préface peut avoir des conséquences importantes pour l'interprétation de l'oeuvre et elle peut même mener à contredire des exégèses communément acceptées.

Marek Piechota dans son texte intitulé *Kilka słów o „Przedmowie” do tomiku „Wspomnienia z wojny narodowej i sonety wojenne” Stefana Garczyńskiego. Więcej pytań niż odpowiedzi. Jeszcze o tekście we fragmencie zaledwie przypisywanym Mickiewiczowi* présente la préface, mentionnée dans le titre, du recueil de poésies de Garczyński (publié la seconde fois en 1867), munie d'un large commentaire sur l'édition et sur l'histoire de la littérature, qui exposait avant tout la question de l'auteur de l'oeuvre.

L'auteur de l'article suivant *Oni mają walkę rozpoczynać...? Przygotowanie jako komentarz interpretacyjny do „Kordiana” Juliusza Słowackiego*, Natalia Lipszyc, prouve la justesse de l'interprétation de *Przygotowanie* comme une préface spécifique pour *Kordian*, et ainsi elle ouvre de nouvelles perspectives d'interprétation, surtout dans le domaine de la réception de l'histoire.

Anna Ziętek-Ptak dans son article *Tragik czy ironista? Kreacja autorskiego mitu w listach dedykacyjnych do „Ballady” i „Lilli Wenedy”* se penche sur la question d'autocréation de Słowacki dans les lettres de dédicace analysées et réfléchit si l'image créée par l'auteur dans ces oeuvres peut aider au lecteur dans la compréhension du drame.

Henryk Gradkowski dans le texte *O przedmowie do „Trzech myśli pozostałych po św. pamięci Henryku Ligenzie”* Zygmunta Krasieńskiego propose l'interprétation où la préface devient la clé pour comprendre les significations inscrites dans l'oeuvre.

Quatre articles suivants sont consacrés aux préfaces dans la production littéraire de Norwid. Edward Kasperski dans le texte intitulé *Parateksty zamiast przedmów. Zarys poetyki paratekstów w twórczości Norwida* attire l'attention sur le fait que dans la pratique poétique de Norwid il faudrait distinguer non tellement les préfaces (le poète évite cette notion et manifeste une aversion pour la conventionnalisation profonde de cette forme d'énoncé) que des paratextes largement compris, dont la différenciation est le sujet de réflexion de cette esquisse. Wiesław Rzońca dans l'article *Cypriana Norwida „Do Z.K.” — czyli o zbędności przedmowy* réfléchit sur la conception de l'oeuvre littéraire, élaborée par Norwid, dont la spécificité permet de comprendre l'aversion de l'auteur de *Quidam* pour les introductions et pour la limitation excessive de leurs fonctions. L'esquisse de Włodzimierz Toruń intitulée *Norwida poetyka i retoryka pewnego „Wstępu”* est consacrée à l'analyse de *Wstęp (Introduction)* pour le poème *Rzecz o wolności słowa*; Tomasz Pawlus dans l'article *Norwid i logika przy-pisywania* délibère sur les différences entre la préface et l'introduction, en se référant à la pensée post-structuraliste dans la théorie de la littérature, ce qui devient le point de départ pour l'analyse de *Wstęp (Introduction)* pour le poème *Assunta*.

Le texte suivant, écrit par Olaf Krykowski, est intitulé *Romantyczny etos poety i poezji w przedmowie do „Trzech strun” Seweryna Goszczyńskiego*. Ici la préface romantique est interprétée comme un énoncé autothématique et esthétique à la fois, où Goszczyński soulève la question de la vocation du poète et de la poésie, fait de l'artiste un témoin de l'histoire dramatique de la nation, souligne la forme improvisée de sa poésie.

Beata Mytych-Forajter dans l'esquisse *W jakie ramy Ignacy Domeyko opisał swój „Pamiętnik wygnança”?* fait une lecture attentive d'un petit fragment seulement de Domeyko, c'est-à-dire de *Ostrzeżenie* de l'auteur et de *Przedmowa* qui est en fait une lettre adressée à Adam Mickiewicz. L'analyse de ces énoncés constitue une introduction à l'histoire et à la genèse des mémoires et rend possible de distinguer certains de ces traits caractéristiques.

Jacek Lyszczyński dans l'article *O przedmowach Konstantego Gaszyńskiego* attire l'attention sur la spécificité des préfaces de cet auteur, incontestablement différentes de la convention romantique. Dans la pratique poétique de Gaszyński les préfaces soit n'apparaissent point, soit elles sont très laconiques et courtes. Selon l'auteur de l'article la répulsion visible du poète pour cette forme d'énoncé résulte de sa confiance en la puissance de la poésie qui ne nécessite pas de commentaires excessifs et prouve l'individualisme du poète.

Andrzej Fabianowski dans l'article *Literacko-polityczne eksplikacje i ekspiacje. Przedmowy Michała Czajkowskiego* démontre la fonction persuasive et explicative qui domine dans les préfaces de Czajkowski; le commentaire pour sa propre production littéraire est plus important que la réalisation de buts esthétiques abstraits.

Renata Ryba dans le texte *Ślady staropolskich konwencji eksordialnych w przedmowach Władysława Syrokomli* analyse la façon laquelle Syrokomla, un popularisateur de la littérature et la culture de l'ancienne Pologne, un traducteur de la poésie et de la prose latines des écrivains polonais du XVI^e et XVII^e siècles, a utilisé la convention ancienne d'exordium dans les préfaces de ses propres oeuvres.

Magdalena Bąk dans l'article *Rozważny i romantyczny. Seweryn Korzeliński i jego przedmowa do „Opisu podróży do Australii”* montre la préface comme un lieu où convergent deux perspectives de réception de la réalité qui dominent dans les mémoires : celle de Korzeliński-romantique et celle de Korzeliński-réaliste.

Le texte de Lucyna Nawarecka *Bigos romantyczno-postmodernistyczny. O przedmowach Tytusa Szczeniowskiego* est consacré à l'analyse de la construction et de la fonction des introductions dans les quatre volumes consécutifs de *Bigos hultajski* : elles contiennent de même un commentaire sur les genres, une analyse accusant des procédés de composition qu'une réalisation de la fonction phatique.

L'auteur de l'esquisse *Librecista pariasem wśród dramaturgów. Wokół przedmowy Jana Chęcińskiego do hinduskiej opery Stanisława Moniuszki*, Małgorzata Sulek, présente la préface de *Paria* comme un texte humoristique sur un ton léger, qui exprime pourtant les idées de Chęciński sur le rôle et la mission de l'auteur du livret et qui contient également des informations sur la genèse de l'opéra.

Maria Makaruk dans son article *Historia pewnego nieporozumienia — o „Przedmowie” do „Listów z podróży” Antoniego Edwarda Odyńca* fait d'une lecture attentive de l'introduction un des arguments pour l'hypothèse que la mystification élaborée pour convaincre les lecteurs que l'oeuvre en question est un recueil authentique de lettres échangées pendant leur jeunesse – contrairement aux opinions communément répandues des chercheurs de littérature – n'était pas le projet de l'auteur.

Le volume termine par deux textes consacrés à la production littéraire de Kraszewski. Dans le premier, *O przedmowach do „Rachunków” Józefa Ignacego Kraszewskiego*, son auteur Elżbieta Malinowska analyse *Wstępy* pour les annuaires de *Rachunki* de même comme des structures isolés que comme un ensemble de textes, un cycle uni par la personne de l'auteur, par la problématique et par la fonction. L'auteur analyse avec précision la construction des textes, les conventions employées par Kraszewski et des objectifs de ses préfaces. Le texte de Wojciech Hamerski intitulé *Zmylić trop „zawczasu, raz jeszcze i raz na zawsze”? Przedmowy do powieści współczesnych J.I. Kraszewskiego* est consacré à l'analyse de l'influence qu'exercent des préfaces des romans contemporains pour Kraszewski sur le projet de la littérature réaliste et aussi sur le statut référentiel de la préface.

Les textes réunis dans ce volume, consacrés à des réalisations diverses des préfaces, prouvent non seulement leur importance pour la littérature de l'époque mais également la richesse des formes et des fonctions qu'elles pouvaient réaliser.

Redaktor
Barbara Jagoda

Projektant okładki
Paulina Tomaszewska-Cieply

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Lidia Szumigala
Mirosława Żłobińska

Copyright © 2010 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1833-2

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 18,25. Ark. wyd. 21,5. Papier
offset. kl. III, 90 g Cena 32 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: SOWA Sp. z o.o.
ul. Hrubieszowska 6a, 01-209 Warszawa

Cena 32 zł



ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1833-2