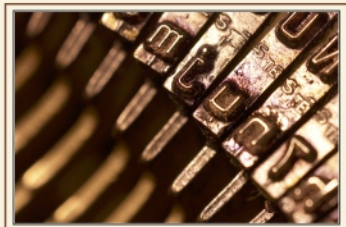


# Literaturoznawstwo



Antropologia uczuć i zmysłów

ISSN 2451-1595

nr 11/2017

## ARTYKUŁY

**Ireneusz Szczukowski** „Rzućże to oko na zwierciadło ciała Jezusowego”.  
Wokół kazań *O pięci zmysłach ciała ludzkiego* Samuela Wysockiego

**Barbara Zwolińska** Romantyczna historia łez. Prolegomena

**Alicja Dąbrowska** Wokół zmysłowej wrażliwości pozytywistów. Elementy  
muzyczne w wyobraźni Henryka Sienkiewicza

**Roman Bobryk** „Na skraju prawdy...” O *Dotyku* Zbigniewa Herberta

**Magdalena Kokoszka** Zapach w poezji Anny Świrszczyńskiej

**Elżbieta M. Kur** Moroczyński *Pan Tadeusz*? Pożegnanie z domem w  
*Pamiętam/Garść wspomnień* Tadeusza Chrzanowskiego

**Ewa Tichoniuk-Wawrowicz** Reportaż a emocje na przykładzie *Quel giorno  
sulla Luna* Oriany Fallaci

**Agnieszka Kosmecka** Smutek piosenką opowiedziany – rekonesans

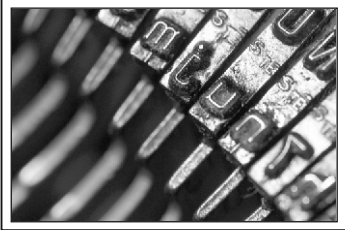
## RECENZJE

**Ireneusz Szczukowski** Beata Stuchlik-Surowiak, *Obraz małżeństwa w  
„antyfeministycznych” utworach Bartosza Paprockiego na tle obyczajowych,  
religijnych oraz literackich zjawisk XVI i pierwszej połowy XVII wieku*



# Literaturoznawstwo

Antropologia uczuć i zmysłów



ISSN 2451-1595

**nr 11/2017**



Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

### **Zespół redakcyjny**

Redaktor naczelny:

dr hab. Beata Morzyńska-Wrzosek (UKW w Bydgoszczy)

Z-ca redaktora naczelnego:

dr Dorota Utracka (AHE w Łodzi)

Redaktorzy językowi:

dr Ewa Ciesielska-Gdak (AHE w Łodzi) (j. polski)

dr Hanna Stypa (UKW w Bydgoszczy) (j. niemiecki)

dr Michael Fleming (AHE w Łodzi) (j. angielski)

### **Rada Naukowa**

dr Ewa Bagłajewska-Miglus (Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder / Niemcy)

prof. dr hab. Margreta Grigorowa (Wielkotyrmowski Uniwersytet św. św. Cyryla i Metodego / Bułgaria)

prof. dr hab. Andrzej de Lazari (Stowarzyszenie Mosty Europy)

dr hab. (doc.) Libor Martinek, prof. UW (Śląski Uniwersytet w Opawie / Czechy; Uniwersytet Wrocławski)

dr Wiera Meniok (Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu / Ukraina)

dr hab. (doc.) Gabriela Olchowa (Uniwersytet Mateja Bela w Bańskiej Bystrzycy / Słowacja)

dr hab. (doc.) Jana Raclavska (Uniwersytet Ostrawski / Czechy)

prof. dr hab. Oleg V. Riabov (Saint Petersburg State University / Russia)

prof. dr hab. Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

prof. dr hab. Jerzy Snopek (Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie)

prof. dr hab. Michaił Timofeev (Iwanowski Państwowy Uniwersytet w Iwanowie / Rosja)

prof. dr hab. Jan Tomkowski (Instytut Badań Literackich PAN w Warszawie)

dr hab. (doc.) Marta Vojteková (Uniwersytet Preszowski / Słowacja)

prof. dr hab. Seweryna Wyślouch (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

prof. dr hab. Bogusław Żyłko (Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi)

### **Recenzenci**

Lista recenzentów jest publikowana na stronie internetowej czasopisma.

### **Redakcja „Literaturoznawstwa”**

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Katedra Literaturoznawstwa

90-212 Łódź, ul. Sterlinga 26, pok. 315

e-mail: [dutracka@ahelodz.pl](mailto:dutracka@ahelodz.pl) / [literaturoznawstwo@abas.pl](mailto:literaturoznawstwo@abas.pl)

© Copyright by Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi

Łódź 2017

### **Wersja elektroniczna**

(numery stron zgodne z wersją drukowaną)

**e-ISSN 2451-1595**

Wersją podstawową czasopisma jest wersja drukowana

ISSN 1897-340X

### **Wydawnictwo Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi**

90-212 Łódź, ul. Sterlinga 26

tel. 42 63 15 908

[wydawnictwo@ahelodz.pl](mailto:wydawnictwo@ahelodz.pl)

[www.wydawnictwo.ahelodz.pl](http://www.wydawnictwo.ahelodz.pl)

## SPIS TREŚCI

<b>Antropologia uczuć i zmysłów</b> .....	7
<b>ARTYKUŁY</b>	
Ireneusz Szczukowski <b>„Rzućże to oko na zwierciadło ciała Jezusowego”. Wokół kazań O pięci zmysłach ciała ludzkiego</b> Samuela Wysockiego .....	9
Barbara Zwolińska <b>Romantyczna historia łez. Prolegomena</b> .....	21
Alicja Dąbrowska <b>Wokół zmysłowej wrażliwości pozytywistów. Elementy muzyczne w wyobraźni Henryka Sienkiewicza</b> .....	35
Roman Bobryk <b>„Na skraju prawdy...” O Dotyku</b> Zbigniewa Herberta .....	67
Magdalena Kokoszka <b>Zapach w poezji Anny Świrszczyńskiej</b> .....	77
Elżbieta M. Kur <b>Moroczyński Pan Tadeusz? Pożegnanie z domem w Pamiętam/Garść wspomnień Tadeusza Chrzanowskiego</b> .....	87
Ewa Tichoniuk-Wawrowicz <b>Reportaż a emocje na przykładzie <i>Quel giorno sulla Luna</i></b> Oriany Fallaci.....	99
Agnieszka Kosmecka <b>Smutek piosenką opowiedziany – rekonesans</b> .....	115

## RECENZJE

Ireneusz Szczukowski

**Beata Stuchlik-Surowiak, *Obraz małżeństwa w „antyfeministycznych” utworach Bartosza Paprockiego na tle obyczajowych, religijnych oraz literackich zjawisk XVI i pierwszej połowy XVII wieku* ..... 125**

**Noty o autorach ..... 131**

**Informacje dla autorów rocznika „Literaturoznawstwo” ..... 135**

## LIST OF CONTENTS

<b>Anthropology of feelings and senses</b> .....	7
<b>ARTICLES</b>	
Ireneusz Szczukowski <b>„Rzućże to oko na zwierciadło ciała Jezusowego”. Around sermons O pięci zmysłach ciała ludzkiego by Samuel Wysocki</b> .....	9
Barbara Zwolińska <b>Romantic story of tears</b> .....	21
Alicja Dąbrowska <b>The Sensual Sensitivity of Positivists. Musical Elements in Henryk Sienkiewicz’s Imagination</b> .....	35
Roman Bobryk <b>“On the verge of truth...” About the <i>Touch</i> of Zbigniew Herbert</b> .....	67
Magdalena Kokoszka <b>The smell in the poetry by Anna Świrszczyńska</b> .....	77
Elżbieta M. Kur <b>Morocznian <i>Pan Tadeusz</i>? Saying good-bye to the home in Tadeusz Chrzanowski’s <i>Pamiętam/Garść wspomnień</i></b> .....	87
Ewa Tichoniuk-Wawrowicz <b>Reportage and emotions on the example of <i>Quel giorno sulla Luna</i> by Oriana Fallaci</b> .....	99
Agnieszka Kosmecka <b>Sadness told with the song – reconnaissance</b> .....	115

## REVISIONS

Ireneusz Szczukowski

**Beata Stuchlik-Surowiak, *The image of marriage in Bartosz Paprocki's "antifeminist" works in the social, religious and literary context of the 16th and the first half of the 17th century* ..... 125**

**The information about the authors ..... 131**

**The information for authors ..... 135**

## ANTROPOLOGIA UCZUĆ I ZMYŚLÓW

Prezentowany jedenasty numer „Literaturoznawstwa” wkomponowuje się w tendencje dominujące we współczesnym dyskursie humanistycznym. Stanowi zbiór prac przybliżających, charakteryzujących, oceniających różnorodnie zjawiska i dokonania literackie realizujące model rozumienia tekstu jako kulturowo uwarunkowanego wypowiedziania ludzkiego doświadczenia<sup>1</sup>. Skupia się na istotnych tematach ewokowanych problematyką zmysłowości, afektów, konceptualizowania sensualnej percepcji, jej psychosomatycznego uwarunkowania; rozpoznaje kategorie konstytuujące kondycję człowieka/podmiotu w ramach szeroko rozumianego antropomorficznego porządku. Analizuje artystyczny kształt tekstu w bezpośrednim nawiązaniu do kontekstów poznawczo-estetycznych i ich dynamiki. Interpretacja, konkretyzując specyfikę poetyki utworów, odsłania w nich również narzędzie rozpoznawania, ukonkretniania charakteryzujących się równoczesną stałością i labilnością aspektów kształtowania rozumienia siebie i świata poprzez akcentowanie subiektywności zmysłowego wyposażenia, jego powiązania z refleksją, świadomością i umiejętnością kreowania map umysłowych<sup>2</sup>.

Antropologizująco ukierunkowana refleksja literaturoznawcza, notując złożoność badania inspirowanego wzajemnym powinowactwem różnorodnych dyscyplin, respektuje w szczególności antropologię kultury i filozofii. Objasniając strukturalne i pozaformalne wymiary dzieła literackiego, śledzi meandry subiektywnych uobecnień ludzkiego doświadczenia. Charakteryzuje m.in. cielesne, zmysłowe doznawanie, mechanizmy kształtowania wspólnoty ze światem, poszukiwania w nim jednostkowej i/lub zbiorowej odrębności, koncentruje się na przemianach definiowania jednostkowej i/lub grupowej obecności, ich kulturowych uwarunkowaniach. W specyficznym literackich konstruktach, pojęciach,

<sup>1</sup> R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

<sup>2</sup> M. Rembowska-Pluciennik, *Poetyka i antropologia*, [w:] E. Kosowska, A. Gomola, E. Jaworski (red.), *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Katowice 2007.



kategoriach dostrzegając znaczące „reprezentacje własności psychofizycznych człowieka i reguł działania jego umysłu”<sup>3</sup>, otwierając się na eksponowanie znaczeń implikowanych konfrontacją wymiaru artystycznego, kulturowego, antropologicznego i innych pokrewnych dyscyplin, argumentuje nowe zasady redefiniowania podmiotowego doświadczenia.

Ten model odczytania literatury realizują zaproszeni do współtworzenia obecnego numeru czasopisma badacze, którzy, reprezentując różne szkoły metodologiczne i krytyczne, wieloaspektowo uaktualniają możliwości inspirowane mariażem dyskursu antropologicznego i literaturoznawczego. Podkreślając inkluzyjność badań, poddając oglądowi zarówno teksty współczesne, jak i z odległych epok oraz różnych dziedzin twórczości literackiej, charakteryzują artystyczne, językowe profilowanie cielesnej egzystencji, sensualnej percepcji, odsłaniają rolę emocji, uczuć, ich wpływ na konstytuowanie podmiotowej świadomości, jej rozwój i przemiany. Sygnalizują artykulację wrażeń zmysłowych, somatycznych napięć, ich wielopostaciowość i nawarstwienie, tworzenie, a także oscylowanie między poszukiwaniem odrębności i wspólnotowości, zakorzeniem i wyalienowaniem.

Podejmując ukierunkowany antropologicznie namysł nad kształtem sygnalizowanej problematyki, odnotowując konkretyzację zróżnicowanych języków badawczych, projektują i potwierdzają istotność obserwowanego we współczesnej humanistyce przekierowania poznawczych paradygmatów.

## **BIBLIOGRAFIA**

Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

Rembowska-Płuciennik M., *Poetyka i antropologia*, [w:] E. Kosowska, A. Gomoła, E. Jaworski (red.), *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Katowice 2007.

*Beata Morzyńska-Wrzosek*  
redaktor naczelna

---

<sup>3</sup> Tamże, s. 95.

Ireneusz Szczukowski  
 Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## **„RZUĆŹE TO OKO NA ZWIERCIADŁO CIAŁA JEZUSOWEGO”. WOKÓŁ KAZAŃ O PIĄCI ZMYŚLACH CIAŁA LUDZKIEGO SAMUELA WYSOCKIEGO**

W badaniach nad kulturą doby baroku pojawia się trafne przekonanie, że sfera zmysłów odgrywała niezwykle ważną rolę w sposobie postrzegania świata, stanowiła nie tylko źródło jego percepcji, ale rozstrzygała o kształcie dzieł literackich odwołujących się do „oka” czy „ucha” odbiorcy<sup>1</sup>; decydowała wreszcie o deskrypcji *sacrum* i *profanum*, która łączyła się z jakościami sensualnymi, angażującymi „całego” człowieka w jego skomplikowanej strukturze bytu cielesno-duchowego. To przede wszystkim Mirosława Hanusiewicz zauważyła, że barokowy świat iluzji i olśnień naznaczył literaturę XVII wieku, w której doświadczenie religijne wyrażano za pomocą logiki zmysłowych wrażeń<sup>2</sup>.

Tę logikę odnajdujemy nie tylko w tekstach poetyckich czy prozatorskich, ale w licznych kazaniach doby baroku czy czasów saskich, w których tematyka ludzkich zmysłów nader często pojawia się w moralizatorskich uwagach odsyłających zarówno do zróżnicowanych konfiguracji semantycznych, jak i do zadomowionych w kulturze wczesnonowoczesnej trybów postrzegania ludzkiej sensualności<sup>3</sup>. Celem niniejszego artykułu będzie zatem analiza mów kościelnych *O pięci zmysłach ciała ludzkiego* Samuela Wysockiego (żyjącego w latach 1706–1771 pijara, krakowskiego i warszawskiego kaznodziei oraz nauczyciela gramatyki i retoryki), które doskonale uwidaczniają postrzeganie sfery sensualnej w dyskursie kaznodziejskim oraz ukazują, do jakich narzędzi perswazyjnych

<sup>1</sup> Zob. np. H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987.

<sup>2</sup> M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998.

<sup>3</sup> Zob. B. Cieszyńska, *Okna duszy. Pięć zmysłów w literaturze barokowej*, Bydgoszcz 2006.

czy reguł interpretacyjnych odnosił się barokowy predykant, budując cykl swych tematycznych oracji.

Na początku należy zaznaczyć, że mowy Wysockiego zawarte zostały w zbiorze *Adwent z postem kazaniem o Sądzie Bożym, męce Pańskiej, o pokucie, umartwieniu pięciu zmysłów i inszych prawdach wiary chrześcijańskiej [...]* (Warszawa 1749) i jak łatwo się domyślić, wpisują się w schemat oracji związanych z okresem Wielkiego Postu. Zarówno tematyka omawianych tekstów, jak i ich kształt zdradzają swe zakorzenie w ówczesnych sztukach przepowiadania warunkujących i wyznaczających zasady predykanckich dzieł<sup>4</sup>.

Kaznodzieja buduje swe mowy, rozkładając je na dwie części – „punkty”, jak sam zaznacza, których celem jest rozważenie znaczenia zmysłów w kontekście pasji Chrystusa. Dokonuje zatem swoistej archeologii grzechu, sięgając do Księgi Rodzaju, sceny zaistnienia pierwotnej zmy. To zawarty w tej księdze opis rajskiego ogrodu, ze względu na swój potencjał imaginatywny i dyskursywny, stanowił doskonały przedmiot inwencji, a opalizujący swym sensualnym kształtem owoc jabłka wzmagał moralistyczne przestrogi przed sferą zmysłów, w ocenie ascetów niejednoznaczna, kierująca człowieka ku temu, co ziemskie i zarazem śmiertelne<sup>5</sup>. Tak też czyni Wysocki, wyzyskując stereotypowy wątek zerwania „kąska” z drzewa żywota, nęcącego swym powabem, ale ukrywającego „wszystkie jady, żądła, trucizny, bóle, zgryzoty, niesmaki, obrzydliwości wszystkich grzeszników”<sup>6</sup>. Jabłko jest zatem symbolicznym siedliskiem grzechu, przyczyną wszelkich utrapień człowieka.

W dramacie upadku, wyjścia z Edenu, uczestniczyły ludzkie zmysły, które nie poddane kontroli rozumu stały się groźne dla ludzkiej istoty. To właśnie niebezpieczeństwo sfery sensualnej, które ujawnia już archetypiczna scena biblijna, stanie się wiodącym tematem kazań Wysockiego. W nawiązaniu do skonwencjonalizowanych chrześcijańskich koncepcji, mówiących o rozpadzie harmonii człowieka, bytu składającego się z duszy i ciała, predykant definiuje zmysły w następujący sposób:

Teć to są szkapy szalone, zmysły ciała, które zrzuciwszy wędzidło i hamulec łask Bożych, zwaliwszy jeźdźca rozum i pamięć, lecą na oślep i wywrot z drogi prawdy na

<sup>4</sup> Warto w tym miejscu wskazać, że na gruncie homiletyki powstało obszerne studium poświęcone Samuelowi Wysockiemu – zob. J. Bąk, *Wady ganione i cnoty zalecone w spuściźnie kaznodziejskiej Samuela Wysockiego*, Kalisz 2002. Studium to wskazuje jednak na ograniczenia samej lektury homiletycznej, traktującej często kazanie jako „odbicie” problemów danego społeczeństwa czy przekaz określonych wartości. Jednocześnie pomija samą materię konstrukcyjną, służącą perswazji, czy zawarte w nim pole odniesień do obiegowych przeświadczeń i wyobrażeń. W niniejszym szkicu podążam za metodologicznymi ustaleniami (odwołującymi się choćby do historii mentalności czy szeroko rozumianej antropologii kultury umożliwiającą rekonstrukcję danej formacji kulturowej w odwołaniu do jej warstwy symbolicznej czy semiotycznej), które obecne są w następujących pracach, powstałych na gruncie nieklasycznej historiografii i które dotyczą kaznodziejstwa: J.A. Drob, *Trzy zegary. Obraz czasu i przestrzeni w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 1998; T. Gałwiazek, *Kształtowanie mentalności chrześcijanina w świetle kazań dominikańskich czasów saskich*, Toruń 2009; F. Wolański, *Kaznodziejstwo bernardyńskie w staropolskim systemie komunikacji społecznej schyłku epoki saskiej. Studium kształtowania wyobrażeń i postaw*, Toruń 2012.

<sup>5</sup> Zob. rozbudowaną interpretację jabłka jako „hieroglify rozkoszy” – P. Camporesi, *Laboratoria zmysłów*, Gdańsk 2005, s. 5–33. Zob. też B. Cieszyńska, *Drzewo życia – owoc poznania. Z zagadnień staropolskiej symboliki owocu*, [w:] A. Martuszevska (red.), *Literacka symbolika roślin*, Gdańsk 1997, s. 53–67.

<sup>6</sup> S. Wysocki, *Adwent z postem kazaniem o sądzie Bożym, męce Pańskiej, o pokucie, umartwieniu pięciu zmysłów [...]*, Warszawa 1749, s. 386.

drogę kłamstwa, z drogi zbawienia na drogę zguby. Ci to są wodziciele czy zwodziciele, za którymi na wszelkie swawole, rozpusty, zbrodnie, ślepa idzie wola<sup>7</sup>.

Wysocki wykorzystuje w sposób stereotypowy konterfekt konia jako alegorię chuci, nieokiełzanych pragnień w kontekście antropologii mówiącej o podporządkowaniu namiętności i woli rozumowi. Dokonuje zatem hierarchizacji władz człowieka, a wyzyskana alegoria dwóch dróg życia podkreśla perswazyjność samego tekstu, którego celem jest ukazanie i „dowodzenie”, że zmysły są zarówno nieprzyjacielem „Chrystusa, duszy i zbawienia”, jak i „autorami męki i śmierci niewinnego Jezusa”<sup>8</sup>. Nie oznacza to jednak, że autor tylko potępia sferę sensualną, ale zgodnie z chrześcijańską wizją człowieka wzywa do jej okiełznanania, co jednoznacznie wiąże się z „usprawnieniem”, zmysłów wewnętrznych – przynależących do sfery duszy<sup>9</sup>. Brak pasji i namiętności prowadzi ku upragnionej ataraksji, otwiera na kontemplowanie prawd religijnych.

Zanim nastąpi konwersja „apetytu” rzeczy skończonych na wieczne, należy okiełznać poruszenia ciała, które po grzechu pierwotnym wymknęły się władzy rozumu i siły woli. Wysocki będzie zatem w swych kazaniach apelował do odbiorcy, by pamiętając o okresie postu, przekształcił i przemodelował swe życie.

„Oko” i „ucho”, „smakowanie”, dotyk, wreszcie węch to emisariusze świata i szatana – odwiecznych, metafizycznych nieprzyjaciół duszy człowieka. Pierwszym zmysłem, którym zajmuje się Wysocki, jest smak. Dokonując jego ekspozycji (liczne personifikacje), ukazuje jego zgubny wpływ na człowieka. Zmysł smaku skojarzony został, co wydaje się oczywiste, z obżarstwem (*gula*), wchodzącym w skład *peccata capitalia*<sup>10</sup>. Uległość wobec tego zmysłu spowodowała, że Adam i Ewa złamali zakaz postu, zrywając jabłko i tym samym zostali zmuszeni do opuszczenia mitycznego Edenu<sup>11</sup>. Od tego momentu w dziejach świata dokonuje się nieustająca rebelia sfery ciała wobec ducha. W wypowiedzi Wysockiego, opartej na hiperbolach i figurze gradacji, czytamy:

Któż prawa, ustawy, święte Kościoła gwałci obyczaje? Smak niepowściągliwy.  
Kto posty, wigilije, suche dni przeciw przykazaniom, naukom wiary, przykładom  
Chrystusowym znosi? Smak bez pomiarkowania wyuzdany. Kto do Stolice Apo-

<sup>7</sup> Tamże, s. 384.

<sup>8</sup> Tamże, s. 384.

<sup>9</sup> Zagadnienie zmysłów wewnętrznych i ich roli w poznawaniu świata i kontemplowaniu bóstwa ma długą tradycję filozoficzną i religijną. Zob. P.L. Gavrilyuk, S. Coakley, *Duchowe zmysły. Percepcja Boga w zachodnim chrześcijaństwie*, Kraków 2014.

<sup>10</sup> Zob. szerzej J.K. Goliński, *Peccata capitalia. Pisarze staropolscy o naturze ludzkiej i grzechu*, Bydgoszcz 2002, s. 197–206, 283–287.

<sup>11</sup> Ten wątek często pojawia się w pismach ascetycznych. Dla przykładu warto sięgnąć do sugestywnych fraz Tertuliana: „Dlatego powinniśmy jeszcze raz potwierdzić konieczność przestrzegania postów, co próbuje się skrycie niszczyć. [...] Bóg zakazał Adamowi spożywać z drzewa poznania dobra i zła; [...] Adam [...] nie rozumiejąc tego, co należy do spraw ducha, łatwiej uległ brzuchowi niż Bogu. Przytaknął raczej pokarmowi niż przykazaniu, za cenę obżarstwa sprzedał zbawienie. Zjadł więc i zginął, a byłby zbawiony, gdyby powstrzymał się od zjedzenia z jednego młodego drzewa [...]. Uważam zatem, że od samego początku zabójcze obżarstwo, powinno być karane torturami głodu. Nawet jeśli Bóg nie nakazał żadnych postów, pokazuje, dlaczego Adam stał się śmiertelny. Ten, który popełnił grzech, pozostawił nam remedium, które ma źródło w naszym umyśle. Ponadto gdybym mógł, w każdej sytuacji i w każdym czasie uważałbym pokarm za truciznę, a głód wziąłbym za odtrutkę – Tertulian, *O poście przeciw psychikom*, [w:] tegoż, *Wybór pism III*, Warszawa 2007, s. 17.

stolskiej, do biskupów [...] po dyspensy na rozwiązłość złych chuci, na zniesienie wstrzemięźliwości, często bez potrzeby [...]? Smak rozkoszny. Kto teraz w Polsce piątki, soboty, w czwartkowe przemienił karnawały? Smak bezbożny. Kto ze dworów, z miast umartwienie, wstrzemięźliwość, trzeźwość staropolską obserwe do zakonów wypchnął? Smak rozpustny!<sup>12</sup>.

Ukazanie tego zmysłu łączy się z potępieniem łakomstwa i „pijatyk”, o których wprost pisze moralista: „Ten to jest zdradliwy Absalon smak ludzki, który *in janua oris* przechodzące wdzięcznie całując specjały, tuczy żądze i ciało, aby dusze zabił”<sup>13</sup>. Zwróćmy uwagę na zastosowanie łacińskiej metafory odnoszącej się do zmysłów jako bramy, otworów ciała, okien duszy, których należy strzec, by nie ulec pożądaniu<sup>14</sup>. Czujność wobec sfery sensualnej jest osłabiona nie tylko przez grzeszną kondycję człowieka, ale również przez czynniki zewnętrzne, na przykład złagodzenie dyscypliny postnej, za którą odpowiedzialni są również kacerze – Luter i Kalwin, odrzucający zewnętrzny wymiar religijności<sup>15</sup>. Wezwanie do praktykowania reguł postnych jest punktem wyjścia do zmagania z grzechami, przekroczenia cielesnych pragnień i pożądań.

Tak mocno akcentowana sensualność w kulturze baroku wiązała się z ostentacją i przepychem, które były akceptowane w obrębie kultu religijnego, ale piętnowane ze względu na umiłowanie doczesnych rozkoszy. W tym kontekście pojawia się namysł Wysockiego o zmyśle powonienia. Predykant podkreśla, że zmysł ten jest pożyteczny, ale gdy

pod pretekstem potrzeby aptek, perfumów, zakazane zażywasz próżności, jeżeli farb zamorskich, bielideł szukasz na poprawę, na zamazanie urody, czyli zmazanie od Boga stworzonej kompleksyj, słuchaj co o tym mówi Złotousty Doktor [...]. Nic w oczach boskich szpetniejszego, nic świętym obrzydliwszego, nic do zguby bliższego nad duszę w ciełe piżmowym<sup>16</sup>.

Kaznodzieja odwołuje się do petryfikowanego kodu znaczeń, który jest znany od czasów pism apologetów chrześcijaństwa i Ojców Kościoła. Ufundowany on jest na twierdzeniu, że środki upiększające, wszelki nadmiar, zbytek odwodzą człowieka od naturalnej prostoty, moda może doprowadzić do nieskromności i rozpusty<sup>17</sup>.

Używanie „rozkosznych wonności” podlega moralnemu osądowi i napiętnowaniu. Wysocki stosuje więc egzempla, by na ich podstawie odsłonić marność doczesnych woni, które doprowadzają do upadku:

<sup>12</sup> S. Wysocki, dz. cyt., s. 385.

<sup>13</sup> Tamże, s. 385.

<sup>14</sup> Zob. więcej B. Cieszyńska, *Okna duszy...*, dz. cyt., s. 21–34.

<sup>15</sup> Dyskredytacja reformatorów i oskarżanie ich o złagodzenie obyczajów to często chwyt apologetyczny występujący w piśmiennictwie katolickim. Szerzej na temat wizerunku Lutera i jego zwolenników zob. uwagi J. Tazbira, *Studia nad kulturą staropolską*, Kraków 2001, s. 85–109 (rozdz. *Obraz heretyka i diabła w katolickiej propagandzie wyznaniowej XVI–XVII w.*).

<sup>16</sup> S. Wysocki, dz. cyt., s. 392.

<sup>17</sup> Zob. np. R. Ryba, *Strój i grzech – w świetle barokowych egzemplów*, „Terminus” 2010, z. 1, s. 135–150; teźże, *Barokowe „ogony”, „muchy”, „dekolty”*, [w:] A. Borkowski, M. Pliszka, A. Zióntek (red.), *Człowiek w literaturze polskiego baroku*, Siedlce 2007, s. 233–253. Należy dodać, że kobiece stroje, „pomady” i „piżma” były przedmiotem satyr – zob. np. J. Łącznowolski, *Nowe zwierciadło, modzie dzisiejszego stroju akomodowane*, Warszawa 2013.

Mógłbym z hiszpańskich kronik Filipa Drugiego, króla hiszpańskiego pokazać, który za podobne perfumy smrodliwym za życia toczony robactwem, żeby je [...] obrzydził synowi, dobywszy raz garść robactwa spod purpury, z tym je pokazał upomnieniem: [...] Patrz, co za skutek rozkosznych wonności<sup>18</sup>.

Wykorzystany przykład zbudowany jest na antytetycznym zestawieniu, które można by wyrazić słowami ks. Józefa Baki: „Dzisiaj rozkosz i bogactwo,/ Jutro ropa i robactwo” (*Uwaga nikczemności świata*), czy: „Nic po stroju, człek wór gnoju,/ Pompę zbrzydzi, świat ohydzi” (*Uwaga damom*)<sup>19</sup>. Te rymowanki doskonale oddają nie tylko materię wyobrażeniową poetyckich fraz, ale odsłaniają zamiłowanie do gier słownych, opartych na dosadności sformułowań i brutalizacji języka, od której nie stronili kaznodzieje. Wysocki nieco dalej, odwołując się do starotestamentalnej historii o królowej Jezabel<sup>20</sup>, pisze:

Patrzcie, jak ją Pismo święte maluje: [...] Umalowała oczy, głowę w pudry, w kwiaty ustroiła, wystawiła się na obłudną przejeżdżających ponętę w okiennych ramach jak cudowny na ołtarzu obraz: [...] Długoż tej świata piękności? Zawołał Jehu boskim tchnięty duchem: [...] Wionął i zwionął pudry gniewu Boskiego wicher, rozproszył utrefione włosy, zrzucił z woniejących pokojów do prześmiardłej gnojem kloaki<sup>21</sup>.

Logika kaznodziejskiego wywodu jest prosta: im większy splendor, utożsamiony z iluzją, pozorem, fikcją, wreszcie grzechem, tym większy rozpad.

Tak znamienne dla epoki baroku widzenie świata w horyzoncie *vanitas* łączyło się również z postrzeganiem i waloryzacją zmysłu wzroku. Od czasów filozofii antycznej, (zwłaszcza platońskiej), poprzez średniowiecze, aż po Kartezjusza, figura oka była znakiem reprezentacji, obecności bytu. Także dyskurs religijny chętnie wykorzystywał figurę *oculis mentis*, którą kontrastował zazwyczaj z metaforą „ślepych oczu”, zamkniętych na Boską iluminację<sup>22</sup>. Wysocki, odwołując się do wyżej wzmiankowanej tradycji wyobrażeniowej, która także zapładniała poezję religijną, w tym emblematykę<sup>23</sup>, pisze:

Odwróć oczy od świata i marności jego, na cóż się tak głęboko wlepiasz w doczesne pozory, urody kompleksyje, [...] te cacka dziecinne? Czy będziesz to na wieki widział? [...] Z cieniem to przemijające, nie wieczyste obrazki, zedrze i zetrze te malowidła śmierci ręka, zasypie niepamięć śmiertelności piaskiem, spełzną kolory powierzchowne. O! Wieleż świat widział pulcheryjji, których cienia nie widać? Na co się w znikomych okazałości światowej zatapiasz splendorach, na toż oczy twe stworzone? Na tymże widzeniu zawisło szczęście zbawienia twojego?<sup>24</sup>

Stereotypowa topika wanitatywna służy ekspozycji myśli: zmysł wzroku może ulec iluzji nie tyle poznawczej, co moralnej, polegającej na przekonaniu, że splendor doczesnych

<sup>18</sup> S. Wysocki, dz. cyt., s. 392.

<sup>19</sup> Cyt. wg edycji: J. Baka, *Uwagi*, Lublin 2000.

<sup>20</sup> Zob. 1 Krł 16,31; 18,4; 13,19; 19,1–2; 21; 2 Krł 9, 30–37.

<sup>21</sup> S. Wysocki, dz. cyt., s. 392.

<sup>22</sup> Zob. M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, zwłaszcza s. 127–135.

<sup>23</sup> Zob. np. B. Cieszyńska, *Okna duszy...*, dz. cyt., s. 103–126.

<sup>24</sup> S. Wysocki, dz. cyt., s. 405.



„zabawek” może ukontentować człowieka, co prawda, zanurzonego w skończoności, ale dążącego do zjednoczenia z Bogiem<sup>25</sup>.

Kaznodziejska inwencja nie zatrzymuje się tylko i wyłącznie na aktualizowaniu kodu *vanitas*, łączy się z szerszym dyskursem moralistycznym piętnującym naturalne dążenie do przyjemności. Sfera zmysłów powinna być dyscyplinowana, podporządkowana regule postępowania, znanej z pism św. Augustyna, wedle której człowiek powinien używać tego świata (*uti*), a nie rozkoszować się nim (*frui*)<sup>26</sup>. Wszelkie przywiązanie do przyjemności prowadzi do grzechu, polegającego na odwróceniu się od Stwórcy. W tej optyce należy spostrzegać zmysł dotyku, o którym pisze również Wysocki. We wstępie „punktu pierwszego” kazania o tym zmyśle predykant stawia tezę: „Według zdania świętobliwych i mądrych ascetów najpodlejszy jest zmysł dotykania w ludzkim ciele”, by następnie przejść do okazania przewrotnej siły dotyku odseparowującego człowieka od tego, co wieczne:

Dał nam go Bóg przy innych talentach na ten jedynie koniec, żebyśmy się przez ten niejako instrument nieba i zbawienia dorabiali; nic się takich nie tykając rzeczy, co do zguby pociągnąć, ciało skazić, duszę skalać mogą [...], aż tu w złej ziemi gorsze nasienie, jak trucizna w likworze, kąkol w pszenicy, po całym się rozłożywszy ciele, po wszystkich się rozszedłszy członkach, zewsząd szturmem na zgubę duszy, na zgwałcenie praw Boskich następuje, wszystkie ciała namiętności jako zdrajca przeciwko oświeceniom Ducha świętego, rozumu instynktom, wszystkie dusze siły do rebelii, buntów [...], że się panem nad inszymi być zdaje zmysłami, oko widzieć, ucho słuchać, usta mówić, głowa wymyślać, nogi iść, serce pożądać musi, żeby temu w zepsowanych chuciach dogodzić zmysłowi<sup>27</sup>.

Usytuowany na najniższym szczeblu hierarchii zmysłów dotyk utożsamiano z całą powierzchnią ludzkiego ciała, jak ówczesnie uważano, składającą się z żywiołów, które podlegały zmianom i tym samym destrukcji<sup>28</sup>. Poza tym dotyk bezpośrednio wikłał człowieka w świat doczesny, tak jak pozostałe zmysły nie tylko był odpowiedzialny za zaistnienie pożądania (jak „oko” czy „ucho”), ale za jego kulminację, objawiającą się w miłosnym uścisku. „Delikaci, lubieżnicy, sodomici, cudzołożnicy” to zatem katalog pojawiających się różnych odsłon grzesznika, który poddał się rozkoszom ciała i nie okiełznał zgubnych namiętności. Poza jawnym kontekstem erotycznym – zdaniem Wysockiego – dotykowi odpowiadają również wszelkie niegodziwości związane z kradzieżą, łakomstwem, rabunkiem czy niszczeniem przedmiotów kultu przez protestanckich obrazoburców<sup>29</sup>. To twierdzenie zdradza poruszanie się kaznodziei w obszarze alegorycznego sposobu widzenia członków ludzkiego ciała, wedle którego dotyk jest właśnie reprezentowany przez rękę<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> Tamże, s. 407.

<sup>26</sup> Św. Augustyn, *De doctrina christiana. O nauce chrześcijańskiej*, Warszawa 1989, s. 15 („I tak załóżmy, że jesteśmy wędrowcami, którzy szczęśliwi mogą być tylko w ojczyźnie, czują się zatem nieszczęśliwi ze względu na nasze podróźowanie. [...] Jeśli pragniemy powrócić do ojczyzny, gdzie możemy być szczęśliwi, to powinniśmy korzystać z tego świata, a nie radować się nim.)

<sup>27</sup> S. Wysocki, dz. cyt., s. 408.

<sup>28</sup> B. Cieszyńska, *Okna duszy...*, dz. cyt., s. 255.

<sup>29</sup> S. Wysocki, dz. cyt., s. 408–409, 413.

<sup>30</sup> Zob. więcej B. Cieszyńska, *Okna duszy...*, dz. cyt., s. 259–267.

Połączenie zmysłu dotyku z dłonią pojawi się jeszcze kilkakrotnie. Poza sceną biczowania Wysocki, przywołując topos *theatrum mundi*, wskazuje na świat, który dzięki wszechmocnej ręce samego Stwórcy został uczyniony igrzyskiem<sup>31</sup>. Podkreśla także, że za pomocą dłoni można czynić nie tylko zło, ale również czyny moralnie dobre, co wyraża się w fundowaniu kościołów, szpitali etc., ale przede wszystkim w praktykach pokutnych, polegających na morderstwie przez „włosiennice, paski, dyscypliny”<sup>32</sup>. Jak widzimy, Wysocki wymienia powszechnie stosowane instrumentarium ascetyczne, to ono pomaga w okiełznaniu niecznych zapędów ciała, które znacznie różnią się od pragnień duszy.

Ostatnie kazanie zostało poświęcone słuchowi. Zmysł ten stanowił obok wzroku niezwykle ważny obiekt zainteresowań filozofów, szukających odpowiedzi na pytania o rolę zmysłów w poznawaniu świata. Pojawiające się spory o to, czy „ucho” ma takie samo znaczenie w sposobie doznawania rzeczywistości transcendentnej jak „oko”, nie interesują Wysockiego. Predykant po prostu podąża za słynnym sformułowaniem św. Pawła *fides ex auditu*<sup>33</sup> i to ono w dużej mierze wyznacza sens kaznodziejskiego wywodu. W odwołaniu do jednego z komentarzy św. Bonawentury Wysocki pisze:

Dał nam Bóg zmysł słuchu [...] dwojaki, słuch ciała, a tym wszelki dźwięk i odgłos przyjmujemy. Słuch serca, który zawisł na poznawaniu, zważaniu i aprobowaniu słyszalnych głosów, nowin, relacji etc., obydwaj na to, żebyśmy [...] nie bluźnierstw, nie bajek, nie kalumnii, nie próżnych pochwał, ale zbawiennych, mądrych, pożytecznych słów słuchali<sup>34</sup>.

Kto zatem mówi do człowieka? Dla Wysockiego odpowiedź jest jasna: Bóg przez proroków, Słowo wcielone oraz „świat, czart, ciało”<sup>35</sup>. Po raz kolejny mamy do czynienia z obrazem dubletów zmysłów: duchowych i cielesnych, które potwierdzają widzenie jednostki ludzkiej w religijnych kategoriach człowieka wewnętrznego oraz człowieka zewnętrznego jako dwóch odrębnych i jakże różnych sposobów życia.

W tematycznych kazaniach Wysockiego zmysły winny podlegać konwersji na rzecz duchowego poznania, odseparowania czy zdystansowania wobec pokus doczesności. Aby jednak kaznodziejskie słowa trafiły do odbiorców, siłą rzeczy muszą przejść przez „oko” i „ucho” człowieka, dlatego też predykant stosuje wypowiedzi apelatywne („patrzcie”, „słuchajcie”, „obróćcie oczy” etc.). Dyskredytowana sensualność w obrębie uwag o wydźwięku moralizatorskim znalazła swe miejsce i schronienie przed całkowitym potępieniem w języku religijnym, chętnie wykorzystującym metafory mówiące o oknach duszy, duchowym dotykaniu, smakowaniu i duchowych wonnościach, o których rozprawiano w kontekście alegorycznej interpretacji *Pieśni nad pieśniami* czy w różnorodnych podręcznikach medytacji, odwołując się do ignacjańskiej zasady – *applicatio sensuum*, kierującej pamięć i wyobraźnię w stronę rozmyślań o Bogu wcielonym<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> S. Wysocki, dz. cyt., s. 407.

<sup>32</sup> Tamże, s. 408.

<sup>33</sup> Rz 10,17.

<sup>34</sup> S. Wysocki, dz. cyt., s. 416.

<sup>35</sup> Tamże, s. 421.

<sup>36</sup> Zob. np. E. Poprawa-Kaczyńska, *Ignacjański modus meditando w kulturze religijnej późnego baroku. Rekonstrukcja*, [w:] Cz. Hernas, M. Hanusiewicz (red.), *Religijność literatury polskiego baroku*, Lublin 1995, s. 259–270;



Wysocki, co charakterystyczne dla kazań pasyjnych, przywołuje obraz cierpienia Chrystusa, uruchamiając sensualistyczny tryb wypowiedzi, będący na usługach perswazji, mającej skłonić słuchacza (czytelnika) do wyzbycia się grzechów. Wzywa do postawy współcierpienia ze Zbawicielem (*compassio*), odnosząc się do tych biblijnych opisów męki, które łączy z omawianymi wcześniej grzechami. Odwołuje się przede wszystkim do jakości wizualnych, służących unaocznieniu męki Syna Bożego jako konsekwencji grzechu. Oto jeden z przykładów doskonale ukazujących perswazyjność kaznodziejskiego przekazu:

Rozpuściłeś kałdun, zezwoliłeś złym chuciom na trunki, biesiady, obzarstwa bez miary, tyś, taką brzydota napił Jezusa [...]. Zatkąłeś się ścierwem, ani serca ku Bogu, ani myśli ku niebu, ani duszy ku wieczności, ani zmysłów twoich na staranie się o zbawienie podnieść nie możesz, ty, Chrystusa jak pijanego o ziemię uderzasz [...]. Nie możesz konfuzji jakiej, wzgardy, obelgi z gustem strawić dla Chrystusa, ty, mu kielich męki głębiej wbijasz do gęby. Pijesz łzy ludzkie przez krwawe zdzierstwa, chłosty [...], pożywasz chleb bólu i kłamstwa, ty, usta Chrystusowe [...] po tyrańsku niemilosiernie katujesz. [...] Ty, konającego na krzyżu Jezusa żółcią poisz i octem<sup>37</sup>.

W tekście mamy nawiązania do nowotestamentalnej symboliki kielicha goryczy<sup>38</sup> oraz sceny zwilżenia ust Jezusa octem<sup>39</sup>. Te biblijne motywy zostały połączone ze stereotypowym wizerunkiem grzechu obzarstwa, na co wskazują dosadne słowa inicjujące powyższy cytat. Autor wyzyskuje przede wszystkim konkretny, namacalny, dostępny zmysłom wymiar cierpienia Chrystusa, który koresponduje z grzesznym postępowaniem człowieka, podkreślonym nie tylko bezpośrednim zwrotem do niego („ty”), ale także wyzyskaniem czasowników: „pijesz”, „pożywać”, „poisz”.

Pomysł kontaminacji sensualnych jakości z konterfektem udęczonego Syna Bożego na podobnej zasadzie pojawia się w innej kościelnej oracji:

[...] a to Zbawiciel [...] z twojej przyczyny, dla twego życia zabity, stawa w oczach, prezentuje serce, któreś okiem zranił, rany któreś w ciele otworzył i mówi: [...] A gdzie westchnienie? Gdzie żal serdeczny? Gdzie łezka wylana z kompasji? [...] I nie zranisz oka cierniem głowy Jezusowej, żeby się na tak żalony męki Jezusowej rozplakało? Żeby przejrzało i obaczyło widok, że Jezus Zbawiciel ukrzyżowany, jego być powinien *objectum*, zabawą, powabem<sup>40</sup>.

Predykant wzywa do współcierpienia z Mesjaszem. Odwołując się do zmysłu wzroku, posiłkuje się rozpowszechnionym w piśmiennictwie religijnym doby baroku wizerunkiem męki jako okrutnego widowiska<sup>41</sup>. Wprawdzie nie znajdziemy w cytowanym fragmencie frenetycznego obrazowania, ale spotykamy charakterystyczne dla poradników życia

A. Kapuścińska, *Theatrum meditationis. Ignacjanizm i jezuitizm w duchowej i literackiej kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej – źródła, inspiracje, idee*, [w:] A. Nowicka-Jeżowa (red.), *Drogi duchowe katolicyzmu polskiego XVII wieku*, Warszawa 2015, s. 119–229.

<sup>37</sup> S. Wysocki, dz. cyt., s. 387–388.

<sup>38</sup> Zob. Mt 26,27–43.

<sup>39</sup> Zob. np. J 19,29, por. Ps 69,22.

<sup>40</sup> S. Wysocki, dz. cyt., s. 406.

<sup>41</sup> Zob. I. Szczukowski, „Okrutne widowisko”. *Chrystus cierpiący w literaturze barokowej*, „Litteraria Copernicana” 2012, nr 1, s. 155–169.

duchowego przekonanie, że Chrystus cierpiący winien być przedmiotem namysłu, nieustannego oglądu. Kontemplacja wizerunku Ukrzyżowanego otwiera oczy duszy i staje się remedium na pożądanie doczesnych rozkoszy<sup>42</sup>.

Największe znaczenie w zadawaniu fizycznego bólu Zbawicielowi miał dotyk, jemu też zostaną przyporządkowane sceny obnażenia, biczowania, koronowania czy krzyżowania. To związane ze zmysłem dotyku grzechy biorą udział w bezmiarze cierpienia Chrystusowych członków:

Owe to rabunki, napaści [...] głowie Jezusa trzysta ran przy koronowaniu, pogębków sto dziesięć, czochrania za włosy trzysta pięćdziesiąt, za brodę pięćdziesiąt trzy, uderzenia w szyję sto siedemdziesiąt razów, uderzenia w żywot osiemdziesiąt trzy razy, w barki sześćdziesiąt dwa [...].

[...]

Nasze dotyknięcia grzechowe tak okrutnie atakowały zewsząd do serca Jezusowego, nasze dotyknięcia tak dotknęły Jezusa, że tknąć szpilką nie masz, żeby rany nie było [...]. Przystąpcież tam bliżej [...] zabójcy niewinnego Jezusa, poznajcie rany wasze w ciele Chrystusowym, ja ich palcem pokażę. [...] Ta głęboka aż do mózgu w głowie Jezusowej rana od was przy zabicu [...] niewinnemu zadana<sup>43</sup>.

Dookreślenie liczby razów, jakie otrzymał Syn Boży, ma swą długą tradycję. Pojawia się bowiem w średniowiecznych tekstach apokryficznych i olśnieniach mistyków epatujących wrażliwością dolorystyczną, nieodzowną od unaocznienia scen męki Chrystusa. Wysocki świadomie sięga do tej tradycji, by wzbudzić w odbiorcy poczucie winy i pragnienie nawrócenia. Zwłaszcza scena biczowania, o której mowa w drugim przywołanym passusie, ewokowała dosadne obrazy skrwawionego ciała Syna Bożego, które nader chętnie eksponowano przed grzesznikami zanurzonymi w grzechach cielesnych<sup>44</sup>.

Kaznodziejskie pobudki i wezwania do zwrócenia oczu na obraz Ukrzyżowanego, w którym niczym w zwierciadle spostrzega siebie grzesznik, są decydującym elementem rozważań pokutnych (postnych). Wizerunek udręczonego ciała Chrystusa jest „argumentem” przemawiającym nie tylko do rozumu, ale wrażliwości i wyobraźni odbiorcy. Wreszcie ów wizerunek pokazuje, że widzenie zmysłów podporządkowane zostało nie platońskim regułom deprecjacji ciała, ale chrześcijańskiej wizji Boga-człowieka. Kazania tematyczne Wysockiego ujawniają barokowy świat mowy o ciele, mowy niejednoznacznej, łączącej na różnych poziomach znaczeń to, co duchowe, z tym, co sensualne. Wreszcie kaznodziejski język perswazji co prawda piętnuje zmysły, ale by być skuteczny, musi się do tych zmysłów odwołać.

Predykanci doskonale zdawali sobie sprawę, że ich przekaz musi oddziaływać na rozum i uczucia, pobudzać do afektów, które mają być kierowane już nie w stronę światowych rozkoszy, ale w stronę Boga objawiającego się poprzez Wcielenie i tym samym dostępnego dla ludzkiej sfery sensualnej. Kresem ludzkiego życia, o czym wspomina Wysocki, może być albo piekło, oczywiście obrazowane za pomocą wizerunków katowni zmysłów, albo niebo rozumiane nie jako „siedziba” przeznaczona dla wyzwolonej duszy

<sup>42</sup> Zob. S. Wysocki, dz. cyt., s. 394–395.

<sup>43</sup> Tamże, s. 409 i 411.

<sup>44</sup> I. Szczukowski, dz. cyt., s. 164.

z okowów wszelkiej materialności, ale jako miejsce wiecznego szczęścia, w którym nasylenie i ukontentowanie znajdują oczyszczone z ziemskich przypadłości zmysły, radujące się z pobytu w rajskiej przestrzeni – ogrodzie wiecznej wiosny, słuchaniem śpiewów anielskich i wreszcie oglądaniem Boga.

## **BIBLIOGRAFIA**

Bąk J., *Wady ganione i cnoty zalecone w spuściźnie kaznodziejskiej Samuela Wysockiego*, Kalisz 2002.

Baka J., *Uwagi*, Lublin 2000.

Camporesi P., *Laboratoria zmysłów*, Gdańsk 2005.

Cieszyńska B., *Drzewo życia – owoc poznania. Z zagadnień staropolskiej symboliki owocu*, [w:] A. Martuszczyńska (red.), *Literacka symbolika roślin*, Gdańsk 1997.

Cieszyńska B., *Okna duszy. Pięć zmysłów w literaturze barokowej*, Bydgoszcz 2006.

Drob J.A., *Trzy zegary. Obraz czasu i przestrzeni w polskich kazaniach barokowych*, Lublin 1998.

Dziechcińska H., *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987.

Gałwiazek T., *Kształtowanie mentalności chrześcijanina w świetle kazań dominikańskich czasów saskich*, Toruń 2009.

Gavrilyuk P.L., Coakley S., *Duchowe zmysły. Percepcja Boga w zachodnim chrześcijaństwie*, Kraków 2014.

Goliński J.K., *Peccata capitalia. Pisarze staropolscy o naturze ludzkiej i grzechu*, Bydgoszcz 2002.

Hanusiewicz M., *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998.

Kapuścińska A., *Theatrum meditationis. Ignacjanizm i jezuitizm w duchowej i literackiej kulturze Pierwszej Rzeczypospolitej – źródła, inspiracje, idee*, [w:] A. Nowicka-Jezowa (red.), *Drogi duchowe katolicyzmu polskiego XVII wieku*, Warszawa 2015.

Łącznowolski J., *Nowe zwierciadło, modzie dzisiejszego stroju akomodowane*, Warszawa 2013.

Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

Poprawa-Kaczyńska E., *Ignacjański modus meditando w kulturze religijnej późnego baroku. Rekonesans*, [w:] Cz. Hernas, M. Hanusiewicz (red.), *Religijność literatury polskiego baroku*, Lublin 1995.

Ryba R., *Barokowe „ogony”, „muchy”, „dekolty”*, [w:] A. Borkowski, M. Pliszka, A. Ziółek (red.), *Człowiek w literaturze polskiego baroku*, Siedlce 2007.

Ryba R., *Strój i grzech – w świetle barokowych egzemplów*, „Terminus” 2010, z. 1.

Św. Augustyn, *De doctrina Christiana. O nauce chrześcijańskiej*, Warszawa 1989.

Szczukowski I., *„Okrutne widowisko”. Chrystus cierpiący w literaturze barokowej*, „Litteraria Copernicana” 2012, nr 1.

Tazbir J., *Studia nad kulturą staropolską*, Kraków 2001.

Tertulian, *O poście przeciw psychikom*, [w:] tegoż, *Wybór pism III*, Warszawa 2007.

Wolański F., *Kaznodziejstwo bernardyńskie w staropolskim systemie komunikacji społecznej schyłku epoki saskiej. Studium kształtowania wyobrażeń i postaw*, Toruń 2012.

Wysocki S., *Adwent z postem kazaniami o sądzie Bożym, męce Pańskiej, o pokucie, umar-twienu pięciu zmysłów [...]*, Warszawa 1749.

**Słowa kluczowe:** kazanie, grzech, zmysły cielesne, zmysły duchowe

### **Abstract**

#### **“Rzućże to oko na zwierciadło ciała Jezusowego”. Around sermons *O pięci zmysłach ciała ludzkiego* by Samuel Wysocki**

The purpose of the thesis is to analyze Samuel Wysocki`s sermons titled *O pięci zmysłach ciała ludzkiego* in which human sensual aspect is perfectly introduced in a preacher discourse.

When talking about man, Wysocki refers to the five senses topic known from ancient philosophy, Bible and writings of the Church Fathers. The preacher creates his sermons around the topic and presents them according to the principles of preaching persuasion.

**Keywords:** sermon, sin, body senses, spiritual senses

Barbara Zwolińska  
Uniwersytet Gdański

## ROMANTYCZNA HISTORIA ŁEZ. PROLEGOMENA

Łzy towarzyszą nam od pierwszych chwil życia, bo przychodząc na świat, witamy go głośnym płaczem, który paradoksalnie jest oznaką naszej witalności i zdrowia. Płacz, niekiedy wymuszany kląpssem, staje się symbolicznym sygnałem obecności nowonarodzonego, potwierdzeniem jego gotowości do wejścia w życie. Później płacz, z różnych przyczyn i o różnym nasileniu, towarzyszy nam przez całe życie, bogate w takie doświadczenia, jak urazy ciała, duchowe rozterki i silne emocje. Płaczem też jesteśmy u kresu życia żegnani. Płacz i jego rezultat w postaci łez odróżnia nas od zwierząt, które wprawdzie też mogą płakać, ale w sposób odmienny<sup>1</sup>, niekoniecznie związany z uczuciami. Przechodzimy więc z płaczem przez życie, aż po jego kres. Dawno już zauważono związek łez z płcią: kobiety bowiem płaczą częściej, mężczyznom zdarza się to rzadziej. Trudno do końca orzec, czy wynika to z odmiennej wrażliwości, z większej emocjonalności kobiet czy też np. ze społecznych konwenansów, z przekonania, iż płci brzydszej płacz nie przystoi, bo jest zachowaniem niemęskim.

Trzeba też zauważyć, że łza jest łzie nierówna. Z fizjologicznego punktu widzenia wyróżnia się trzy typy łez, z których dwa pierwsze łączą nas z resztą ssaków. Są to tzw. łzy podstawowe, wręcz niezauważalne, służące do ciągłego nawilżania gałki ocznej, oraz łzy odruchowe, wydzielane na skutek podrażnienia oczu ciałami obcymi. Trzeci rodzaj łez, który interesował mnie będzie szczególnie, to łzy emocjonalne, będące ważnym elementem mowy ciała. Odróżniają nas one od zwierząt i służą ekspresji różnych uczuć, niekoniecznie tych negatywnych. Często ich przyczyną jest radość, wzruszenie przeżywane w podniosłych chwilach czy nawet zachwyt nad pięknem natury. Składnikami łez są woda, sól i białko, choć stosunkowo niedawno naukowcy zauważyli, iż ludzkie łzy zawierają też związek chemiczny będący sygnalizatorem, działającym na podobnej za-

<sup>1</sup> Tego typu spostrzeżenia popularne są zwłaszcza w rozwijających się dynamicznie badaniach animal studies.

sadzie jak feromony u zwierząt<sup>2</sup>. Łzy mogą więc przemawiać własnym językiem, stając się ciekawym obiektem obserwacji i badań, nie tylko adeptów nauk medycznych, lecz także kulturoznawców, antropologów czy literaturoznawców.

Kilka lat temu Jan Tomkowski w swojej książce o rozpaczach, opublikowanej pod intrygującym tytułem *Ciemne skrzydła Ikarą*, jeden z jej niedługich rozdziałów poświęcił *Krótkiej historii łez*<sup>3</sup>. Nie próbując zdefiniować uczucia rozpacz, autor nie rościł sobie też pretensji do wyczerpania tematu łez w literaturze i ludzkich zachowaniach. Czyż bowiem można opisać historię płaczu romantyków na dwóch skromnych stronicach? Zapewne nie, można ją co najwyżej zasygnalizować. Niemniej jednak znany eseista zarysowuje problematykę frekwencyjności tego tematu, bada okoliczności i zwyczaje związane z pojawianiem się łez, zastanawiając się przy tym nad zmianami we wrażliwości oraz przekonaniach o stosowności czy niestosowności łez w określonych sytuacjach.

W imponującym *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, złożonym z najpopularniejszych haseł dotyczących ważnych tematów i motywów, obecnych między innymi w literaturze romantycznej, próżno szukać takich haseł, jak: łzy, płacz, rozpacz<sup>4</sup>, choć wydaje się, że są one kluczowymi pojęciami, nieodzownymi do określenia romantycznej uczuciowości. Wypełniając chociaż częściowo tę lukę, ilustrując różne sytuacje „okraszane” łzami romantycznych bohaterów, chciałabym na wybranych przykładach literackich dokonać pewnych uogólnień i sformułować wnioski na temat źródeł i przyczyn płaczu romantyków. A są one w znacznej mierze zbieżne z przyczynami szaleństwa i samobójstwa, co nie powinno dziwić, zważywszy, że na osobowość obłąkanego i potencjalnego samobójcy składa się szczególna wrażliwość czy wręcz nadwrażliwość, określa ją smutek, samotność i alienacja<sup>5</sup>.

Zacznę tu od przykładu bardzo znanego, który prowadzić może do przemyśleń, w jaki sposób zachowania bohatera literackiego inspirowały do naśladownictw literackich i rzeczywistych. Nie tylko bowiem ubierano się jak Werter, bo o nim tu mowa, ale też cierpiano i płakano tak jak on. Do tego, że *Cierpienia młodego Wertera* Goethego to książeczka „ociekająca łzami” nikogo nie trzeba przekonywać. Sam jej autor już na wstępie obiecuje łzawą historię, projektując przyszłe reakcje czytelników jako przepelnione smutkiem i żalem. Zapewnia on bowiem:

Czego tylko dowiedzieć się mogłem o dziejach biednego Wertera, zebrałem pilnie i podaję wam tutaj – i wiem, że będziecie mi wdzięczni. Nie możecie odmówić jego duchowi i charakterowi podziwu i miłości, a jego losom łez. A ty, dobra duszo miotana

<sup>2</sup> Takie rewelacje opublikowała w jednym z numerów „Science” grupa profesora Sobela z Instytutu Weizmanna w Izraelu. Zob. S. Gelstein, Y. Yeshurun, L. Rozenkrantz, S. Shushan, I. Frumin, Y. Roth, N. Sobel, *Human Tears Contain a Chemosignal*, „Science” 2011, No. 331(6014).

<sup>3</sup> Zob. J. Tomkowski, *Ciemne skrzydła Ikarą. O rozpaczach*, Warszawa 2009, rozdz. *Krótką historią łez*, s. 135–181.

<sup>4</sup> Zob. J. Bachórz, A. Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.

<sup>5</sup> Problematyka ta była już przedmiotem oglądu wielu badaczy, by przywołać np. A. Kowalczykową i jej monografię *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977 czy też *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978, a także szkic *Samobójcy romantyczni*, „Ruch Literacki” 1983, Rok XXIV, z. 6 oraz tejsze, *Samobójstwo*, hasło w: J. Bachórz, A. Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury...*, dz. cyt. Zob. też B. Zwolińska, *Początki romantycznego szaleństwa*, [w:] M. Kasprówic, S. Drelich, M. Kopyciński (red.), *Zjawisko szaleństwa w kulturze*, Toruń 2010, s. 137–141.

tymi samymi uczuciami co on, czerp pociechę z jego cierpienie i pozwól księżeczce tej zostać twym przyjacielem, jeśli skutkiem losu lub własnej winy nie możesz znaleźć bliższego<sup>6</sup>.

Werter nie szczędzi łez, płacząc nad sobą i nad innymi: młodą topielicą czy parobkiem, którzy targnęli się na swoje życie z powodu nieszczęśliwej miłości. Bohater nie wstydi się łez, nie kryje się z nimi, bo one są obrazem jego czułego serca i cierpiącej duszy. Według niego ci, którzy płakać nie umieją, nie zasługują na współczucie. Łzy bowiem dowodzą wrażliwości, są poświadczeniem człowieczeństwa nowej epoki, zalecającej „mieć serce i patrzeć weń”. Werterowi też dane będzie doznać cudzego współczucia i łez. Konającego żegnać będzie stary komisarz, który „całował umierającego wśród najgorętszych łez”, rozpaczać też będą synowie komisarza, a ukochana Lota, o której życie się obawiano, odchodzić będzie od zmysłów. „O przerażeniu Alberta, o żalości Loty pozwólcie mi nie mówić”<sup>7</sup>, czytamy w zakończeniu powieści.

Śladami Wertera podąży Mickiewiczowski Gustaw, którego status ontologiczny jest tak niepokojący, bo wciąż nieokreślony, wymykający się wszelkim klasyfikacjom<sup>8</sup>. Jeśli jest widmem, to oszalałym z nadmiaru cierpienia, czującym i rozpaczającym, płaczącym jak człowiek żywy. Jego cierpienia i łzy nie mają końca, bo jest duchem „powrotnikiem”, błąkającym się pomiędzy niebem a ziemią. Bohater ten niewątpliwie należy do grona postaci żalobnych, łaknących ludzkiego współczucia i łez. Gustaw jest ofiarą łzawych,

<sup>6</sup> J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, Warszawa 1984, s. 5. Już T. Boy-Żeleński zwrócił uwagę na konieczność uważnego wczytania się w przyczyny cierpienia bohatera i tym samym motywację jego samobójstwa, w sposób upraszczający sprowadzaną do skutku miłosnego zawodu. Zob. T. Boy-Żeleński, *Czytałem Wertera*, [w:] tegoż, *Szkieł literackie. Pisma*, t. VI, Warszawa 1956.

<sup>7</sup> J.W. Goethe, *Cierpienia...*, dz. cyt. s. 104.

<sup>8</sup> O egzystencjalnej niejednoznaczności Gustawa Zofia Stefanowska napisała w sposób następujący: „żeby cierpienie jego miało się dramatyczną potęgą aż do momentu samobójczego zamachu, Gustaw musi być całkowicie żywym. Ale samobójstwo człowieka żywego, po którym następuje śmierć, nie ma w sobie nic irracjonalnego. Dopiero samobójstwo, po którym przeżyty sztyłem nie umiera ani nawet nie jest ranny, jako do ostateczności doprowadzone zaprzeczenie tego, co rozsądne i normalne, dopiero takie samobójstwo pociąga za sobą w sferze ideowej konsekwencje nieodwracalne”, Z. Stefanowska, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 40–41. Marta Piwińska, określając kondycję ontologiczną Gustawa, pisze o zwielokrotnieniu śmierci w IV części *Dziadów*: „Gustaw już na początku dramatu jest umarły, umiera powtórnie pod oknami weselnego domu, po raz trzeci przeżywa się sztyłem na oczach Księdza i nie umiera, a po raz czwarty, gdy przeradza się w Konrada”, M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, s. 237. Marta Zielińska z kolei pisze o nim: „Niby umarły, a jeśli żywy, to niezupełnie, jakby nielegalnie, nieoficjalnie”, M. Zielińska, *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1989, s. 60. Upiorowość służyła bohaterowi do rozpoznania siebie, swej tożsamości i przekroczenia nieokreślonej młodości. To również „dowód na teatr”, gdyż bohater przeżywa się sztyłem, a nie umiera. Ryszard Przybylski określa upiora jako „byt pomiędzy sferami. Oczywiście po to głównie, aby zrozumiał całą groźbę materii”, R. Przybylski, *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993, s. 26. „Swoistością polskiego upiora jest to, że z reguły jest nim każdy samobójca, którego powołuje do istnienia grzech lub przeznaczenie”. Zob. tamże, s. 51. Maria Janion zauważa zaś, że „Jednym z romantycznych sposobów obcowania z umarłymi było udawanie umarłych. Podobnie jak umarli mogą udawać żywych, co przecież jest podstawą hipotezy tak popularnego w romantyzmie wampiryzmu. Mickiewicz w swych utworach ciągle zgłębiał tamtą stronę – stronę umarłych, upiorów i zjaw”, M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 133. Toteż częstym toposem romantycznej miłości jest motyw zmarłych podszywających się pod żywych, a miłość i śmierć pozostają ze sobą w ścisłym związku.



zbójceckich lektur, wyciskaczy łez, które życie przemieniały w literaturę. Książki te wyjmuję z księżowskiej szafy, zapytując:

Księżu, a znasz ty żywot Heloisy?  
Znasz ogień i łzy Wertera?<sup>9</sup>

Obnosi się on z własnym cierpieniem przed Księdzem, oczekując od niego pocieszenia. Ukojeniem jego samotności miała być romantyczna miłość do idealnej wybranki. A że tak się nie stało, bo wybór Gustawa temu przeczył (pokochał kobietę z obcej sfery, przyrzeczoną innemu) bohaterowi pozostawało tylko jedno – skończyć tę ziemską udrękę pozabawieniem się życia. Tego też dokonał, ale czyn ten pozostawił pewien niedosyt, zabrakło w nim tej przysłowiowej kropki nad „i”. Zabrakło właśnie tego współczucia i żalu, płaczu po zmarłym, o które Gustaw przyszedł się upomnieć po śmierci. Zabrakło należytą każdemu zmarłemu celebracji po śmierci przez żyjących, tych wszystkich rytuałów przygotowujących do innego życia, tego jakże ważnego „teatru śmierci”. Podobnie jak innym romantycznym samobójcom bohaterowi, mimo że na pokaz nie dbał o sąd i zdanie świata, tak naprawdę nieobojętne było, czy ten świat będzie po nim płakał, czy nie. Zgodnie z tym wyzna w domu księdza:

Jak ciężka śmierć pustelnika!  
Konając patrzy na świat, sam jeden na świecie!  
Dłoń mu przychylna powiek nie zamyka!  
Żałobne grono łoża nie otoczy,  
Nikt nie pójdzie za trumną do wieczności domu,  
Garsteczki piasku nie rzuci na oczy,  
Zapłakać nie masz komu! (D 87).

A romantyczny kochanek, poświęcający swe życie na ołtarzu miłości, bardzo na ten płacz liczył. Można się domyślać, że w przypadku Gustawa ta potrzeba czującego serca nie została wcale zaspokojona albo nie w pełni. Tym bardziej że luba nie płakała skrycie po śmierci kochanka ani nie nosiła niezrozumiałej dla innych żałoby jak pasterka z zakończenia II części *Dziadów*, a zapewne od tej jedynej osoby oczekiwał bohater choćby najmniejszego gestu żalu, wyznając:

O, gdybym mógł choć przez sen pokazać się tobie,  
Gdybyś na mojej pamiątkę męki  
Jeden przynajmniej dzionek chodziła w żałobie,  
Przypięła jedną czarną wstążkę do sukienki!...  
Może spojrzysz ukradkiem... i łezka boleści...  
I pomyślisz westchnąwszy: ach, on mię tak kochał! (D 87).

Z racji swej bezbrzeżnej samotności bohater nie mógł liczyć na nic więcej, bo choć wspomina o matce i rodzeństwie, to jednak jako o tych, których dawno utracił, a z przyjaciół, chociaż było ich wielu, żaden nie rozumiał gorącego uczucia Gustawa. Pozostawał więc zapomniany nauczyciel, który wszakże zawiódł sromotnie. Nie dość bowiem, że nie

<sup>9</sup> A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. IV, Warszawa 1986, s. 120. Dalej w cytatach powołuję się na to wydanie, numery stron podając w nawiasach. Podobnie oznaczam cytaty z pozostałych utworów literackich.



poznał dawnego ucznia, to jeszcze monolog jego cierpiącego serca nie wywołał w nim łez, nawet tych dyskretnie wycieranych, czających się gdzieś w kąciakach oczu. Zamiast tego nad Gustawem płaczą księżzowskie dzieci, reagując na jego monolog o trzech rodzajach śmierci i opowieść o śmierci Maryli. Jedno z nich powiada wówczas:

Umarła! ach, jaka szkoda!  
Słuchając płakałem szczerze.  
Czy to znajoma twoja, czy siostrzyczka młoda?  
Ale nie płacz, niechaj jej wieczny pokój świeci,  
Będziemy za nią co dzień mówili pacierze (D 60)<sup>10</sup>.

Nie znaczy to, że Ksiądz, zawzięcie broniący „reduity zdrowego rozsądku”<sup>11</sup>, nie wie, co to łzy. Nieraz je wylewał, bo i jego nie omijały tragiczne zdarzenia. Przeżył śmierć rodziców, żony i dzieci, ale w każdej sytuacji umiał znaleźć pociechę. Podobną radę ma dla Pustelnika, „częstując” go np. taką oto sentencją:

Płacz; lecz niestety, boleść przypomnienia  
Nas samych trawi, a nic wkoło nas nie zmienia! (D 78).

Płacz daje więc upust cierpieniu, ale według Księdza musi on ustać w odpowiednim momencie. Nieutulona i nieukrócona płaczliwość czy wieczna żałoba nie są wskazane, zwłaszcza jeśli zawierzamy woli Boskiej, z którą trzeba się zgadzać w każdej sytuacji. Ksiądz boleść Gustawa sprowadza zatem do doświadczeń typowych, nieodłącznych od życia człowieka, zapewniając go:

Młodzieńcze, ja głęboko czuję, co cię boli!  
Lecz słuchaj, są tysiące biedniejszych od ciebie.  
Ja sam już nie na jednym płakałem pogrzebie (D 57).

Łzy oraz ich brak określać będą dwie różne postawy – romantycznego wrażliwca, który nie potrafi ich opanować, i rozumowca, który doskonale wie, kiedy przestać płakać. Należy jednak pamiętać, że Gustaw „posługuje się” płaczem jako argumentem polemicznym w prowadzonej z księdzem dyskusji światopoglądowej. Płacz staje się elementem odgrywanego przez niego teatru i w tym sensie mieści się w obrębie sztucznych, reżyserowanych zachowań. Można więc podawać w wątpliwość autentyczność i spontaniczność manifestowanych przez bohatera uczuć<sup>12</sup>. Z drugiej jednak strony żeby do czegoś przekonać, warto to wyjaskrawić, zmanifestować ekspresyjnym zachowaniem, podkreślić nie tylko celną argumentacją, ale też mową ciała. Gustaw zdaje się o tym dobrze wiedzieć.

<sup>10</sup> Nietrudno jednak zauważyć, iż jest to wypowiedź konwencjonalna, układna i „gładka”, jakby za dorosła na dziecko (choć trudno jednoznacznie orzec, w jakim wieku są księżzowskie dzieci). Podobnie ludowa piosenka śpiewana przez Chór dzieci, mówiąca o dziewczynie zapominającej o miłości, jest jakby za dojrzała.

<sup>11</sup> Zob. Z. Stefanowska, *Świat owadzi w czwartej części Dziadów*, [w:] M. Żmigrodzka (red.), *Studia romantyczne*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 289–311.

<sup>12</sup> Por. na ten temat M. Zielińska, dz. cyt. Elementem odgrywanego przez bohatera teatru jest również posłuszenie się jako rekwizytem gałęzią, mianowaną na jedynego przyjaciela i powiernika przeżył cierpiącego ducha powrotnika, współczującego i litującego się nad nim, w przeciwieństwie do kamiennych, pozbawionych serca ludzi, niezdolnych do płaczu nad losem nieszczęślika.

Trzeba także zauważyć, iż Gustaw jest przedstawicielem samobójców „przedlistopadowych”, zabijających się z powodów prywatnych, takich jak nieszczęśliwa miłość czy „choroba wieku”. Czas powstania listopadowego przewartościowywał ocenę tego typu uczynków. Uważano, że nie powinno się marnować życia, zamiast poświęcić je dla ojczyzny. Powrót do wzorca Gustawa nastąpił w późniejszej, epigońskiej literaturze, np. w wierszach Edmunda Wasilewskiego, Romana Zmorskiego czy Gustawa Zielińskiego. Samobójców takich traktowano jednak z politowaniem jako desperatów, których czyn jest „niegodną słabością”, niezasługującą na płacz. Tak będzie z samotnym bohaterem Wasilewskiego, który:

Zabójcze narzędzie pochwyti z rozpaczą;  
Nie płacze po nikim i po nim nie płaczą,  
I ginie w mniemaniu, że w czczości utonie<sup>13</sup>.

Rozpacz także naznaczona jest pacholę z *Marii* Antoniego Malczewskiego, a źródła tej rozpacz są wielorakie. Pacholę zatrute jest nieszczęściami świata, które przyjęło na siebie, rugując ze swego serca jakąkolwiek radość i nadzieję<sup>14</sup>. Łączy ono w sobie cechy dziecka oraz starca i jest wszędzie tam, gdzie dzieje się zło i nieszczęście, od których nie może uciec. Stając się świadkiem zbrodni, zgorzkniałe i smutne wędruje przez świat, nigdzie nie znajdując pocieszenia ani też miejsca zakorzenienia, a zarażając otoczenie smutkiem, wszędzie pozostaje obce i niechciane. Tłumacząc powody spowijającej je aury melancholii, tego nieustannego utyskiwania, które drażni i odstręcza ludzi, alienując wędrowca i skazując na samotność, pacholę zauważa:

Oh! Nie – ja wszystkim obcy wśród mojej ojczyzny –  
I Śmierć mi zostawiła czarne w piersiach blizny –  
I świata jadem gorszkim, zatrute kołaczce –  
To mnie ciężko na sercu i ja sobie płaczę.  
A kiedy się rozśmieję – to jak na pokutę;  
A kiedy będę śpiewał – to na smutną nutę;  
Bo w mojej zwiędłej twarzy zamieszkała bladeść,  
Bo w mej zdziczałej duszy wypleniono radość,  
Bo wpływ mego Anioła grób w blasku zobaczy”.  
„To czegoś chcesz, pachole?” – „Uciec od Rozpacz”<sup>15</sup>.

Z innego powodu płacze nad sobą i światem Konrad Wallenrod. Źródłem jego rozpacz jest noc historii, w której przyszło mu wypełniać swój człowieczy los. Bohater, wygnany

<sup>13</sup> E. Wasilewski, *Samotność*, [w:] tegoż, *Poezje*, Kraków 1925, s. 53.

<sup>14</sup> Anielsko-diabelski, dwuznaczny status ontologiczny tej postaci inspirował wielu badaczy literatury do interesujących odczytań symboliki jej istnienia oraz szczególnego znaczenia w strukturze utworu. Pacholę może być postrzegane jako personifikacja losu oraz śmierci i niewątpliwie staje się katalizatorem wewnętrznej przemiany Wacława, relacją o okrutnej śmierci zadanej Marii, inspirowując młodego Kozaka do byronicznej zemsty na ojcu. Por. np. A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Warszawa 1976 (wstęp R. Przybylskiego); M. Maciejewski, *Śmierci czarne w piersiach blizny*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4; M. Bieńczyk, *Estetyka melancholii*, [w:] E. Kiślak, M. Gumkowski (red.), *Trzynaście arcydzieł romantycznych*, Warszawa 1996; J. Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć*. *Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, rozdz. II i III; H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”*. *Maria, Irydion, Lilla Weneda*, Gdańsk 1998, rozdz. II. *Północ milcząca. Rzecz o „Marii” Antoniego Malczewskiego*, s. 33–61.

<sup>15</sup> A. Malczewski, dz. cyt., s. 28.

z litewskiego rajy, choć skalany przez historię, zdołał utrzymać się na wyżynie moralnej, nie zatracił ludzkich uczuć i sumienia. „Bo Konrad płakał, ażeby mordować”<sup>16</sup> – i właśnie w tym wyraża się etyczność bohatera, który przerasta Halbana, głuchego na głos sumienia, pozbawionego zupełnie etycznej samowiedzy i wrażliwości. Współ z Konradem płacze Aldona, zamknięta w pustelniczej wieży spowiedniczka jego serca. Płacz jest widowym znakiem ich wspólnie doświadczanego tragizmu egzystencji, obrazem żalu za litewską Arkadią, do której nie będzie im dane powrócić.

Zdarzają się w życiu romantycznego bohatera takie chwile, kiedy płacz daje ukojenie, a łzy płyną niczym wezbrana rzeka. Albo jest inaczej – ból i cierpienie są tak wielkie, że łez nie starcza. W takich momentach, jakie przeżywa ojciec umierających kolejno dzieci, pokonanych przez zarazę na pustyni, trudno zachować spokojną twarz. Boleść jak skorpion draży wewnątrz człowieka, poddanego przez Boga Hiobowym próbom. Ojciec zadżumionych urasta do symbolu boleści, której ogromu nie sposób wypowiedzieć łzami, nie można znieść inaczej, jak tylko pograżając się w myśli o śmierci własnej jako wybawieniu z cierpień. Jego rozpacz wypowiada się w „łamaniu rąk”<sup>17</sup> i w braku łez:

Anioł powrócił morderca!  
Ale mnie znalazł bez łez i bez serca (O 276).

Nad jego nieszczęściem płacze ulubiona Hatfe, którą jako ostatnią z córek zabiera „anioł zarazy”:

I wszystkie nasze oplakała ciosy,  
I wszystkie nasze łzy – wzięła na włosy (O 277).

Płaczą nad zbolalym ojcem strażnicy przychodzący po ciała umarłych, płacze szumiące morze, a boleść ojca i matki sączy w ich serca trujące jady, zaprawiając ich w nienawiści do siebie nawzajem. Cierpienie ich nie jednoczy, lecz rozdziela. Nieszczęście samotnego ojca zamienia go w „zimny i twardy kamień” (O 282), który dopiero na „litośny” wzrok starego wielbłąda zaglądnącego do namiotu „rozpłacze się jak dziecko” (O 282).

Inny bohater Słowackiego zdaje się cierpieć na niemożność wyrażenia swojego bólu poprzez łzy. Nie zazna on ulgi do końca swoich dni, tragicznie wyobcowany i pozbawiony celu. Jego przeznaczeniem okaże się nie czyn na miarę Napoleona, lecz boleść serca, cześć istnienia, choroba wieku. Życzenie Kordiana, aby nie dożyć późnej starości, dramatycznie się wypełnia. Za szaleńczy porwy serca, kiedy to młodzieńcze marzenie o wielkości zapragnął potwierdzić skrytobójczym zamachem na życie cara, skazany zostanie na śmierć. Bohater już wie, że nie będzie musiał przeklinać siwiejących włosów, bo starość go ominie. Czekając na wyrok i egzekucję w celi klasztornej, zamienionej na więzienie, nie płacze i nie rozpacza. Jakże miałby zresztą ku temu powody? Przecież spełniają się jego marzenia: zdobył sławę (a pytanie, czy o takiej myślał pozostawmy na

<sup>16</sup> A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Warszawa 1967, s. 33. O tych dylematach bohatera m.in. pisze S. Chwin we fragmencie *Samobójstwo Konrada*, [w:] tegoż, *Literatura a zdrada. Od Konrada Wallenroda do Malej Apokalipsy*, Kraków 1993.

<sup>17</sup> J. Słowacki, *Ojciec zadżumionych*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. I, *Liryki i powieści poetyckie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 275.

boku) i umiera młodo jako bohater. Brak łez Kordiana rekompensują obficie wylewane łzy starego sługi Grzegorza i księdza spowiednika. Czyż bowiem można nie zapłakać nad tym, który odchodzi z życia tak młodo i który był jak rodzony syn? Stary Grzegorz nie potrafi powstrzymać łez, jak podają didaskalia w scenie VIII aktu III dramatu – „chodzi po pokoju ze łzami w oczach”<sup>18</sup>. Zapewne płacze od tego czasu, kiedy to w lesie, wśród wrzosów, znalazł panicza z przestreloną głową. Dla niego ten, który „zabił się młodo”, poważił się na czyn bezbożny i grzeszny.

Szatańską pieczętką  
Pan naznaczyłeś czoło, giniesz z owej winy (K 186).

Tak Grzegorz wypomina Kordianowi, który od tamtego czasu wędrował z Kainowym piętnem na czole. A jednak gotów jest wypełnić życzenie Kordiana, aby jego imieniem nazwać swego wnuka. Ta myśl wprawia Grzegorza w tkliwe rozrzewnienie: „Śmieje się [on] ze łzami w oczach” (K 187), jak podają didaskalia. Z płaczem też, jak zapowiada, będzie wołał na wnuczka i nigdy nie będzie go karał, aby nie przysparzać mu łez. To osobliwe uwiecznienie pamięci o młodym zapaleńcu może jednak tragicznie naznaczyć życie dziecka. Kordian bowiem to imię boleści noszone przez samobójcę, który, idąc na śmierć, nie płacze po nikim. W godzinnej spowiedzi przed księdzem bohater bowiem nie znajdzie żadnej osoby, której chciałby coś przekazać w ostatnim słowie. Na pytanie księdza „Nie byliż ludzie przyjaciółmi twemi?...”, Kordian odpowiada krótko: „Nikt” (K 183).

Ksiądz widzi w młodym skazańcu grzech pychy i zatwardziałość, brak skruchy i żalu. Podobnie ocenia jego pragnienie, aby „schodząc ze świata ślad wieczny zostawić” (K 184).

Pamiętką po młodym grzeszniku ma być zasadzona przez księdza róża „posepna” i „błada” (K 184). Ksiądz, tak jak Grzegorz, nie szczędzi Kordianowi łez, lecz spowiedź bohatera nie przynosi mu ukojenia, wręcz przeciwnie – jest dowodem jego pobłądzenia. Odchodzi więc jako grzesznik, nad którym można tylko płakać i modlić się. Przed egzekucją, kiedy wiadomo już, że udziałem Kordiana będzie śmierć przez rozstrzelanie, ksiądz wchodzi do celi cały „zapłakany”, jak mówią didaskalia (K 187). A jednak Kordian, żegnając się z życiem w więziennej celi, mimo pychy i dumy, bardzo bliski jest płaczu. Samotny, gdy nie ma już księdza, wyraża żal nie za ludźmi, lecz za życiem, za tym wszystkim, czego już nie będzie dane mu doświadczyć, choćby – zobaczyć nowych kwiatów w ogrodzie czy usłyszeć nowych dźwięków:

Czegoś mi nie staję!  
Ludzi znać nie chcę, lecz niech się obeznam  
Z ziemią, piastunką ludzi! (K 185).

A choć obiecuje:

Zamknę cierpienia i bole pokonam;  
Lecz tu łez moich duma nie zatrzyma...” (K 184).  
[...]  
O! gdybym wiedział, że tak bez powrotu

<sup>18</sup> J. Słowacki, *Kordian*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane. T. III. Dramaty*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 183.

Ziemię żegnałem; przed chwilą odlotu  
 Patrzyłbym na świat innymi oczyma,  
 Dłużej! ciekawiej, a może ze łzami... (K 185) –

to ostatecznie łez nie wylewa. Wręcz przeciwnie, za chwilę przemawia ze wzgardą, potępiając tchórzliwych Polaków. Pycha go nie opuszcza, i nawet gdy jest sam, nie daje upustu łzom.

Łzy mogą być materiałem poezji, gdy stają się widzialnym znakiem cierpienia. Taka myśl pojawia się w polemicznych, celowo przewrotnych i obrazoburczych słowach Doktora w scenie ze szpitala wariatów w *Kordianie*: „Naród ginie, dlaczego? – aby wieszcz narodu / Miał treść do poematu, a wieszcz rym odlewał” i dalej: „naród ginie, bo poeta śpiewa” (K 172). Podobnie w *Wacława dziejach* Stefana Garczyńskiego „zahipnotyzowanemu bohaterowi Nieznajomy przedstawia poetów bez serca, łaknących cudzych tragedii, by na ich kanwie budować własną sławę i robić karierę”<sup>19</sup>. Poeta będzie więc oskarżony o nieczułość serca, o zatwardziałość i beznamietną obserwację tych, którzy wylewają łzy:

Nieznajomy mówi bowiem:

I wiele ludzi płacze przy dziewczyny trumnie!  
 Trzech tylko łzy nie spuści – spoglądają dumnie –  
 Wyżsi oni od gminu, choć niemożni w lata.  
 Każdy z nich ma czcigodny tytuł literata!  
 Niechaj więc inni płaczą, ich pisać rzemiosłem,  
 Niech żołnierz z prawa życie wystawia na kule,  
 Oni piórem po czasie pływają jak wiosłem,  
 I kiedy kto umiera, oni piszą czule<sup>20</sup>.

W wyjątkowej z wielu względów powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego *Ułana* (1843) tytułowa bohaterka popełnia samobójstwo, co wcale nie było tak częste wśród romantycznych heroin tej doby. Co więcej – popełnia je nie młoda dziewczyna, lecz kobieta dojrzała, zamężna, z dwojgiem drobnych dzieci. Powodem jej desperackiego kroku jest nieszczęśliwa miłość do panicza z miasta, Tadeusza, który na wieś przyjechał leczyć swe miejsko-salonowe smutki. W miłości, czy raczej w romansie z urodziwą chłopką, poszukiwał on odmiany po wyreżyserowanych miłostkach salonowych. I nie zawiódł się – Ułana poddała mu się całkowicie, zapominając o całym świecie, o obowiązkach matczynych i małżeńskich. Ale, jak sama powiedziała, „taka miłość” nie mogła się zakończyć dobrze<sup>21</sup>. W końcu i chłopka, wierna jak pies, zdążyła się paniczowi znudzić. Przywiózł

<sup>19</sup> D. Kulczycka, *Dyskurs o artystach w „Pogance” Narcyzy Żmichowskiej*, [w:] W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, Toruń 2006, s. 56.

<sup>20</sup> S. Garczyński, *Wacława dzieje. Poema*, Warszawa 1974, s. 78.

<sup>21</sup> Stanisław Burkot, podobnie jak Wacław Kubacki, określa *Ulanę* mianem powieści ludowej, odchodząc jednak od jej odczytania poprzez klasowe ujęcie tematu w optyce antagonistycznych, niesprawiedliwych stosunków feudalnych. Zauważa, że miłość pary bohaterów posiada wszelkie cechy romantycznej namiętności i ten aspekt psychologiczny, ujmowany zgodnie z realistyczną techniką narracji, wydaje się w powieści najistotniejszy, zaś nierówność stanowa komplikuje tragiczną sytuację kochanków. Zob. S. Burkot, *Ułana. Powieść malownicza i powieść o ludzkich namiętnościach*, [w:] tegoż, *Kraszewski. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1988, s. 79–101 oraz S. Burkot, *Czy możliwe jest arcydzieło w polskiej powieści romantycznej?*, [w:] tegoż, *Uwikłani w historię. Szkice o literaturze, autorach i utworach z XIX i XX wieku*, Kraków 2008, s. 84–98.

on z miasta młodą i ładną żonę, z oczami czarnymi jak u Ulany. A ta ostatnia, niczym Gustaw z IV części *Dziadów*, ogląda szczęście pana, zakradłszy się pod okna jego domu. Chce jeszcze raz zobaczyć go przed śmiercią, którą sama sobie gotuje. I tak jak Gustaw liczy ona na żal i płacz ukochanego po jej śmierci: „Choć po śmierci pożałuje, zapłaczę może i powie, że go mocno kochała, póki życia stało”<sup>22</sup>. Ale zaraz dodaje sceptycznie: „U nich i pamięć słaba, i miłość krótka” (U 141). Toteż pozostanie jej – pewniejszy – płacz własny. Z żalem kłującym w serce, raniącym ją okrutnie, przypatrzy się szczęściu pana i jego żony. Nieomalże siłą oderwie się od okna i pobiegnie nad jezioro, którego brzegi porastają topole. Pożegna wzrokiem zostawiony za sobą dwór, „chwyci za topolę i objąwszy ją rękoma zapłaczę” (U 142). Po chłopsku zbada wytrzymałość topolowej gałęzi, na której zawiesi czerwony pas, służący jej do tej pory za przepaskę w stanie<sup>23</sup>. „Uważnie gotowała sobie śmierć, aby ją nie zawiodła” (U 142). Prostota tej dramatycznej sceny prawdziwie ujmuje. Ulana w tym krótkim momencie straci wszystko, jej myśl biegnie do dzieci, które błogosławi, a zawiedzione serce nie pozwala się cofnąć. Wstępując na ławkę i zakładając węzeł na szyję, jeszcze raz zapłaczę. „Ostatnia chwila życia oblała się łzami” (U 142), zrelacjonuje narrator. Rzadki to portret kobiety-samobójczyni, która dla wielkiej miłości poświęciła wszystko. „Za chwilę wiatr szumiał gałęzmi topoli, a na gałęzi zimne ciało Ulany wisiało. Dwie łzy zamarły na powiekach” (U 142).

W innej sytuacji łzy pojawią się w *Pogance* (1846) Narcyzy Źmichowskiej. Cała tragiczna przygoda młodego bohatera, Beniamina, jest historią do płaczu<sup>24</sup>, podobnie jak w dramatycznej tonacji przedstawiony wątek sztuki i artysty – malarza Cypriana, opętanego ideą stworzenia doskonałego obrazu. Zanim jednak zafascynuje go antyczna, pogańska para kochanków – Aspazja i Alcybiades, kontemplować będzie obraz Najświętszej Matki Boskiej, którego widok wywołuje łzy zachwyty:

Raz przed cudnie zrobioną Matką Boską w zachwyceniu stałem, usta, co się skarżą,  
łzy, co bez wiedzy płyną, dusza z przewagi nerwów wyzwolona, świat ziemski daleko  
w przepaść zapomnienia odepchnięty – widziałem, rozumiałem wszystko<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> J.I. Kraszewski, *Ułana. Powieść poleska*, Warszawa 1985, s. 141.

<sup>23</sup> Czerwony pas ma tu znaczenie symboliczne. Zgodnie z ludowymi wierzeniami czerwony pas pełni funkcję ochronną, broniąc przed złem i nieszczęściem. Zob. K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian. T. II. Kultura duchowa*, Warszawa 1967, s. 312. Kolor czerwony jest kolorem ognia, zaś żywioł ten ma szczególną moc odstraszenia złych mocy. Czerwona barwa swą apotropaiczną siłą czerpie z podobieństwa do koloru płomieni, dodatkowo ta część garderoby, jaką stanowi pas okalający kibić Ulany, łączy funkcję ozdobną (podkreślając gibkość kobiety) z ochronną. Zdjęcie pasa jest równoznaczne z rezygnacją z asekuracji i z dobrowolnym pogodzeniem się ze śmiercią, zadaną własną ręką.

<sup>24</sup> Choć bohaterowi nie zależy na łzach otoczenia, nie oczekuje od wysłuchującego jego historii zebranego przy kominku towarzystwa ani współczucia, ani rady. Tak jak beznamiętnie opowiada o swoich podróżach, tak w równie stonowany emocjonalnie sposób opisuje cierpienia miłosne, które wypaliły go wewnątrz, przemieniły w dwudziestosześcioletniego starca. Nie bez znaczenia jest symbolika imienia bohatera, bo z jednej strony jest on beniaminkiem, wybrankiem losu i ulubieńcem rodziny, z drugiej zaś synem boleści, Benonim. Tym imieniem „naznaczyła” go matka.

<sup>25</sup> N. Źmichowska, *Poganka*, Warszawa 1976, s. 84. Ewa Owczarz nazywa Cypriana „przemienionym malarzem chrześcijańskim, przesiąkniętym fascynacją pogańską”. Zob. E. Owczarz, *Antyk jako maska współczesności. Motywy antyczne w powieściach polskich okresu międzypowstaniowego (rekonesans)*, [w:] M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak (red.), *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, Toruń 2003, s. 514.



Piękne dzieło sztuki może zachwycić i pobudzać do łoż, ale równie wielkie wrażenie czynić może na wrażliwym odbiorcy piękno natury. Zwłaszcza gdy patrzącym nań będzie romantyczny poeta. Słowacki, podziwiający alpejskie widoki w Szwajcarii, zachwycał się szczególnie panoramą oglądaną ze szczytu Righi, gdzie – jak pisał w liście do matki – płakał ze szczęścia:

Ty sobie, Mamo, wystawić nie możesz, co to jest patrzeć ze szczytu Righi albo Faulhorn na wschód słońca... Świat zdaje się pod nogami... ten sam chłód, który przenika na szczyty gór, rodzi w umysłach jakąś drażliwość... Płakałem na Righi... Rozczuliła mnie cichość i małość chat, rozsianych po górach i dolinach między źwierciadełkami kilkunastu jezior. – Widziałem rzutem oka cały kawał ziemi, który się nazywa krajem... i jest ojczyzną innych... Gdyby nie było na świecie poezji, to ta sama myśl, że człowiek, który chodząc po ziemi zebrał tyle jasnych i zachwycających obrazów i z nimi do grobu pójść musi, urodziłaby ją. – Znowu mnie napada moja domownica zwyczajna – melancholija... Nie lękaj się, Mamo, tej mgły przelotnej, która się znowu rozprysnie jak zazwyczaj...<sup>26</sup>.

Wielokrotnie pomawiany o dandyzm i przybieranie modnych romantycznych póz, tym razem zdobywał się na szczerść i otwarcie swego serca przed matką, próbując ułomnym słowem, jak nieraz powtarzał, odmalować urzekający górski pejzaż, prawdziwie mistyczny i boski.

Z odmiennych powodów poeta zapłacz w Wiecznym Mieście, swoje emocje wyrażając w liryku *Rzym*, nie bez przyczyny nazwanym przez Czesława Zgorzelskiego wierszem-płaczem<sup>27</sup>. Dawny Rzym, obracający się w ruinę – i to zarówno tę materialną, jak i duchową, oznaczającą zniszczenie dorobku antycznej kultury, nie stanowi schronienia dla bezdomnego tułacza, tragicznie odczuwającego swoją samotność i zagubienie. Aż trzykrotnie podkreśli on swoją bezradność i żal za utraconymi marzeniami, których konsekwencją będzie spontaniczny płacz: „Nagle mię trącił – płacz na pustym błoniu”; „I zdjął mię wielki płacz”; „I nigdy w życiu takich łoż nie lałem”<sup>28</sup>. Paradoksalnie nazwany Wiecznym Miastem Rzym obnaży swoją nietrwałość, wpisując tę cechę w mentalny pejzaż wewnętrzny romantycznego wojażera<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> J. Słowacki, *Listy do matki*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 6, *Listy do matki*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 204. Więcej na temat szwajcarskiej podróży zob. L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001.

<sup>27</sup> Zob. Cz. Zgorzelski, *Rzym*, [w:] S. Makowski (red.), *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy*, Warszawa 1980, s. 26–29.

<sup>28</sup> J. Słowacki, *Rzym*, [w:] tegoż, *Dzieła wybrane*, t. I, *Liryki i powieści poetyckie*, Wrocław 1987, s. 30.

<sup>29</sup> Romantyczne podróże niejednokrotnie pobudzały do silnych emocji, także takich, którym towarzyszą wylwane łzy. Tego typu uczuciowość manifestowali zarówno twórcy tej doby, jak i kreowane przez nich postacie. Wzorec takiego wojażera pojawia się np. w *Wędrówkach Childe Harolda* Byrona, gdzie w tłumaczonej przez Mickiewicza *Pożegnaniu* tytułowy bohater, w przeciwieństwie do płaczących giermka i pазia, „śmiejąc się puszcza[m] się w drogę”. W odróżnieniu od swych towarzyszy, z których pierwszy zostawia w Anglii młodą żonę i synka, drugi zaś płacze za rodzicami, Harold nie ma po kim, ani po czym płakać. Nie posiada żadnej bliskiej osoby, zaś pozostawiony w ojczyźnie zamek i strzegący go pies nie są godni łoż. Zob. na ten temat A. Waśko, *Odyszeusz i Don Juan. Dwa wzorce doświadczenia podróży*, [w:] M. Cieśla-Korytkowska, O. Płaszczewska (red.), *Dziedzictwo Odyszeusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, Kraków 2007, s. 169–181. Cyt. pochodzi ze s. 176.

W epoce romantycznej, dziedziczącej wrażliwość po sentymentalizmie, płakano chętnie w różnych sytuacjach i z wielu powodów, manifestując tym swoją, jakże inną od oświeceniowej, uczuciowość. Nie wstydzono się łez, obficie skrapiając nimi karty czytanych romansów, przeżywając miłość, pogrążając się w żalu po stracie ojczyzny czy doznając zła świata. Płakano z powodu utraty bliskich osób i cennych wartości, ale też ze szczęścia, np. na widok piękna natury. Powodów do płaczu nie brakowało, zwłaszcza że bohater tamtych czasów, wzorem Wertera czy byronowskiego buntownika, sam stwarzał sytuacje (a przynajmniej ich nie unikał), aby cierpieć i płakać. Cierpienie i rozpacz można jednak przeżywać na różne sposoby. Niekiedy romantycy cierpieli w milczeniu, jednak wydaje się, że częściej zależało im na manifestacji uczuć. Wylewane łzy były wizualnym i sugestywnym śladem tego, co odczuwają i chcą przekazać światu.

Co istotne – równie często łzy wylewały romantyczne heroiny, jak i bohaterowie płci męskiej, a takie zachowanie nie dziwiło i nie raziło u płci brzydszej, nie było wartościowane jako niemęskie. Płacz jako somatyczny, fizjologiczny przejaw silnych emocji określał wrażliwość literackiego bohatera, naśladowanego w realnym życiu, budując też wzorce zachowań szczególnie ważne dla młodych czytelników, widzących w łzach dowód spontaniczności i autentyczności uczuć<sup>30</sup>. Bohaterowie następnej epoki, podobnie jak tej poprzedzającej romantyzm, rzadziej i mniej manifestacyjnie łzy wylewali, uznając wstrzemięźliwość uczuciową za przejaw dojrzałości, opanowania idealizmu oraz „szałów uniesień”, które mogły stać się przeszkodą w realizacji pozytywistycznego programu, jak przekonuje przykład straconego pokolenia idealistów z *Lalki* Bolesława Prusa. Ale to już historia na inny artykuł.

## BIBLIOGRAFIA

- Bachórz J., Kowalczykowska A. (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.
- Bieńczyk M., *Estetyka melancholii*, [w:] E. Kiślak, M. Gumkowski (red.), *Trzyście arcydzieł romantycznych*, Warszawa 1996.
- Boy-Żeleński T., *Czytałem Wertera*, [w:] tegoż, *Szkice literackie. Pisma*, t. VI, Warszawa 1956.
- Burkot S., *Czy możliwe jest arcydzieło w polskiej powieści romantycznej?*, [w:] tegoż, *Uwikłani w historię. Szkice o literaturze, autorach i utworach z XIX i XX wieku*, Kraków 2008.
- Burkot S., *Ulana. Powieść malownicza i powieść o ludzkich namiętnościach*, [w:] tegoż, *Kraszewski. Szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1988.
- Chojnacki H., *Polska „poezja Północy”*. *Maria, Irydion, Lilla Weneda*, Gdańsk 1998.
- Chwin S., *Literatura a zdrada. Od Konrada Wallenroda do Malej Apokalipsy*, Kraków 1993.
- Garczyński S., *Wacława dzieje. Poema*, Warszawa 1974.

<sup>30</sup> Zob. M. Janion, M. Zielińska (red.), *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje symposium, Warszawa 6–7 grudnia 1982*, Warszawa 1986 oraz J. Kamionka-Straszakowa, *Nasz naród jak lawa. Studium z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, Warszawa 1974, rozdz. *Typy społeczne i wzory osobowe*.



- Gelstein S., Yeshurun Y., Rozenkrantz L., Shushan S., Frumin I., Roth Y., Sobel N., *Human Tears Contain a Chemosignal*, "Science" 2011, No. 331(6014).
- Goethe J.W., *Cierpienia młodego Wertera*, przeł. L. Staff, Warszawa 1984.
- Janion M., *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
- Janion M., Zielińska M. (red.), *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum, Warszawa 6–7 grudnia 1982*, Warszawa 1986.
- Kamionka-Straszakowa J., *Nasz naród jak lawa. Studium z literatury i obyczaju doby romantyzmu*, Warszawa 1974.
- Kowalczykowska A., *Ciemne drogi szaleństwa*, Kraków 1978.
- Kowalczykowska A., *Samobójcy romantyczni*, „Ruch Literacki” 1983, z. 6.
- Kraszewski J.I., *Ulana. Powieść poleska*, Warszawa 1985.
- Kulczycka D., *Dyskurs o artystach w „Pogance” Narcyzy Żmichowskiej*, [w:] W. Gutowski, E. Owczarz (red.), *Z problemów prozy. Powieść o artyście*, Toruń 2006.
- Libera L., *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001.
- Ławski J., *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008.
- Maciejewski M., *Śmierci czarne w piersiach blizny*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, Warszawa 1976.
- Mickiewicz A., *Dziady*, cz. IV, Warszawa 1986.
- Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod*, Warszawa 1967.
- Moszyński K., *Kultura ludowa Słowian. T. II. Kultura duchowa*, Warszawa 1967.
- Owczarz E., *Antyk jako maska współczesności. Motywy antyczne w powieściach polskich okresu międzypowstaniowego (rekonesans)*, [w:] M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak (red.), *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, Toruń 2003.
- Piwińska M., *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981.
- Przybylski R., *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.
- Słowacki J., *Kordian*, [w:] tegoż, *Dziela wybrane*, t. III, *Dramaty*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- Słowacki J., *Listy do matki*, [w:] tegoż, *Dziela wybrane*, t. VI, *Listy do matki*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- Słowacki J., *Ojciec zadżumionych*, [w:] tegoż, *Dziela wybrane*, t. I, *Liryki i powieści poetyckie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- Słowacki J., *Rzym*, [w:] tegoż, *Dziela wybrane*, t. I, *Liryki i powieści poetyckie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- Stefanowska Z., *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976.
- Stefanowska Z., *Świat owadzi w czwartej części Dziadów*, [w:] M. Żmigrodzka (red.), *Studia romantyczne*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973.
- Tomkowski J., *Ciemne skrzydła Ikaru. O rozpacz*, Warszawa 2009.
- Wasilewski E., *Samotność*, [w:] tegoż, *Poezje*, Kraków 1925.

Waśko A., *Odyseusz i Don Juan. Dwa wzorce doświadczenia podróży*, [w:] M. Cieśla-Korytkowska, O. Płaszczewska (red.), *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, Kraków 2007.

Zgorzelski Cz., *Rzym*, [w:] S. Makowski (red.), *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy*, Warszawa 1980.

Zielińska M., *Opowieść o Gustawie i Maryli, czyli Teatr, życie i literatura*, Warszawa 1989.

Zwolińska B., *Początki romantycznego szaleństwa*, [w:] M. Kasprówicz, S. Drelich, M. Kopyciński (red.), *Zjawisko szaleństwa w kulturze*, Toruń 2010.

Żmichowska N., *Poganka*, Warszawa 1976.

**Słowa kluczowe:** romantyzm, płacz, łzy, uczucia, wrażliwość, cierpienie, rozpacz

## **Abstract** **Romantic story of tears**

In my paper I was attempted to outline “a romantic story of tears”; or investigate the circumstances and habits associated with the appearance of tears in the romantic era, and I was wondering at the same time about the changes in sensitivity and beliefs about the appropriateness or impropriety crying in different situations.

In an era of romantic sensibility after inheriting sentimentality, people wept often in various situations and for many reasons, demonstrating their own, so different from the Enlightenment, sensitivity. They were not ashamed of tears, plenty of rinsing them the card of read romances, experiencing love, plunging share the grief over the loss of their homeland and experiencing the world of evil. They mourned because of the loss of loved closed to them and precious values, but also with joy at the sight of such beauty of nature. Reasons to cry there was no shortage, especially since the hero of that time, the model of Werter and Byron rebel, has created a situation (or at least he was not avoided them), to suffer and cry. Suffering and despair, someone can feel in different ways. Sometimes Romantics suffered in silence, but it seems that the more they wanted to demonstrate their feelings. Tears were poured and suggestive visual trace of what they felt and they wanted to tell the world.

Illustrating the different situations ”gravy” tears of romantic heroes I wanted to make on some literary examples some generalizations and to draw conclusions about the sources and causes of crying romantics.

**Keywords:** romantic era, crying, tears, feelings, sensitivity, suffering, despair

Alicja Dąbrowska  
 Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

## WOKÓŁ ZMYŚLOWEJ WRAŻLIWOŚCI POZYTYWISTÓW. ELEMENTY MUZYCZNE W WYOBRAŹNI HENRYKA SIENKIEWICZA

Zbliżenie muzyki i literatury – literackich sposobów myślenia – do muzyki i umuzyczenia poezji, wiążące się z pojęciem jedności i dążnością do wzajemnego przenikania się sztuk, zapoczątkował marzący o komplementarnej sztuce syntetycznej romantyzm<sup>1</sup>. Najbardziej tajemnicza ze sztuk, jaką jest muzyka, staje się odtąd wzorem dla poezji pragnącej wyrażać nieskończoność, pierwiastki irracjonalne. Sztuka możliwości dźwięków staje się ideałem wzruszeń estetycznych. Literatura, zazdroszcząc muzyce siły zachwycania, próbuje słowem odtworzyć magiczną władzę dźwięków. Werbalizacja sensów operującego emocją języka muzyki jest jednak bardziej skomplikowana od literackiego opisu dzieła plastycznego. Dźwięk i słowo (tekst) stapiają się na wskroś tylko w syntetycznych gatunkach malarsko-poetycko-muzycznych, jak pieśń estradowa czy opera.

W pierwszej połowie XIX wieku rozpowszechnia się koncepcja *correspondance des arts*, oparta na wierze w wewnętrzną jedność strukturalną wszystkich sztuk, kładąca akcent na wzajemne ich inspirowanie się, tworzenie w różnym materiale odpowiedników nastrojowo-ekspresywnych. Zadaniem sztuki – wszelkiej – staje się przekazywanie myśli (semantyki), czemu podporządkowane zostają tworzywo i właściwe mu środki wyrazu. Jedność sztuk,

<sup>1</sup> Koncepcję tę zainicjowało wszakże już przekonanie starożytnych o pokrewieństwie, a często o swoiście rozumianej tożsamości różnych sztuk, które miało rozmaite uwarunkowania, przede wszystkim w przekonaniu, że różne sztuki naśladują rzeczywistość, przedstawiając ją (Arystoteles). Cel czynności poety, muzyka, malarza czy rzeźbiarza był dla nich podobny, jeśli nie wręcz identyczny. Legendarny twórca Orfeusz był jednocześnie znakomitym, natchnionym, boskim poetą, śpiewakiem i muzykiem. Jedność i korespondencja sztuk potwierdzały jedność osoby twórcy i wykonawcy zarazem. Dzieła poety, muzyka, malarza, rzeźbiarza łączył jednak przede wszystkim utrwalony w nich stosunek do przedstawianej rzeczywistości oraz sposób jej prezentacji.

nauk i filozofii oraz teorię sztuki uniwersalnej, ogarniającej wszechświat i łączącej wszystkie rodzaje ludzkiej twórczości, heglowską „totalnością” spajającej „sztuki plastyczne i muzykę [...] na szczeblu wyższym, w sferze samej duchowej strony wewnętrznej”, głosi Fryderyk Schlegel. Lirykę nazywa on „muzykalną poezją”<sup>2</sup>. W jego rozumieniu poezji – jako jednoczącej całości – sztuki dopełniają się wzajemnie, ale każdej przypadają inne funkcje i sposoby oddziaływania. Domeną muzyki ma być uczucie. Ideał „sztuk siostrzanych” przyświeca Novalisowi<sup>3</sup> przekonaniem, iż dzieł plastycznych nie należy oglądać bez muzyki, a dzieł muzycznych należy słuchać w pięknie dekorowanych salach. Zwolennikiem formuły integracyjnej sztuk w ujęciu romantycznym jest Eugène Delacroix jako człowiek uniwersalny – „malarz, poeta, muzyk”, budzący duszę<sup>4</sup>. Zainspirowany jego malarstwem Charles Baudelaire uważa, że malarstwo, poezja i muzyka w dziele tego artysty funkcjonują w pełnej harmonii. Rozpowszechniona przez tego geniusza synestezyjnego<sup>5</sup> mistyczna teoria powszechnych powinowactw i analogii, oparta na doktrynie Emanuela Swedenborga, pozostaje w związku z ideałami jedności i syntezy w sensie nie tylko metafizyczno-ontologicznym, ale i artystycznym (zacierania granic: słyszenie barw, widzenie dźwięków). Ryszard Wagner, łączący słowo, dźwięk i barwne nastrojenie teatralnej scenerii, zapłodnił swą ideą inne dziedziny twórczości artystycznej swoich czasów. Według zainspirowanego jego ideą artysty malarza Paula Gauguina: „malarstwo, jak muzyka, za pośrednictwem zmysłów działa na duszę; odcienie barw odpowiadają dźwiękom”<sup>6</sup>. Muzyce, opartej na wartościach muzycznych, aluzjach, sugerowaniu nieuchwytnych nastrojów i wrażeń<sup>7</sup>, pragnął „wydrzeć jej dźwięki i przenieść do poezji” także symbolista Paul Verlaine.

Na ile podobną postawę wyczulenia na wartości dźwiękowe słów reprezentuje Sienkiewicz? Twórczości autora *Janka Muzykanta* towarzyszy nieodłączny kontekst innych sztuk. Miarą poczucia ich wspólnoty jest dążenie twórcy do łączenia, przenikania i uzupełniania się sztuk: nade wszystko literatury z „malarskością”, ale i z „muzycznością”.

Wrażliwość Sienkiewicza na dźwiękowe, słuchowe, akustyczne fenomeny określa się jednak jako ograniczoną w stosunku do jego trwałego zainteresowania sztukami plastycznymi<sup>8</sup>. Malarstwo bowiem, odbierane jako literackie i stanowiące stały element ówczesnej kultury artystycznej, urzekło tego „czciciela obrazów”<sup>9</sup> zarówno jako przedstawiciela obrazowości w pisarstwie, jak i jako krytyka malarstwa o subiektywnym, nieprofesjonalnym estetycznym smaku<sup>10</sup>. Sienkiewiczowi przypisywany jest literacki styl odbioru dzieł

<sup>2</sup> J. Skarbowski, *Serdeczne związki poezji i muzyki*, „Poezja” 1980, nr 3, s. 4.

<sup>3</sup> Słyszycemu „chór gwiazd”, nazywającemu naturę „arfą eolską”, tamże.

<sup>4</sup> André Ferran, *L'esthétique de Beaudelaire*. Cyt. za: tamże.

<sup>5</sup> Zob. J. Guze (tłum. i oprac.), *Encyklopedia symbolizmu*, Warszawa 1992, s. 207; por. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994, s. 188–189.

<sup>6</sup> H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, Warszawa 1987, s. 157.

<sup>7</sup> Zob. J. Skarbowski, dz. cyt., s. 5.

<sup>8</sup> Zob. T. Sobieraj, *Sienkiewicz i muzyka*, „Ruch Literacki”, z. 6, s. 591–608 i m.in. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] tejsze (red.), *Z pogranicza literatury i sztuk*, Toruń 1996, s. 115–140; W. Okoń, *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, t. 46(1998), z. 4, s. 5–39; T. Bujnicki, „Quo vadis?” – *Sienkiewiczowska powieść w obrazach*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996, s. 149–160.

<sup>9</sup> W. Okoń, dz. cyt., s. 5.

<sup>10</sup> Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, dz. cyt., s. 123–124.

plastycznych<sup>11</sup>, mieszczący się w powszechnym w XIX wieku dostrzeganiu w dziełach malarskich odwzorowań sztuk innych. Elementy „opowieści i przeżycia”<sup>12</sup>, ukazywania własnych wrażeń i przeżyć wywołanych zaletami dzieł plastycznych stanowiły według Zofii Mocarskiej-Tycowej dwa najważniejsze składniki jego recenzji obrazów<sup>13</sup>.

Podobny literacki styl mówienia, będący pochodną kultury artystycznej, przyświeca także Sienkiewiczowskiemu traktowaniu (i odbiorowi) muzyki, zarówno w beletrystyce, jak i publicystyce. Michał Głowiński daje taki przykład w opisie wrażeń z koncertu kameeralnego Henri Frédérica Amiela, w którym przypisywanie utworowi muzycznemu sensów literackich czy filozoficznych staje się kryterium wartości<sup>14</sup>. Amiela zaś Sienkiewicz czyta w okresie, gdy pracuje nad *Bez dogmatu*. Według Poprzęckiej cechą literackiego stylu odbioru jest m.in. bogactwo opisu (wielosłowie), znajdujące odzwierciedlenie w Sienkiewiczowskich deskrypcjach koncertów.

Interesująca zatem wydaje się analiza miejsca muzyki jako środka wyrazu w twórczości artystycznej i publicystycznej oraz korespondencji Sienkiewicza. Refleksję pisarza na temat muzyczności śledzić można w powieściach współczesnych napisanych w latach 1890–1895 (*Bez dogmatu*, *Rodzina Połanieckich*) oraz w *Wirach* (1910), a także historycznych i w nowelach.

Temat i motyw muzyki przewija się pośrednio już we wczesnej publikacji dziennikarskiej pt. *Listy z podróży do Ameryki*. Stanowi w nich tylko przedmiot negatywnego wartościowania obywateli amerykańskich. Służy temu ironiczno-satyryczne felietonowo-reporterskie opisywanie zdolności muzycznych Amerykanów. Reportera razi ich „ubogi” w porównaniu z Europejczykami stosunek do muzyki i megalomania, że ta reprezentowana przez nich jest najlepsza. Relację z urządzanego szóstego dnia rejsu „Germanikusem” koncertu<sup>15</sup> podsumowuje niczym znawca i koncertowy koneser:

<sup>11</sup> Zob. M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. III–II2: Literacki styl odbioru jest przede wszystkim elementem korespondencji sztuk, więc wzajemnego ich tłumaczenia się. Przykład stanowi wypowiedź Sienkiewicza o obrazie Stanisława Witkiewicza pod tytułem *Trzej jeźdźcy*. Zob. tamże. Według Waldemara Okonia: „Ci *Trzej jeźdźcy* – to cały poemat. Zapominasz, że jesteś w galerii – siadasz i poczynasz myśleć. Widzisz na nim lasy i zorzę wieczorną, a przed nimi drogę niezmiernie daleką, wiodącą nie wiadomo dokąd... Wyobraźnia twa pracuje dalej sama – i mimo woli tworzysz jakąś powieść, jakiś niedokończony poemat”. Cyt. za: W. Okoń, dz. cyt., s. 6.

<sup>12</sup> Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, dz. cyt., s. 124.

<sup>13</sup> Na przeżywający typ odbioru „pejzażu przez bohaterów” literackich i wprowadzane w beletrystyce „rozważania o warsztatowych problemach malarstwa” oddziałuje też bliskie Sienkiewiczowi środowisko malarzy. Tamże, s. 131.

<sup>14</sup> Zob. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 299–301.

<sup>15</sup> Którego „gwiazdą” jest Miss N., rzekomo „jedna z najznakomitszych artystek na świecie”, chluba Ameryki, dla Europy powód do „zgrzytania zębami z zazdrości” („Miss N. wykona etiudę skomponowaną przez bardzo znakomitego dżentelmena Szopena, [...] siada do fortepianu i poczyna do tego stopnia fałszować Szopena, że nasze polskie uszy literalnie wędną; potem następuje grzmot oklasków”), oraz „najznakomitszy w świecie tenor M. Charlie” (o „nieporównanym głosie [...] mającym moc wystraszenia wszystkich szczurów”, śpiewający włoską pieśń: *O fanciulla mia!*, którą gdyby usłyszał jaki Włoch, dostałby niezawodnie pomieszania zmysłów”), w rzeczywistości prawdziwa egzekucja dla uszu. H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1986, s. 58. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie L i strony cytatu.

Trudno mi opisać i wypowiedzieć, jak mało zdolności muzycznych posiada anglosaksońska rasa. Między kilkunastu śpiewakami i śpiewaczkami nie słyszałem ani jednego głosu, którego by można słuchać bez zgrzytania zębami. Amerykanie jednak byli nadzwyczaj zadowoleni z siebie i z swoich talentów (L 58).

Uwagi te świadczą o wrażliwym na piękną muzykę uchu Sienkiewicza. Dowcipne konkluzje korespondenta na temat muzycznych talentów „anglosaksońskiej rasy” są jednoznacznie deprecjonujące również w późniejszych relacjach<sup>16</sup>.

W publicystyce krajowej Litwosa równie ostrej krytyce podlegają lansowane i modne wówczas formy życia muzycznego Warszawy, jak operetki<sup>17</sup>. Ubolewając nad „powodzą” Offenbachiad i „podkasanych spódniczek”, reprezentuje Sienkiewicz przyjęte przez twórców drugiej połowy XIX wieku dydaktyczne (użytkarne) podejście do muzyki (służebność sztuk wobec społeczeństwa, narodu). Powszechnie popularne operetki Offenbacha, kształtując gust muzyczny warszawiaków, mają zgubny wpływ. Poprzez śmiech bowiem ze wszystkich ideałów zobojętniają masę:

Ach, ten Offenbach! Spytacie: co grają w „Eldorado”? – Offenbacha. W „Alhambrze”? – Offenbacha. W Dolinie? – Offenbacha, słowem, wszędzie i na wszystkie strony Offenbacha. Smakuje, bo trafia w owo uczucie sceptycyzmu, nurtujące dziś wszystkie głowy i serca, nawet te, które same o tym nie wiedzą. Smakuje, a jednak trochę go za dużo – i z każdą chwilą może się rozpocząć reakcja<sup>18</sup>.

Przykład literackiego odbioru muzyki daje relacja Sienkiewicza z koncertu orkiestry pana Fliegego<sup>19</sup>:

[...] jeśli miło jest słuchać Rossiniego, upajać się Beethovenem, Haydnem itp., słowem, jeżeli miło oddawać się wrażeniom i rozkoszom natury czysto idealnej, to tylko wówczas, kiedy wrażeniom tym nie towarzyszą inne, wprost im przeciwne i arcydziwne. Tymczasem w sali Doliny Szwajcarskiej dziwnie jednocześnie doświadczają się rozmaitych wrażeń. Oto grają np. *Wilhelma Tella*. Przemykasz oczy i z zachwytem słuchasz dźwięków górskiego rogu, którego echo roztrąca się o skały. Myślą przenosisz się do Szwajcarii. Widzisz góry i śniegiem okryte wierzchołki, i przepaście, i dzikie równiny. Słyszysz metaliczne dźwięki źródlanej wody uderzającej o skały – dochodzi

<sup>16</sup> W których podobnie wykpiwa gust muzyczny amerykańskich kobiet, tj. „tutejszych dziewic” grających nie „Haendla, Mozarta, Beethovena, Szopena, Liszta”, mistrzów francuskich lub włoskich, tylko „jakieś walce, polki, marsz *Georgia* i... – quousque tandem, Catilina! – *La prière d'une vierge* Bądarzewskiej”, „jeżdżąc wraz z krzesłem wzdłuż klawiatury, wzdychając, podnosząc oczy – słowem: zupełnie jak u nas, co ma oznaczać niewinność, idealność, panińskie tęsknoty, fałszywy apetyt i tym podobnie” (L 158).

<sup>17</sup> Zob. T. Sobieraj, dz. cyt., s. 592.

<sup>18</sup> *Chwila obecna II*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dziela*, t. 50, Warszawa 1950, s. 51–52. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie Ch II (lub I) i strony cytatu.

<sup>19</sup> „Który z braku pogody odbył się w Sali, co nie wyszło na dobre ani panu Fliege, ani jego słuchaczom, bo od rana padał deszcz, z rzadka tylko przerywany wesołymi uśmiechami słońca, po południu zaś zachmurzyło się na dobre. [...] Drugie jej wystąpienie odbyło się już nie w Sali, ale na świeżym powietrzu, dlatego zgromadziło przeszło dwa razy tylu słuchaczy, co pierwsze. Bawiono się nieźle, lubo muzykalniejsze osoby narzekały na zbyt niedzielny program, dla profanów, nie dla znawców przeznaczony. Trzeba jednak wyrozumieć, że dyrektorowi więcej o ilość aniżeli o jakość słuchaczy musi chodzić i że skutkiem tego stara się przemawiać do uszu publicznych językiem, ile można, popularnym. Nie wątpimy jednak, gdy dłuższy pobyt w Warszawie przekona go o jej tak wychwalanym znanstwie i muzykalności, obawy jego rozproszą się i zamiast zniżyć się do swych słuchaczy, będzie się starał wznieść ich coraz wyżej” (Ch I 141–142).



cię huk wodospadu, nad którym kraczą orły. Słońce rozkłada w siedm barw promień w mgłę wodnego obrusa. Otacza cię natura i poezja. Marzysz... aż nagle urok pryska. Co się stało? E, to nie! To tylko uderzył cię nagle zapach wątróbki cielęcej, którą jak każdemu wiadomo, przyrządzają z cebulką. Oto właśnie garson stoi na końcu sali przy bufecie, trzymając w ręku dwa mocno dymiące talerze. Niezła to nawet rzecz jest ta wątróbka cielęca, tylko szkoda, że tak mocno pachnie i że nie podobna jej pogodzić z muzykalno-poetycznymi zachwykami. [...] wracając do orkiestry Fliege – kapela to liczna i dobrana. Znawcy specjalni ściślej opiszą wam, mili czytelnicy, jej przymioty i wady. Co do mnie, choćbym chciał to uczynić, Bóg widzi, że nie mogę dla braku wtajemniczenia się, kiedy należy używać i w jakim sensie, mówiąc o muzyce, wyrazów takich, jak kontury, koloryt, cieniowanie, tło itp., które składają dzisiejszy język muzyczny. Gdybym użył tych wyrazów na chybi-trafi, napisałbym może potężną recenzję, ale nie stałbym się od innych zrozumiały; wołę więc poprzestać na prostej uwadze, że orkiestra jest liczna i że będzie mogła śmiało zastąpić te dobre, które grywały dawniej (Ch I 141–143).

Podobnie literacki styl odbioru muzyki, w którym sedno stanowią opowieść i przeżycie, stosuje Sienkiewicz, recenzując w rubryce *Bez tytułu* warszawskie koncerty węgierskiej orkiestry Gungla w Tivoli:

Węgry nie tylko muzyką, ale i powierzchownością swoją liczną ściągają publikę. Wyobraźmy sobie kilkunastu prawdziwie typowych Madziarów w kostiumach z huzarska wyszywanych, czarnookich i czarnowłosych, wygrywających czardasze z ogniem i właściwą im, dziką namiętnością. A że przy tym i mazura grają z taką werwą, że aż struny pękają na skrzypcach, nic więc dziwnego, że i publiki drgają nogi, płoną się twarze i huczne: „Eleni” wyrывa się od czasu do czasu z rozradowanych piersi<sup>20</sup>.

Jest on jednak tylko wstępem do humorystyczno-krytycznego określania samych słuchaczy:

Publiczność zbiera się tam dość licznie, czego przyczyną jest po trochu środek miasta, po trochu oryginalność muzyki, a na koniec i restauracja. Ostatni ten powód odgrywa nie małą rolę i nadaje zebraniom owym charakter muzykalno-gastronomiczny. Zresztą, niedroga to muzyka, a jak dla nas ma jedną ważną wyższość nad innymi, tj. że przynajmniej pieniędzy za nią nie biorą ci, którzy biorą zawsze i za wszystko – Niemcy (Sb 68).

Komentarz tego muzycznego wydarzenia, wiążący się z informacją o poruszonym w pismach projekcie orkiestry miejscowej, ma charakter wartościujący, gdyż obrazowany jest jako „pole do walki [o uszy] między żywiołem germańskim a słowiańskim”, której skutki „odbiłyby się nie tylko na uszach; bo w razie zwycięstwa miejscowego artystycznego żywiołu powstrzymałaby się także w części emigracja naszych pieniędzy za granicę” (Sb 68–69). Muzyka jako wyraz ducha narodu ma nade wszystko do spełnienia obowiązek patriotyczny. Sienkiewicz-felietonista, upominając się o cele społeczne, a zarazem estetyczne, chętnie stosuje muzyczne metafory i porównania:

<sup>20</sup> H. Sienkiewicz, *Sprawy bieżące*, Warszawa 1950, s. 68. Por. przyp. 14. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie Sb i strony cytatu.

Wszystkie [...] organy warszawskiej prasy wołają o lepsze oświetlenie miasta tak zgodnym chórem, że gdyby podobna harmonia panowała np. w chórach naszego Towarzystwa Muzycznego, z wieczorów piątkowych można by wychodzić bez szumu w głowie strzykania w uszach. [...] jeżeli nie czynią zadość [chóry] przestarzałym zresztą wymaganiom harmonii w śpiewie, sprawiają za to wrażenie nierównie potężniejsze, rzekłbym epiczne. Słuchając ich głosów pomieszanych z hałasem, jaki robi publika mimo woli przychodzi na myśl ta chwila przed stworzeniem, kiedy to jeszcze wszystkie żywioły były ze sobą pomieszane, a od zenitu do nadiru panował chaos (Sb 129).

Z podobną ironią pisze, że warszawiacy prześpiewują lato i przetańcowują zimą, kpiąc w ten sposób z narodowych skłonności naszego społeczeństwa do życia nad stan czy ukazując fiasko koncertowej dobroczynności Polaków:

gdy [...] koncerta wypróżnią nasze kieszenie, śpiewamy tak cienko, że niejedna primadonna nie potrafiłaby sprostać naszym domorosłym talentom. I kto by śmiał jeszcze zaprzeczać, że Warszawa jest najmuzykalniejszym miastem na świecie? Wczoraj [...] muzyczne na dochód koncertu na dochód niezamożnych studentów uniwersytetu. Dziś te koncerty [...] trochę się już przejadły (Sb 112);

Koncert [na dochód Towarzystwa Podupadłych Artystów] to był ze względu na program: ciekawy – ze względu na cel: zasługujący na współczucie i poparcie. Pan Minchajmer i artyści, biorący udział w programie, zrobili swoje sumiennie i uczciwie, [...], ale nasza arcymuzykalna i słynna z gotowości do ofiar Warszawa nie zgłosiła się do apelu. Akustyka sali koncertowej zapewne na takim braku przepelnienia zyskała, [...]. A jednak owa akustyka w kasie była najwybitniej rzucającym się w oczy rezultatem koncertu<sup>21</sup>.

Odnotowując zagraniczne, „lubo szlachetniejszego rodzaju rozrywki”, równie prześmiewczo recenzuje przedstawienia opery włoskiej pod dyrekcją pana Trombiniego<sup>22</sup>, kpiąc z przesadnego, pompacyjnego kultu pseudotalentów muzycznych warszawiaków:

Warszawa bowiem, jako miasto melomanów, ceni niezmiernie muzykę, a dobrych wykonawców stawia tak wysoko, iż dziwić się należy, że im samym w głowie się nie kręci. Dowodem takiej czci dla artystów jest i pan Laub, którego przyjazd i kilkakrotne wystąpienie tyle narobiły wrzawy, że gdyby sam Szopen zmartwychwstał i stanął widomie między nami, jeszcze by tego wystarczyło. Obecnie przyszedł właśnie czas na takie zachwyty; [...] koncertów mamy co niemiara. Powiedziałbym nawet: „Pływamy w powodzi koncertów”, gdyby nie to, że tę śmiałą uwagę robią co rok [...] reporterowie pism periodycznych. [...] Ponieważ więc piszącemu o muzyce, a nie znającemu się na niej, trudno być oryginalnym, wolimy przerzucić się do innej sztuki pięknej, [...] (Sb 143).

Uwzględniając w *Sprawach bieżących* kwestię Towarzystwa Muzycznego, pisze w poetyce krzywego zwierciadła satyry, wywołującej śmiech i jednocześnie refleksję czytelnika, jak rzekomo pożyteczna jest to instytucja<sup>23</sup>:

<sup>21</sup> „[...] Jeżeli koncert na Towarzystwo Wsparcia Podupadłych Artystów zdoła wejść w modę, będzie przynosił tysiące rubli, jeżeli nie modę nie wejdzie, na próżno pisma pisać będą o jego przeznaczeniu, pięknych celach etc. etc.” (Ch I 121).

<sup>22</sup> „którego samo nazwisko może natchnąć zaufaniem w muzyczne zdolności jego osoby. Trupa, jak twierdzą znawcy, ma być bardzo dobrą; niektórzy artyści znani są już naszej publiczności, [...]” (Sb 142).

<sup>23</sup> W której: „burze, rewolucje wewnętrzne, zmiany komitetowe, [...] ciche przygryzanie sobie, jeszcze cichsze wygryzanie się z rozmaitych miejsc” zajmują „trzy razy więcej czasu niż muzyka” (Sb 214).



bo jeżeli nawet nie kształci ogółu naszego muzycznie, to za to kształci parlamentarnie, [...] instytucja ta potrzebną jest dla zdrowia mieszkańców miasta Warszawy tak dalece, jak proszek karbolowy, polewanie ulic, projekta kanalizacyjne i inne mniej więcej trafne higieniczne środki i pomysły (Sb 214).

W felietonach kronikarza życia warszawskiego „Gazety Polskiej” pt. *Chwila obecna* autor z podobną przykrością nadmienia o kłótniach w szeregach członków tego Towarzystwa<sup>24</sup>, wzajemnie szkalujących się o złą wolę i niedołęstwo. W stylu humoru krzywego zwierciadła zestawia też poziom opery włoskiej repertuaru warszawskiego z niedościągłą operą paryską, jak i omawia kształtujący gust estetyczny poziom jej primadonn:

paryzanie dostali nową operę, w której mogą szukać pociechy. Nam zaś dostała się w udziale niepocieszona opera włoska, która może w tym roku ostatecznie wyleczy nas z upodobania w słuchaniu muzyki nie-włoskiej, wykonanej na sposób nowowłoski, tj. bez głosów. [...] publiczność warszawska corocznie zadawałać się musi trupą składającą się z artystów albo jeszcze nie umiejących, albo już nie mogących. Chodzimy na operę po to, by odpagdywać przyszłość lub domyślać się przeszłości, ale terazniejszości, która by łączyła w sobie umiejętność z możliwością, nigdy doczekać się nie możemy (Ch I 8; zob. Ch II 102–103);

Tymczasem w Teatrze Wielkim produkuje się dotąd opera włoska, która nareszcie ożywiła się nieco przybyciem pani Casanova-Cepeda. Jest to nie tylko dobra śpiewaczka, ale i artystka. Wprawdzie głos jej nie odpowiada wysokim partiom, w jakich pani C występuje. Ma ona mezzosopran, i dlatego siła cechująca śpiew w średnim rejestrze zupełnie znika, gdy wypada przenieść się w wysokie strefy. Dramatyczności pani Cepeda posiada dużo, intonacja pewna, i słucha się jej z tym błogim spokojem, jaki wzbudza przekonanie, że się ma przed sobą wytrawną artystkę. Ale reszta personażu – żal się Boże! Oprócz pana Pavani, który się świetnie oszczędza, i panny Mecocci, której zasoby od zeszłego roku gwałtownie się rozwinęły, i wreszcie prócz pana Sovestre, który by się bardzo spodobał, gdyby go można dosłyszeć, cały pozostały skład trupy mógłby śmiało znaleźć pomieszczenie w tutejszych chórach. [...] Dla takiego składu opery, [...] jedna tylko pozostaje szansa: wyjechać na prowincję i dawać tam przedstawienia<sup>25</sup>.

W listach Sienkiewicza do ceniącej tylko kulturę zachodnioeuropejską Jadwigi Janzewskiej, a stanowiących dokument kultury także muzycznej odnajdujemy wzmianki o kontaktach z „muzyką koncertową” w takich przybytkach sztuki, jak wiedeńska opera. Są to plastyczne realistyczne reportaże o tym, jak ten bywalec tyłu krajów Europy, przybywszy do stolicy ojczyzny muzyki, kupuje bilet na *Don Juana* Mozarta, dodając wartościujący ten muzyczny spektakl komentarz, będący opisem doznań artystycznych i wrażeń mu towarzyszących:

<sup>24</sup> „którego lista członków co do obszerności rywalizować może z księgami ludności miasta Warszawy. Wobec rozpowszechnionego zamiłowania do muzyki, znawstwa, zdrowego sądu o sztuce, szczerego zajęcia się nią, prawdziwego poświęcenia ze strony jej wyznawców [...] Towarzystwo Muzyczne, a raczej jego zarząd, podpada pod kontrolę opinii publicznej” (Ch I 3).

<sup>25</sup> Ch I 27. Po czasie dodaje w takimże stylu: „Odjeżdża opera włoska – żegnana bez żalu, choć opuszcza nas na wieki wieków. Wystawiono kilkanaście sztuk znanych jak pacierz, nakaleczono nam uszu, kazano nam patrzeć na prymadonny tak stare i tak zawsze odmładzające się jak kwestia wschodnia – aż wreszcie cała opera, jakby bojąc się nadchodzącej wiosny i jej śpiewaków – słowików, ucieka unosząc z sobą wspomnienia, pieniądze i katary, o jakie pewno we Włoszech nie łatwo” (Ch I 83).

Dusza moja potrzebuje takiej rzeczy. Święty Szczepan<sup>26</sup> znerwował mnie samym widokiem, w tej chwili chcę pogodnych linii, nie gotyku; Zdawało mi się, że wieża ze wszystkimi spiczastościami, załamaniem, strzelistościami etc. wlaża w głowę i bodzi w mózgu. *Don Juan* ma być lekarstwem na to wrażenie<sup>27</sup>.

Realizm tej korespondencji łączy się z jednej strony z humorem, a z drugiej z nasycenymi liryzmem refleksjami o silnym ładunku emocjonalnym<sup>28</sup>. Dowiadujemy się z niej, jak muzyka doskonale koi nerwy przybysza, lecząc złe wrażenia architektoniczne:

Na *Don Juanie* byłem, św. Stefan (ten gotyk) pokręcił moje nerwy, a *Don Juan* odprostował. Po prostu delektowałem się i do dziś jestem sobie wdzięczny, że poszedł, [...] Teatra kosztują, ale [...] ja byłem: na *Don Juanie*, *Cyruliku*, *Holendrze* – i parę razy u Ronachera (L 1 196–197 i 210).

Mozart, Wagner – oto zdradzane preferencje ucha Sienkiewicza, a obok tego także opera komiczna Rossiniego<sup>29</sup>. Sienkiewicz ocenia te opery z ostrożnością i zastrzeżeniem, że pochodzą od laika – jego krytyka ma charakter czysto subiektywny:

Pytasz o *Cyrulika*? Ja się nie znam – wiem, że to jest uważane za arcydzieło – ale podług mnie to o całe niebo niższe od *Don Juana*. Słyszałem to już raz w życiu – i teraz znów miałem wrażenie: to tylko to? – prawda, że było miernie dane. Rolę Rosiny śpiewała p. Abendroth – Polka. Śpiewa dobrze, ale głos niewielki i postać dość cudaczna. *Holender* bardzo ładny. Chciałbym być jeszcze na *Fauście* (L 1 211 i 212).

Bywając i na operach włoskich, uznaje je za nudne, dlatego w operze zamiast zatopić się tylko w muzyce, woli przyglądać się sukniom i kapelusom<sup>30</sup>. Jego oceny są negatywne:

Wczoraj [...] byłem na *Hugenotach*. I akt – nuda okropna. II-gi – jeszcze gorsza. III – trochę lepszy. IV – dobry, na piątym nie mogłem wytrzymać. Zimne, obliczone na efekta, pełne bębnow, piszczałek, urzędowo-operowe. [...] są miejsca świetne, ale w całości ta opera robi takie wrażenie, jakby ją pisał nie pojedynczy natchniony twórca, ale np. komitet wysadzony z łona obszerniejszej komisji muzycznej. Taki jest cały Twój Meyerbe[e]r (L 1 220–221).

Taka ekspresja i romantyczna estetyka z potężną, bogatą i zróżnicowaną instrumentacją zdecydowanie razi uczucia Sienkiewicza-słuchacza. Zauważa on z dezaprobatą tę nową od romantyzmu efektowną obecność instrumentów dętych o tonach niższych, które zwłaszcza u Meyerbeera dają głębszy wyraz uczuciom poważnym, groźnym.

Podejście do muzyki w publicystyce i listach Sienkiewicza zasadniczo jest jednak utylitarne – dominuje nakładanie na nią zadań społecznych i patriotycznych.

W beletrystyce sprawa stosunku między muzyką i literaturą wydaje się bardziej sporna, mniej przebadana niż jej relacja z malarstwem, do której zakładamy już dystans Lessin-

<sup>26</sup> Słynna gotycka katedra św. Szczepana w Wiedniu, z wieków XIV–XV, mająca bardzo wysoką wieżę (136 m).

<sup>27</sup> H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 2: Część druga (Jadwiga i Edward Janczewscy), Warszawa 1996, s. 191. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie L 1 (lub 2) i strony cytatu.

<sup>28</sup> Zob. M. Bokszczanin, *Wstęp*, [w:] L 1 102.

<sup>29</sup> „Dziś idziemy na *Cyrulika sewilskiego* do Opery” (L 1 203).

<sup>30</sup> Wszakże o balecie-pantomimie *Puppenfee* pisze entuzjastycznie: „Cudo! Wróżka ożywia w nocy sklep z zabawkami” (L 2 219).

gowski. Wprawdzie zagadnienie „muzyczności” literatury, dociekania nad analogią czy pokrewieństwem obu sztuk Tadeusz Szulc uznał za niezasadne, gdyż nie istnieją żadne istotne związki między strukturą utworu muzycznego i utworu literackiego, więc „fałszem jest, jakoby utwór literacki był w stanie wywołać jakiegokolwiek doznania muzyczne”<sup>31</sup>. Szulc przeczy temu, że literacki opis „muzyki” może obiektywnie odtwarzać dzieło muzyczne. Całkowite negowanie zasadności traktowania zarówno struktury utworów literackich, jak i jej elementów jako przejawów „muzyczności” stanowi bardzo purystyczną kwarantannę. Oznacza „eliminację z badań literackich wszelkich sugestii muzycznych”<sup>32</sup>. Nieprzekładalność muzyki na literaturę wynika z jej trudno werbalizowanej mowy – emocji i uczuć. Ponieważ jednak muzyka istnieje jakoś w dziele literackim, przeciw tezom i metodologicznym postulatom Szulca występuje Tadeusz Makowiecki, podkreślając, że poznawanie dzieł, autorów, okresów literackich idzie w parze z poznawaniem muzyki, z którą współżyli ci twórcy<sup>33</sup>. Makowiecki zauważa, że tematyka „muzyczna” realizuje się w literaturze, gdy pisarz wprowadza tematyczną obecność muzyki, tj. mówi o określonym (rzeczywistym lub zmyślnym) utworze muzycznym, istniejącym poza tekstem, albo unaocznia „doznania, szukające wyrazu w muzyce i nigdzie indziej”. Twórca może też „rozprawiać o zagadnieniach muzycznych w ogólności”, spisywać „cudze i własne opinie i dyskusje o muzyce”<sup>34</sup>, tj. opisywać jakąś operę, koncert skrzypcowy etc., odtwarzając uczucia, które skryształizowały się kompozytorowi.

Skoro muzyka funkcjonuje jako tematyczny „środek wyrazu” literackiego i bezpośredni lub pośredni przedmiot opisu literackiego, nie podlega redukcji ważności roli „obrazów związanych z muzyką” i tego, na ile muzyka zajmuje miejsce wśród symboli. Ogólny schemat zespołu artystycznych sposobów oddania muzyki ustala Konrad Górski<sup>35</sup>, wskazując na „taki opis muzyczny, którego celem jest możliwie najbogatsze oddanie słowem muzycznego utworu i przeżycia, jakie on budzi”<sup>36</sup>. Właśnie przeżywający typ odbioru muzyki przez bohaterów literackich reprezentuje Sienkiewicz. Pisarskie praktyki opisywania wrażeń osób słuchających albo prezentacji zachowań muzyka stanowią według Bohdana Pocięja wyraz bezradności w odtwarzaniu samego dzieła muzycznego. Dzieło muzyczne nie da się odwzorować w materiale słownym, bo „słowa określają nas wobec muzyki, ale nie muzykę”<sup>37</sup>. Michał Głowiński zauważa, że dzieło muzyczne wychodzi poza swoje tworzywo, wprowadzając elementy umożliwiające traktowanie zorganizowanego zespołu dźwięków tak, że daje się on odczytać jako przekaz czegoś, czego układy dźwięków same w sobie nie przekazują. Dzieło muzyczne wychodzi więc poza swoje

<sup>31</sup> T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 77. Cyt. za: J. Błoński, *Ut musica poësis?*, „Twórczość” 1980, nr 9, s. 110; zob. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 283.

<sup>32</sup> C. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, cz. 3, Wrocław 1988, s. 58. Por. S.W. Dąbrowski, „*Muzyka w literaturze*”, „Poezja” 1980, nr 3, s. 21.

<sup>33</sup> Zob. S.W. Dąbrowski, dz. cyt., s. 21.

<sup>34</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 110–111.

<sup>35</sup> Wskazując: – opis samego dzieła muzycznego (obiektywny/fachowy/subiektywny); – opis reakcji słuchacza na dzieło muzyczne (reakcji psychofizycznej: postawa zewnętrzna, doznania organiczne, reakcji duchowej: stany uczuciowe, stany moralne). Zob. S.W. Dąbrowski, dz. cyt., s. 23–24.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Tamże, s. 24.

tworzywo, by przekazywać treści literackie w sposób dwojaki: poprzez tytuł oraz poprzez cytaty. Muzyczność dzieła literackiego „wiąże się z mówieniem o muzyce, która staje się przedmiotem wypowiedzi”, a jej warunkiem jest „tematyzacja muzyki w wypowiedzi literackiej” (choć nie taka, „za jakiej sprawą muzyka jest jedynie przedmiotem opisu, obywa się zaś bez związków strukturalnych, w których obrębie zarysowuje się pewne podobieństwo między wypowiedzią literacką a dziełem muzycznym”<sup>38</sup>). Głowiński wyodrębnia reguły literackiego mówienia o muzyce<sup>39</sup>.

Utwór muzyczny jako **składnik fabuły**, element wypełniający rzeczywistość powieściową, to obecność sytuacji muzycznych – koncertów, śpiewów, utworów muzycznych itp., co nie wiąże się z rzeczywistym zainteresowaniem muzyką, tylko stanowi dogodną sytuację fabularną, umożliwiającą spotkania bohaterów, ujawnianie ich charakteru itp. Muzyka wprowadzana dla „efektu realności” miewa status realiów mówiących<sup>40</sup>. Wątki muzyczne są wprowadzane jako komponent powieści o artystach, ale uwaga nie musi koncentrować się na dziełach muzycznych, ich opisach i dotyczących ich refleksjach. Dzieła muzyczne bywają też pierwszoplanowymi elementami konstrukcyjnymi, splatającymi wątki.

Dzieło muzyczne jako bezpośredni **temat wypowiedzi w powieści**, niezależnie, czy przedmiotem opisu jest utwór istniejący, czy fikcyjny, istnieje nie samo w sobie, tylko jako byt dla bohaterów<sup>41</sup>. W literaturze mówi się o wykonywanych utworach muzycznych w języku percepcji<sup>42</sup>, tj. przez pryzmat bohaterów, charakteryzując je tak, jak on je słyszy i co one w nim wywołując, odkrywają. Język ten ma różne stopnie zaawansowania: od tego, gdy utwór muzyczny, choć ukazywany tak, jak go słyszy dana postać, nie traci swej substancji (kształtuje się „jakby swego rodzaju równowaga między artefaktem a jego percepcją”) do takiego, „gdy przekaz percepcji w pełni góruje nad opisem odbieranego dzieła”<sup>43</sup>.

Dzieło muzyczne w powieści, prócz uwikłania w fabułę i jako przedmiot bezpośrednich wypowiedzi, „odznacza się też pewnymi właściwościami symbolicznymi”. Staje się **symbolem** dla bohatera i dla czytelnika.

Muzyczność w twórczości prozaika pozytywistycznego Henryka Sienkiewicza objawia się poprzez wszystkie trzy sposoby istnienia w utworze literackim. Muzyka wyraża uczucia i stany duchowe bohaterów, stanowi symbol wartości wyższych, doprowadza bohaterów

<sup>38</sup> M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, dz. cyt., s. 231–323.

<sup>39</sup> Utwór muzyczny jako przedmiot opisu w dziele literackim pojawia się, gdy: „1. zostaje w pewien sposób uwikłany w fabułę, 2. stanowi bezpośredni temat wypowiedzi, 3. nabiera znaczeń symbolicznych o węższym zakresie. [...] Utwór muzyczny odgrywa największą w powieści rolę wtedy, gdy spełnia solidarnie wszystkie trzy, nie jest to wszakże regułą. [...] Mamy tu do czynienia z wyrazistym sfunkcjonalizowaniem, [...] dzieło przestaje być przedmiotem, staje się znakiem czegoś, co pozamuzyczne, a dla powieści ważne”. Tamże, s. 285.

<sup>40</sup> Zob. E. Ichnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995.

<sup>41</sup> Zob. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, dz. cyt., s. 289–290.

<sup>42</sup> „Opowiadanie o muzyce jest w literaturze opowiadaniem [...] o procesach słuchowego postrzegania, o tym, co odbierana kompozycja w słuchacza wyzwała, jakie budzi skojarzenia itp.”. Tamże, s. 291.

<sup>43</sup> Tamże, s. 293.

do doznań metafizycznych. Literackie obrazy muzyki na kartach dzieł Sienkiewicza mają swoją specyfikę – kreowania niewyraźnego.

W prozie Sienkiewicza muzyka, dźwięk jest również jakością metafizyczną (jak światło<sup>44</sup>) – nadaje przestrzeni dodatkowy wymiar. Prezentacja świata przedstawionego – zarówno w percepcji bohatera, jak i z pozycji narratora – w Sienkiewiczowskiej prozie o tematyce współczesnej zawiera bowiem szczególnie dużo odniesień do uprzywilejowanego chwilowe dźwięki impresjonizmu. Wrażliwość swoich bohaterów prezentuje autor przez najbardziej odpowiedni współczesnemu człowiekowi sposób odbioru urody świata.

W kwestii związków Sienkiewicza z muzyką zwraca uwagę treściowe podporządkowanie kwestii muzycznych programowi ideowego krzepienia serc<sup>45</sup>. Muzyczne motywy w *Panu Wołodyjowskim* pełnią służebną rolę wobec naczelnej idei *Trylogii*, pojawiając się jako składnik fabuły powieściowej. W sugestywnych opisach oddających charakter sarmackiej kultury słyszymy muzykę, śpiew, tupot pływających tancerzy. W *Panu Wołodyjowskim* na wieczerzy w dworku Ketlinga wystawny posiłek, podobnie jak w *Rozłogach*, obowiązkowo uzupełniają akcenty muzyczne:

przeszli do bawialnej izby. Tam panna Drohojowska, ujrawszy wiszącą na ścianie lutnię, zdjęła ją i poczęła w struny brzękać. Wołodyjowski prosił jej, żeby zaśpiewała co do wotru, [...]. Po chwili śpiew się rozległ: [...]<sup>46</sup>.

Charakter Krzysinej pieśni o „Kupida ostrych strzałach”<sup>47</sup> oraz jej predylekcja do śpiewu i gry na instrumencie stanowi zarazem istotny element w charakterystyce kobiecego typu sarmackiej niewiasty „roślinno-bezwolnej”<sup>48</sup> – o przewadze anielskości, ale przejawiającej i kokieteryjną zalotność, dzięki której rozkochuje ona w sobie beznadziejnie zarówno Wołodyjowskiego, jak i Ketlinga. Na pytanie Zagłoby, jaką bronią włada Krzysia i jej odpowiedź, że żadną, Baśka odpowiada:

– Aha! Żadną! [...] i przedrwiwając Krzysię, poczęła śpiewać: Wierście rycerze, / [...] – taką ona broną władnie, nie bójcie się! – dodała [...] – Sierzem też z niej nie lada!” (PW 56–57).

Zagłoba zaś wspomina, że za młodu w amorach był biegły, gdyż:

z lutnią na mrozie pod oknem pewnej czarnuszki stawał[em] (do Drohojowskiej była podobna) i pomięta[m], jakom śpiewał: Tam waćpanna śpiz po trudzie, / A ja tu brząkam na dudzie. / Hoc! Hoc! Chcesz, to ci tej pieśni pożyczę albo zgoła nową skomponuję, gdyż jeniusza mi nie brak (PW 104).

<sup>44</sup> Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, dz. cyt., s. 136.

<sup>45</sup> O podobieństwie treściowym między pisarstwem Sienkiewicza i malarstwem w programie ideowym „krzepienia serc” (apologii tradycji sarmackiej) zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, dz. cyt., s. 115.

<sup>46</sup> H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1984, s. 49–50. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie PW i strony cytatu.

<sup>47</sup> „Wierście rycerze, / Na nic pancerze, / Na nic się tarcze zdały! / Przez stal, żelazo / W serca się wrażą / Kupida ostre strzały! [...] Lecz gdy pawęża / Hardego męża / Przed grotem nie obroni – / Młda białogłowa / Jakże się schowa / I gdzie się biedna schroni?” (PW 49–50).

<sup>48</sup> Zob. H. Sienkiewicz, *Mieszaniiny literacko-artystyczne*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dziela*, t. 50, Warszawa 1950, s. 123. W kontraście do statycznych, biernych, tj. „roślinnych”: Krzysi Drohojowskiej-Ketlingowej, Ewki Nowowiejskiej i Zosi Boskiej kreacja Basi z Jeziorowskich Wołodyjowskiej reprezentuje nowy damski typ kobiety.

Motyw zabawy u Wołodyjowskich w chreptiowskiej stancy, podkreślając rangę dynamizującego obraz tańca, ukazuje, że w żołnierskim życiu jest czas na muzyczną rozrywkę, którą jako niespodziankę przygotowuje Basi Kochający ją nad życie mały rycerz:

bom w tajemnicy przed Baską kapelę dziś z Kamieńca sprowadził. Kazałem im instrumenty w słomę pochować, [...]. Dziś wieczór tańce okrutne wyprawuję. Lubi to ona, lubi, chociaż poważną matronę rada udaje (PW 279).

Relacja z tanecznej zabawy jest niezwykle szczegółowa, uwzględniająca prezentację kapeli<sup>49</sup> i zsynchronizowany z opisem muzyków obraz tańców przy wtórce żywiołowej muzyki<sup>50</sup>. Taniec przede wszystkim charakteryzuje tę, dla której płasy zostały zorganizowane, choć precyzyjnie opisane pod względem zarówno strojów tańczących, jak i ruchów, i ich ukrytych myśli, są jeszcze dwie następne pary<sup>51</sup>. Zabawa rozwija się w czasie:

starzy przy miodzie czynili gwar coraz mocniejszy, podobny do gwaru, jaki czynią koniki polne na ściernisku. Kapela jednak głużyła wszystkie głosy – w środku zaś izby ochota w sercach rosta i rosta (PW 282).

Polskie płasy łączą się też ze śpiewami z przytupem, w których bryluje Nowowiejski<sup>52</sup>. Poprzez opis żywiołowej muzyki do urządzanej zabawy unaocznia Sienkiewicz stereotypowe sarmackie uniwersum, pełnię życia „ludzi dawnych”, bujny i krewki charakter Sarmaty<sup>53</sup> oraz przemienność sarmackiego życia na wschodniej rubieży<sup>54</sup> (finał sarmackiego balu to prawdziwie szalona hulanka)<sup>55</sup>. Charakter chreptiowskiej zabawy unaocznia zarazem, że zgodnie z wiedzą historyczną w szlacheckich domach w zasadzie nie lubiano skocznych i wirowych, czyli tradycyjnie żywych tańców, bo polski taniec to: „raczej rytmiczne, posuwiste kroczenie do taktu muzyki aniżeli naprawdę taniec”. Dlatego Baśka,

<sup>49</sup> Składającej się z „dwóch skrzypeków, basetlisty, dwóch czekanistów i jednego z waltornią”. Tamże, s. 280.

<sup>50</sup> „Skrzypkowie cięli od ucha do ucha, aż chwilami ich zawracało, owym zaś grającym na czekanach i waltorni nabrzmiewały policzki i oczy krwią zachodziły” (PW 279).

<sup>51</sup> „W pierwszą parę szedł pan Muszalski, mimo podeszłych lat tancerza tak zawołany jak i łucznik, z Basią [...]. W drugą parę za Basią tańczyła przybrana w karmazynowy kubraczek Nowowiejska z Azją”; W trzecią zaś parę tańcował młody Nowowiejski z Zosią Boską” (PW 280–282).

<sup>52</sup> Który: „stał przed kapelą i objąwszy jedną ręką Zosię, drugą wsparłszy się w bok, krzyknął na muzykantów: – Krakowskiego, grajki! Nuże! Ci zaś, baczni na komendę, od razu ucięli krakowskiego. Wówczas pan Nowowiejski przytupywać począł i zaśpiewał ogromnym głosem: Płyną jasne zdroje, / Potem w Dniestrze giną, / Tak w tobie, dziewczyno, / Ginie serce moje!, a na koniec wrzeszczący po kozacku: „U-ha!” Potem „pan Nowowiejski powiódł taniec dalej, dwakroć zatoczył wokół izby i stanąwszy przed muzyką, znów tak o sercu zaśpiewał: Ginie, lecz nie zginie / Na przekór Dniestrowi, / I jeszcze w głębinie / pierścionek wyłowi! / U-ha!”. Do śpiewu dołączył pan Zagłoba wołając: „– Bardzo grzeczne rytmy! [...] – jać się najlepiej znam na tym, bom też ich niemało ułożył! Doławiaj, kawalerze, doławiaj! A jak się pierścienia dołowisz, to ja ci wówczas zaśpiewam w takim sensie: Każda dziewczka hubka, / Każdy chłop krzesiwo, / Będzie iskier kupka, / Jeno krzescie żywo! / U-ha!”. Tamże, s. 283–284.

<sup>53</sup> Przetransponowana przez Sienkiewicza z gawędy „estetyka organiczna” kładła nacisk na empirię i realizm świata przedstawionego – zmysłowość, cielesność wyobrażenia Sarmaty, czemu służą motywy muzyczne. Por. A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, Kraków 2001, s. 97–104 i 107.

<sup>54</sup> Jak podsumowuje Baśka: „Raz bitwa, to znów łowy, to uciecha i tańce, i kapela, i żołnierzy moc” (PW 281).

<sup>55</sup> „Zwykła szlachecka dworność poczęła [...] ustępować stepowej dzikości. Kapela zagrzmiała; tańce zerwały się znów jak burza, oczy stały się rozpalone i ogniste, opar unosił się z czupryn. Najstarsi nawet puścili się w taniec, gromkie okrzyki rozlegały się co chwila i pito, hulano, spełniano zdrowie z trzewika Basi, palono z pistoletów do korków Ewki i huczal tak, i brzmiał, i śpiewał Chreptiów do samego rana, [...]” (PW 285).



w pierwszej parze z panem Muszalskim, choć „w oczkach paliła jej się radość i ochota, tańczyła jednak godnie, przesuając się obok małego rycerza” (PW 280), starając się poskromić żywiołową naturę, by obserwujący rycerze mogli ją podziwiać. Nieskromne i bardzo skoczne zagraniczne tańce bowiem, nie licujące ze starszslachecką powagą, na pośmiewisko wystawiłyby tancerzy. Wykluczone było również z tańców polskich poufniejsze, zwyczajne za granicą zbliżenie się tancerza do tanecznicy, więc zachowując stosowną odległość, tańczący mogli jedynie dłońmi przekazywać sobie jakieś uściski, bowiem Polki nie dawały się w tańcu obłapiać ani całować<sup>56</sup>. Podobnie jest w *Ogniem i mieczem*, gdy autor prezentuje kameralne przyjęcie w Rozłogach Kurcewiczów, łącząc ucztowanie z zalotami przy muzyce i tańcach. W relacji z tej gościny wyeksponowany zostaje następujący po suto zakrapianej miodem wieczerzy moment śpiewów oraz tańców przy dźwiękach bałałajek i bębenka. Przed wieczerzą już Helena:

wybiegłszy do sieni, wróciła po chwili z lutnią w rękę. Ciche dźwięki ozwały się w komnacie, a do wtóru im kniaziówna poczęła śpiewać pieśń pobożną: I w noc, i w dzień wołam do Cię, Panie! / Pofolguj męce i łzom żałośliwym, [...]. Słodki głos jej brzmiał coraz silniej i z tą lutnią w rękę, z oczyma wzniesionymi do góry, była tak cudna, że namiestnik oczu nie mógł od niej oderwać. Zapatrzył się w nią, utonął w niej – o świecie zapomniał<sup>57</sup>.

Podkreślanie urody kobiecej poprzez jej związek ze śpiewem i grą na instrumencie stanowi motyw powtarzalny w całej, nie tylko historycznej, twórczości Sienkiewicza. Muzyka w wieku XIX wiąże się z postacią ukochanej kobiety<sup>58</sup> jako „kulturowy odpowiednik” – symbol miłości. Głos kobiecy w powyższym fragmencie *Ogniem i mieczem* występuje zatem jako synekdocha uczucia namiestnika i doskonałego piękna obiektu jego rodzącej się miłości, przesłaniająca nawet, a raczej wzmagająca moc wyglądu obłubienicy<sup>59</sup>. Pierwszoplanowość melodyjności głosu – śpiewu Heleny i uduchowanie treści wykonywanej przez nią pieśni oznacza tym samym zastąpienie poetyki widzenia słyszeniem. W walory fizyczne dopełniane są o duchowe, sugerowane przez niedosłowną, subtelniejszą, tj. słuchową percepcję postaci kobiety, która ma piękne ciało, ale i duszę. Skrzetuski, słysząc, chce oczywiście i widzieć – Sienkiewicz, preferując śpiew, utożsamia wybranek bohatera z walorami estetycznymi, „uduchowia” sferę jego doznań erotycznych. Temat muzykowania ma bowiem u pisarza często, jak w malarstwie, konotacje erotyczne<sup>60</sup>. To „muzyczne” portretowanie młodej kobiety dla potrzeb ukazania zakochanego w niej mężczyzny wskazuje, że nie tylko malarstwo było dla Sienkiewicza sztuką o szczególnych

<sup>56</sup> Dlatego tańcząca z Azją Ewka Nowowiejska dodawała mu odwagi tylko „lekkimi z początku, a potem coraz mocniejszymi uściśnieniami dłoni”, a skromniejsza Zosia Boska, tańcząca z Adamem Nowowiejskim, „dreptała ze spuszczonej oczyma obok niego” (PW 281).

<sup>57</sup> H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1984, t. 1, s. 53–54. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie Om i strony cytatu.

<sup>58</sup> Dzielenie z nią przeżyć muzycznych jest ważną częścią miłosnego związku. Zob. M. Cieśla-Korytowska, *Z kim się muzyką podzielię?*, [w] tejże, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 5–20.

<sup>59</sup> Jak w stylizowanym na *Pieśń nad pieśniami* litanijskim *Hymnie o miłości* Tetmajera, w którym sam wygląd kobiecej urody jest mniej ważny od jej głosu.

<sup>60</sup> Na przykład wspólny śpiew pieśni i muzykowanie Olki i Klenia w scenie zaręczyn noweli *Organista z Ponikły* stanowiący przejaw ich miłosnego związku i nadziei na przyszłe małżeńskie szczęście.



możliwościach przekładania urody bądź szpetoty duchowej na wygląd fizyczny. Piękno moralne jest u Sienkiewicza rodzajem subtelnego, ukrytego artyzmu wewnętrznego, na którym natychmiast poznaje się poszukujący piękna w świecie istniejącym artysta na zasadzie współbrzmienia sztuk. Rolę charakteryzująco-wartościującą postaci kobiece pełni też ich związek z muzyką, stanowiąc tak ważny zabieg kreacyjny w powieściach, jak zestawienia malarskie, przy czym analogie plastyczne idą czasem w parze właśnie z muzycznymi<sup>61</sup>.

Wezwanie do tańcowania po skończonej wieczerzy dotyczy wszakże w *Ogniem i mieczem* wszystkich obecnych we dworze<sup>62</sup>. Bohuna natomiast cechuje predylekcja do lirycznego śpiewu<sup>63</sup>, którego ze zgrozą słucha w Czortowym Jarze Horpyny porwana kniaziowna i rozpoznając ów głos, mdleje z przerażenia<sup>64</sup>. Określając Kozaka, pieśniowość łagodzi jego charakter, dodając mu akcent romantyczny<sup>65</sup>. Muzyczność w *Trylogii* stanowi zatem nieodzowny i ważny element nie tylko w konstruowaniu zgodnie z kulturą opisywanej siedemnastowiecznej epoki fabuły, ale i funkcję charakteryzującą sarmackich bohaterów.

W *Rodzinie Połanieckich* muzyka określa drugoplanową postać obdarzonego tą wrażliwością Bigiela, współnika Połanieckiego, lubiącego w wolnych chwilach wygrywać na wiolonczeli. Ten rozsądny w ryzykownych interesach człowiek, bardzo ostrożny i wyważony w sytuacji pomysłu Połanieckiego<sup>66</sup> odnośnie do lokowania finansów, ożywia się bardzo podczas gry na instrumencie. Muzyka w przekonaniu Bigiela przynosi same pozytywne efekty również w innych dziedzinach życia:

Ja, jak gram, to niby nic innego mi nie w głowie, a tymczasem nieprawda! Jakaś cząstka mózgu zastanawia się wtedy nad innymi rzeczami, i co szczególne, to, że najlepsze pomysły właśnie wówczas przychodzą. To rzekłszy siadł, chwycił wiolonczelę między kolana, przymknął oczy i rozpoczął *Pieśń wiosenną*. Zawidowski odszedł tego do sie-

<sup>61</sup> Klara Hilst z *Bez dogmatu* w momentach muzycznego uniesienia jest jak św. Cecylia z obrazu Rafaela. Obraz ten jest przywoływany w powieściach Sienkiewicza nie ze względu na swoje malarskie walory, lecz ze względu na zawartą w nim refleksję filozoficzną – harmonię etycznego z estetycznym. Podobnie jak promował malarstwo tematyczne, traktujące kolor i światło nie wyłącznie w płaszczyźnie jakości estetycznych, ale przede wszystkim w płaszczyźnie refleksyjnej i światopoglądowej, w takich samych kategoriach ujmując także odwołania muzyczne. Zob. tamże, s. 126–127.

<sup>62</sup> „Przyszli też kozackowie wezwani do tańcowania na tym większą ochotę. Zadzźwięczały bałabajki i bębenek, przy których odgłosach zaspane pacholęta musiały pisać. Później i młodzi Bułyhowie poszli w prysyudy. Stara kniahini wzięwszy się pod boki, poczęła dreptać w miejscu, a podrygiwać, a podśpiewywać, co widząc pan Skrzetuski sunął z Heleną do tańca. Gdy ją objął rękoma, zdawało mu się, iż kawał nieba przyciska do piersi. W zawrotach tańca długie jej warkocze omotały mu szyję, jakby dziewczyna chciała go przywiązać do siebie na zawsze. Nie wytrzymał tedy szlachcic, ale gdy zrozumiał, że nikt nie patrzy, pochylił się i z całej mocy pocałował jej słodkie usta” (Om 56).

<sup>63</sup> Gdy namiestnik wyjeżdża z Rozłogów do Łubniów, to napotyka na drodze w głębi lasu Kozaka na pokrytym pianą i błotem koniu i dochodzą go „urwane słowa pieśni: Tużu, tużuu, serce bołyt...” (Om 63).

<sup>64</sup> „doszły do niej płynące z daleka dźwięki teorbanu i jednocześnie jakiś głos zaczął nucić do wtóru znaną pieśń: Oj, cei lubosti. Hirsze od słabostki! / Słabost' perebudu, / Zdorowże ja budu, / Wirnoho kochania / Po wik ne zabudu”. Również moment wyjazdu Bohuna oznajmiają Helenie „słowa pieśni rozłamanej na kilkanaście głosów: Bude sława sławna / Pomeż Kozakami, / Pomeż druhami, / na dowija lita, / Do końca wika...” (Om 28).

<sup>65</sup> Na temat kreacji Bohuna zob. A. Dąbrowska, *Kreacje Kozaków i Tatarów w Trylogii Henryka Sienkiewicza*, [w:] M. Pająkowska-Kęsik, A. Paluszak-Bronka, K. Kołatka (red.), *Język – wielokulturowość – tożsamość*, Bydgoszcz 2013, s. 95–97.

<sup>66</sup> Który namawia go do rozporządzenia gotowizny i kredytu ich Domu Handlowego na hurtowne zakupy zboża.

bie zachwycony domem, ludźmi, ich prostotą, *Pieśnią wieczorną*, a szczególnie panią Pławicką<sup>67</sup>.

Czyni to już Bigiel także podczas wcześniejszej wizyty Stacha po powrocie z Reichenhallu, gdy wieczorem: „sam w obszernym, pustym mieszkaniu, siedział we drzwiach otwartych na ogrodową werandę i wygrywał na wiolonczeli tak, aż wszystko w domu drgało”. Muzyka Bigiela jednak w tym ujęciu ma moc kojącą nerwy Połanieckiego, który prosi wiolonczelistę o dalszą grę, a gdy skończył, prosi go jeszcze o bis:

Bigiel począł grać *Träumerei* i grając przymykał oczy lub podnosił je na księżyc. W ci-szy muzyka zdawała się napelniać słodyczą dom, ogród i samą noc [...] – Zagraj jeszcze raz *Träumerei*. Dźwięki ozwały się po raz drugi, spokojne i rozmarzone. I Połaniecki był zbyt młodym, by nie miał być również choć trochę marzycielem. Więc wyobraził sobie, że Marynia słucha z nim razem *Träumerei* z rękoma w jego rękach, z głową na jego piersiach, kochająca bardzo i nad wszystko na świecie kochana (RP 97–98).

Marynia, już jako żona Połanieckiego, gdy z Bigielem gra serenadę Händla, w podobny kojący sposób wpływa na roztrzęsionego uczuciami i myślami Zawilowskiego:

Zawilowski miał wrażenie, że dusza z niego wychodzi, bierze te łagodne tony w siebie i leci wśród nocy kołysać nimi do snu Linetę. Późnym wieczorem wyszedł jakby porzeczony widokiem tych zacnych ludzi (RP 417).

Bigiel charakteryzuje też kobiety poprzez ich stosunek do muzyki. Po zaręczynach Zawilowskiego z Linetą u Osnowskich i urządzonym po kolacji dancing party, w czasie którego narzeczona długo walcuje z Kopowskim (co zazdrosnemu Zawilowskiemu przypomina „równie cyniczny jak prawdziwy wiersz Byrona o walcu”), wiolonczelista „na zakończenie wieczoru odegrał preludium szopenowskie” i rzekł:

Bukacki wymyślał rozmaite podziały i typy kobiet, a ja mam swoje kryterium muzyczne. Są kobiety, które **lubią muzykę duszą**<sup>68</sup>, a są takie, które ją **lubią skórą** – i takich bym się bał (RP 457).

Pociąg Linety do tańca waloryzowany jest zdecydowanie negatywnie – jako swoista maska zmysłowych skłonności do innego partnera (który potrafi tańczyć). Lineta tłumaczy się Zawilkowi z feblika do walca, przyznając się:

Widzisz, ja bardzo lubię muzykę... nawet walce, nawet polki. Tak to na mnie dziwnie działa... Jak ten pan Bigiel ładnie gra!... Ja przecież wiem, że są rzeczy wyższe od walców (RP 453).

Zawilowski jako ten, który „nigdy w życiu nie tańczył i nie miał o tym najmniejszego pojęcia”, dotyka tym bardzo narzeczoną i panią Broniczową, uzmysławiając odbiorcy, że cenią one tylko blichtr, reprezentowany przez Kopowskiego. On bowiem:

posiadał tę sztukę w wysokim stopniu, on więc rozpoczął tańce z panną Linetą jako bohaterką wieczoru. Tworzyli razem śliczną parę i oczy mimo woli zwracały się za nimi.

<sup>67</sup> H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*, Warszawa 1976, s. 337–338. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie RP i strony cytatu.

<sup>68</sup> Wszystkie wyróżnienia – A.D.

[...] oni zaś walcowali długo i była w tych tonach walca, a zarazem w ich poruszeniach, jakby jakaś upajająca i upojna omdlałość, co jeszcze bardziej drażniło Zawidowskiego, [...] (RP 452–453).

Ten kontrast postaci poprzez umiejętność tańca wartościuje jednak partnerkę. Podziwia ona z zazdrością taniec pani Maszkowej z Połanieckim jako tym, który „lepiej tańczy od pana Kopowskiego” i mówi, jak „chciałaby choć raz z nim zatańczyć...”, bowiem „ten walc, to jakby jakiś miły dreszcz. Oni płyną, nie tańczą” (RP 454). Marynia jednak, patrząc na tańczącą parę, „doznawała jeszcze większego uczucia przykrości niż przed chwilą Zawilowski, [...]”; poddała się zwątpieniom, widząc męża pozostającego pod wrażeniem nie tyle tańca, co tancerki:

widziała doskonale, jak jego ręka silnie obejmuje stan pani Maszkowej, jak jego oddech oblewa jej szyję, jak rozdymają mu się nozdrza, a spojrzenia ślizgają po obnażonym gorsie (RP 454).

Taniec to zmysłowość, obca kobietom lubiącym muzykę duszą, nie skórą, dlatego Marynia wołała „nie wierzyć oczom” (RP 454). Muzyka stanowi także istotny element porównań: Połaniecki, przekonując się przy grobie Litki, że ta „tak bardzo niegdyś kochana dziecina zbłękitniała mu już w duszy i rozwiła w cień”, zauważa, że po upływie czasu „przestała być dla niego prawie zupełnie realną istotą, a stała się tylko [...] **rodzajem takiego wspomnienia, jakie zostawia muzyka**” (RP 442).

Koncert w Dolinie stanowi natomiast dla Połanieckiego tylko naturalną okazję do zobaczenia Maryni – muzyka jest dlań drugorzędna, toteż relacja ma charakter podmiotowy:

Połaniecki **lubił czasem muzykę**, ale nie wybierał się wcale na koncert, gdy mu jednak Pławicki o tym wspomniał, chwyciła go chęć zobaczenia Maryni. [...] ludzie zgromadzili się licznie i całe zgromadzenie miało pozór letni. Wszędy mnóstwo jasnych sukien, jasnych parasolek i młodych kobiet, które wyroiły się jak kolorowe motyle przygrzane słońcem. Między tym rojem, [...] zgromadzonym tu zarówno dla muzyki, jak w poszukiwaniu miłości, miała się znajdować i Marynia. [...] Tymczasem orkiestra poczęła grać, zanim mógł odnaleźć tę, której w tłumie upatrywał. Trzeba było sięść i słuchać, co uczynił z przymusem, niecierpliwiąc się w duszy na Bigiela, **który słuchał bez ruchu, z przymkniętymi oczyma** (RP 103).

Sienkiewicz zupełnie nie opisuje muzyki tego koncertu ani reakcji słuchaczy (z wyjątkiem Bigiela); koncentruje się na reakcjach bohatera – oddaniu jego uczuć związanych z siedzeniem blisko Maryni, obserwowaniem jej profilu i całej postaci oraz jej zachowania wobec Maszki. Relacjonuje raczej to, co działo się podczas pauz aniżeli w czasie kolejnych numerów koncertu. Pod koniec Połaniecki zauważa, „jak dalece Maszko wchodzi w rolę starającego się” i że Marynia „o ile nie słuchała muzyki, rozmawiała tylko z Maszką”, kokietując go. Koncert jest prawdziwą torturą dla zakochanego Stacha, mówiącego z bezradnością: „to jest dla mnie po prostu męka ta myśl, że ona za niego wyjdzie...” (RP 105–106).

W powstałej w roku 1890 powieści-pamiętniku *Bez dogmatu* (poświęconej nie przeszłości, lecz najnowocześniejszym zjawiskom życia) Leon Płoszowski, główny bohater i narrator zarazem, stosuje **muzyczne porównanie** przyjaciela Śniatyńskiego: „on przy tym jest bystry człowiek, **wrażliwy jak skrzypce Stradivariusa** i posiada zupełną świadomość

swego szczęścia<sup>69</sup>. Anielka, zachwycająca Leona niewinnością i oznakami kobiecości (jak kokieteria uśmiechów i opuszczanych/podnoszonych frędzlistych rzęs/powiek na oczy) na ich pierwszym balu ukazana zostaje poprzez taniec z Leonem:

Anielka doskonale tańczy, a tego walca tańczyła tak właśnie, jak kobieta powinna walczyć, to jest z pewnym zapamiętaniem się i oddaniem tancerzowi. [...] Rozumiałem, że się w niej coś poczyna (Bd 30).

Służy on do pośredniego przekazu erotycznych porywów i wzruszeń tej dziewczęcej dziewczycy płonącej się, gdy tylko Leon dotyka w zabawie jej sukni czy przytrzymuje jej dłoń.

O swoim dwoistym stosunku do Anielki w kontekście wyznań o odpływie woli do czynu pisze Leonowa „dusza złożona, chora, ale prawdziwa”, „umysł sceptyczny, prze rafinowany i nie wspierający się na niczym” (L 2 174), używając muzycznych metafor:

Kładłem ręce na **struny** tej **duszy** i **dawałem sobie po prostu koncerta**. A przecież to, co dla mnie jest **sonatą Quasi in fantasia**, to dla niej może być **sonatą Quasi in dolore**. Tak jest! Wygrywam na niej od rana do wieczora – i co więcej! [...] wiem, [...], że będę tak samo grał jutro i pojutrze, jak grałem wczoraj i onegdaj, bo [...] ją kocham. Pragnę jej coraz więcej. **Nie chcę już koncertów** – chcę jej. [...] sądziłem, że w sprawach uczuciowych władnę sobą jak mało kto, **ja, który się mam za artystę koncertowego**, [...] byłem teraz tak wzruszony jak student (Bd 46, 49, 55).

Również stosunki z panią Davisową, dzielącą jego smutek po śmierci ojca i starającą się go łagodzić, określa, m.in. dając aluzje muzyczne:

[...] widuję łzy w jej oczach. Spozstrzegłszy, że muzyka koi moje potargane nerwy, grywa do późna w noc. Nieraz siadam po ciemku w swoim pokoju, patrzę trochę beznamiętnie przez otwarte okno na podzierzgane w srebrną siatkę morze i słucham tych tonów zmieszanych z pluskiem fal, słucham aż do zapamiętania się, aż do półsnu, w którym zapominam o rzeczywistości i jej strapieniach (Bd 70).

Poznając bliżej tę kochającą piękno klasyczne „hedonistkę w każdej dziedzinie”<sup>70</sup>, stwierdza, że muzyka dla Laury-modliszki stanowi używany z premedytacją chwyt uatrakcyjniania samej siebie i środek zaspokajania własnych żądz, by po kilku dniach zmienić zdanie i mówić o jej faktycznym rozmiłowaniu się w muzyce:

Chcąc powiększyć the attraction swego salonu, uczyniła z niego przybytek muzyki. Sama śpiewa jak syrena i rzeczywiście ściąga tym ludzi. [...] Zdaje się, że Laura naprawdę rozmiłowała się w muzyce (Bd 122–131).

Poznanie Klary natomiast prowokuje go do oceny jej gry z zastrzeżeniem, że nie umie poznać się na grze „polegającej na sile”, porównanej do „wybijania zębów fortepianom”<sup>71</sup>, ale i do szerszych refleksji na temat niezrozumienia samej muzyki:

<sup>69</sup> H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1985, s. 31. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie Bd i strony cytatu.

<sup>70</sup> M. Rabikowska, *Trzy typy seksualizmu kobiecego w „Bez dogmatu”*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996, s. 167.

<sup>71</sup> „Widuję też często u niej fortepianistkę, Klarę Hilst, młodą i hożą Niemkę ogromnego wzrostu, [...]. Słuchając ostatnim razem Hilstówny u Laury, pomyślałem w duchu, że gdyby fortepian był człowiekiem, który uwiódł jej siostrę, nie mogłaby go walić zawzięciej. Grywa ona także na fisharmonii. Utwory jej mają wielkie powodzenie

Przychodzi mi jednak do głowy pytanie: czy muzyka, dla której zrozumienia potrzeba być profesorem konserwatorium, od której nie mają klucza już nie tylko prostaczkowie, ale nawet ludzie rozwinięci i poniekąd muzycznie wykształceni – jest tym, czym być powinna? Obawiam się, aby idąc tą drogą, muzycy nie wytworzyli z czasem kasty egipskich kapłanów, przechowujących wiedzę i piękność wyłącznie dla siebie. Mówię to dlatego, że zauważyłem, iż od czasów Wagnera muzyka, w porównaniu na przykład z malarstwem, idzie wprost przeciwną drogą. Nowsze malarstwo [...] ogranicza się zupełną świadomością tego, co robi, do odtwarzania kształtów i plam barwnych. Muzyka od czasów Wagnera wprost przeciwnie; usiłuje być nie tylko harmonią dźwięków, ale zarazem filozofią tej harmonii. Sądzę, że wkrótce przyjdzie jaki wielki geniusz muzyczny, który powie jak w swoim czasie Hegel: „Tylko jeden mnie rozumiał – a i ten mnie nie rozumiał”. Hilstówna należy do kategorii filozofujących o muzyce, co jest tym dziwniejsze, że dusza jej jest pełna prostoty. Ta kariatyda posiada jasne, naiwne oczy dziecka, jak również jego szczerłość i dobroć (Bd 122–123).

Muzyka zostaje skojarzona z jej witalizmem i żywiołowością okazywaną w trakcie gry. Nimb sztuki całkowicie rekompensuje wszystkie braki jej urody<sup>72</sup>: gra zmienia jej fizjonomię, dokonuje transformacji, która nadaje postaci świętość. Kolejny wpis o grze podobnej do „wielkiej harfy” Hilstówny jest odmienny:

Hilstówna grała na fisharmonii. [...] lubię ją, gdy zasiada do melodykonu i biorąc pierwsze akordy, trzyma oczy spuszczone na klawiaturę. Jest w niej jakaś powaga, skupienie, a przy tym nadzwyczajny spokój. Przypomina mi ona wówczas świętą Cecylię, która jest mi najsympatyczniejszą ze świętych i w której kochałbym się, gdybym był jej współczesnym. Ten sam pogodny, czysty profil, te same szlachetne a chrześcijańskie linie. Szkoda, że Klara jest tak duża, ale jednak, gdy się ją widzi grającą, zapomina się o tym. Od czasu do czasu spuszczone jej oczy podnoszą się ku górze, jakby chciała sobie przypomnieć jakąś nutę zasłyszaną gdzieś na wysokościach w chwili natchnienia – i sama wygląda wtedy jak natchniona. [...] Powiedziałem, że lubię ją widzieć, nie zaś słyszeć; muzyki jej, niestety, jak zawsze, nie rozumiem, a przynajmniej chwytam jej myśl z trudnością. Sądzę jednak, że wbrew moim złośliwym uwagom, ma ona niezwykły talent (Bd 131–132).

Płoszowski, wyposażony w umiejętność introspekcji człowiek o głębokiej inteligencji i wrażliwy esteta, w formie dziennikowej narracji dokonujący analizy własnej świadomości, szczerze korzysta z muzycznych aluzji. Wnika w ten sposób w swoje wnętrze, przeżycia, doznania, słowem prezentuje „sceptycyzm podniesiony do kwadratu”, swoje „nerwy bardzo wrażliwe, wydoskonalone przez kulturę całych pokoleń” (Bd). Rozmawiając o Klarze i relacjonując ze szczegółami koncert Hilstówny w Warszawie<sup>73</sup>, wyraża swój

---

w tutejszym świecie muzycznym i uchodzą za głębokie, prawdopodobnie dlatego, że gdy się je słyszy raz dziesiąty, człowiek mówi sobie: Może za jedenastym coś zrozumiem. Przyznaję, że te uwagi moje są złośliwe, a nawet zuchwale, gdyż nie jestem znawcą” (Bd 122).

<sup>72</sup> „[...] spostrzegłem, że obfitość jej kształtów, jej jasna cera, ciemne włosy, błękitne, za wypukłe oczy i usta koloru wiśni, słowem, że cała jej piękność przypomina niesmaczne obrazy przedstawiające haremowe huryski lub co gorzej, oel-druki widywane w drugorzędnych hotelach” (Bd 205–206).

<sup>73</sup> „Klara siadła do fortepianu, [...]. Poczęła grać koncert Mendelssohna, który umiem na pamięć – i czy to dlatego, że czuła, iż oczekują od niej niezmiernie wiele, czy też była wzruszona niezwykle serdecznym przyjęciem, dość, że zaczęła grać gorzej, niżem się spodziewał. [...] usłyszałem kilka uderzeń mętnych, bez należytej siły i wyrazistości. [...] Nigdy fortepian ze swymi tonami, w których brak ciągłości zwiększa się jeszcze przez odległość

poparty obserwacją poglądn na temat artystów jako ludzi najszcześliwszych na świecie, ponieważ mających kontakt z czymś mistycznym:

artysta, byle miał serce czyste, napelnione nie lichą miłością własną, ale miłością sztuki, może być najszcześliwszym człowiekiem na świecie, bo styka się ustawicznie z czymś nieskończonym i bezwzględnie doskonałym. Z życia przychodzi wszystko zło, ze sztuki płynie tylko szczęście. [...] Anielka była po mojej stronie, [...] uderzyła mnie jedna jej uwaga [...]: „**Muzyka to najlepsza pociecha**”. Ja widziałem w tym mimowolne wyznanie, że nie jest szczęśliwa i że zdaje sobie z tego sprawę (Bd 148).

Zasiadła znowu i zagrała *Sonatę cis-moll* Beethovena, której nie było w programie. Nie ma, podług mnie, na świecie utworu, w którym by tak wyraźnie było widać wielką duszę targaną przez jakiś tragiczny niepokój. [...] jak żyję, nie słyszałem tak granego Beethovena i nie odczułem go tak dokładnie. Jam nie muzyk, ale przypuszczam, że i muzycy nie widzieli dotąd, ile się w tej sonacie mieści. Nie umiem znaleźć innego wyrazu na określenie wrażenia, jakiego doznali wszyscy, tylko: ucisk! Miało się poczucie, że staje się **coś mistycznego**, widzenie jakiejś zaświatowej pustki, przeraźliwie smutnej, bez kształtów, w półrozwidnionej przez światło księżycy – wśród której krzyczy, łka i wyrывa sobie włosy beznadziejna rozpacz. Było to i straszne, i przejmujące, bo działo się jakby już z drugiej strony życia, a zarazem nieprzeparcie pociągające, gdyż, co do mnie przynajmniej, nigdy muzyka nie zetknęła mnie tak blisko z czymś absolutnym. Nie będąc więcej od innych ludzi wrażliwy, miałem niemal halucynację. Wydało mi się, że w tej pustce, w tym bezkształcie, w tym zagrodowym mroku szukam kogoś droższego mi niż świat cały, bez którego żyć nie umiem, nie mogę, nie będę, a szukam z tym przekonaniem, że muszę to czynić przez wieczność całą i że nigdy go nie odnajdę. Miałem serce tak ściśnięte, że mi tamowało oddech – nie zwróciłem uwagi na stronę zewnętrzną wykonania, które zresztą musiało dojść do tych wyżyn, na których nie ma już o nim kwestii. Cała sala była pod podobnym wrażeniem, nie wyjmując samej Klary. [...] Gdy skończyła grać, pozostała czas jakiś z głową i oczyma podniesionymi w górę, z twarzą pobladłą i rozchylonymi ustami. I nie był to efekt estradowy, było to proste, wyższe tym razem nad wszelką wątpliwość, natchnienie i zapamiętanie. [...] Widziałem głowy pochylające się do rąk Klary. Ona miała łzy na rzęsach, ale twarz natchnioną, jasną i spokojną (Bd 158–160).

Podobnie jak relacja powyższa, tak i ta z domowego koncertu Klary w małym kółku znajomych jest okazją nie tylko do oddania niezwykłego kunsztu artystki muzycznej, ale też wrażliwości bohatera i przez porównanie – uczuć zakochanego dla Anielki:

[...] siedziała przy fortepianie, i tym razem widocznie Mozart odpowiadał najbardziej jej usposobieniu, bo usłyszeliśmy *Don Juana*. Zaledwie ozwały się pierwsze dźwięki, już była to inna Klara: nie owo hoże i wesołe dziecko, z którym rozmawialiśmy podczas śniadania, ale jakby uosobiona Cecylia. Wytwarzało się powinowactwo między jej zewnętrzną postacią a muzyką; spływała na nią jakaś duchowa powaga i harmonia, które czyniły ją wyższą od zwykłych kobiet. [...] Klara grała cudownie. Szukając wrażeń na twarzach innych, niebawem jednak spostrzegłem, że Anielka szuka ich na mojej.

i przygłuszoną tłokiem akustykę sali, nie wydał mi się nędźniejszym instrumentem. [...] Po jakimś czasie Klara odzyskała równowagę, ale podług mnie cały koncert grała miernie. Ogarnęło też mnie prawdziwe zdziwienie, gdy po zakończeniu rozległy się takie oklaski, jakich nie słyszałem nigdy w Paryżu, [...]. Wysła ze spuszczonej oczyma, [...]. Klara nadto kocha sztukę, by ją mogły zadowolić niezasłużone oklaski” (Bd 158).



Bywala to prosta ciekawość czy też mimowiedny niepokój serca, które nie umiałoby powiedzieć, czego się obawia, a jednak się obawia? (Bd 179–180).

Leon, jeśli relacjonuje inne koncerty, to zawsze przez pryzmat odczuć związanych z obecnością na nich Anielki<sup>74</sup>.

Na prośbę Płoszowskiego, podczas pobytu u ciotki Leona, Klara tłumaczy „na język muzyki ten las, słońce, szum drzew i całą tę wiosnę”:

Powiedziała mi, że już jej się w duszy śpiewa jakiś *Frühlinslied* i że próbuje go wygrać. Rzeczywiście widać było po jej wyrazie, że w niej coś śpiewa – bo zresztą **ona jest jak wielka harfa, która wypowiada się tylko dźwiękami**. [...] Potem Klara improwizowała przy fortepianie swój *Frühlinslied*. Zapewne Płoszów, od czasu jak istnieje, nie słyszał takiej muzyki, [...]. Nuty *Pieśni wiosennej* napelniały ciągle salon. Słowik odpowiadał Klarze z gęstwiny przez otwarte drzwi szklane. Był to niezwykły wieczór, na który złożyły się ciepła majowa noc, muzyka i miłość. [...] W tym świetlistym mroku [...] [Klara] robiła istotnie wrażenie zjawiska. Światło księżyca, wnikając coraz dalej w głąb salonu, oświetliło wreszcie ją i fortepian, że zaś przybrana była w jasną suknię, więc wyglądała teraz jak jakiś srebrny duch muzyki (Bd 181–183).

Wrażliwa na dźwięki natury, odprowadzana do powozu Klara, słysząc „rzechotanie żab w płoszowskich stawach”, mówi: „Finał mojej *Pieśni wiosennej*”, a na zacytowany przez Śniatyńskiego ustęp z *Kupca weneckiego* podsumowuje: „Byłam zawsze pewna, że to wszystko gra”<sup>75</sup>. Klara, mimo że tak zatopiona w muzyce, potrafi zrezygnować z niej, tak jak łamie zasady moralne i poświęca swoją opinię, nie liczy się z konwenansem w momencie wyższej konieczności niesienia pomocy potrzebującemu tego w chorobie Leonowi<sup>76</sup>.

We wcześniejszym sporze o trzy rozmaite typy kobiece, porównując Śniatyńską, Anielkę i Klarę, tak podsumowuje typ piękności Klary:

[...]; na piękność Klary składają się jej pogodne rysy, głównie zaś błękitne oczy i przezroczysta cera, jak powszechnie miewają Niemki; gdyby jednak nie jej powołanie, które sprawia, iż **patrzac na nią myśli się zarazem o muzyce**, twarz uchodziłaby co najwyżej za hożą (Bd 178–179).

Klara o wrażliwości i delikatności nieadekwatnej do jej zewnętrznej „hożości” poświęca się całkowicie dla dobra przedmiotu swej miłości i choć mówi z dużym wyczuciem o swej artystycznej wspólności z Leonem<sup>77</sup>, rezygnuje ze złożonej jej przez Leona propozycji małżeństwa, bo jej miłość do Leona nie pozwala jej poświęcać go dla siebie. Zachowuje w ten sposób własną godność. Natomiast w Anielce, której twarz czyni na Leonie „wrażenie

<sup>74</sup> „Wieczorem byliśmy na *Fliegender Holländer* Wagnera. Zaledwie słyszałem cośkolwiek albo inaczej mówiąc, słyszałem tylko uczuciem, rozumiałem tylko przez moją miłość. Zadawałem pytanie Wagnerowi: «Jakie ty na niej czynisz wrażenie? czy twoja muzyka wnika w nią, czy ją usposabia do kochania, czy ją przenosi w jakieś światy, gdzie miłość jest najwyższym prawem?» To tylko mnie obchodziło” (Bd 318–319).

<sup>75</sup> „... Jak cicho / Śpi na pagórku tam światło miesiąca! / Spocznijmy trochę, i niech dźwięk muzyki / Płynie nam w ucho: noc i nocna cisza / Godzą się z słodkim urokiem harmonii...” (Bd 183–184).

<sup>76</sup> „Klara nie zważała na nic; zaniedbała dla mnie muzykę, naraziła się na trud, na bezsenność, prawdopodobnie na obmowę ludzką, i wytrwała przy mnie” (Bd 336).

<sup>77</sup> „Pan także jest artysta! Można nie grać, nie pisać, nie malować, a w duszy być artystą. Ja to od pierwszej chwili poznania pana dostrzegłam [...]” (Bd 234).



muzyki przetłumaczonej na rasy ludzkie, był jednocześnie urok dziewczyny i ponętnej kobiety” (Bd 305), uwięzionej we własnym dogmatyzmie modelu „świętej Polki”.

Najwyraźniej jako symbol wartości występuje muzyka w *Wirach*. Służy też obrazowaniu przeżyć i duszy bohaterów; stanowi wreszcie dla nich prawdziwe przeżycie metafizyczne na miarę ujęć romantycznych czy neoromantycznych (jak w jednym z wpisów Leona w *Bez dogmatu*). Symbol sztuki stanowi w tej powieści, podobnie jak Klara w *Bez dogmatu*, szesnastoletnia skrzypaczka Marynia Zbyłtowska. Większość bohaterów ma dla niej „kult bez granic”, jak rejent Dzwonkowski, „największy meloman, [...] który uwielbia pannę Marynię Zbyłtowską, [...]” i dla której „do *Sonaty księżycowej*, w układzie Benoit na skrzypce dorobił akompaniament na flecie i przesłał jej go do Warszawy”. Obawiając się o zgodę:

na urządzenie wieczoru muzycznego w dzień pogrzebu krewnego [...] począł dowodzić, że **muzyka towarzyszyć może tak dobrze śmierci jak życiu, a poważna towarzyszy zawsze pogrzebom** – i że skoro ludzie nie wymyślili nic lepszego od niej, nawet ku czci Pana Boga, przeto można przypuszczać, że ułatwia ona wlot dusz ku niebu, a nawet i zbawienie<sup>78</sup>.

Muzyka powiązana zostaje zatem z religią. Kieruje myśli ku Bogu i ostatecznym pytaniom o sens świata (zob. W 43–45). Muzyka podnosi też wartość wiejskiej ziemi i „uważanego za istotne i normalne” życia wiejskiego. O nie to właśnie i o rolnictwo w opinii Grońskiego rozbija się socjalizm:

Towarzystwo zawróciło do domu, [...] rozmawiając [...] o wsi, wiosennych wieczorach i muzyce. Pani Krzycka zapewniała [...], że w Jastrzębiu i przed ich przybyciem nie brakło muzyki, albowiem w parku tyle jest słowików, że czasem spać nie dają (W 22–23).

Mania starego Dzwonkowskiego, dla którego, jak „i dla panny Maryni tak wielkim uczuciem była muzyka”, wypełniająca jemu i jej całkowicie życie, stanowi punkt zazdrości Grońskiego. On bowiem „nie poświęcił niczemu swych wszystkich sił duchowych wyłącznie”, gdyż „treścią jego duszy był lekki, smutny sceptycyzm” (W 23) (w czym przypomina Płoszowskiego). Muzyka to bowiem dla starego Dzwonkowskiego i młodzieńczej Maryni taka wartość, że Groński:

ilekroć widział ich razem, tylekroć miał przed oczyma żywy przykład, że jednak istnieją rzeczy, którymi można sobie wypełnić życie od zarania aż do ostatniej chwili... byle ich nadto nie analizować (W 24).

Niecierpliwemu staruszkowi szkoda było nawet „czasu na jedzenie i na rozmowy, choćby nawet o muzyce, ale lekkie, błahe, a wygłaszane przez profanów, niemających o niej pojęcia (W 24). Dlatego zwraca uwagę dopiero na wywody Grońskiego podnoszące wartość muzyki i zwalczające darwinowską teorię, że:

pieśń i gędźba powstała w jakimś zamierzczłym okresie życia ludzkości z miłosnego oznajmiania się i nawoływania w lasach – mężczyzny i kobiety. [...] [albowiem] u naj-

<sup>78</sup> H. Sienkiewicz, *Wiry*, Gdańsk 1990, s. 20–21. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie W i strony cytatu.

dzikszych właśnie ludów nie istnieją żadne ślady pieśni miłosnych, a natomiast istnieje muzyka i śpiew wojenny. Teoria nawoływania się po lasach wydała się paniom poetyczniejszą. Groński uspokoił je jednak, że to nie zmniejsza **cywilizacyjnego znaczenia muzyki**, ale przeciwnie nawet dowodzi, że ona, wraz z tańcem, **jest jednym z pierwszych czynników wprowadzających do rozproszonych gromad ludzkich pewną organizację**. [...] Groński jał mówić dalej o dziejach muzyki: jak przez cały ciąg wieków służyła wojnie, obrzędowi państwowym, jak świeckim i religii, a nader późno dopiero rozwinęła własne skrzydła, na których unosi się obecnie jak orzeł, nad całą ludzkością. Dziwna sztuka – kończył – najbardziej pierwotna, a dziś więcej od innych na nauce oparta; najściślej w pewne techniczne warunki jak gdyby w jakieś tamy i groble ujęta, a najbardziej bezbrzeżna, najbardziej mistyczna i najbardziej przelewająca się gdzieś poza krańce bytu i życia, co właśnie może jej dawać tę niepojętą władzę nad ludzką duszą – najmniej wyraźnym językiem mówiąca i najdelikatniejsza, a najpotężniej podniecająca do czynów... Tak!... polskim pułkom pruskie kapele grały pod Gravelotte *Jeszcze Polska nie zginęła!*... [...] Dziwna sztuka! Najbardziej kosmopolityczna i najbardziej zarazem narodowa – powszechna i indywidualna... (W 25–26).

Jest to „ze wszystkich sztuk najczystsza” – dodaje pani Otocka, a Władysław Krzycki mówi z widoczną chęcią zakończenia rozmowy, że „nie tylko każdy naród, ale i każdy człowiek ma swoją muzykę” i że tą jego jest taki śpiew chłopaków i dziewczyn w polu przy robocie, „że aż w widłach i grabiach dzwoni (W 25–26). Reprezentuje on wrażliwość na ludowy model muzyki, przejawiającej się w wiejskim śpiewie.

Wieczorny koncert w salonie Maryni poznajemy w głąboko przeżywającego muzykę percepcji Grońskiego:

Groński patrzył z zachwytem na jej [...] szczupłą a wyrośniętą, dziecianną jeszcze postać i myślał, że sam taki widok starczy za muzykę, a przynajmniej, że taka skrzypaczka może uchodzić za jej wcielenie i symbol (W 27).

Krzykiemu zaś, niemogącemu także oczu od niej oderwać,

jakkolwiek **brakło mu gruntownego artystycznego wykształcenia**, jednakże przechodziło mu obecnie przez głowę, że ta dziewczyna z jasną i spokojną twarzą, pochyloną nad skrzypcami, mogłaby być posłużyć któremu ze starych mistrzów jako model do świętej Cecylii – albo do jednego z tych grajków anielskich, których widywał na obrazach Fra Angelico. Inni słuchacze [...] patrzyli na nią również jak na cudowny obrazek (W 27).

Akcent narracji Sienkiewicza pada na przeciągającą się chwilę rozpoczęcia koncertu:

jakiś czas jeszcze panna Zbyłtowska wodziła smyczkiem po strunach, przykręcała kołeczki skrzypiec lub, prowadząc palcem po nutach, wskazywała coś siostrze i rejentowi – po czym nastąpiła cisza przerywana tylko niewyraźną rozmową zgromadzonej za oknami służby, która po raz pierwszy w życiu miała zobaczyć grającą na skrzypcach pannę (W 28).

Relacja ma charakter literackiego (poetyckiego) odbioru muzyki z perspektywy bohatera. Są to bowiem głębokie wewnętrzne reakcje Grońskiego na tę czarowną muzykę przemienianych w postać poetyckich wizji obrazowych, których doznaje podczas gry sonaty Beethovena (dematerializacja, która się w nim dokonuje, ma charakter mistycznego oderwania):

Ozwały się pierwsze akordy *Sonaty księżycowej* i rozpoczęły się czary. Groński, który miał wyobraźnię poety i mocny dar zmieniania wrażeń w wizję, przymknął oczy i **począł ją wysnuwać z duszy**. Oto błądny promień wkrada się przez szczelinę i dotyka czoła śpiącego, jakby chciał zbudzić myśl, a potem ust, jakby chciał zbudzić słowo, a potem piersi, jakby chciał zbudzić serce. Ale strudzone ciało usnęło ciężkim snem, natomiast **dusza wysuwa się z jego objęć, jak motyl z kokona i leci w przestwór**. Noc jasna i cicha. W dole olchy mającą w muślinowej mgle. Na leśnych polanach tańczą korowody nimf, którym faun przygrywa na flecie, a wokół stoją w koronach z rogów jelenie z płonącymi błękitnie oczyma. We wrzosach tlą się świętojańskie czerwce, wśród mchów fosforyzują muchomorzy, a spod ich baldachów drobniuchne elfy leśne przypatrują się korowodom. Z próchniska i bajorów podnoszą się błędne ogniki i chodzą lekkie, tajemnicze, jakby szukały czegoś na próżno. Księżyc wybija się coraz wyżej na niebo i pada rosa obfita. [...] Kraina śpiętrza się z wolna... A oto góry, [...] To morze! [...] Lecz **ty, o duszo, lecisz wyżej i wyżej**. [...] **Słychać muzykę sfer**. Wieczność owiewa tu już swym tchnieniem i przejmuje dreszcz zaświatowy. [...] **Wracasz z wyżyn wszechbytu, wykąpana w falach nieskończoności, czystsza i doskonalsza**. [...] Świta! Świata!... Tak widział i myślał Groński. Dźwięki ucichły wreszcie i nastąpiło milczenie. Panna Marynia stała przy fortepianie z twarzą zawsze jednako pogodną, ale jakby zbudzoną ze snu (W 28–30).

Wędrownka, której doznaje przez fantastyczne krainy, ma charakter całkowitego metafizycznego zjednoczenia z kosmosem-wiecznością i muzyką sfer. To przykład utworu muzycznego jako stanu duszy, jako zjawiska percepcji (przekładu zgodnie z teorią korespondencji sztuk) muzyki poprzez symbole pozamuzyczne<sup>79</sup>. Jego wrażliwość na grę Maryni jest nie tylko naturalna, ale i wsparta wykształceniem. Jednak urokowi tej muzyki nie oparł się nikt ze słuchających, nawet Laskowicz:

pod urokiem tej muzyki stało się ze słuchającymi to, co staje się z ludźmi zawsze, gdy obwieje ich tchnienie prawdziwego geniuszu. Jak czasem we śnie zdaje się człowiekowi [...]. Nerwy uczyniły się wrażliwsze i subtelniejsze, a dusze bardziej lotne, bliższe tej jakiejś granicy, za którą rozpoczyna się wieczność. Było to poczucie nieświadome, po przejściu którego codzienne życie miało ich ogarnąć i sprowadzić znów na dół, ale podczas tej chwilowej egzaltacji zbudziły się w nich nie znane im samym władze chwytania, pojmowania i odczuwania piękności i w ogóle takich rzeczy, których w zwykłym nastroju nie odczuwali i nie wiedzieli, że mogą je odczuwać” (W 31).

W Laskowiczu, studencie medycyny i socjaliście (badającym postać panny Maryni w chwili, w której stanęła do gry jak anatom – „trup w prosektorium”), w momencie pierwszych akordów muzyki całkowicie zmieniają się odczucia:

gdy Beethoven położył mu rękę na głowie, rozbudziły się jednak i w nim lepsze i wyższe uczucia. Widział ściągające się podczas gry usta i brwi panienki i jął przypuszczać, że „ona jednak coś czuje”. Skutkiem tego [...] z wolna i z trudem – na wpół uświadamiał sobie, na wpół zgadywał, że to są nie tylko ręce, ale i dusza grająca. Nie posiadał dość kultury, by muzyka przemówiła do niego tak, jak na przykład do Grońskiego, zrodziło się w nim wszelako jakieś głuche poczucie, że to jest coś takiego jak powietrze, którym wszystkie piersi mogą oddychać bez względu na to, czy kochają, czy nienawidzą. [...] w końcu tak dalece utożsamił muzykę z postacią grającej dziewczyny, że gdy stary rejent [...] ucałował jej ręce – prawie że miał ochotę uczynić to samo (W 32).

<sup>79</sup> Zob. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, dz. cyt., s. 213–215.

Laskowicz też zauważa ambiwalentną dwoistość Maryni, w której chce widzieć „kobietę należącą do tak zwanych klas sytych” i „istot bezmyślnych”, a tymczasem „przez skrzypce przemówiła do niego dusza”:

były w tej panience jakby dwie istoty, z których **jedna** przejawiała się w muzyce jako wysoka artystka, skupiona, pełna w sobie egzaltacji, roztopiona w fale dźwięków i grająca tak, jakby pociągała smyczkiem po własnych nerwach – **druga** występowała w życiu codziennym i w zwykłych z ludźmi stosunkach. Ta ostatnia wydawała się na pierwszy rzut oka, jeśli nie pospolitą, to zwyczajną, pełną prostoty, a nawet wesołości dziewczyną, która prycha jak kot, gdy na przykład Dołhański mówił rzeczy dla niej niemiłe, przekomarzała się z Grońskim, opowiadała niedorzeczności o duchach lub uciekała do ogrodu, by ku wielkiemu strachowi Grońskiego i starszej siostry wozić się czółnem po stawie (W 71).

Laskowiczowi, ogarniającemu wzrokiem tę dziewczynę ze skrzypcami w rękę, „jej dziewczęcą postać, wysuniętą na brzeg estrady, skąpaną w blaskach elektryczności, samą przez się świetlistą”, przypominał się: „alabastrowy posązek, który stary kanonik uważał za największy swój skarb” i gdy patrzył na jej czystą, spokojną twarz lub na linie jej postaci i ubrania, budziło się w nim uczucie, że jest ona „nadziemskim widzeniem, do którego można się było modlić” („coś z poezji i coś z kościoła”)<sup>80</sup>. Cześć ta kłóciła się w nim z buntem przeciw wszelkiemu bóstwu. Ta szesnastoletnia panna, kształcona w konserwatorium w Brukseli, ma tę tylko jej przynależną cechę, że przy wszystkich zwyczajnych zachowaniach, w momencie gry na skrzypcach zamienia się w jej symbol, albowiem: „cała jej dusza siedzi w skrzypcach i prawdopodobnie na zawsze w nich zostanie” (W 10). Taka jest Marynia, gdy na pożegnanie Jastrzębiowi, przed wyjazdem do Warszawy gra koncert z pamięci (jakby muzyka odmaterializowywała się):

[...] wróciła ze skrzypcami. Przez chwilę trzymała je oparte o ramię i, podnosząc w górę oczy, namyślała się, co wybrać – i wybrała: *Ich grolle nicht* Schumanna. Rozlewne tony napelniły ciszę ogrodową. Poczęły śpiewać, tęsknić i płakać, kołysać się, uciszać i śnić, a z nimi czyniły to samo dusze ludzkie. Smutek stawał się smutniejszym, tęsknota mocniej tęskniącą, miłość rzewniej i głębiej rozkochaną. A „**bóstewko**” **grało wciąż, białe w swej muślinowej sukni, spokojne, z zamyślonymi oczyma, zagubionymi gdzieś w nieskończonej dali, niepokalone i jakby wniebowzięte przez muzykę i własną grę. Grońskiemu zdawało się, że ma przed sobą jakąś lilię mistyczną** – i rozpoczął do niej w duszy jakby litanie, w której każde słowo było uwielbieniem małej skrzypczki za to, że gra i że wzbudziła w nim miłość tak pozbawioną najdrobniejszego nawet pyłu ziemi, jakby była nie dziewczyną, złożoną z krwi i ciała, ale naprawdę jakąś lilią mistyczną. [...] wszyscy słuchali w dalszym ciągu tej muzyki, która jak echo grała jeszcze w nich samych (W 147).

Ta niezwykła skrzypczka swoją muzyką wpływa udoskonala jąco na ludzi słuchających, wyszlachetnia ich, łącząc jakby z innym wzniosłym światem – transcendentnym. Czuje tak przede wszystkim Groński. On to w swoich wywodach rozumie tę dziwną sztukę – muzykę we wszystkich jej odsłonach: pierwotnej, opartej na nauce i najdoskonalszej – mistycznej. Tę najczystsza ze wszystkich sztuk próbowano znieprawić, ale, jak

<sup>80</sup> Tamże, s. 258.

przekonuje Groński, „rozpasanie nie może być rytmicznym ani harmonijnym, i dlatego z tych prób urodził się tylko jakiś antychryst muzyki” (W 26). Marynia zmienia się diametralnie podczas wykonywania utworów, błyskawicznie się przeobraża, gdy tylko staje ze skrzypcami obok reagenta Dzwonkowskiego przedmuchiującego flet:

Śliczna, ale dziecinna twarz rozbawionej i ciekawskiej dziewczyny nabrała w jednej chwili wyrazu powagi i głębokiego spokoju. Oczy jej stały się jakby zamyślane i smutne. [...] jej wąska biała postać wyglądała jak stylizowany rysunek na kościelnym witrażu. Było w niej coś po prostu hieratycznego (W 186).

Muzyka ma moc przemieniania uczuć ludzi, tak jak Krzyckiego, którego serce i zmysły szalały z powodu panny Anney:

Łagodne tony poczęły kołysać Krzyckiego. Zmysły jego usypiały z wolna i żądze gasły. Serce zaległa mu cisza. Miłość jego zmieniała się w wielkiego skrzydlatego anioła, który wziął swą umiłowaną na ręce, niby dziecko, niby uśpioną lunaticzkę, i poszybował z nią w niezmiernie przestworza, przed ołtarze uczynione z blasków zórz wieczornych i wieczornych światła gwiazd (W 186).

Broniąca skrzypiec przed zdruzgotaniem o mur przez motłoch Marynia – „wcielona pieśń”<sup>81</sup> umiera tragicznie od otrzymanej rany postrzałowej. Ginie bezwinnie i chowana jest niczym Sienkiewiczowski Hektor kamieniecki, żegnana słowami: „Oto grzebiemy dziś harfę, która chciała grać dla ludzi, a którą podeptał brudnymi nogami motłoch...” (W 278). To symboliczny pogrzeb symbolizowanych przez skrzypaczkę wartości sztuki, kultury, całej cywilizacji, Polski-Matki wreszcie, a odprowadzają ją dźwięki granego przez orkiestrę marsza pogrzebowego Szopena. Ostrzeżenie co do dalszych losów świata, wpisane w ten finał, łączy Sienkiewicz jednak z nadzieją, która żyje „we wszystkich razem – i przeżyje wszystkie wiry na świecie” (W 281). Ostatni głos jest mimo obawy „pustyni” duchowej i zatroskania o świat wartości pełen optymizmu i wiary w duchową przyszłość również Polski.

Sienkiewicz także jako nowelista przekonuje, jak dziewiętnastowieczna muzyka poprzez symbol odtwarza rzeczywistość pozamuzyczną. W okresie pozytywizmu, od około 1860 roku temat muzyczny w prozie realistycznej funkcjonuje, według Mieczysława Tomaszewskiego, jako swoisty punkt wyjścia refleksji natury społecznej, obyczajowej i moralnej<sup>82</sup>. Obrazki rodzajowe Sienkiewicza – *Jamiol*, *Janko Muzykant* czy *Organista z Ponikły* apelują do uczuć, emocji czytelnika. Czy faktycznie tylko służący dydaktycznej idei jest sposób przedstawiania muzyki i doznań akustycznych w małych formach prozatorskich Sienkiewicza? W prozie współczesnej znajdujemy obiektywno-realistyczne ujęcia muzyki. W „obrazku wiejskim” pt. *Jamiol* z 1878 roku prócz nawiązań w ujęciu tematyki tej noweli do dziewiętnastowiecznego nurtu malarstwa realistycznego i pokrewnego mu naturalistycznego opisu Sienkiewicz wykazuje też predylekcję do odbiorczego uwrażliwienia zmysłu słuchu. Elementy muzyczne w strukturze noweli podkreślają głęboki pesymizm naturalistyczny. Nastrój kolejnych trzech scen tekstu, ukazujących

<sup>81</sup> Tamże, s. 277.

<sup>82</sup> Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura*, [w:] J. Bachórz, A. Kowalczykowa, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991, s. 585.

bohaterkę Marysię, równie bierną, bezradną jak dzieci na obrazach Kotsisa i nieświadomą własnego tragicznego losu<sup>83</sup>, współbuduje w znaczącym stopniu dźwięk. W pierwszej, typowo obrazkowej, statycznej (anowelistycznej) sekwencji w kościele współtworzy wraz z elementami malarskimi nastrój minorowy. Opis pogrążonego w cieniu i półmroku kościoła oraz znajdujących się w nim osób, adaptując przede wszystkim metodę opisu dzieła malarskiego<sup>84</sup>, współgra ze ściszym dźwiękiem „ponurej” pieśni o skonięciu<sup>85</sup>. W scenie drugiej, tworzącej rodzajowy obrazek środowiska<sup>86</sup> i „karczemny” akt dramatu Maryśki Kalikstowej, wprowadza autor dynamizujący akustyczny motyw muzyki z katarzynki grającej początkowo „na wabia” (gdy jeszcze „w środku nie było nikogo”). Motyw z katarzynki (która „wciąż grała oberka”) rozwija się, dominując w dialogu wiejskich kobiet, toczonym najpierw żalnym głosem, a następnie przechodzącym w śpiew jednej z nich o śmierci „na nutę oberka”, co wprowadza dysonans charakteru muzyki i tematu (J 16). Sienkiewicz wyznacza motywowi muzycznemu znaczącą rolę w strukturze tej noweli, bowiem nagła cisza, która nastaje po przerwaniu gry katarzyniarza, uwypuklając postać wyznaczonego do przewiezienia Marysi nowego gościa – woźnicy Wojtka Margaly, akcentuje zwrotny moment akcji. Ustanie melodii katarzynki wyznacza (alegorycznie ucina) los sierotki. Ma bowiem swoje następstwa w katastrofalnej chaotycznej jeździe po lesie i wywrotce kończącej jazdę Marysi z opiekunem. Ten zgrzyt ciszy nastającej po oberku znajduje swoją kontynuację w ciszy lasu, tylko pozornie bezpiecznego. Ostatnią i zarazem kulminacyjną scenę, będącą opisem samotnej Marysi w lesie współtworzy skontrastowany z kontekstem naturalistycznym schemat baśni<sup>87</sup>, operujący uspokajającą ciszą jasnej nocy lasu, z której emanuje „jakiś ogromny spokój [...], który dziecku dodawał otuchy”. W „słabym szmerze” kropeł wody, spływających z obfitej „złudzi” leżącej na gałęzi, a poza tym w absolutnej ciszy personifikowanego i uosabiającego (w mniemaniu dziecka) opiekę bożą „dobrego, poczciwego lasu”, więc opiekuńczego, który „słyszał” głośny płacz dziewczynki, niespodziewanie pojawia się zło upostaciowane w wilku:

Zresztą naokół cicho, cicho, białe, milcząco, głucho! [...] Topniejąca złódź szemrała jednostajnie a jakoś żałośnie. [...] Cicho! Istotnie ktoś idzie; śnieg, choć miękki, szeleści, szeleści wyraźnie, kroki zbliżają się i zbliżają ciche, ale szybkie. [...] Szara

<sup>83</sup> Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, dz. cyt., s. 122 i teźże, *Inspiracje malarstwem w nowelach Sienkiewicza*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996, s. 125–133.

<sup>84</sup> Zwracając uwagę i na tworzywo (funkcja światła i barwy, tonacji barwnej, perspektywa i hierarchia oraz selekcja szczegółów, dobór i sekwencja nazw zastępujących operację barwą i światłem i cieniem); układ sceny jest perspektywiczny (zweźający się stopniowo) – na końcu, po ogólnym opisie, autor przedstawia – przybliża bohaterkę (budowa całości też jest perspektywiczna – zweźająca się ku końcowi). Zob. G. Zając, *Fabula nowel „sytuacyjnych” Henryka Sienkiewicza*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4, s. 447–462 (zwłaszcza 451–152).

<sup>85</sup> „Kobiety nie śpiewały, ale raczej mruzczały sennymi i zmęczonymi głosami pieśń, w której ustawicznie powtarzały się słowa: A kiedy przyjdzie skonięcia godzina, / Uproś nam, uproś u twojego Syna... [...] Czasem też przestawano śpiewać; jedna z bab stawała w ławce i poczynała mówić drżącym głosem: Zdrowaś Maria, łaskiś pełna”. H. Sienkiewicz, *Wybór nowel*, Warszawa 1977, s. 15. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie J i strony cytatu.

<sup>86</sup> W której na tle turpistycznego i posepnego opisu miasteczka ukazana jest droga „bab” i Marysi do karczmy, wypełniony pijaństwem i lamentacyjnymi żalami nad sierotą pobyt w karczmie, przybycie do gospody Wojtka Margaly.

<sup>87</sup> Zob. T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968, s. 282–360.



jakaś trójkątna głowa o sterczących uszach przypatruje się dziecku pilnie... straszna, ohydna... (J 21–23).

Służąca ekspresywności i potęgowaniu napięcia gra akustycznych elementów baśniowych (kłócących się z naturalistycznym schematem) doskonale ludzi czytelnika pozorami optymistycznego rozwiązania (jak w konwencji baśni) i w konsekwencji przygotowuje końcowy zaskakujący efekt niespodzianki dla odbiorcy – ostrego kontrastu okrutnej prawdy i pozorów.

W *Janku Muzykancie* z 1879 roku motyw muzyczny w biograficznej części ekspozycyjnej uwypukla (obok determinizmu biologicznego i środowiskowego) fascynację utalentowanego dziecka z ludu wszędzie słyszaną muzyką, która całkowicie determinuje wiejskiego „odmieńca”. Pisarz przekazuje w opisie doznań Janka jego „muzyczny” sposób przyswajania tego, co go otacza:

[...] na jedną rzecz był tylko łapczywy, to jest na granie. Wszędzie też je słyszał, [...] myślał, że tam coś w boru grało... [...] Sosny, buki, brzezina, wilgi, wszystko grało: cały bór [...]! Echo też... W polu grała mu bylica, w sadku pod chałupą ćwierkotały wróble, [...] nawet wiatr grał na widłach. [...] Do kościoła matka nie mogła go brać, bo, jak [...] **zahuczą organy lub zaśpiewają słodkim głosem, to dziecku oczy tak mgłą zachodzą, jakby już nie z tego świata patrzyły...**<sup>88</sup>.

Janek wykazuje wrażliwość i fantastyczność dziecka romantycznego jako „inaczej złożonego” niż człowiek dorosły i normalny, które „stawało się patologiczne, a [jego] urok szedł w parze z niesamowitością”<sup>89</sup>. Znamienna była „ich tajemnicza, nieprzekładalna odmienność [...]”. Dziecko w romantyzmie czy chce czy nie, ciągle coś słyszy i czuje” (JM 14). Taki jest też Janek (porównywany z niezwykłym Orciem z *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasińskiego – dzieckiem-poetą sytuowanym w wyraźnej opozycji wobec wizerunku dziecka tzw. normalnego, którego przeznaczeniem jest śmierć<sup>90</sup>). Janko też nie bawi się jak inne „wiejskie dzieciaki”, a „do roboty był ladaco” (słowem: nie wykazuje normalności w dziecięcych zabawach jak Orcio)<sup>91</sup>. Równie charakterystyczny dla niezwykłości jest także wygląd zewnętrzny i zachowanie „nierozgarniętego bardzo” Janka (ponowne analogie z dziesięcioletnim Orciem<sup>92</sup> oczywiście w zakresie reprezentowanej przez obu chłopców sfery): jego chudość, wydęty brzuch, zapadłe policzki, „wytrzeszczone oczy,

<sup>88</sup> H. Sienkiewicz, *Janko Muzykant*, [w:] tegoż, *Wybór nowel*, dz. cyt., s. 6–7. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie JM i strony cytatu.

<sup>89</sup> Zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, s. 11–14.

<sup>90</sup> Matka wróży Orciowi, że w przyszłości zostanie poetą, gdyż poetyckie wyróżnienie dziecka jest zarazem jego skazaniem, poezja – siłą fatalną, bo prowadzącą ku śmierci. Zob. A. Kubale, *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1984; teźże, *Dziecko*, [w:] J. Bachórz, A. Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991, s. 199.

<sup>91</sup> Który nie „hasa na kijku”, „nie wbija na pal motyli i nie morduje much” jako z natury pozbawiony chęci do badania budowy anatomicznej owadów i innych żyjątek, „nie tarza się również po trawnikach, czyli nie biega i nie skacze, nie cieszy się przyrodą i świeżym powietrzem, nie wykazuje potrzeby wyhasania się jak każde normalne, zdrowo rozwijające się dziecko.

<sup>92</sup> Orcio ma błękitne oczy i jasne pukle, rączki białe i śniade lica, a zgięte piersi wskazują na drobną i chorowitą budowę ciała. „Każdy co spojrzy na ciebie, zatrzyma się i powie: Jakie śliczne dziecko”. Jego **zachowanie** budzi również niepokój: nie bawiąc się i nie ciesząc rzeczami zwykłymi dla dzieci, często się rumieni, „wzrokiem sięga nieba jakby z kimś rozmawiał wtedy”.



patrzące na świat, jakby w jakąś niezmierną dalekość wpatrzone”, którymi „spoglądał zadzierając jak ptak głowę do góry” – anormalność ta mieści się zarówno w naturalistycznej patologii, jak jego niesamowitość w romantycznym „wybraństwie” dziecka-artysty. Tak jak Orcio Janek jest dzieckiem nadzwyczaj spokojnym i jakby nie z tego świata, często uciekającym myślami gdzieś daleko („palec do gęby wkładający”), dokąd nie ma dostępu matka i inni ludzie. Też żyje on swoim własnym wewnętrznym światem muzyki na prawach niedostępnych do zobaczenia gołym okiem, owładnięty tajemniczym i nieodgadnionym darem-stygmatem w dziedzinie sztuki<sup>93</sup>. Janko to chłopak nawiedzony, opętany przez ducha muzyki (jak Orcio przez ducha poezji), którą słyszy zawsze i wszędzie, a słuchając, odchodzi od przytomności. Kilkanaście zdań zdających sprawę z przebiegu dotychczasowego jego życia, aż do momentu, w którym czytelnicy na bieżąco jakby bezpośrednio obserwują jego poczynania (narracja unaoczniająca) – umacnia postać bohatera w roli osnowy konstrukcji fabularnej tekstu, na nią w pierwszej kolejności kierując uwagę odbiorcy. Wstępna, charakteryzująca bohatera część tekstu kończy się fragmentem:

Wcale nie był jak inne dzieci, był raczej **jak jego skrzypki gonta**, które zaledwie brzęczały. Na przednówku przy tym przymierał głodem, bo żył najczęściej surową marchwią i także chęcią posiadania skrzypek (JM 6–8).

Muzyka jak fatum determinuje i pragnienia Janka, i jego fatalistyczny los. Kulminację stanowi najsilniej liryzowany opis „kradzieży” skrzypiec lokaja w kredensie. „Nocna” scena skradania się po ów czarowny przedmiot marzeń operuje, prócz „mobilnego ujęcia światła przyrody towarzyszącego zdarzeniu”<sup>94</sup> i wyostrzającego obraz skrzypiec, równie dramatyzującymi punkt kulminacyjny dźwiękami ożywionej na wietrze przyrody. Taki spersonifikowany obraz świata roślin i zwierząt współdziałających jakby w decyzjach bohatera, wprowadzający składnię poetycką (apostroficzność, paralelizmy), świadczy o celowym czerpaniu z ugruntowanej w świadomości społecznej tradycji romantycznej:

zazumiały cicho drzewa, załopotaly łośpuchy, [...] słowik zaczął śpiewać i pogwizdywać cicho, to głośniej: [...]! Lelek pocziwym cichym lotem zakręcił się koło głowy dziecka i zawołał: [...] a tymczasem słowik cichuteńko pogwizdywał: [...]! Zarzechały zaraz ogromnie żaby w stawie ogrodowym, [...] ale potem ucichły. Słowik przestał pogwizdywać, łośpuchy szemrać. [...] Po chwili z ciemności wyszedł dźwięk cichutki i płaczliwy, jakby ktoś nieostrożnie strun dotknął – i nagle... [...] – Kto tam? [...] Słychać kłatwy, uderzenia, płacz dziecka, wołanie: „O! dla Boga!” szczekanie psów, [...] hałas w całym dworze... (JM 10–11).

Ta romantyczna, liryczna akustyka ciemności właśnie jest szczególnie przejmująca. Kończąca utwór śmierć małego grajka, mającego nadzieję na otrzymanie w niebie prawdziwych skrzypek, ale i zasłuchanego:

w te odgłosy wiejskie, które wchodziły przez otwarte okno. [...] dziewczęta, wracając od siana, śpiewały [...], a od strugi dochodziło granie fujarek. Janek wsłuchiwał się ostatni raz, jak wieś gra... [...] Nad Jankiem szumiały brzozy... (JM 12–13).

<sup>93</sup> Zob. T. Bujnicki, dz. cyt., s. 282–360.

<sup>94</sup> Zob. G. Zając, *Na kanwie pewnego losu. Konstrukcja fabuły w Sienkiewiczowskich nowelach „postaciowych”*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996, s. 99–106.

Na biologiczny związek Janka z naturą nakłada się i uwyrażnia romantyczna więź dziecka romantycznego, czującego inaczej, przenikającego świat duchowy poprzez korespondencję dźwięków.

Podobnym „całym światem” i pragnieniem, jak dla Janka, jest muzyka dla bohatera *Organisty z Ponikły*, który: „od dziecka nasłuchiwał tylko, gdzie grają”<sup>95</sup>. Nieznane jest źródło jego muzycznych wrodzonych zdolności<sup>96</sup>, ale jego gra na organach w czasie sumy, odmieniająca go całkowicie ma i na słuchaczy – prostych chłopów – działanie porywające ducha<sup>97</sup>. Kleń swoją grą wyraża to, co niewypowiedziane, własne wnętrze. Prosta pieśń *Mój zielony dzban*, wygrywana/wydmuchiwana na oboju (na wspomnienie zaręczyn z Olką) w czasie powrotu do domu przez las w mroźną noc oddaje radosny nastrój bohatera z powodu odwzajemnionego uczucia Olki i nadziei na szczęśliwe z nią wspólne życie. Tak jak w *Jamiole* wizja optymistycznego finału zostaje skontrastowana z naturalistycznym zakończeniem, w którym brzask uwidacznia „jego siedzącą postać z obojem przy długich nogach i jego zsiniałą twarz, jakby zdziwioną i zarazem jakby zasłuchaną w ostatnią nutę piosnki [...]” (OP 267) miłości.

Traktowana przedmiotowo w tekstach publicystycznych Sienkiewicza muzyka w beletrystyce autora *Wirów* staje się wielosemantycznym elementem: współkonstruującym fabuły, charakteryzującym wnętrza bohaterów, wielowalorowym symbolem, w tym nośnikiem treści metafizycznych. Opisy muzyki, mieszczące się w literackim stylu odbioru muzyki, określają Sienkiewicza jako twórcę starającego się w różnoraki sposób zmierzyć z tą asemantyczną, niewerbalną sztuką.

## BIBLIOGRAFIA

Błoński J., *Ut musica poësis?*, „Twórczość” 1980, nr 9.

Bujnicki T., „*Quo vadis?*” – *Sienkiewiczowska powieść w obrazach*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996.

Bujnicki T., *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968.

Cieśla-Korytowska M., *Z kim się muzyką podzielić?*, [w] tejże, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.

Dąbrowska A., *Kreacje Kozaków i Tatarów w Trylogii Henryka Sienkiewicza*, [w:] M. Pająkowska-Kęsik, A. Paluszak-Bronka, K. Kołatka (red.), *Język – wielokulturowość – tożsamość*, Bydgoszcz 2013.

<sup>95</sup> H. Sienkiewicz, *Organista z Ponikły*, [w:] tegoż, *Nowele*, Warszawa 1976, t. 3, s. 263. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie OP i strony cytatu.

<sup>96</sup> „Skąd się w Kleniu wzięła taka „sprytność” do oboja, do organów i do różnych instrumentów, na których się rozumiał, trudno było wiedzieć” (OP 262–263).

<sup>97</sup> „zapamiętywał się całkiem przy organach. [...] zdawało mu się, że organy same grają, że głosy ołowianych rur podnoszą się jak fale, płyną jak rzeki, leją się jak upusty, sączą się jak źródła, kapią jak krople dżdżu, że wypełniają cały kościół, są pod sklepieniem i przed ołtarzem, i w kłębach kadzideł, i w świetle słonecznym, i w duszach ludzkich – jedne groźne i wspaniałe jak grzmoty; drugie jakby ludzkie śpiewanie żywymi słowami mówiące; trzecie słodkie, drobne, rozsypane na kształt paciorków lub kłaskań słowicznych [...] jak weźmie grać, to i Panu Bogu nie marketno i człowieka aż zamgli!” (OP 263).

- Dąbrowski S.W., *Muzyka w literaturze*, „Poezja” 1980, nr 3.
- Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Głowiński M., *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Guze J. (tłum. i oprac.), *Encyklopedia symbolizmu*, Warszawa 1992.
- Hofstätter H.H., *Symbolizm*, Warszawa 1987.
- Ihnatowicz E., *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995.
- Krzyżanowski J. (red.), *Dzieła*, t. 50, Warszawa 1950.
- Kubale A., *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1984.
- Kubale A., *Dziecko*, [w:] J. Bachórz, A. Kowalczykova (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994.
- Mocarska-Tycowa Z., *Inspiracje malarstwem w nowelach Sienkiewicza*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996.
- Mocarska-Tycowa Z., *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] tejże (red.), *Z pogranicza literatury i sztuk*, Toruń 1996.
- Okoń W., *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, t. 46(1998), z. 4.
- Piwińska M., *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981.
- Poprzęcka M., *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
- Rabikowska M., *Trzy typy seksualizmu kobiecego w „Bez dogmatu”*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996.
- Sienkiewicz H., *Bez dogmatu*, Warszawa 1985.
- Sienkiewicz H., *Dzieła*, Warszawa 1950.
- Sienkiewicz H., *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1986.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. 2: Część druga (Jadwiga i Edward Janczewscy), Warszawa 1996.
- Sienkiewicz H., *Mieszaniny literacko-artystyczne*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dzieła*, t. 50, Warszawa 1950.
- Sienkiewicz H., *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1984.
- Sienkiewicz H., *Organista z Ponikły*, [w:] tegoż, *Nowele*, t. 3, Warszawa 1976.
- Sienkiewicz H., *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1984.
- Sienkiewicz H., *Rodzina Polanieckich*, Warszawa 1976.
- Sienkiewicz H., *Sprawy bieżące*, Warszawa 1950.
- Sienkiewicz H., *Wiry*, Gdańsk 1990.
- Sienkiewicz H., *Wybór nowel*, Warszawa 1977.

Skarbowski J., *Serdeczne związki poezji i muzyki*, „Poezja” 1980, nr 3.

Sobieraj T., *Sienkiewicz i muzyka*, „Ruch Literacki”, z. 6.

Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

Tomaszewski M., *Muzyka i literatura*, [w:] J. Bachórz, A. Kowalczykowska, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991.

Waśko A., *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, Kraków 2001.

Zajac G., *Fabula nowel „sytuacyjnych” Henryka Sienkiewicza*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4.

Zajac G., *Na kanwie pewnego losu. Konstrukcja fabuły w Sienkiewiczowskich nowelach „postaciowych”*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996.

Zgorzelski C., *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, cz. 3, Wrocław 1988.

**Słowa kluczowe:** zmysł sluchu, muzyka, powieść, korespondencja, felieton, literacki styl odbioru, semantyka

## **Abstract**

### **The Sensual Sensitivity of Positivists. Musical Elements in Henryk Sienkiewicz's Imagination**

The topic of the article concerns recognising the place of music, as a means of expression, in the artistic and journalistic works and correspondence of Sienkiewicz. The writer's reflections on musicalness are followed (analysed) in contemporary novels, historical novels, short stories, feuilletons and letters of the writer. The analysis shows differences in the use of musical elements. Whereas in Sienkiewicz's journalistic texts music is treated like an object, the fiction written by the author of 'Whirlpool' presents it as a polysemantic element which co-creates the plot, characterises the soul of characters, becomes a multivirtuous symbol and a carrier of metaphysical content.

**Keywords:** sense of hearing, music, novel, correspondence, column, the literary style reception, semantics

Roman Bobryk  
 Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

## **„NA SKRAJU PRAWDY...” O DOTYKU ZBIGNIEWA HERBERTA**

Wiersz *Dotyk* został opublikowany po raz pierwszy w wydany w roku 1957 (a więc rok po debiucie książkowym poety) tomiku *Hermes, pies i gwiazda*. W późniejszych wydaniach poezji Herberta (*Wiersze zebrane* – 1971 i 1982; *Poezje wybrane* – 1973; *Poezje wybrane. Dramaty* – 1973; *Wiersze* – 1982) utwór ten był konsekwentnie pomijany aż do roku 1989. Fakt tego swoistego „powrotu” w roku tak ważnym dla polskiej historii najnowszej mógłby sugerować, że na wcześniejszą „absencję” wpływ mogły mieć względy cenzuralne. Wydaje się jednak, że wiersz ten jest do tego stopnia pozbawiony odniesień politycznych i jakichkolwiek odniesień do współczesności i zanurzony w refleksji filozoficznej, że jedyną instancją mającą wpływ na jego nieobecność w kolejnych edycjach mógł być sam autor.

Już choćby z powodu wspomnianego pomijania (braku przedruków) *Dotyk* należy do stosunkowo mało znanych utworów autora *Pana Cogito*. Bardzo rzadko wspominany jest również w opracowaniach dotyczących twórczości Herberta. A jeśli już się w nich pojawia, to na zasadzie krótkiej wzmianki<sup>1</sup>. Już choćby dlatego warto mu się przyjrzeć

<sup>1</sup> Zob. np. S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii*, Warszawa 1994, s. 99; A. Kaliszewski, *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990, s. 173; J. Kornhauser, „*Hermes, pies i gwiazda*” – pamięć i wyobrażenia, [w:] tegoż, *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 25; L. Wiśniewska, *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta*, [w:] M. Woźniak-Labiniec, J. Wiśniewski (red.), *Twórczość Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001, s. 59. Całkowicie pomija *Dotyk* w swoim studium (recenzji) tomów *Hermes, pies i gwiazda* i *Studium przedmiotu* Jerzy Kwiatkowski (zob. J. Kwiatkowski, *Imiona prostoty*, [w:] A. Franaszek (wybór i wstęp), *Poznanie Herberta*, Kraków 1998, s. 36–48).

bliżej. Tym bardziej że wiersz ten można potraktować jako jeden z manifestów epistemologicznych poety<sup>2</sup>.

Oto tekst utworu:

Podwójna wszystkich zmysłów prawda –

przez oczy idzie karawana obrazów  
są jak widok w wodzie  
i między czernią między bielą  
kolorów sypie się niepewność  
i chwieje się w powietrzu czystym  
nasz wzrok jest lustrem albo sitem  
przez który sączy się po kropki  
wilgotnych oczu chwiejna mądrość

na dnie słodczy gorycz drzemie  
więc krzyczy obłąkany język

a w muszli słuchu gdzie ocean  
jak kłębek nici gdzie milczenie  
białego cienia ciągnie kamień  
jest tylko gwiazd i liści zamęt

ze środka ziemi zapach w kłębach  
świat między wężem a zdziwieniem

wtedy przychodzi pewny dotyk  
rzeczom przywraca nieruchomość  
nad kłamstwo uszu oczu zamęt  
dziesięciu palców rośnie tama  
nieufność twarda i bezwzględna  
układa palce w ranie świata  
i od pozoru rzecz oddziela

o najprawdziwszy ty jedynie  
potrafisz wypowiedzieć miłość  
ty jeden możesz mnie pocieszyć  
bośmy oboje głusi ślepi

– na skraju prawdy rośnie dotyk<sup>3</sup>

Już pierwszy ogląd wiersza pozwala na stwierdzenie, że posiada on kompozycję ramową – otwiera go i zamyka pojedynczy wers. Przy czym jeśli wers inicjalny zamknięty został myślnikiem, to wers ostatni otwiera właśnie myślnik. Konstrukcja taka, zwłaszcza po uwzględnieniu, że tematem obu rzeczonych wersów jest „prawda”, skłania do wniosku, że w przypadku wersu finalnego mamy do czynienia z kontynuacją inicjalnej wypowiedzi,

---

<sup>2</sup> Stanisław Barańczak nazywa go manifestem gnoseologicznym – zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 99.

<sup>3</sup> Cyt. wg: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 84–85.

natomiast wszystkie części zamknięte wewnątrz tej „ramy” można potraktować jako swoiste wtrącenie czy dopowiedzenie.

Niemalże cały utwór napisany jest dziewięciozłogłoskowym jambem. Wyjątek stanowią pod tym względem dwa początkowe wersy pierwszej części (strofoidy)<sup>4</sup>. O ile jednak ich długość (a tym samym i układ rytmiczny) różni się od reszty utworu, to jeśli wersy te potraktujemy jako całość, okazuje się, że suma zgłosek nie będzie się różniła od innej dowolnie zestawionej pary wersów. Zaburzenie to można tłumaczyć albo zamierzonym działaniem autorskim (mającym na celu na przykład zwrócenie uwagi odbiorcy na miejsce szczególnie istotne dla odbioru tekstu lub utrudnienie jego lektury<sup>5</sup>), albo błędnym zapisem lub składem drukarskim w pierwszej publikacji wiersza<sup>6</sup>.

Zasadniczą część wiersza składa się z sześciu różnej długości (od 2 do 8 wersów) strofoid i nie jest bynajmniej tematycznie i stylistycznie jednorodna. Cztery pierwsze części zawierają omówienie czterech zmysłów. Każda odnosi się do innego spośród nich – są to kolejno: wzrok, smak, słuch i węch. Strofoida piąta poświęcona jest dotykowi, zaś szósta stanowi pean pochwalny ku czci tego zmysłu i zarazem swoiste podsumowanie całości.

Najwięcej uwagi poświęca podmiot liryczny wzrokowi i dotykowi. Można zakładać, że to właśnie te dwa zmysły są w świecie poetyckim Herberta najważniejszymi środkami poznawania świata i stanowią centrum herbertowskiej epistemologii. Wniosek ten zdaje się potwierdzać wiersz *Przecucia eschatologiczne Pana Cogito* z tomu *Raport z Oblężonego Miasta i inne wiersze* (1983). Tytułowy bohater utworu ma stanąć przed „komisją werbunkową” zaświatów, która „trzebi ostatki zmysłów / kandydatów do rajy”<sup>7</sup>. Pan Cogito postanawia stawić „zaciekły opór” – nie chce oddawać wszystkich ziemskich wspomnień i doznań. Te mają charakter zmysłowy. Bohater nie traktuje przy tym wszystkich zmysłów w jednakowy sposób. Jedne spośród nich byłby skłonny oddać bez żalu:

najłatwiej odda swój węch  
używał go z umiarem  
nigdy nikogo nie tropił

także odda bez żalu  
smak jadła  
i smak głodu

na stole komisji werbunkowej  
złoży płatki uszu

w doczesnym życiu  
był melomanem ciszy (s. 474)

Z kolei niektórych zmysłów Pan Cogito zdecydowany jest bronić ze wszystkich sił:

<sup>4</sup> Pomijam w tym wyczeniu (nie nazywam strofoidami) wersów inicjalnego i końcowego.

<sup>5</sup> Co można rozpatrywać w kategoriach formalistycznego „chwyty”.

<sup>6</sup> Trzeba jednak zaznaczyć, że Herbert pozostawił te wersy w takiej postaci i w kolejnych publikacjach.

<sup>7</sup> Cyt. wg: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, dz. cyt., s. 474. Cały wiersz na stronach 473–476. Wszystkie kolejne cytaty według tego wydania. Dla uproszczenia zapisu przy kolejnych cytatach podaję w nawiasie numer strony.



będzie tylko  
tłumaczył surowym aniołom  
że wzrok i dotyk  
nie chcą go opuścić

[...]

podda się wszystkim torturom  
łagodnej perswazji  
ale do końca będzie bronił  
wspaniałego odczuwania bólu

i paru wyblakłych obrazów  
na dnie spalonego oka (s. 375)

W przypadku *Przeczuć eschatologicznych Pana Cogito* zmysł dotyku powiązany jest głównie z cierpieniem i bólem. Kategoria cierpienia jest jednak w systemie poetyckim Herberta nacechowana pozytywnie i ściśle związana ze sferą etyczną. Wiąże się ona między innymi z kluczową dla herbertowskiej etyki kategorią wierności<sup>8</sup>.

Co do samego *Dotyku*, to (co prawda z dużą dozą egzaltacji) można go nazwać poetyckim traktatem epistemologicznym.

Utwór rozpoczyna bezosobowe (a zatem charakterystyczne choćby dla dyskursu naukowego) stwierdzenie „Podwójna wszystkich zmysłów prawda –”. I choć rzeczoną „podwójność” można interpretować wielorako, to w zestawieniu z „prawdą” wydaje się ona podważać możliwość czystego poznania zmysłowego (jako niedające jednoznacznych odpowiedzi, lecz odpowiedź typu albo-albo). Podmiot liryczny nie neguje wprost sensualizmu, lecz wskazuje na brak absolutnej pewności (przynajmniej na razie nie wskazując jego źródeł) towarzyszący takiemu poznaniu.

Kolejne strofoidy charakteryzują kolejno poszczególne zmysły i sposób, w jaki za ich pośrednictwem odbierany jest świat.

Jako pierwszy scharakteryzowany został zmysł wzroku. Opis sposobu, w jaki jest za jego pomocą postrzegany świat, sprawia, że sama rzeczywistość upodabnia się pod wieloma względami do filmu (też związanego bądź co bądź z percepcją wzrokową). Istotę mechanizmu widzenia oddaje otwierające pierwszą część zdanie „przez oczy idzie karawana obrazów”. W tym zestawieniu ludzki narząd wzroku pozostaje nieruchomym (oczywiście z określonego punktu widzenia) receptorem rejestrującym zmieniające się bodźce. Przyrównanie „obrazów” do „karawany” może sugerować, że ogląd świata ma w pewnym sensie charakter linearny. Same „obrazy” miałyby przypominać „widok w wodzie”. Z jednej strony można byłoby się w tym doszukiwać dalekich nawiązań do określeń przyrównujących oczy (zwłaszcza niebieskie) do morskiej toni lub nazywania czyjś spojrzania „głębokim”, z drugiej zaś – do sposobu, w jaki obraz przekazywany

---

<sup>8</sup> Zob. np. zakończenie prozy poetyckiej *Wiatr i róża* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957): „[...] aby naprawdę cierpieć, trzeba być wiernym” (s. 203). W podobnym kontekście funkcjonuje kategoria wierności w najsłynniejszym bodaj wierszu Herberta – *Przesłaniu Pana Cogito* z tomu *Pan Cogito* (1974).

jest do mózgu (choć w tym wypadku byłoby to wyobrażenie błędne). Warto przy tym pamiętać, że oglądane obrazy odbijają się w ludzkim oku (żrenicy).

Kontynuacją tego obrazu jest obecna w wypowiedzi podmiotu lirycznego świadomość, że oglądany obraz jest w jakimś stopniu zafałszowany/nieprawdziwy. Tak jak rozmazany i niewyraźny jest widok kroczącej przez pustynię karawany. Świadczyć o tym mogą słowa o „niepewności” oglądanych za pomocą oka kolorów tej „karawany” i „chwiejność” całego obrazu. Zresztą sama „mądrość”, a zatem wiedza płynąca z poznania wzrokowego, także jest „chwiejna”, niestała. Nazwanie wzroku „lustrem albo sitem” również mogłoby być interpretowane jako sugestia pewnej nieprecyzyjności czy „mylności” widzenia (lustro pokazuje obraz odwrócony, zamienia prawą i lewą stronę, zaś sito może sugerować pewną wybiórczość). Ponieważ jednak nic nie wskazuje na taką conceptualizację tych przedmiotów porównania, pozostaje skonstatować, że odnoszą się one wyłącznie do zasad „działania” ludzkiego wzroku, który z pewnego punktu widzenia „odbija” wszystkie dostrzeżone zjawiska, a poza tym „przepuszcza” je stopniowo do ludzkiego umysłu<sup>9</sup>. Ostatni wers można potraktować w kategoriach oceny lub przynajmniej podsumowania kwestii poznania wzrokowego. „Wilgotne oczy” należałoby bowiem najpewniej odbierać jako peryfrastyczne określenie łez. „Wilgotnych oczu chwiejna mądrość” opierałaby się zatem na bolesnych doświadczeniach, będących efektem poznawania świata za pośrednictwem wzroku.

O ile zmysłowi wzroku podmiot liryczny poświęca w swojej wypowiedzi wiele uwagi, starając się nomen omen obrazowo wyjaśnić zasady jego funkcjonowania, to zmysł smaku został przezeń potraktowany w sposób zdawkowy. Nie oznacza to jednak, że jego krótki „opis” pozostaje suchym stwierdzeniem faktów. Wypowiedź została bowiem tak sformułowana, że smak zdaje się mieć w tym wypadku dwojakie znaczenie. Z jednej strony chodzi o dosłowny sens tego słowa, związany z doznawaniem określonych bodźców w trakcie picia lub spożywania pokarmu, z drugiej zaś – o jego sens metaforyczny, jako poczucia piękna (synonimu gustu). W pierwszym przypadku słowa dotyczące smaku relacjonowałyby reakcję (okrzyk) człowieka na degustowane pokarmy. W przypadku drugim metaforyczne znaczenie miałyby nie tylko pojęcie smaku, ale także „słodycz” i „gorycz”, a wywołany przez te bodźce krzyk („obłąkanego” języka) byłby wynikiem doznań estetycznych.

Punktem wyjścia dla opisu zmysłu słuchu stała się wieloznaczność słowa „muszla”. Jak wiadomo, w zasadzie jedynym widocznym elementem narządu słuchu jest ucho, a dokładniej – małżowina uszna. Małżowina zaś to „skorupka okrywająca ciało małża”, nazywana często muszlą. W świecie wiersza muszlą jest sam słuch („w muszli słuchu”). W tej specyficznej „muszli” mieszczą się obok siebie „ocean” i „milczenie”. Są to przypuszczalnie przeciwstawne bieguny tego obszaru. „Ocean” należałoby w takim razie traktować jako synonim dźwięku. Sam mechanizm słuchu scharakteryzowany został jako

<sup>9</sup> Olga Wójcik pisze, że „W poezji Herberta oczy są między innymi progiem człowieka. Są jak przedmiot, który wyznacza granicę pomiędzy tym, co w środku, a tym, co na zewnątrz”. Zdaniem badaczki oczy „wpuszczają zewnętrzny świat do wnętrza, a skutkiem owego wejścia jest «płacz-mądrość»” (zob. O. Wójcik, *Motywy lustra w poezji Zbigniewa Herberta (na podstawie tomu „Hermes, pies i gwiazda”*, [w:] E. Czapelewicz, W. Sadowski (red.), *Herbert: poetyka, wartości i konteksty*, Warszawa 2001, s. 53).

coś upodobiącego ocean do kłęбка nici (co można interpretować jako swoisty wizualny odpowiednik wrażeń słuchowych wywoływanych przez ocean, tj. analogiczny do samego dźwięku). Z kolei milczenie (co samo przez się sugeruje powiązanie go z czynnikiem ludzkim – drugą osobą<sup>10</sup>) nazwane zostało nieco oksymoronicznie „białym cieniem”. Może to oznaczać, że jest ono w świecie wiersza postrzegane jako zjawisko na swój sposób sprzeczne, a przynajmniej nienaturalne, lub przydające mu aury poetyckiej. Tym bardziej że obraz ten pogłębiany jest przez kolejne oksymoroniczne zestawienie – nazwanie „cienia” „kamieniem”. Słuch jawi się w tym kontekście jako zaprzeczenie idei porządku.

Zmysł węchu potraktowany został analogicznie jak smak – poświęca się mu w wierszu zaledwie dwa wersy. Zastanawiają tu przede wszystkim słowa o tym, że „świat” sytuuje się „między węchem a zdziwieniem”. Może to oznaczać, że rzeczywistością jest to, co zawiera się pomiędzy bodźcem a reakcją umysłu. Tym samym „świat” nie jest ani jednym, ani drugim, nie należy do sfery poznania zmysłowego ani intelektualnego.

Jak łatwo zauważyć, w zasadzie żaden z dotychczas przedstawionych zmysłów nie dostarcza jakiegokolwiek pewnej wiedzy na temat otaczającego świata. Przeciwnie, wszystkie one wprowadzają (człowieka?) w błąd, zasiewają ziarno niepewności.

Lekarstwem na tę niepewność jest w świecie wiersza dotyk. Świadczyć o tym mogą już pierwsze wersy charakteryzujące ten zmysł:

wtedy przychodzi pewny dotyk  
rzeczom przywraca nieruchomość

Dotyk zostaje nazwany „pewnym”, a zatem jest gwarantem stabilności uniwersum. „Przywracanie nieruchomości” rzeczom jest niczym innym, jak powrotem do stanu naturalnego. Jedną z właściwości „rzeczy” jest bowiem nieruchomość<sup>11</sup>. O ile o innych zmysłach mówi

<sup>10</sup> W przypadku braku tego czynnika należałoby bowiem mówić o ciszy.

<sup>11</sup> W systemie poetyckim Herberta nieruchomość przedmiotów powiązana jest z pierwiastkiem etycznym. Poeta konceptualizuje bowiem „nieruchomość” jako swoisty synonim „stałości” i „niezmienności” z całą wieloznacznością tego słowa. Wszystkie zaś te „synonimy” spina ogólna kategoria „wierności”. Jest ona w poezji Herberta nacechowana pozytywnie i stanowi jeden z fundamentów jego etyki. Wyraźnym przykładem takiego wartościowania nieruchomości przedmiotów i powiązania ich w poezji Herberta z zasadą wierności jest wiersz *Stolek* z tomu *Struna światła* (1956) czy proza poetycka *Przedmioty* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957). W zakończeniu pierwszego z nich padają słowa: „jak ci wyrazić moją wdzięczność podziw / przychodzisz zawsze na wołanie oczu / nieruchomością wielką tłumacząc na migi / biednemu rozumowi: jesteśmy prawdziwi / na koniec wierność rzeczy otwiera nam oczy (s. 55). Nieruchomość jawi się w tym świetle nie tylko jako swoisty synonim wierności (ta przejawia się i w „przychodzeniu zawsze na wołanie oczu”, i w dosłownym nazwaniu tej obecności „wiernością rzeczy”), ale i prawdziwości (czy, jak możemy się domyślać, po prostu istnienia/bycia). Zob. też uwagi na temat tego wiersza w: R. Sioma, *Uwagi o przedmiotach konkretnych w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] S. Wysłouch, B. Kaniewska (red.), *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, Poznań 1999, s. 155–159; K. Wojtkowska, „*Stolek*”. *Z powrotem do rzeczy. Ukryta debata z Ingardenem we wczesnej poezji Herberta*, [w:] J.M. Ruzsar (red.), *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2010, s. 53–73; R. Bobryk, *Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta*, Siedlce 2017, s. 85–85. Z kolei w prozie poetyckiej *Przedmioty* już w inicyjnym zdaniu pojawia się ocena: „Przedmioty martwe są zawsze w porządku i nic im, niestety, nie można zarzucić” (s. 173). W kolejnych zdaniach okazuje się, że to „bycie w porządku” sprowadza się w zasadzie do pozostawania w bezruchu (trwania nieruchomo). Podsumowanie (ostatnie zdanie) zestawia nieruchome przedmioty z „nami” (tj. ludźmi): „Podejrzewam, że przedmioty robią to ze względów wychowawczych, aby wciąż nam wypominać naszą niestałość” (s. 173). Ludzka „niestałość” jest czymś negatywnym, złym, skoro się ją „wypomina”. Ale zarówno „nieruchomość”, jak i „niestałość” są w rzeczywistości dla Herberta zjawiskami

się tu otwarcie, że kłamią („nad kłamstwo uszu”) lub przynajmniej wprowadzają w błąd („oczu zamęt”), to dotyk jest w świetle wypowiedzi podmiotu lirycznego niewzruszonym limesem, o który rozbijają się fałszywe wrażenia i sądy. Jest to „tama” „dziesięciu palców” (czyli narządów, za pomocą których funkcjonuje zmysł dotyku). Motyw „palców” nie jest tu bynajmniej przypadkowy. Rozwija się on w kolejnych wersach, w których najpierw wspomniana „dziesięciu palców tama” nazwana zostaje „nieufnością” „niewierną”, która „układa palce w ranie świata”. Jest to czytelne nawiązanie do znanej z *Ewangelii według św. Jana* opowieści o „niewiernym Tomaszu”. Przypomnijmy, że Tomasz jako jedyny spośród apostołów nie widział Jezusa, kiedy ten po raz pierwszy objawił się uczniom po zmartwychwstaniu. Nie chciał im jednak uwierzyć „na słowo”, kiedy opowiadali mu o tym zdarzeniu i zapowiadał, że „Jeżeli na rękach Jego nie zobaczę śladu gwoździ i nie włożę palca mego w miejsce gwoździ, i nie włożę ręki mojej do boku Jego, nie uwierzę” (J 20,25)<sup>12</sup>. Jak wiadomo, przy powtórnym ukazaniu się uczniom Chrystus nakazał Tomaszowi włożenie palców w rany na swoich rękach i ręki do rany w swoim boku. W świetle wypowiedzi podmiotu rolę Tomasza spełnia dotyk<sup>13</sup>. Mamy tu zatem do czynienia ze swoistą kontaminacją funkcji, jako że w przypadku ewangelicznego przekazu zmysł ten pełnić miał jedynie rolę „pośrednika”, dostarczyciela pewności. W wersie zamykającym przedostatnią strofoidę o dotyku mówi się, że „od pozoru rzecz oddziela”. Można te słowa potraktować jako kolejną deklarację – i to dwojaką – epistemologiczną i aksjologiczną.

Ostatnia strofoida może być potraktowana jako hymn pochwalny ku czci dotyku. Otwiera ją charakterystyczna przede wszystkim dla poezji panegirycznej apostrofa: „o najprawdziwszy”. Również użycie przymiotnika w stopniu najwyższym (*superlativus*) wpisuje się w poetykę poezji pochwalnej (oda, hymn). Dalszy ciąg tego wersu i strofoidy rozwija i na swój sposób uzasadnia ten pochwalny ton. W świetle wypowiedzi lirycznego „ja” (które ujawnia się bezpośrednio dopiero w tej partii utworu) to dotyk jest właściwym „językiem” miłości (skoro „potrafi wypowiedzieć” to uczucie). Możemy się domyślać, że „wypowiadanie” to jest niczym innym, jak tylko fizycznym zbliżeniem (w szerokim tego słowa znaczeniu, a więc obejmującym zarówno ewentualny akt erotyczny, jak i pieszczoty czy delikatne dotknięcie drugiej osoby) dwojga zakochanych. To poprzez bezpośredni kontakt, doświadczenie bliskości kochanej osoby wyraża się istota uczucia. Kolejną zaletą dotyku jest w oczach mówiącego swoista zdolność pocieszania:

ty jeden możesz mnie pocieszyć  
bośmy oboje głusi ślepi

Jeśli źródłem pocieszenia jest zmysł dotyku, to musi ono siłą rzeczy mieć charakter „namacalny”, wynikać z bezpośredniego kontaktu. Ostatni wers tej części można byłoby interpretować jako świadectwo swoistego utożsamienia się lirycznego „ja” z dotykiem.

ambivalentnymi – to, co „nieruchome”, jest wprawdzie w pewnym sensie „doskonałe” („zawsze w porządku”), ale jednocześnie i „martwe”, zaś to, co „niestałe”, „zmienne”, przynależy do sfery „życia”.

<sup>12</sup> Cyt. wg *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1980, s. 1240.

<sup>13</sup> W opublikowanej na łamach „Twórczości” recenzji tomu *Hermes, pies i gwiazda* Anna Kamińska przyrównuje do postępowania św. Tomasza całą postawę filozoficzną (ówczesnego) Herberta (zob. A. Kamińska, *Niewierny Tomasz i świat*, „Twórczość” 1957, nr 10/11, s. 155).

Stoi jednak temu na przeszkodzie fakt użycia liczebnika „oboje” zamiast właściwego dla formy męskiej („dotyk” jest przecież rzeczownikiem rodzaju męskiego) „obaj”. Wynika stąd, że drugi ze „składników” tego „oboje” jest „rodzaju żeńskiego”. Idąc tym tropem dochodzimy do wniosku, że wspomniane słowa określają parę zakochanych, dla których jedynym „pocieszeniem” jest wzajemna bliskość.

W tym miejscu liryczne „ja” kończy dygresję na temat istoty poszczególnych zmysłów i następuje powrót do źródła tych rozważań – ogólnych przemyśleń na temat prawdy i poznania zmysłowego. Zamykający utwór wers, podobnie jak wers inicjalny, jest zatem wypowiedzią o innym statusie semiotycznym – swoistym metatekstem w odniesieniu do zasadniczej części wiersza. Dlatego też najpewniej mamy tu do czynienia z „mówieniem bezosobowym”, pozbawionym jakichkolwiek przejawów liryki osobistej. Podmiot wierszowy (bo tak chyba należałoby nazwać tę nad-instancję) stwierdza niejako w odpowiedzi na inicjalne zagajenie i w oparciu o monolog lirycznego „ja”, że „– na skraju prawdy rośnie dotyk”. Słowa te, jak podkreśla Stanisław Barańczak, nie gloryfikują bynajmniej poznania dotykowego – „Namacalny konkret jest [...] tylko «skrajem», obrzeżem prawdy: mimo że stosunkowo najbliższy, nie dociera jednak do jej rdzenia”<sup>14</sup>. Z drugiej jednak strony te same słowa pokazują, że w świecie poetyckim Herberta prawda nie jest zależna od wnętrza człowieka. Przeciwnie, prawdziwe jest tylko to, co wobec niego zewnętrzne, to, czego można dotknąć – konkretne przedmioty i ludzie.

## BIBLIOGRAFIA

- Barańczak S., *Uciekinier z Utopii*, Warszawa 1994.
- Bobryk R., *Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta*, Siedlce 2017.
- Cieślak T., *Narzędzie i odrębne „ja”?* Motyw i symbolika ręki w twórczości poetyckiej Zbigniewa Herberta, „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, Kraków 2008.
- Kaliszewski A., *Gry Pana Cogito*, Łódź 1990.
- Kamińska A., *Niewierny Tomasz i świat*, „Twórczość” 1957, nr 10/11.
- Kornhauser J., „Hermes, pies i gwiazda” – pamięć i wyobraźnia, [w:] tegoż, *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001.
- Kwiatkowski J., *Imiona prostoty*, [w:] A. Franaszek (wybór i wstęp), *Poznawanie Herberta*, Kraków 1998 [pierwodruk pt. *Zbawienie przez prostotę*, „Życie Literackie” 1961, nr 46].
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1980.
- Sioma R., *Uwagi o przedmiotach konkretnych w twórczości Zbigniewa Herberta*, [w:] S. Wyślouch, B. Kaniewska (red.), *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, Poznań 1999.

<sup>14</sup> S. Barańczak, dz. cyt., s. 99. Z kolei Tomasz Cieślak podkreśla, że „dotyk nie kłamie”, „Rośnie «na skraju prawdy», jest jej najbliższy, podczas gdy pozostałe zmysły zawodzą” (zob. T. Cieślak, *Narzędzie i odrębne „ja”?* Motyw i symbolika ręki w twórczości poetyckiej Zbigniewa Herberta, „Prace Polonistyczne” 1993, seria XLVIII, s. 179).

Wiśniewska L., *Filozofia i mechanizmy konstrukcyjne świata poetyckiego Zbigniewa Herberta*, [w:] M. Woźniak-Łabiniec, J. Wiśniewski (red.), *Twórczość Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001.

Wojtkowska K., „Stolek”. *Z powrotem do rzeczy. Ukryta debata z Ingardenem we wczesnej poezji Herberta*, [w:] J.M. Ruszar (red.), *Pojęcia kielkujące z rzeczy. Filozoficzne inspiracje twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2010.

Wójcik O., *Motyw lustra w poezji Zbigniewa Herberta (na podstawie tomu „Hermes, pies i gwiazda”)*, [w:] E. Czaplejewicz, W. Sadowski (red.), *Herbert: poetyka, wartości i konteksty*, Warszawa 2001.

**Słowa kluczowe:** Zbigniew Herbert, poezja polska XX wieku, sensualizm poetycki

## **Abstract**

### **“On the verge of truth...” About the *Touch* of Zbigniew Herbert**

The article is an attempt to interpret the Herbert's poem “Touch”. The piece can be treated as one of the poet's epistemological manifestos. Its lyrical subject undermines the possibility of sensory learning. The most of attention is devoted to the characteristics of sight and touch. Therefore it can be assumed that those senses have the highest hierarchical range in Herbert's understanding of senses. Touch is thought to be the most important, as it is closest to the truth. However, it still does not allow to truly learn.

**Keywords:** Zbigniew Herbert, Polish poetry of the 20th century, poetic sensualism

Magdalena Kokoszka  
 Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego  
 Uniwersytet Śląski w Katowicach

## ZAPACH W POEZJI ANNY ŚWIRSZCZYŃSKIEJ

### I

„Wśród odorów oraz widoków zgnilizny nie ma już miejsca na dywagacje nad sensem istnienia, dlatego humanistyczny dyskurs Zachodu przeważnie odmawia trzewiom znaczenia i odbiera im sensotwórczy charakter”<sup>1</sup> – pisze Anna Filipowicz. Powiązane z materią cielesną informacje zapachowe zaświadczać niewątpliwie nie tylko o poziomie higieny i prawidłowości przemian metabolicznych, ale także o procesach fermentacyjnych i gnilnych zachodzących w organizmie. Ciało-mięso, konkretne, namacalne, nawet jeśli stanowi żywą jeszcze tkankę ludzką, zagrożone jest dosyć boleśnie perspektywą skończoności: milczącym, niewypowiadalnym finałem, który poraża nicością. Stąd niedaleko już do uprzedmiotowienia, a więc i połączonego z odrazą wyobcowania tego, co cielesne. Może dlatego materialne trzewia i tkanki ludzkie z dużym oporem poddają się także racjonalizującej władzy sztuki. Sztuka nowoczesna, jak zaznacza Michał Paweł Markowski, może być tylko „marzeniem obok ciała”<sup>2</sup>, próbą jakiegoś usensownienia, oswojenia i neutralizacji jego namacalności:

Tylko pod tym warunkiem ciało przedostaje się do sztuki nowoczesnej: jako ciało zobaczone, przedstawione, zobiiektywizowane, usymbolizowane, słowem: odcielesnione. [...] sztuka byłaby niemożliwa, gdyby chciała dotykać ciała, gdyby chciała wytrwać w milczeniu przy nieprzemienionym ciele<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> A. Filipowicz, *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Gdańsk 2013, s. 7.

<sup>2</sup> M.P. Markowski, *Słownik filozoficzny* [z tego cyklu]: *Ciało (nowoczesne)*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 9, s. 88.

<sup>3</sup> Tamże.



Woń osobista znalazła się na cenzurowanym wraz z rozwojem higieny, próbą obrony przeciwko odkrytym przez Ludwika Pasteura niewidocznym drobnoustrojom (obecnym również na powierzchni skóry i odpowiedzialnym za jej zapach), a także w związku z rewolucją przemysłową przynoszącą rozwój branży kosmetycznej. Przełom wieku XIX i XX wiązał się na Zachodzie z wysiłkami w zakresie eliminacji zapachów ciała z przestrzeni publicznej – z próbami uczynienia z nich sprawy prywatnej. Argumentacja zdrowotna na rzecz czystości walczyła przy tym o lepsze z estetycznymi racjami nosa<sup>4</sup>. Georg Simmel diagnozował, że obserwowane „wysubtelnienie kultury wiedzie do indywidualizującej izolacji”<sup>5</sup>, trzymania dystansu, wybredności i oporu wobec narzucających się z zewnątrz, a niechcianych woni. Dla nowoczesnego indywiduum węch, w przeciwieństwie do innych zmysłów sprzyjających wzmacnianiu wspólnoty, pozostaje – jak dowodził socjolog – przede wszystkim narzędziem dysocjacji:

Ogólnie w miarę rozwoju kultury zdalne oddziaływanie bodźców zmysłowych słabnie, nasila się zaś oddziaływanie z bliska, stajemy się nie tylko krótkowzroczni, ale w ogóle wrażliwi zmysłowo tylko na krótki dystans; za to na tych krótszych dystansach tym bardziej wrażliwi. Zmysł powonienia jest zaś już z góry nastawiony na większą bliskość niż wzrok i słuch, i jeżeli nie jest już dla nas źródłem obiektywnego poznania, jak dla niektórych ludów naturalnych, to subiektywnie tym gwałtowniej reagujemy na wrażenia, jakich nam dostarcza<sup>6</sup>.

Obciążeniem dla zwierzęcego, jak się przyjęło, zmysłu powonienia miał być także spadek po Darwinie i Freudzie. Wiązało się to z przekonaniem, że ludzie stracili część wrażliwości oflaktorycznej w procesie ewolucji, a jej pozostałości wykorzystywane są nie tylko do diagnozowania ewentualnych niebezpieczeństw. Węch łączony był z objętą tabu społeczną sferą erotyki, a także tym, co nieuświadomione, toteż „Brdne, przepocone ludzkie ciało, utożsamiano z zacofaniem, prymitywizmem, chaosem, czystość zaś uosabiała ład, moralność i kultywowany nade wszystko postęp”<sup>7</sup>. Działania na rzecz uwolnienia zachodniego społeczeństwa od zapachów ciała, wpisujące się w obowiązującą do dzisiaj tendencję, oznaczały także odcięcie się od wywoływanych przez woń emocjonalnych i instynktownych reakcji, niekontrolowanych objawów sympatii i antypatii, pociągu czy odrazy, które stanowić mogłyby swoiste zagrożenie dla prób racjonalnego konstruowania przestrzeni publicznej:

Współczesne ciała i ich otoczenie mają być czyste, tj. bezzapachowe. Zapach jest zwierzęcy i czysto prywatny, a intymne i irracjonalne informacje, jakie ze sobą niesie, nie powinny przeszkadzać w ściśle racjonalnych publicznych dialogach<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Zob. B. Hoffman, *Perfumy. Uwarunkowania kulturowo-społeczne*, Kraków 2013, s. 213–219.

<sup>5</sup> G. Simmel, *Socjologia zmysłów*, [w:] tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006, s. 201.

<sup>6</sup> Tamże, s. 201–202.

<sup>7</sup> M. Skowron, B. Grabowska-Polanowska, J. Faber, I. Śliwka, *Analiza lotnych związków organicznych z powierzchni ludzkiej skóry. Raport Nr 2070/Ch*, Kraków 2014, <https://www.ifj.edu.pl/publ/reports/2014/2070.pdf?lang=pl> [dostęp: 10.08.2017].

<sup>8</sup> M. Diaconu, *Zapach, tożsamość i pamięć: o konstruowaniu podmiotu poprzez zapach*, „Sztuka i Filozofia” 2004, t. 24, s. 64.

## II

Na przekór presji kultury i społeczeństwa, zmierzającej do wyrugowania naturalnych, osobniczych zapachów, Anna Świrszczyńska nigdy nie zapomina jednak, że ciała ludzkie parują, wydzielają smrodliwe produkty i „ciężką” woń. Przeważająca większość<sup>9</sup> bodźców węchowych przywoływanych przez poetkę przynależy do kręgu somatycznego: do odorów powiązanych z materią organiczną – materią ciała, które żyjąc, doświadcza i cierpi. Wskazywane w wierszach doznania zapachowe, jakkolwiek nieliczne, wydają się towarzyszyć istotnym punktom biografii opowiadającego o sobie podmiotu. Chodzi tu zwłaszcza o traumatyczne przeżycia z czasów wojny; to wśród nich, w kontekście wojennej dezintegracji ciał czy upustu dla tego, co animalne, a może przede wszystkim – skróconego dystansu poznawczego wobec rzeczywistości, poszukiwać można klucza do specyficznego świata zapachów tej poezji. „Doświadczenia wojenne – zwłaszcza praca w szpitalu – zmieniły perspektywę poznawczą poetki, nobilitując, jak zaznacza Agnieszka Stapkiewicz, zmysłowy odbiór świata”<sup>10</sup>.

Wojna budzi uzasadniony wstręt i odrazę: brud, wszy, głód, ropiejące rany, smród – ohyda świata, w którym ludzie znaleźli się w sytuacji Hioba, wznoszącego żalosne suplikacje „z gnoju barłogu, kędy toczony przez czerwie leżał siłując się w sobie” (*Rok 1941*, s. 76). Codzienna rzeczywistość na zapleczu konfliktu zbrojnego to odkrywana, na każdym kroku i z bliska, pospolitość cierpienia, bólu, okaleczenia i śmierci – to: kuchnia nędzarzy, „[...] co na 20-stopniowym mrozie czekają na łyżkę cuchnącej zupy” (*Rok 1941*, s. 76); kanały, którymi podąża się „po piersi w śmierdzącym kale / w ciemności bez powietrza” (*Szli kanałami*, s. 285) i „[...] ciężka noc w szpitalu, / smród ropy, jęki rannych” (*Włosy jak wodospad*, s. 269). Dochodzi do tego jeszcze nieodłączny zapach krwi i potu umierających, którzy zgrzytając zębami, mocują się ze śmiercią, a także uporczywie obecny, atakujący zewsząd odór martwych ciał: „z piwnic buchał / smród trupów. Wyskakiwał / szczur ludożerca” (*Szukali brylantów*, s. 294)<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Margines ten jest naprawdę niewielki, np. w *Hymnie do miłości* przywołany zostaje na prawach wyjątku konwencjonalny zapach majowych kwiatów: „O zapachy majowych kwiatów!” (s. 101), a w wierszu *Rok 1941 – łyżka „cuchnącej zupy”* (*Rok 1941*, s. 76). W prozie z tomu *Wiersze i proza* pojawiają się jeszcze bukietki „perfumowanych pierwiosneków” (*Epoka. Sztuch z dziewiętnastego wieku*, s. 60). Inne wonie, pachnącego siana za koszulą (*Grabie siano*, s. 380) czy farby z obrazów zmarłego ojca (*Piorę koszulę*, s. 360), występować będą już bezpośrednio w kontekście motywu ciała. Wszystkie cytaty z utworów A. Świrszczyńskiej podaję według pierwszego wydania zbierającego jej dokonania poetyckie i uwzględniającego ostatnie wersje tekstów drukowane za życia pisarki: *Poezja*, zebrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997. W nawiasach wskazuję tytuł utworu i numer strony, na której znajduje się cytowany fragment.

<sup>10</sup> A. Stapkiewicz, *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2014, s. 82.

<sup>11</sup> Szczegółne wyczerpanie poetki na zapachy związane z ciałem (i zawężenie pola opisywanych wrażeń) widać dobrze w kontekście tego, co – wspominając powstanie – zapisuje M. Białoszewski. Pisze o tym M. Zielińska: „Więcej wrażeń węchowych pozostawiło powstanie: zapach świeżego betonu schodów na Rybakach, ciepły, wilgotny zaduch pralni w tamtejszej piwnicy, karbid, potem spalenizna na Kapitulnej. O kanałach poeta nie umiał powiedzieć, czy śmierdziały – tak miał otepiałe oczy i nos po piekle Starówki. W Śródmieściu odnotował tylko zapach zadrukowanego papieru gazetek w powstańczej drukarni, a na koniec przemianę hali w Pruszkowie: od wieczornych zaduszkowych oparów świec do porannego zapachu szyn i kolei”. M. Zielińska, *Białoszewski i zapachy*, [w:] M. Kalinowska, E. Kiślak (red.), *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, Warszawa 1998, s. 192–193. Pamiętnik Białoszewskiego porównuje z wiersza-

Perturbacje ciała, w tym także uciążliwe doznania węchowe, pozostają jedną z odsłon nowoczesnej wojny totalnej, dotykającej wszystkich sfer życia bez wyjątku<sup>12</sup>. Przywoływane w wierszach Świrszczyńskiej „ciężkie”, cielesne zapachy, niedające się zneutralizować miazmaty, przyczyniają się do obnażenia skrajnie przyziemnych, prozaicznych stron rzeczywistości. Demaskacji dokonują ci, którzy gotowi są mówić o doświadczeniu cierpienia wojennego szczerze i prosto, bo zmuszeni byli „[...] przyhołubić je sobie na co dzień / jak zwierzę” (*Pieśń ludzi wesółych*, s. 81). Uaktywniony w tej sytuacji animalny<sup>13</sup> zmysł węchu wydaje się pomocnym diagnostą, jednym z przydatnych narzędzi poznawczych, którym posługują się ludzie zmuszeni przez historię do bezpośredniej konfrontacji z własną biologiczną naturą. Ludzie wyczuwający wokół siebie śmierć – i dlatego zaprzątnięci najbardziej podstawowymi sprawami życia:

Byłam posługaczką w szpitalu  
bez lekarstw i wody  
Nosilał baseny  
z ropą, krwią i kałem.

Kochałam ropę, krew i kał,  
były żywe jak życie.  
Życia było dookoła  
coraz mniej

(*Nosilał baseny*, s. 267)

Materialna tkanka ludzka ujawnia na wojnie swój ciężar i własne, nieubłagane prawa – „człowiek okazuje się tylko **ciałem**: szybko psującym się i rozkładającym **mięsem**”<sup>14</sup>. Autorka *Budowałam barykadę* nie próbuje uchylać się przed brutalnością tego rozpoznania, podejmuje jednak dosyć niestandardową próbę przewartościowania wojennego kadaweryzmu. „Powstanie – pisze Anna Nasiłowska – jest u Świrszczyńskiej ogromnym wybuchem woli życia, poezja rejestruje każdy jej przejaw”<sup>15</sup>. Ciało człowieka, podatne na zranienie i postępujący rozkład, nawet jako sprawiająca kłopoty, wymykająca się spod kontroli biologiczna materia, ciągle jeszcze pozostaje nieredukowalnym nośnikiem pożądanego

mi Świrszczyńskiej, także pod kątem obecności wrażeń zmysłowych, R. Rędzia, zob. tejsze, *Opisać powstanie po latach* (Miron Białoszewski „Pamiętnik z powstania warszawskiego” – Anna Świrszczyńska „Budowałam barykadę”), „Ruch Literacki” 2000, z. 3, s. 305–324.

<sup>12</sup> Zob. J. Święch, *Wojna a „projekt nowoczesności”*, [w:] M. Dąbrowski, A.Z. Makowiecki (red.), *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, Warszawa 2003, s. 9–34. O cielesności człowieka w kontekście wojny totalnej piszą szerzej m.in.: M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, Warszawa 1996, s. 254 czy M.J. Olszewska, *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej*, Warszawa 2004, s. 315–323.

<sup>13</sup> Świrszczyńska wielokrotnie podkreśla, także za pomocą przenośni czy porównania, animalny charakter zmysłu węchu: „Nie każdy posiada to prawo [...] / Wszyscy mówią o jego bezcenności, kto jednak zechce / [...] / patrzeć w ślepią gęste od wściekłości / sierść głaskać / cuchnącą obco? / Ale my jesteśmy zwierząt poskramiacze” (*Pieśń ludzi wesółych*, s. 81–82); „A teraz – kiedy księżyc krzywy jak kieł dzikiej świni wschodzi wśród gór – budzę się i wysuwam głowę podobna suce, która węższy śmierć” (*Kassandra*, s. 90); „Wzięłam ją za rękę / pocałowałam w delikatny policzek / rozmawialiśmy, ona była / taka sama w środku jak ja, / z tego samego gatunku, / poczułam to od razu, / jak pies poczuje węchem / psa drugiego” (*Taka sama w środku*, s. 221–222).

<sup>14</sup> M.J. Olszewska, dz. cyt., s. 317.

<sup>15</sup> A. Nasiłowska, *Barykada Anny Świrszczyńskiej*, „Twórczość” 1985, nr 10, s. 97.

istnienia. Miłość do ciała to pochodna miłości do życia – życia, którego komponentem nieodłącznym i podstawowym bywa namacalność cierpienia.

### III

Węch jest zmysłem odpowiedzialnym za diagnozowanie niebezpieczeństw, z biologicznego punktu widzenia nieprzejednanym – trudnym do oszukania, a przede wszystkim jedynym, którego nie da się zupełnie „wyłączyć”. Trzeba bowiem oddychać, a więc i wachać, by żyć<sup>16</sup>. Wyrugowanie z otoczenia uciążliwych woni ciała w istocie bywa luksusem, na który w określonych sytuacjach życia nie można sobie pozwolić – konieczne staje się raczej bycie razem w całej mizerii ludzkiej. Świrszczyńska zdaje się podkreślać wagę i zarazem trudność tego zadania, powraca bowiem (nie tylko w kontekście wspomnień wojennych) do sytuacji, w której fetor ciała, a co za tym idzie – namacalny, cielesny wymiar ludzkiego cierpienia okazuje się swoistą zaporą, barierą odgradzającą człowieka od człowieka:

Szedł od niej smród, gnła  
za życia.

Pięć tygodni ropa, dreny.  
Narzeczony  
przestał już przychodzić

(*Gnła za życia*, s. 270)

Sąsiadki mi powiedziały:  
– To dla niej szczęście, że umarł.  
Musiała mu co dzień zasypywać nogi popiołem.  
Ropa, pani rozumie.  
Bardzo śmierdziało, krzyczał na nią.

(*Siedemdziesiąt lat*, s. 146)

Cielesność poddana degradacji rodzi wstręt, ale uciążliwość ciała jest samym życiem. Świat sterylny, „wyprany” z zapachu, zaświadczonego o wysiłku i ciężarze egzystencji, oznacza w poezji Świrszczyńskiej śmierć:

Koszula powstańcza ma wszy  
śmierdzi smrodem kanałów  
śmierdzi potem młodości  
potem walki i strachu.

[...]

Potem w koszulę wsiąkła krew  
i wtedy ludzie  
dali mu drugą czystą  
gdy go kładli do skrzyni z białych desek

(*Koszula powstańcza*, s. 274–275)

<sup>16</sup> Zob. D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, Warszawa 1994, s. 18.

Nad pozbawioną zapachu „czystością” najczęściej ciąży w poezji Świrszczyńskiej odium martwoty (czystość jest „jak zabite życie”, *Pracza*, s. 189) lub bezmyślnego niepokalanania. „Czysty” bywa ten, którego stać jeszcze na „młody” zachwyt, ale kto nie zaznał „pocałunku cierpienia ni uścisku trwogi” (*Jesteś ciepły*, s. 204). „Czyste” ciało nie rzuca cienia (por. *Jak Egipcjanin*, s. 373), nie obciążają go „człowiecze ły” (*Lekki nogami*, s. 373). Dlatego usunąć zapach spoconego ciała, przynależny życiu, to usunąć samo życie – równanie to powtórzy Świrszczyńska w znanej<sup>17</sup> elegii na śmierć ojca:

Ostatni raz piorę koszulę  
mojego ojca, który umarł.  
[...] Piorąc tę koszulę  
niszczę go na zawsze.

(*Piorę koszulę*, s. 359)

Czysta, wyprana koszula, jak pisze Stapkiewicz, pod piórem poetki „staje się figurą śmierci. Żywe ciało nieustannie brudzi odzież, a śmierć – niczym Wielka Pracza – zdejmuję z człowieka brud i zapach”<sup>18</sup>. Ten ostatni, usytuowany w poezji Świrszczyńskiej na biegunie przeciwnym do tego, co „niezbrudzone” życiem, jego bólczkami, wpisuje się bezpośrednio w „pieśń na cześć cierpienia”, które „Z ciał zagaszłych przeskakuje / w żywe, wnika w nie, / jak zapach właściwy, jak / dusza odpowiednio ukształtowana” (*Pieśń ludzi wesolych*, s. 80).

#### IV

Świrszczyńska jest, jak już wielokrotnie wykazywano, poetką somatycznego konkrety, stanowiącego punkt dojścia, ale i wyjścia ku światu oraz temu, co pozamaterialne<sup>19</sup>. Pisze wiersze „przychylnie cielesności” (*Zostanę babką klozetową*, s. 315), na jednym niemal oddechu zestawiając „mroźny szpik metafizyczny” i „gorące łajno” (*Brudny erotyk*, s. 384), bo „poeta to nie tylko mózg i maszyna do pisania, to także ciało [...], myślące mięso człowiecze”<sup>20</sup>. Nie jest więc zaskoczeniem, że przywołuje określony rodzaj woni, że prowokująco łączy też cielesne z pozacielesnym: „Moja tępota / śmierdzi zdrowo / jak moja skóra, kiedy / nie jest myta” (*Jestem tępą*, s. 322); „Staram się, jak mogę, / pocę się i nadymam” (*Pocę się i nadymam*, s. 236); „Robię bilans / pocę się krwawym potem”

<sup>17</sup> Twór ten wyróżnia w swojej książce o Świrszczyńskiej Cz. Miłosz: „*Piorę koszulę* jest jednym z wielkich wierszy pożegnalnych literatury światowej. W hierarchii poetów **jeden** wiersz tej jakości powinien wystarczyć do zapewnienia nieprzemijającej sławy, niezależnie od tego, czy i na ile reszta dorobku poety mu dorównuje”. Zob. Cz. Miłosz, *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 2012, s. 37. Pierwsze wydanie tej książki ukazuje się w roku 1996.

<sup>18</sup> A. Stapkiewicz, dz. cyt., s. 114.

<sup>19</sup> Ciało jako najważniejszy temat poezji Świrszczyńskiej jest przedmiotem szeregu studiów. Piszą o nim m.in.: Cz. Miłosz, R. Stawowy, T. Żukowski, W. Bonowicz, W. Bojda, A. Legeżyńska, G. Borkowska, A. Giżewska, A. Skrendo, A. Nasilowska, B. Kaniewska. Różne wątki tej refleksji zbiera i omawia szerzej A. Stapkiewicz, w jej książce pojawia się także szczegółowa bibliografia związana ze wspomnianym zagadnieniem. Zob. A. Stapkiewicz, *Asceza i ekstaza – o obrazach cielesności*, [w:] tejsze, dz. cyt., s. 51–118.

<sup>20</sup> A. Świrszczyńska, *Izba tortur; czyli moja teoria poezji*, „Kultura” 1973, nr 8.

(*Zgrzeblem z żelaza*, s. 220); „Jęcząc z nienawiści / [...] / płacząc, Kochając się / pocąc się śmiertelnym potem / mówimy do siebie” (*Rozstanie*, s. 209). Jeśli coś może budzić zdziwienie, to samo kategorię zawężenie wachlarza zapachów; autoironiczna, przekornie manifestacyjna przychylność dla tego, co normalnie rodzi odrazę. Doświadczenie językowe podpowiada bowiem, że negatywna wartość symbolizująca słów, takich jak „pot” czy „smród”, jest na tyle duża, że konsekwentne powracanie do nich może uchodzić za gest znaczący:

Werbalizacja doznań oflaktorycznych jest w pewnym przynajmniej stopniu ograniczona przez filtr kulturowy. Informacje odbierane z otoczenia przez zmysł węchu w naszym umyśle niekoniecznie muszą tworzyć negatywne doznania, ale ograniczenia kulturowe powodują, że werbalizujemy je tak, a nie inaczej. Ten filtr przestaje działać pod wpływem niektórych stanów emocjonalnych [...]<sup>21</sup>.

Nieprzypadkowo mówi się, że powonienie jest zmysłem afektów i wyobraźni, a te nie zawsze udaje się w pełni zmieścić w obowiązujących kulturowych schematach. Świrszczyńskiej obca jest „sterylna”, wysublimowana estetyka, eksponuje zapachy prozaiczne, intensywne i ostentacyjne – te, które nie dają się przytłumić, zamaskować, a więc i nazbyt łatwo usunąć z pamięci oraz pola kontaktów międzyludzkich. Odór skóry, pot i smród wydzielin – to z ich pomocą unaocznia poetka jednocześnie rażącą mizериę, ale i niezwykłość współistnienia z innym ciałem. Niezwykłość tego, co tak bardzo dotykalne, namacalne i mimo wszystko ulotne. Zapach, zarazem konkretny i wymykający się, natarczywy i trudny do ujęcia, wydaje się dobrym narzędziem do opisywania nieuchwytnego fenomenu życia i równocześnie jego cielesnej materii:

To, co żyje wyraża swoją żywotność w zapachu, który balansuje między eterycznością ducha i ciężarem materii. [...] Poniekąd wyraża tajemnicę, stanowi przedsmak duchowej „podszewki” świata. Jest ogonem, resztą (*za/pach*, cerk. *pachati = oganiać, opasz = ogon*<sup>22</sup>), tym co ulotne, lecz nieśmiertelne, bo „oddechowe”<sup>23</sup>.

Każde ciało ludzkie ma swój własny, niepowtarzalny „podpis zapachowy”<sup>24</sup>, woń osobistą, o której „wyjątkowości decydują różnorodne czynniki, wynikające zarówno z cech wrodzonych, jak i stylu życia, ogólnego stanu zdrowia, wieku, płci, uprawianego zawodu czy ogólnie środowiska, w którym [człowiek – M.K.] przebywa”<sup>25</sup>. Uwarunkowania biologiczne mieszają się z wpływem czynników społeczno-kulturowych. Autorka *Piorę koszulę* decyduje się poszukiwać tego, co stanowi o tożsamości i jednostkowości ludzkiego bytu, także po stronie ciała. Przeciwwstawia trwałe zapachy farby z obrazów zmarłego ojca drogocенności ulotnej cielesnej woni, czyniąc z opowieści o utracie i żałobie osobliwą elegię na odejście zapachu – ostatniego akordu istnienia bliskiego sobie człowieka:

<sup>21</sup> M. Bugajski, *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne studium zapachów*, Wrocław 2004, s. 178.

<sup>22</sup> A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1989, s. 388.

<sup>23</sup> B. Mytych-Forajter, *Zapachy*, [w:] *też*, *Czule punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010, s. 64.

<sup>24</sup> Zob. M. Skowron, B. Grabowska-Polanowska, J. Faber, I. Śliwka, dz. cyt., s. 5, 14.

<sup>25</sup> Tamże, s. 4.



Ze wszystkich ciał na świecie,  
zwierzęcych, ludzkich,  
tylko jedno wydzielalo ten pot.  
Wdycham go  
po raz ostatni. [...]

(*Piorę koszulę*, s. 359)

Węch, bodaj najbardziej pokrewny dotykowi, pozwala na szczególną bliskość i intymność relacji. „Powonienie nie wytwarza przedmiotu – jak wzrok i słuch, ale pozostaje niejako sprzęgnięte z podmiotem [...]”<sup>26</sup> – paradoksalnie więc, pomimo autocentrycznego<sup>27</sup> charakteru, otwiera wachającego wprost na świat i drugiego człowieka. W przypadku poezji Świrszczyńskiej, dosyć przemyślanie i oszczędnie gospodarującej motywami zapachowymi, węch wydaje się istotnym uzupełnieniem dla szczególnie ważkiego, jeśli nie kluczowego dotyku. Zmysłu, który – jak dowodzi Beata Przymuszała – pod piórem pisarki okazuje się jednym z podstawowych remediów na samotność, traumatyczne przeżycia i życiowe zagubienie:

[...] cielesny dotyk staje się najważniejszym wyrazem łączności – objęcie jest jedynym możliwym znakiem przeciwstawienia się losowi, złu, cierpieniu. [...] Przytulenie to dawanie siebie – wzajemne wspieranie. [...] Staje się widocznym wyrazem pragnienia przeciwstawiającego się samotnemu istnieniu<sup>28</sup>.

Nie chodzi więc wyłącznie o niewątpliwie ważny dla poetki erotyczny wymiar kontaktu cielesnego, ale o możliwie bliskie doświadczenie obecności drugiego istnienia. Nie tylko w opisanym przez Świrszczyńską wojennym schronie „swoj tuli się do swego, / obcy tuli się do obcego, / żona tuli się do złego męża” (*W schronie czekając na bombę*, s. 283), gdy nie ma swoich, dobre są nawet dotykające ciała pod koszulą żywe, „ciepłe wszy” (*Moje wszy*, s. 293). Kobieta łączy do ciała mężczyzny (zob. *Jesteś ciepły*, s. 204), dziecko „ciepłe jak małe zwierzę” obejmuje przez sen matkę (*Jestem kocią*, s. 154), obłapia inne ciało nieuleczalnie chora (*Odwiedziny*, s. 147), a i stare kobiety, żebraczki, wariatki szukają w dotyku pocieszenia: „Siostry z dna, / mówimy biegle językiem cierpienia. / Dotykamy swoich rąk, / to nam pomaga” (*Siostry z dna*, s. 183). Zapach zdaje się tworzyć podobną przestrzeń współobecności, a przynajmniej wykazuje wyraźnie taki potencjał. Jeśli natomiast czymś się wyróżnia, to dlatego, że wachanie przypomina raczej dotykanie na odległość; jest – ciągle jeszcze możliwym – dotykiem pod nieobecność ciała, pozwala doświadczyć obecności postawionej pod znakiem zapytania. Motyw ten pojawia się u Świrszczyńskiej nie tylko w przywoływanej wcześniej elegii na odejście ojca:

Z niejasnego wnętrza komody zamiast sukienki dla dziecka palce Antoniny wyluskują nagle sportową koszulę, pachnącą męskim potem, choć mężczyzny już dawno nie ma w tym domu (*Żona żołnierza*, s. 108).

W kolejnych literackich odsłonach prezentowane są podobne doświadczenia oflaktoryczne, w utworach Świrszczyńskiej powracają pewne stałe motywy: przede wszystkim

<sup>26</sup> G. Simmel, dz. cyt., s. 200.

<sup>27</sup> Zob. M. Diaconu, dz. cyt., s. 64.

<sup>28</sup> B. Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006, s. 247.



przepraczonej koszuli – umierającego powstańca (*Koszula powstańca*), utraconego na wojnie męża (*Żona żołnierza*) czy zmarłego później ojca (*Piorę koszulę*), a także motyw wydzielającego fetor ciała, kiedy cierpi i kona człowiek (*Gniła za życia, Siedemdziesiąt lat*) i gdy kształtuje się, a później umiera więź międzyludzka oraz łączące bliskie osoby uczucie (*Rozstanie, Pocę się i nadymam, Zgrzeblem z żelaza*). Zapach, przywoływany w takich kontekstach, jest sygnałem „dotykanej”, namacalnej współobecności ciał i ich zasadniczej roli w ludzkim życiu:

Świrszczyńska rewaloryzuje ciało i jest to wielka jej zasługa. Na niewiele zda się tu krytyka (możliwa ze strony dekonstrukcjonizmu), że w istocie operuje językowym konstruktem ciała, a nie jego tożsamością, której ono poza matrycami kulturowymi nie posiada [...]. Świrszczyńska zmienia matrycę, [...], aby stworzyć pewien rodzaj cielesnej duchowości, nie całkiem wolnej od dualizmu ciała i duszy, ale zawsze zakładającej nieredukowalność cielesności<sup>29</sup>.

„Ciężkie”, cielesne zapachy, dominujące pod piórem Świrszczyńskiej, przypominają mają bodaj przede wszystkim o istotnej, a nie zawsze zaspokojonej potrzebie fizycznej bliskości z drugim człowiekiem. Odory przywoływane przez poetkę bez większego oporu, a może nawet z rozmysłem i upodobaniem, oznaczają swoistą apologię biologicznej, animalnej siły ciała<sup>30</sup>. Zacięty, uparty i konsekwentny wybór kłopotliwych woni to wreszcie także wybór estetyczny i etyczny: to opowiedzenie się poprzez sztukę po stronie życia dalekiego od „sterylności”, życia z jego uciążliwościami, ale i trudnym do oswojenia, odstręczającym finałem – „Szczęśliwi, którym dano tworzyć sztukę ciężką jak życie i jednoznaczna jak śmierć” (*Sztuka*, s. 94).

## BIBLIOGRAFIA

- Ackerman D., *Historia naturalna zmysłów*, Warszawa 1994.
- Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1989.
- Bugajski M., *Jak pachnie rezeda? Lingwistyczne studium zapachów*, Wrocław 2004.
- Diaconu M., *Zapach, tożsamość i pamięć: o konstruowaniu podmiotu poprzez zapach*, „Sztuka i Filozofia” 2004, t. 24.
- Eksteins M., *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, Warszawa 1996.
- Filipowicz A., *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Gdańsk 2013.
- Hoffman B., *Perfumy. Uwarunkowania kulturowo-społeczne*, Kraków 2013.
- Markowski M.P., *Słownik filozoficzny [z tego cyklu]: Ciało (nowoczesne)*, „Res Publica Nowa” 2002, nr 9.
- Miłosz Cz., *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków 2012.

<sup>29</sup> A. Nasilowska, *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*, „Teksty Drugie” 2004, nr 1/2, s. 118–119.

<sup>30</sup> Por. „Moja tępota / śmierdzi zdrowo / [...] / Potrafię żyć / tylko tak długo, / jak długo pozwoli mi ssać / swoje wymię / [...]” (*Jestem tępą*, s. 322).

Mytych-Forajter B., *Zapiskane zapachy*, [w:] tejże, *Czule punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*, Katowice 2010.

Nasiłowska A., *Barykada Anny Świrszczyńskiej*, „*Twórczość*” 1985, nr 10.

Nasiłowska A., *Tożsamość kobieca w poezji polskiej XX wieku: między androgynicznością a esencjalizmem*, „*Teksty Drugie*” 2004, nr 1/2.

Olszewska M.J., *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919 wobec I wojny światowej*, Warszawa 2004.

Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.

Rędzia R., *Opisać powstanie po latach (Miron Białoszewski „Pamiętnik z powstania warszawskiego” – Anna Świrszczyńska „Budowałam barykadę”)*, „*Ruch Literacki*” 2000, z. 3.

Simmel G., *Socjologia zmysłów*, [w:] tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Warszawa 2006.

Skowron M., Grabowska-Polanowska B., Faber J., Śliwka I., *Analiza lotnych związków organicznych z powierzchni ludzkiej skóry. Raport Nr 2070/Ch*, Kraków 2014, <https://www.ifj.edu.pl/publ/reports/2014/2070.pdf?lang=pl> [dostęp: 10.08.2017].

Skrendo A., *Metafizyka duszy i ironia ciała – Anna Świrszczyńska*, [w:] tegoż, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.

Stapkiewicz A., *Ciało, kobiecość i śmiech w poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2014.

Stawowy R., „*Gdzie jestem ja sama*”. *O poezji Anny Świrszczyńskiej*, Kraków 2004.

Święch J., *Wojna a „projekt nowoczesności”*, [w:] M. Dąbrowski, A.Z. Makowiecki (red.), *Modernistyczne źródła dwudziestowieczności*, Warszawa 2003.

Świrszczyńska A., *Izba tortur, czyli moja teoria poezji*, „*Kultura*” 1973, nr 8.

Świrszczyńska A., *Poezja*, zebrał i przedmową poprzedził Cz. Miłosz, Warszawa 1997.

Zielińska M., *Białoszewski i zapachy*, [w:] M. Kalinowska, E. Kiślak (red.), *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, Warszawa 1998.

**Słowa kluczowe:** Anna Świrszczyńska, zapach, dotyk, ciało, zmysły

## Abstract

### The smell in the poetry by Anna Świrszczyńska

The article draws on the fragrances that dominate in the poetry written by Anna Świrszczyńska – it means: the odours associated with the organic matter, the matter of the body that lives, experiences and suffers. It should be noted that the key to this world of smells may be the biography of the poet, in particular her traumatic experiences of the Second World War. The scent appears to be a complement to the touch, the particularly important sense in these poems. Smelling seems to be like touching at a distance or the experience of the doubtful presence (in the absence of the body). In this way (referring to the sense of smell) the poet points to the unmet need for physical and emotional closeness with another human being.

**Keywords:** Anna Świrszczyńska, smell, touch, body, senses

Elżbieta M. Kur

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach

## **MOROCZYŃSKI PAN TADEUSZ? POŻEGNANIE Z DOMEM W PAMIĘTAM/GARŚĆ WSPOMNIENÍ TADEUSZA CHRZANOWSKIEGO**

Profesor Tadeusz Chrzanowski (1926–2006), wybitny historyk sztuki, znany jest przede wszystkim jako autor fundamentalnych publikacji naukowych z tej dziedziny, także z historii kultury oraz jako inwentaryzator zabytków o zasługach nie do przecenienia. Wielu humanistów zetknęło się ze *Sztuką w Polsce Piastów i Jagiellonów* (Warszawa 1993), *Sztuką w Polsce od I do III Rzeczypospolitej* (Warszawa 1998), *Portretem staropolskim* (Warszawa 1995), *Polską sztuką sakralną* (Kraków 2002). Myślenie o naszej kulturze kształtowały i kształtują eseje łączące problematykę kulturoznawczą, historyczną i dotyczącą dziejów sztuki, m.in. *Żywe i martwe granice* (Kraków 1974), *Wędrówki po Sarmacji europejskiej: eseje o sztuce i kulturze staropolskiej* (Kraków 1988) czy też *Kresy, czyli obszary tęsknot* (Kraków 2001).

Inaczej jest z twórczością poetycką Tadeusza Chrzanowskiego – tę znają nieliczni, czego dowodem ascetyczna bibliografia. Teksty zostały opublikowane w dwóch tomach poetyckich przygotowanych przez autora: *Wędrówki pięknoducha* (1951), *Powitanie lata* (1957), antologii opracowanej przez Zbigniewa Barana *Na założenie albumu. Wiersze, przekłady, opowiadania, fotografie listy Tadeusza Chrzanowskiego* (2006) oraz w czasopiśmie (debiut literacki w „Tygodniku Powszechnym” 1948, nr 1); są też utwory niepublikowane. Wśród badaczy zwróciły uwagę Zbigniewa Barana, Jana Prokopa oraz moją. Dla autora, towarzyszącego Wisławie Szymborskiej podczas Noblowskiej gali, przyjaźniącego się ze Zbigniewem Herbertem, były ważne, czego dowodem wypowiedzi serio i na w pół żartem w korespondencji twórcy postaci Pana Cogito oraz Tadeusza Chrzanowskiego.

W publikacjach naukowych rzadko jest miejsce na emocje, inaczej w poezji i zbliżonych formach pogranicznych – taki typ wypowiedzi pozwala dojść do głosu sferze, która w zracjonalizowanych dyskursach jest nieobecna. Teksty te pozwalają bowiem na przekaz nie tylko tego, co wiemy, ale także uczuć, osobistego stosunku np. do miejsc, obiektów, dziejów; umożliwiają ujawnienie refleksji prywatnej. Swobodne ujęcia poetyckie są uchYLENIEM drzwi wiodących ku osobistym zainteresowaniom, światu myśli i widzenia nienaznaczonych profesjonalnymi zobowiązaniami, mogą być swoistą biodoksografią<sup>1</sup> liryczną i emocjonalną.

Takim tekstem jest *Pamiętam/Garść wspomnień* Tadeusza Chrzanowskiego – wypowiedź szczególna, bowiem będąca pożegnaniem z domem, dworem – pałacykiem w Moroczynie w Hrubieszowskiem w 1944/45 roku. Jest to też pożegnanie określonego typu kultury, toteż nie bez powodu określiłam go Moroczyńskim *Panem Tadeuszem*<sup>2</sup>. Morocznyn stał się własnością rodziny Chrzanowskich około 1850 roku, w miejscu dawnego dworu wybudowano nowy, wkrótce go też przebudowano, nadając bardziej reprezentacyjny charakter. Autorem projektu był Stanisław Czachórski, brat Władysława. „Dwór położony na lekkim skłonie, był budowlą jedenastoosiową, parterową, krytą czterospadowym dachem naczółkowym. Od frontu znajdował się centralnie usytuowany portyk z czterema kolumnami, wspierającymi balkon. Istotny wpływ na wygląd dworu miały trzy symetrycznie rozmieszczone facjatki. Elewacja ogrodowa, nieco wyższa, miała identyczny układ, jedynie zamiast wejściowego portyku znajdował się obszerny taras z kamiennymi, kilkunastostopniowymi schodami”<sup>3</sup>. Edward Chrzanowski (1843–1922), ojciec Wincentego (1878–1944), ostatniego przedwojennego właściciela, zgromadził w nim cenną bibliotekę. Księgozbiór przetrwał pierwszą wojnę światową w Kijowie, skąd po 1920 roku powrócił do Polski, tuż przed 1939 rokiem został przekazany w depozyt lwowskiemu Ossolineum, obecnie niewielka część znajduje się we Wrocławiu. Do zespołu dworskiego prowadziła jesionowa aleja, a za nim rozciągał się park krajobrazowy ze stawem. „W pobliżu znajdowały się zabudowania folwarczne z pierwszej połowy XIX wieku oraz otoczone murem z półkolistymi arkadami budynki gospodarcze: stajnia, obora, stodoła. Na dziedziniec paradny prowadziła brama wjazdowa z herbem Poraj. Za bramą przedłużenie alei jesionowej stanowiła aleja lipowo-brzozowa, zakończona kolistym gazonem. Przed gazonem, po prawej stronie usytuowany był spichlerz, którego ruina przetrwała do czasów obecnych. Na tyłach pałacu znajdował się park ze stawem, przez który przepływał potok. Nieopodal terenu dworskiego znajduje się dość niezwykła kapliczka z rzeźbą św. Jana Nepomucena”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Określenie Sławomira Sztobryna, który definiuje je następująco: „[...] przez **biodoksografię** rozumiemy równoczesny i współzależny opis biegu życia oraz twórczości danego autora lub grupy autorów, żyjących współcześnie lub w kolejnych pokoleniach, tworzony z pozycji zewnętrznego obserwatora” (S. Sztobryn, *Biodoksografia pedagogiczna*, [w:] E. Dubas, W. Świtalski (red.), *Biografia i badanie biografii*, t. 2: *Uczenie się z biografii innych*, Łódź 2011, s. 41).

<sup>2</sup> Por. E.M. Kur, *Widziane słowem. O poezji Tadeusza Chrzanowskiego*, Siedlce 2016, s. 27–35, 49.

<sup>3</sup> K. Zdeb, *Katalog polskich zamków, pałaców i dworów. Morocznyn*, <http://www.polskiezabytki.pl/m/obiekt/1761/Morocznyn/> [dostęp: 20.07.2016].

<sup>4</sup> Tamże.

Dwór stał się „krajem lat dziecińczych” i młodzieńczą arkadią Tadeusza Chrzanowskiego. Rozstanie z Moroczynem miało miejsce na początku 1944 roku. Rodzina przeniosła się do należącego do Czeczów Lindenwaldów Biezanowa, który także przyszło wkrótce opuścić za sprawą reformy rolnej, rugi utożsamiającej ze sprawiedliwością społeczną. Już wtedy osiemnastoletni Tadeusz Chrzanowski miał poczucie bezpowrotności – w wymiarze osobistym, do domu rodzinnego, i w sferze społecznej – do określonego typu kultury. Po latach w eseju łączącym emocjonalność intymnego wspomnienia z naukową erudycją wspominał: „Mój Boże... więc kiedy już nie dało się tam mieszkać, kiedy każda noc przybliżała się „czerwonym kurem”, rodzice podjęli decyzję opuszczenia domu i przeniesienia się do babci, pod Kraków. Więc dwa czy trzy dni pakowano, co tylko spakować się dało, ale nie wszystko, bo niby po co, skoro się tu znów powróci. A ja wiedziałem doskonale, że nie wrócę. I kiedy zdarzyła się ostatniego dnia chwila sposobna, poszedłem do pokoju mamy, gdzie nad łóżkiem wisiała duża kopia obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej, lśniąca przygasłym złotem. I to było moje pożegnanie z całą świadomością zakończenia się czegoś w sposób bezpowrotny”<sup>5</sup>. Moment przejmujący w splocie emocji, w którym obecna jest oczywista religijność, wtopiona w życie, a nie tylko w słowa o nim, przywiązanie do miejsca, ludzi, przeżyć, określonego typu kultury. W przypadku tej ostatniej Tadeusz Chrzanowski był jej znakomitą znawcą, miłośnikiem tego, co w niej najlepsze, ale nie bezkrytycznym apologetą.

Szczególnym, literackim wyrazem tego rozstania, w sensie określonego momentu dziejów i biografii osobistej, oraz rozstawania, w sensie mentalnego i emocjonalnego procesu, jest niepublikowany dotąd zbiór 49 ziliryzowanych miniatur literackich/wierszy zatytułowany *Pamiętam/Garść wspomnień*, opatrzonych na stronie tytułowej swoistą notą edytorską *Biezanów MCMXXXIV*, przepisanych na przebitce na maszynie do pisania<sup>6</sup> w czterech egzemplarzach. Zdumiewa dojrzałość tych wierszy oraz specyficzne koincydencje z *Panem Tadeuszem*<sup>7</sup>, arcyepoematem także o rozstaniu, pożegnaniu z ojczyzną i jej ekwiwalentem obecnym w domu rodzinnym i szlacheckim typie kultury bliskim sobie z racji pochodzenia.

*Pamiętam/Garść wspomnień* inicjuje obraz jesiennego pejzażu. „Młody panek”, nomen omen także noszący „Kościuszkowskie miano”, nie zajeżdża przed ganek „dwukonną bryką”, lecz analogicznie jak jego Mickiewiczowski poprzednik i niemal rówieśnik patrzy przez okno<sup>8</sup>. Widziany krajobraz romantycznie przywołuje refleksje, jest to jednocześnie widzenie zewnętrzne oraz spojrzenie w głąb siebie i ku właśnie przetaczającej się – u Mickiewicza z nadzieją, u Chrzanowskiego ze smutkiem – historii. W tym spojrzeniu, jak w każdym, są obrazy, ale także emocje. Nie towarzyszy mu przypadkowe *tête-à-tête* z piękną, zagadkową, nieznaną, lecz raczej *tête-à-tête* z melancholią, dla której jeśli

<sup>5</sup> T. Chrzanowski, *Dom – szlachecki wczasy i szlacheckie państwo*, [w:] tegoż, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej. Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*, Kraków 1988, s. 114.

<sup>6</sup> Nie dysponuję informacją, czy teksty na maszynie pisał sam autor.

<sup>7</sup> E.M. Kur, dz. cyt. s. 30.

<sup>8</sup> *Podróżny długo w oknie stał patrząc, dumając, / Wonnymi powiewami kwiatów oddychając / Oblicze aż na krzaki fijołkowe skłonił, / Oczyma ciekawymi po drożynach gonil* (A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, ks. I, w. 103–106).

szukać przyczyny i przydawać jej imię, to byłaby Klio. Wiersze z *Pamiętam/Garść wspomnień* jak dotąd nie były publikowane, warto więc przytoczyć pierwszy z nich w całości.

Za oknem jesień i staw pociemniały.  
Między parkiem, a drzewami rosnącymi wokół  
domu, zstępującymi w dół – przerwa.

Właśnie tam, gdzie pociemniały staw zwię-  
ża się w kanał i zatrzymuje nagle przegni-  
łymi słupami.

Niegdyś był tam biały, brzoźowy mostek, tak  
zwany „garbaty mostek”...  
– lekki, biały, przegięty nad błękitem  
i zielenią, jak uśmiech...

Zabrała go woda.

Niegdyś staliśmy na nim wszyscy, wszyscy,  
lekkو przechyleni, patrzący w błękit  
jak w uśmiech –  
– Ich zabrał czas.

Jest teraz pustka i przerwa – dalej łąki  
i Dziekanów – – –

– – – Stamtąd przychodzi wiatr  
bić w okna, na gontach grać – – –  
– – – Stamtąd przychodzi smutek.

Tak mi się zdaje przynajmniej<sup>9</sup>.

Obrazy czasu minionego, sugestywne w swej wyrazistości, przywołują wspomnienia miejsc, ludzi, nastrojów, ewokują uczucie smutku z powodu nieuniknionych pożegnań. Mostek zabrała woda, ludzi czas – równie bezwzględny i nie do opanowania jak żywioł. Jest to czas zwykłej chronologii i czas okresu przełomów – wojny i żywiołu politycznych przemian, które zmuszą do kolejnych rozstań. Zginęli bliscy – przyrodni brat (zamordowany w Katyniu), dwaj bracia cioteczni, cioteczna siostra, inny cioteczny brat i trzech wujów ze strony matki znaleźli się w obozach koncentracyjnych<sup>10</sup>. W 1944 roku umiera także ojciec. To koniec pewnej epoki, niefrasobliwej, bezpiecznej młodości, bez troski. Symboliczne staje się porównanie nieobecnego mostka do uśmiechu. On też został zniszczony potęgą niezależnych od ludzkich starań zdarzeń. Ludziom niemającym wpływu na historię polityczną, jej siłę, porównywalną z żywiołem, pozostają emocje, które też – jeśli

<sup>9</sup> T. Chrzanowski, inc. *Za oknem jesień i staw pociemniały*, [w:] tegoż, *Pamiętam/Garść wspomnień*, Bieżanów MCMXXXIV, s. 3; maszynopis w Archiwum Rodzinnym Pań Chrzanowskich. Wersyfikacja oryginalna.

<sup>10</sup> B. Krasnowolski, *Odeszli. Wspomnienie o profesorze Tadeuszu Chrzanowskim (1926–2006)*, „Alma Mater” 2007, nr 89, s. 42–43.

nie chcą być destruktywne – wymagają opanowania. Toteż nastrój opisany jest przez obserwowany z okna widok, ewokujący przykre myśli, ale sam w sobie mający specyficzną urodę uczuć przytłumionych, jesiennej nostalgii i melancholii.

Specyficzną cechą poezji Tadeusza Chrzanowskiego są powściągane emocje, nie zawsze na szczęście radykalnie, i tak jest też w przypadku zlizowanych monologów z *Pamiętam/Garść wspomnień*.

„Zbyt wiele pamiętam – – – / zbyt mało zostało” – to słowa utworu, którego ramę kompozycyjną otwiera przywołanie motywu z jakiegoś „wiersza Iwaszkiewicza”<sup>11</sup>, można je potraktować jako motto spojrzenia w nieodległą, ale już zamkniętą przeszłość. Jest w nim (uzasadniony) pesymizm, obecny w różnych utworach:

Wiem – zostały za mną wierzby okrągłe, staw  
w winiecie szarych tataraków i moje ślady  
głębokie.

Zapewne pozostał tam również ów wiersz, co  
krótkim oddechem rwał się z warg –

– – – **nie napiszę go** –  
– **za smutny** – – –<sup>12</sup>

Przerzedził się od Dziekanowa szumny mur –  
i zarys drzew, powyginany fantastycznie –  
poplątany z wichrem i zmierzchem –  
– płynie falami po stawie – – –

– płynie do moich szyb – – –  
**Nie dopłynie** – noc przyjdzie i zamknie po-  
wieki okien –  
noc przyjdzie i położy się na fali – – –

– **Nie dopłynie** – – –  
– **Nie dopłynie** – – –<sup>13</sup>

Rozstania różnej natury przypominają o przemijaniu, nieuchronności, bezradności człowieka, któremu pozostały uczucia i ich wyraz – słowa, w tym przypadku poetyckiej ekspresji.

Emocje zawarte są także w obrazach, pamięci wzroku, żywioleniu opisowości, inwentaryzującej chwili minione wraz z ich wizualną reprezentacją. Będą to „*zjawiska przyrody ożywionej i nieożywionej, sytuacje, legendy, obiekty architektoniczne, oszczędnie wspomniany ludzie, zwierzęta*”<sup>14</sup>. Pamięć utrwaliła w słowach i obrazach między innymi:

---

<sup>11</sup> T. Chrzanowski, inc. *Przypomina mi się – motyw z jakiegoś wiersza Iwaszkiewicza*, [w:] tegoż, *Pamiętam...*, dz. cyt., s. 29.

<sup>12</sup> T. Chrzanowski, inc. *W gęstym brunatnym błocie zostają ślady*, [w:] *Pamiętam...*, dz. cyt., s. 2. W cytatach z przypisu 34 i 35 wyróżnienia moje, E.M.K.

<sup>13</sup> T. Chrzanowski, inc. *Od Dziekanowa*, [w:] tegoż, *Pamiętam...*, dz. cyt., s. 3.

<sup>14</sup> E.M. Kur, dz. cyt., s. 32.



[...] domowe psy Korka i Rumbę, las, dom/dwór, gwiazdy, staw, „chłopski lasek”, noc, trzciny i tataraki, tajemnicze jezioro (z tajemniczą florą głębin), mrówki, koncert ojca (nie wiemy rzeczywisty czy wspomniany, obecny w pamięci i wyobraźni), żniwa, obłoki, różowe chmury, żabie sejmy, codzienne zwyczaje i zatrudnienia jak obiad czy gra w siatkówkę, groblę nad stawem młyńskim, siano w stodole, strych ze wspomnieniem różnych skarbów, w tym znalezionego karabinu, wierzby, cmentarz (gdzie odprawiano drzewiej „ruskie dziady”), kosiarzy, kapliczkę, przejażdżki konne, sannę, „wróżenie pogody” (przy pomocy całkiem nowoczesnego i naukowego sprzętu, jakim jest barometr), śpiącą wiewiórkę, park, nenufary, małego pajęczka, błotnistą drogę<sup>15</sup>.

Każdy z tych obrazów to fragment autobiografii, czasu jednocześnie przeszłego i teraźniejszego, i towarzyszących im podwójnych emocji – zapamiętanych jako przeżywane tu i teraz w autentyczności doznań i przywoływanych w pamięci jako wspomnienia.

Tytuł „Pamiętam” wystarczy.  
Bowiem ani to proza poetycka ani pamiętniki  
czy wspomnienia ubiegłych lat.

To są strzępy zaledwie wspomnień – – –

Wielkich rodziców to dziecko: nizanych Kasyd  
Iwaskiewicza i Szkicownika poetyckiego  
Jasnorzewskiej. –

Wszystkie wspomnienia znajdujące się tutaj  
są prawdziwymi spostrzeżeniami. –

Nie znajdzie tu nikt wesołych czy smutnych  
przeżyć – ani spraw historycznej wagi, które  
przewalały się w tym czasie przez kraj nasz.  
To tylko ulotne spojrzenia związane z kraj-  
obrazem i pewnymi rysami dnia powszedniego.

Wiele z nich czekało na formę wiersza –  
może lepiej, że się jej nie doczekały.

Zbyt oklepane tematy, słowa i porównania –  
prozie można to jeszcze wybaczyć<sup>16</sup>.

W innym miejscu tej samej wypowiedzi, wykazującej zarówno naukową erudycję, jak i osobistą nieobojętność oraz wynikające z biograficznego, życiowego doświadczenia znanstwo przedmiotu, użyje określenia „literatura restytuująca szczegółowo świat odchodzący”<sup>17</sup>. Restytuująca, ale bez resentymentów ni złości. Taka poetycka niejednostronność, zrozumienie, empatia są typowe dla percepcji rzeczywistości Tadeusza Chrzanowskiego.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> T. Chrzanowski, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Pamiętam...*, dz. cyt., s. [3].

<sup>17</sup> Tamże, s. 209.

Zafascynowany tym, co najlepsze w sarmackości i wynikłej z niej tradycji, zauważa też inne racje – świat odbierany z perspektywy innego środowiska. Żal za minionym, unicestwianym i odchodzącym w bezwzględnych okolicznościach historii nie zamyka na innych, ich racje czy choćby tylko współczująco rozumiane interesy. Jak słusznie zauważa Leszek Jazownik, teksty literackie i wpisane w nie obrazy mogą być traktowane przez czytelnika jako „zwierciadła własnej duszy” albo odwrotnie – stawać się źródłem „uprzystępniania doznań mu nieznanym”<sup>18</sup>. W sferze tych doznań są także emocje – emocje szczególnie wygnania, opuszczenia, doświadczenia przełomu, młodzięcej pasji życia przeżywanej z jednoczesną świadomością wielorakich rozstań i strat.

Jeśli przyjąć, jak już wcześniej wspomniano, że *Pamiętam/Garść wspomnień* mógłby być Moroczyńskim *Panem Tadeuszem* w miniaturze, to przemawia za tym przywołany w obrazach i krajobrazach kraj lat młodzięcych oraz widziany u progu dorosłości pejzaż domu jako raj u utraconego. Bowiem dom to przecież także jego otoczenie (tak też widziany jest w Mickiewiczowskiej epopei), prowadzące do niego ścieżki, park, ogród, rzeka, las, przydrożna kapliczka – miejsca bliskie, gdzie jesteśmy u siebie; odświętność i nade wszystko codzienność. Zapamiętane z fotograficznym talentem<sup>19</sup>, opisane zostały z liryczną nieobojętnością oraz właściwą eposowi dokładnością i charakterystycznością szczegółu, chroniącą od zapomnienia. Jest to spojrzenie poprzez odebraną terażniejszość, zbyt szybko i nienaturalnie przekształconą w przeszłość, spojrzenie ku światu najbliższemu, uobecnionemu wyłącznie w pamięci i słowach jak na fotograficznej kliszy. Jest to poezja ocalająca, wiersze, które mogą nasuwać na myśl „polskie Pompeje”<sup>20</sup>, kształt pradawnej rośliny odcisnięty w bursztynie, wyłowiony na plaży w butelce list, wysłany z nieistniejącej już krainy; z obecną wśród nielicznych, ocalałych, kulturą i stylem życia, walczącymi nawet nie o przetrwanie, bo ono zostało przesądzone, lecz oddaną w pamięci sprawiedliwość i zachowaną choćby wśród jednostek świadomość. Po latach Tadeusz Chrzanowski pisał o poemacie Adama Mickiewicza: „[...] u Mickiewicza obraz jest nie tylko szczegółowy, lecz i fascynujący syntetyzmem. Trzeba było – jak widać – postradać ów świat ziemiańskiego «wczasu», by jego wizje rekonstruować poprzez wyborną pamięć poetycką”<sup>21</sup>. Świat ukazany w wierszu *Przeszłość*, opublikowanym 22 maja 1960 roku w „Tygodniku Powszechnym”, to świat zapamiętany, poddany refleksji wynikłej z racjonalnego oglądu, który nie wyklucza współwystępowania uczuć:

Dwory, parki sumiaste, stawy pełne karpia,  
końsko – pszenne problemy, krowio – lniane racje,  
i pies, który się zdrzemnął, i bocian co zmartwił,  
jak Szymon – Słupnik obór, i wczesna kolacja...

<sup>18</sup> L. Jazownik, *Wyzwolić moc lektury. Aksjologiczno-dydaktyczny sens dzieła literackiego*, Zielona Góra 2004, s. 202.

<sup>19</sup> „Tadeusz Chrzanowski był wielkim erudyta, o niezwykłej wprost, fotograficznej pamięci [...]” (F. Ziejka, cyt. za: *Tadeusz Chrzanowski (1926–2006) – sylwetka*, [http://www.bu.kul.pl/art\\_11114.html](http://www.bu.kul.pl/art_11114.html) [dostęp: 20.07.2016]).

<sup>20</sup> Określenie użyte przez Alinę Witkowską w stosunku do Mickiewiczowskiego Soplicowa w: tejże, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983, s. 153.

<sup>21</sup> T. Chrzanowski, *Przeobrażenia literatury ziemiańskiej*, [w:] T. Chrzanowski, *Dziedzictwo. Ziemianie polscy i ich udział w życiu narodu*, Kraków 1995, s. 205.

Świat miniony nieróbstwa i pokornej pracy,  
głupiej pychy, zacności, ślepoty, podagry,  
wyzysku okrutnego, ofiarności zacnej,  
obyczaju dawnego...  
jak było naprawdę?

Nie wiem. Któż może wiedzieć? Lecz to była Polska:  
obraz i podobieństwo pomniejszone w folwark.  
Ładna – kiedy w majowym sadzie słowik kłaskał,  
ohydna – niby chudy kęs odjęty od warg.

Kocham cię – stary świecie, tak jak kocham dzisiaj,  
mój kraj pracy i głupstwa, mądrości i krzywdy.  
Twój obraz – tak jak lustro rozbite, gdy lśni się  
ukazując pół rzeczy. Całej rzeczy nigdy<sup>22</sup>.

Jak z subtelnie ironiczną, a może tylko gorzką, trzeźwością zostanie stwierdzone  
w innej wypowiedzi:

--- Już na wieki zamknęła  
się dobra epoka poczciwych dziedziców i ta-  
kich wiernych gumienych ---

Zbyt wiele pamiętam ---  
Zbyt mało zostało ---<sup>23</sup>

Umiejętność wielostronnego widzenia i uczuć niewykluczających racjonalnego oglądu są charakterystyczne dla postawy Tadeusza Chrzanowskiego, obecnej także w jego tekstach poetyckich. Wspomnienia realizują się w zapamiętanych obrazach Moroczyna, mających swój emocjonalny wymiar historii i polityki, które wkroczyły w świat osobisty domowego pejzażu, własnego dachu nad głową, strychu, biblioteki, widoku z okna, codziennych zatrudnień – obowiązków i rozrywek, zachwyków i smutków. To wejście historii jako nieproszonego gościa w prywatność staje się źródłem emocji i skojarzonej z nimi refleksji. Jednym z bardziej przejmujących jest, w swej dosłowności niedotykający epokowych wydarzeń z kroniki losów świata, tekst ukazujący ptasią hekatombę podczas śnieżnej, srogiej zimy. Ale konkluzja jest inna, odwołująca się do nadziei witalizmu, pewności hartu, dzielności zwierząt i ludzi:

[...]  
rankiem w kopnym śniegu barwne kłębusz-  
ki zimnych piórek ---  
– to noce zostawiają ten okrutny  
siew ---

<sup>22</sup> T. Chrzanowski, *Przeszłość*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 21.

<sup>23</sup> T. Chrzanowski, inc. *Przypomina mi się*, [w:] tegoż, *Pamiętam...*, dz. cyt., s. 29.

Ale o świecie w grabowym szpalerze ra-  
dosny trzepot otrząsa tęczowe kaskady  
śniegu na różową od zimna twarz – – –

Przetrwamy ptaszki – ptaszki – przetrwamy – ! –<sup>24</sup>.

W świeżej pamięci odebranego Moroczyna splatają się piękno, radość, uroda życia, a nawet, z balladowym humorem potraktowana groza, obecna w opisie poczciwego, ducha, zamieszkującego piwnicę dworskiego magazynu, który po nocnych przechadz-  
kach i estetycznych doznaniach w postaci żabich koncertów wraca (zapewne z żalem)  
na swoje miejsce<sup>25</sup>.

Radość życia pojawia się w obrazie beztroskiego kuligu, sanny w akompaniamencie  
janczarów, widoku blasku gwiazd, splątanych konarów drzew, liliowych chat Teptiuko-  
wa<sup>26</sup> o żółtych, jarzących się jak kocie oczy w ciemnościach, prześwietlonych oknach.  
Stangret pokrzykuje: „Hej! A wiooo!! Oj mróz będzie jutro paniczu!”<sup>27</sup>. Świat jest tak  
intensywnie zobrazowany i przywołany w pamięci, że wydaje się terażniejszością, dozna-  
niem realnym i tożsamym czasowo ze zlirozowaną opowieścią, której rytm odmierzają  
uderzenia końskich kopyt. Bywają też niezwyklej urody letnie noce, gdy „Park nadpływa  
pomrukiem zadowolenia”<sup>28</sup>. Noc, której piękno wyzwala z erotycznych tęsknot, okazuje  
się wystarczająca urodą sama w sobie, dystansująca urok „najładniejszej z dziewczuch”<sup>29</sup>.  
Piękno natury i związane z nim estetyczne wzruszenia są obecne w licznych obrazach  
Moroczyna:

Pejzaż z łódki:–

Zielone karabele tataraków, kity trzciny i buń-  
czuki szuwarów w zamęcie bitewnym – – –

Wszystko – ten ruch i ta zieloność wodna –  
na tle bardzo białego obłoku –  
– Obłoku bielszego niż na obrazie Sta-  
nisławskiego – – –

A wążka co siadła na końcu trzciny i wraz  
z nią chwieje się rytmicznie – jest jak błę-  
kitny proporzec rycerza – – –<sup>30</sup>

Przyroda, jeśli nawet wywołuje bitewne czy militarne skojarzenia, jest kojąca, a te  
ostanie, łącząc się z ideałami rycerskimi, sytuują ją hieratycznie w kontekście wzniosłości.

<sup>24</sup> T. Chrzanowski, inc. *Mały kowaliku*, [w:] tegoż, *Pamiętam...*, dz. cyt., s. 37.

<sup>25</sup> T. Chrzanowski, inc. *Jakże tu pisać w wietrzne zimowe wieczory*, [w:] tegoż, *Pamiętam...*, dz. cyt., s. 18.

<sup>26</sup> Wieś w powiecie hrubieszowskim.

<sup>27</sup> T. Chrzanowski, inc. *Świszczą sanie i mroźnym szampanem...*, [w:] tegoż, *Pamiętam...*, dz. cyt., s. 6.

<sup>28</sup> T. Chrzanowski, inc. *Cudna jest noc księżycowa*, [w:] tegoż, *Pamiętam...*, dz. cyt., s. 9.

<sup>29</sup> Tamże.

<sup>30</sup> T. Chrzanowski, inc. *Pejzaż z łódki...*, [w:] tegoż, *Pamiętam...*, dz. cyt., s. 12.

Tytuł „Pamiętam” wystarczy.  
Bowiem ani to proza poetycka ani pamiętniki  
czy wspomnienia ubiegłych lat.

To są strzępy zaledwie wspomnień – – –

Wielkich rodziców to dziecko: nizanych Kasyd  
Iwaszkiewicza i Szkiwonika poetyckiego  
Jasnorzewskiej. –

Wszystkie wspomnienia znajdujące się tutaj  
są prawdziwymi spostrzeżeniami. –

Nie znajdzie tu nikt wesołych czy smutnych  
przeżyć – ani spraw historycznej wagi, które  
przewalały się w tym czasie przez kraj nasz.

To tylko ulotne spojrzenia związane z kraj-  
obrazem i pewnymi rysami dnia powszedniego.

Wiele z nich czekało na formę wiersza –  
może lepiej, że się jej nie doczekały.

Zbyt oklepane tematy, słowa i porównania –  
prozie można to jeszcze wybaczyć<sup>31</sup>.

Inicjalny utwór w skromności i w uprzejmym nieepatowaniu emocjonalnością zapowiada powściągliwość literackiej ekspresji uczuć. Jest to zapowiedź nie w pełni (i z korzyścią dla tekstu) zrealizowana. Sam temat wykluczał, a przynajmniej utrudniał taką ataraksję. Wspomnienia, łączące się głównie z doznaniem estetycznymi, refleksją nad minionym czasem i jego utraconą urodą, także świadomość, że nic nie jest dane raz na zawsze, nie pozwalały na emocjonalną niewzruszoność. Wszakże pamięć przechowuje zazwyczaj to, co utrwaliły w niej emocje.

Gdzie jesteś przyjacielu Orjonie – ? –

Dawniej w kraju moich smętnych jesieni,  
patrzyłeś w pogodne noce w moje okno – –

Pamiętam – :  
– zaraz po kolacji stałeś n  
parku – wyżej lśniły trzy gwiazdy twego  
pasa i głowa – – –

Potem wspinałeś się coraz wyżej zawsze  
patrzeć w szyby rozświetlone, a gym zasyp-  
piał kładł się na stawie – – –

<sup>31</sup> T. Chrzanowski, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Pamiętam...*, dz. cyt., s. [3].

Tutaj nie ma ciebie na niebie ---

Choćby mi wszyscy uczeni tłumaczyli, że  
jesteś tu jak tam, łuczniku olbrzymi –  
nie uwierzę ---

Nie będę cię szukał, bo skądże...  
Ciebie nie wystraszą luny nocne, ni westchnienia armat dalekich – zostałeś tam  
nad parkiem i patrzysz w opustoszałe okna  
dworu ---

Widzisz tam wszystko, a tutaj nigdy nie  
przyjdiesz ---

A mnie zostało tylko patrzenie przez zamknięte powieki – we wspomnienia –

a dzisiaj jedynie – PAMIĘTAM ---<sup>32</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

Chrzanowski T., *Dom – szlachecki wczasy i szlacheckie państwo*, [w:] tegoż, *Wędrowniki po Sarmacji europejskiej. Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*, Kraków 1988.

Chrzanowski T., *Pamiętam/Garść wspomnień*, Bieżanów MCMXXXIV, maszynopis w Archiwum Rodzinnym Pań Chrzanowskich.

Chrzanowski T., *Przeobrażenia literatury ziemiańskiej*, [w:] T. Chrzanowski (red.), *Dziedzictwo. Ziemianie polscy i ich udział w życiu narodu*, Kraków 1995.

Chrzanowski T., *Przeszłość*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 21.

Jazownik L., *Wyzwolić moc lektury. Aksjologiczno-dydaktyczny sens dzieła literackiego*, Zielona Góra 2004.

Krasnowolski B., *Odeszli. Wspomnienie o profesorze Tadeuszu Chrzanowskim (1926–2006)*, „Alma Mater” 2007, nr 89.

Kur E.M., *Widziane słowem. O poezji Tadeusza Chrzanowskiego*, Siedlce 2016.

Sztobryn S., *Biodoksografia pedagogiczna*, [w:] E. Dubas, W. Świtalski (red.), *Biografia i badanie biografii, t. 2: Uczenie się z biografii innych*, Łódź 2011.

Witkowska A., *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1983.

Zdeb K., *Katalog polskich zamków, pałaców i dworów. Moroczyn*, <http://www.polskiezabytki.pl/m/obiekt/1761/Moroczyn/> [dostęp: 20.07.2016].

Ziejka F., *Tadeusz Chrzanowski (1926–2006) – sylwetka*, [http://www.bu.kul.pl/art\\_11114.html](http://www.bu.kul.pl/art_11114.html) [dostęp: 20.07.2016].

<sup>32</sup> T. Chrzanowski, *Zakończenie*, [w:] tegoż, *Pamiętam...*, dz. cyt., s. 49.

**Słowa kluczowe:** poezja, Tadeusz Chrzanowski, literatura

## **Summary**

### **Morocznian *Pan Tadeusz*? Saying good bye to the home in Tadeusz Chrzanowski's *Pamiętam/Garść wspomnień***

Tadeusz Chrzanowski was a scholar who died on Christmas Day in 2006, and who is well-known mainly as a prominent art historian, a collector of relics, an author of significant writings relating to the Polish art history and scientific essays, a university lecturer and a translator. Bibliography of his scientific work consists of a few hundred items, including several books. His poetic output is less known or almost unknown although his scientific papers and their stylistic values and his care of the beauty of a language indicate his literary interests.

In the unpublished collection of lyric reflections *I remember/A Handful of Memories*, the evocation of family home images, Moroczyna, occurs in the climate of poetics close to *Qasidas* by Jarosław Iwaszkiewicz, *A Poetic Sketchbook* by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska and also to the emotional climate in *Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz – the pictorially suggestive record of breaking with a cultural circle and the farewell with family home. This is the world that has been seen, felt, remembered and saved in thoughts and lines of his poetry.

**Keywords:** poetry, Tadeusz Chrzanowski, literature



Ewa Tichoniuk-Wawrowicz  
 Uniwersytet Zielonogórski

## REPORTAŻ A EMOCJE NA PRZYKŁADZIE QUEL GIORNO SULLA LUNA ORIANY FALLACI

Obiektywizm w dziennikarstwie, wynoszony niekiedy do rangi „złotego cielca”<sup>1</sup> czy „fetyszu”<sup>2</sup> i dogłębnie analizowany<sup>3</sup>, został zakwestionowany w latach sześćdziesiątych XX wieku przez formujący się wówczas nurt *New Journalism* (Nowe Dziennikarstwo). Zaczęto wtedy wątpić, czy obiektywizm rzeczywiście wiedzie do prawdy: czy może raczej bezskuteczne próby zachowania bezstronności i rzeczowości spelzają na niczym, bardziej wprowadzając czytelnika w błąd niż silnie spersonalizowana, subiektywna narracja<sup>4</sup>. Podobnie tę kwestię widziała Oriana Fallaci. Philip Bell i Theo van Leeuwen stwierdzili, że „niezależnie, ale równoległe do powstania amerykańskiego Nowego Dziennikarstwa, [...] wypracowała [ona własny] nieobiektywny styl przeprowadzania wywiadów ze sławami” i zestawili ją wręcz z ojcem gonzo, Hunterem S. Thompsonem<sup>5</sup>. Faktem jest, że już przed Tomem Wolfem Włoszka zaczęła posilkować się technikami powieści realistycznej oraz udramatyzowaną, niekiedy aż po ekshibicjonizm, autoprezentacją (*self-dramatizing*)<sup>6</sup>, co było widoczne już w jej pierwszym tomie reportaży *I sette peccati di Hollywood* (1958).

<sup>1</sup> Por. D.T.Z. Mindich, *Just the Facts: How Objectivity Came to Define American Journalism*, New York–London 1998, s. 1.

<sup>2</sup> J. Wegner, *Fetysz obiektywizmu*, „Forum Dziennikarzy”, <http://www.sdp.pl/analizy/586.fetysz-obiektywizmu.1358115864> [dostęp: 30.09.2017].

<sup>3</sup> Wystarczy wspomnieć chociażby następujące pozycje: S.J.A. Ward, *Invention of Journalism Ethics: The Path to Objectivity and Beyond*, Baskerville 2004; F. Festuccia, *L'oggettività dell'informazione: tra mito professionale e ideale regolativo*, Roma 2010; S. Maras, *Objectivity in Journalism*, Cambridge 2013.

<sup>4</sup> L. Fakazis, *New Journalism*, [w:] Ch.H. Sterling (red.), *Encyclopedia of Journalism*, Thousand Oaks 2009, s. 947.

<sup>5</sup> P. Bell, T. van Leeuwen, *The Media Interview: Confession, Contest, Conversation*, Kensington 1994, s. 47–48.

<sup>6</sup> J. Gatt-Rutter, *Oriana Fallaci*, [w:] G. Marrone, P. Puppa, Luca Somigli (red.), *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, New York–London 2007, s. 681; J. Gatt-Rutter, *Oriana Fallaci. The Rhetoric of Freedom*, Oxford–Washington 1996, s. 29.

Jakkolwiek obiektywizm w dziennikarstwie może być nęcącym ideałem, reporter zawsze odciska piętno na snutej narracji. Stąd Kazimierz Wyka słusznie zestawił go z reżyserem teatralnym: „Twórca reportażu tak samo wyraża się [...] w układzie skojarzeń, przypomnień, w bystrości dojrzenia spraw, które istnieją same bez jego udziału, jest reżyserem naszej wiedzy o faktach [...]”<sup>7</sup>. Podmiotowość dziennikarza-narratora przesącza się spomiędzy tkanki opowiadanych zdarzeń, podobnie jak przebija osobowość narratora we wszelkich świadectwach, na co zwrócił uwagę Hayden White<sup>8</sup>. Ze względu na różny stopień dominowania emocjonalności podmiotu mówiącego nad tekstem Magdalena Horodecka proponuje dwa modele narratywizacji afektu: implicytny i eksplicytny<sup>9</sup>. Pierwszy minimalizowałby emocjonalne komentarze, starając się zachować dystans i obiektywizm; drugi z kolei wprost przedstawiałby uczuciowość narratora, stanowiącego specyficzny afektywny filtr, przez który zostały przepuszczone zdarzenia. Do modelu eksplicytnego bez wątpienia można zaliczyć teksty Oriany Fallaci, nie tylko nieusuwanej w cień siebie samej jako instancji podawczej, ale wręcz autocentralizującej się i przekształcającej swoją silną emocjonalność w klucz interpretacyjny, narzucany czytelnikowi.

## ROZCZAROWANIE – POGARDA – IRYTACJA

*Quel giorno sulla Luna*<sup>10</sup> (*Ten dzień na Księżycu*, 1970) był siódmym tytułem książkowym Fallaci i opowiadał o głównym celu misji Apollo 11: lądowaniu na Srebrnym Globie. Co ciekawe, we wprowadzeniu dziennikarka dobitnie oznajmiła, że narracja będzie z założenia obiektywna: bez fałszującej fakty retoryki, „z dystansem, jaki narzuca prawda” [9]. Przy czym oświadczenie to poprzedził emocjonalny, naszpikowany hiperbolami (zob. dalej) opis rakiety Saturn i cierpkie wypunktowanie głównych zagrożeń związanych z misją, z której nie można się już wycofać – bowiem w owej nieodwołalności miał tkwić jej „bluźnierczy splendor” [9]. Retoryczne bogactwo formy już na wstępie zadaje kłam wspomnianemu założeniu.

[Niniejszy reportaż] jest rezultatem miesięcznych badań i czterech lat kontaktów ze społecznością, udającą się w podróż na Księżyc: to, co widziałam w ciągu tego miesiąca i tych lat, nie zawsze zachwycało. Od dnia, gdy przybyłam do Houston, by napisać książkę, nigdy nie straciłam z oczu bohaterów, o których dzisiaj się mówi: dlatego bardzo dobrze znam ich świat, mały świat wspierany przez gigantów u władzy. General Electric, General Motors, IBM [...]. I jeszcze lepiej znam gorzką rzeczywistość: w gruncie rzeczy na Księżyc idziemy po schodach z dolarów, miliardów, miliardów dolarów, ułożonych jeden na drugim przez czterysta tysięcy kilometrów aż po Mare Tranquillitatis, dla celów reklamowych albo finansowych, albo politycznych. [9]

<sup>7</sup> K. Wyka, *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945–1948*, Kraków 1948, s. 83–84.

<sup>8</sup> Zob. H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2, s. 65–80.

<sup>9</sup> M. Horodecka, *Afekty i emocje w reportażu literackim. Perspektywa genologiczna i antropologiczna*, [w:] R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza (red.), *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, Warszawa 2015, s. 83(427).

<sup>10</sup> Jako że nie opublikowano dotąd tłumaczenia na język polski ani tego reportażu, ani *Se il Sole muore* (patrz dalej), wszelkie cytaty z nich pochodzące zostały przełożone przeze mnie (wskazania strony widnieją bezpośrednio w tekście, w nawiasie kwadratowym).

Rzeczywiście, ekscytacji w powyższym fragmencie widać niewiele, za to bardzo dużo nietłumionego rozgoryczenia, wypływającego – być może – ze zmęczenia tematem i astronautami, uważanymi przez Fallaci za „prowincjuszy” [9]. I nie chodzi tu o przedstawienie ich jako dobrodusznych prostaczków, realizujących amerykański sen:

Nie oczekuj od nich inteligencji równej posiadanej odpowiedzialności czy nowej wizji życia. Żyją w domach pełnych nadzwyczajnych wygód, klimatyzacja, piekarnik na podczerwień, radio wbudowane w ściany każdego pokoju, samoopróżniający się i samoczyszczący basen, dwa samochody na głowę, a ich konformizm pochodzi sprzed pięćdziesięciu lat: gnębiony tysiącem zaślepień, tysiącem tabu religijnych, moralnych, społecznych. W sobotę rano koszą trawnik, wieczorem idą do kina [...]. W niedzielę rano [...] na mszę [...], a po południu na mecz baseballu. W poniedziałek rano wracają do pracy, a wieczorem przyprowadzają rogi żonie, która może i jest wiedźmą, ale biada temu, kto wypowie słowo „rozwód”, bo ono oznacza skandal. Wojna w Wietnamie<sup>11</sup> jest świętą wojną, marksizm to obelga, Che Guevara był wyrzutkiem, a czarni to typy do unikania. Zresztą w NASA [...] nie ma ani jednego czarnego<sup>12</sup>, wszyscy pracownicy są bez wyjątku biali, a większość astronautów to blondyni z niebieskimi oczami. [10]

Rozczarowanie narratorki obejmuje zatem wszelkie aspekty podboju kosmosu z czynnikiem ludzkim na czele. W innym duchu napisany był jej pierwszy tom poświęcony NASA *Se il Sole muore* (*Jeśli Słońce umrze*, 1965). I tam pojawiały się chwile zniechęcenia, ale przeważały ciekawość i fascynacja. Widziana z bliska wojna w Wietnamie, burzliwy romans z François Pelou i równie niespokojna relacja z Charlesem „Pete’em” Conradem ewidentnie wypaliły resztki młodzieńczego entuzjazmu Oriany. Konflikt w Azji spowodował przedefiniowanie pojęcia bohaterstwa, związki z żonatymi mężczyznami, niechętnymi rozwodowi, kazały postrzegać większość męskiego rodu w podobny sposób. Własne doświadczenia wypaczyły jej optykę, co jednak nie przeszkadzało jej wytykać cudzych ograniczeń. W swojej krytyce szła więc dalej:

Może ludzie, którzy jako pierwsi wylądowali na innych plażach, nie byli najlepsi, może byli najgorsi. Ale pewne rozważania nie pocieszają cię, kiedy przekraczasz bramy NASA i stwierdzasz, że najbardziej ludzkimi stworzeniami są tam kaczkki na jeziorze i dwie zięby [...]. W ultraracjonalnych, zdezynfekowanych biurach nie znajdziesz nigdy zapaleńców [...]: tylko blade, posłuszne larwy, patrzące na Księżyc z kamienną obojętnością, niewrażliwością komputera. [...] System ich zmetalizował [...]. [...] bardziej niż z pilotami czy naukowcami, wydaje ci się, że rozmawiasz z zimnymi impresariami teatralnymi.

<sup>11</sup> Wojna w Wietnamie powraca w reportażu o podróży na Księżyc parokrotnie [10, 22, 43, 105, 111, 160].

<sup>12</sup> Akurat w tej obserwacji było dużo słuszności i nie dziwi sukces filmu *Ukryte działania* (2016), odsłaniającego niektóre aspekty rasowo-obyczajowego tła funkcjonowania NASA w drugiej połowie XX wieku. Bowierni chociaż już w 1963 roku wzięto pod uwagę kandydaturę Edwarda Josepha Dwighta Jr. (został zaszczuty po śmierci Kennedy’ego, w 1965 odszedł z programu), a w 1967 w szeregach astronautów został wcielony major Robert Henry Lawrence Jr. (zginął niedługo po tym), trzeba było czekać do lat osiemdziesiątych zeszłego stulecia, by zobaczyć Afroamerykanów w przestrzeni kosmicznej. Zaś pierwszego czarnoskórego szefa NASA wybrano dopiero w 2009 roku. J.C. Smith, *Handy African American History Answer Book*, Detroit 2014, s. 334–336; jak/sk, *Pierwszy czarnoskóry szef NASA*, <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiatea,2/pierwszy-czarnoskory-szef-nasa,96709.html> [dostęp: 30.09.2017]; R. Spangenburg, D. Moser, D. Long, *African Americans in Science, Math, and Invention*, New York 2003, s. 18–21.

Oto zatem premiera ich spektaklu. Z jego aktorami, statystami, autorami, technikami, scenariuszem, dręczącymi pytaniami, wzruszającą absurdalnością. Staje się wzruszająca, kiedy pomyślisz, że człowiek postawiony przy tej rakiecie wydaje się mniejszy niż mrówka. [10–11]

Trudno powyższy passus uznać za wyzuty z uczuć, co najwyżej z tych pozytywnych. Reportaż na dobre się nie zaczął, a czytelnika już poraża zniechęcenie czy wręcz pogarda ja mówiącego. Saturn V to de facto pocisk raketowy zrodzony z V2 [7–8], pracownicy NASA – apatyczne automaty, a naczelnym robotem, w dodatku antypatycznym, zarozumiałym i pozbawionym jakiegokolwiek oglądy humanistycznej jest Neil Armstrong [11–19], z którym rozmowa „jest cierpieniem ocierającym się prawie o koszar” [13], bo jego zainteresowania godne konwersacji to „technologiczna orgia” [16].

Żeby opisać Neila Armstronga w gruncie rzeczy wystarczy powiedzieć, że jest typowym Amerykaninem, wyrosłym na baseballu, footballu, hamburgerach, hot-dogach, coca-coli, gumie do żucia, wygodach i nędzy świata bez przeszłości i bez kultury. [...] należy do generacji [...], która z wojny nie wyniosła traum, a po niej cieszyła się wszelkimi przywilejami Ameryki zwycięskiej, bogatej, utracjuszowskiej. Przywilejem uczęszczania na uniwersytet, do jakiegokolwiek klasy społecznej byś nie należał, przywilejem posiadania dwóch samochodów na rodzinę i tak zamrazarki, jak i lodówki oraz wakacji na Hawajach. Nam, Europejczykom, wojna zostawiła zniszczone domy, zabitych krewnych, głód, zagubienie i często wstyd: im korzyści ekonomiczne rozwiniętej technologii. [17]

Przedstawiona niechęć ma więc wymiar zarówno jednostkowy, jak i grupowy – dotyczy całej amerykańskiej generacji (a może i narodu jako takiego); a wyrasta ze swoistej zazdrości: druga wojna światowa zdewastowała Europę, stając się trampoliną do dobrobytu dla Stanów Zjednoczonych. Zawiść związana z mniejszym odsetkiem ofiar zza oceanu jest zrozumiała. Tym bardziej że młodzianka Oriana należała do partyzantki, była świadkiem bombardowań Florencji, traciła bliskich i znajomych na froncie oraz w obozach. Nieco bardziej zastanawia stałe wypominanie dobrobytu materialnego – może spowodowała je bieda zaznana w dzieciństwie. Przy czym w momencie powstawania reportażu był to dawno zamknięty rozdział jej życia: chronologicznie, bo chyba nie emocjonalnie. Zwłaszcza że i swój portret Armstronga dziennikarka zamyka właśnie informacją o dochodach, 27 401 dolarów rocznie [19]. Być może też wszechotaczające w NASA liczby zwiększyły tę jej „finansocentryczną” inklinację. Poza tym sama przyznała, że „najbardziej niezwykła z człowieczych przygód” opierała się na „zbiorowej operacji arytmetycznej” [19]. I „choć po ludzku wybór Armstronga jest niesłuszny, historycznie jest bardzo właściwy, więc: logiczny” [19].

Edwin „Buzz” Aldrin [19–25] w niczym nie ustępował Armstrongowi: był przeraźliwie zarozumiałym aż po niegrzeczność [19, 21, 24–25], nudnym [19–20] i pozbawionym poczucia humoru [157] służbistą [22], o powierzchownej wiedzy rodem z „Reader’s Digest” [21, 23]. „[...] usztywniony w robociej ślepotcie [...] myśli tylko, by ćwiczyć się, aby odnieść sukces: i możesz być pewien, że go odniesie. To maszyna w umyśle i ciele”<sup>13</sup> [25].

---

<sup>13</sup> Tylko raz dostrzegła w nim człowieka, gdy dojrzała rozgorączkowanie w jego oczach przed startem rakiety [107].

Nawet o podwójnym dyplomie Buzza, z matematyki i fizyki oraz astrofizyki, Fallaci mówiła bez uznania, doszukując się w niej praprzyczyny jego megalomanii [24]. Znowu nasuwa się pytanie, czy Aldrin i Armstrong rzeczywiście byli tak potwornie w sobie zafascynowani, czy może zlekceważyli dziennikarkę lub rozszerzyli odmiennymi poglądami, a ona postanowiła się odegrać<sup>14</sup>. Na tym jednakże nie poprzestała: nie omieszkła podkreślić niechęci między nimi, powstałej przy zmianie m.in. kolejności zejścia na powierzchnię Księżyca [156–157], co skwitowała sentencjonalnie: „Widzisz, nawet w kontakcie z nieskończonością człowiek nie stanie się wielki, jeśli nie ma w nim wielkości. Lot na Księżyc na pewno nie sprawi, że staniemy się lepsi” [157].

Dla porównania literacki reportaż Normana Mailera *Na podbój Księżyca* (*Of a Fire on the Moon*, 1970) również nie przypomina jednowymiarowej laudacji, zwłaszcza że Aquarius, alter ego autora, zdaje się być raczej technologicznym sceptykiem<sup>15</sup>. Tym niemniej większa równowaga między uznaniem dla działalności NASA a jej krytyką (czasem żartobliwą, nieco ironiczną, czasem poważniejszą – wynikającą z nurtujących go obaw) daje wrażenie autentycznego zainteresowania złożoną problematyką, jaką niosło ze sobą ogromne przedsięwzięcie podróży na Księżyc, oraz wielowymiarowym wysiłkiem zrozumienia jej, poczynwszy od czynnika ludzkiego:

Astronaucci weszli lekkim, nieśpiesznym krokiem. Poruszali się ze swobodą sportowców. Jako mężczyźni wystawieni na krytyczne spojrzenia innych mężczyzn nie mieli powodów do niepokoju. A jednak nie zadzierali nosa. Jak wszyscy zawodowi sportowcy mieli tyle skromności, by wiedzieć, że można być dobrym i mimo to przegrać. [...] Aldrin, masywny jak młody byk, głęboki jak jego znajomość mechaniki nieba, swoją postawą uroczystej niewzruszoności przekazywał jakąś niewyraźną rzecz o głębi ludzkiej duszy i tej ostrej jak brzytwa granicy między dumą bohatera a pychą<sup>16</sup>.

Fallaci natomiast zdecydowanie odmawiała astronautom statusu bohatera [135] i bardzo przeszkadzało jej przyrównywanie ich do Krzysztofa Kolumba:

Ich zasługi jako pilotów i odkrywców są ograniczone i każde zestawienie ich z Krzysztofem Kolumbem jest groteskowe. Kolumb był sam. Podróż w poszukiwaniu Indii obmyślił sam, sam ją sobie zorganizował i wykonał, na przekór wszystkim: wszyscy byli przekonani, że Ziemia jest płaska [...]. Armstrong, Aldrin i Collins natomiast doskonale wiedzą, co znajdują: minuta po minucie, metr po metrze. W tej podróży, oczywiście nie przez nich wymyślonej i nie przez nich zorganizowanej, nie są niczym innym jak załącznikami do maszyny. Więcej: przez cały czas trwania podróży nigdy nie będą sami [...], będą śledzeni z Ziemi od momentu startu do powrotu. [...] w kwestii każdej śrubki, kabelka, dezorientacji będą mieć ochronę radę pomoc. Jedynym ryzykiem pozostaje śmierć na Księżycu. [...] ostatni bojownik Wietkongu, rzucający się na czoło z trzema pociskami w karabinie jest tysiąckrotnie bardziej odważny [...]. [40–41]

<sup>14</sup> Por. „Zniechęciłam [Buzza] w dniu, kiedy rozmowa zeszła na Wietnam i Koreę, czyli na wojnę” [22].

<sup>15</sup> „[M]imo całego wygórowanego podziwu dla NASA i jej świata nie mógł tego świata w pełni polubić, nie mógł pozbyć się myśli, że podróże kosmiczne zwiastują przyszły świat mózgow uwiązanych do elektrycznych kabli [...]” – N. Mailer, *Na podbój Księżyca*, Warszawa 1978, s. 74.

<sup>16</sup> Tamże, s. 38, 44.

Jakkolwiek każdy ma prawo do swoich gustów, więc i lubianych lub nie porównań, powyższy fragment wydaje się tylko pozornie logiczny. Owszem, Kolumb to *spiritus movens* całej wyprawy, jednak zdecydowanie nie był korabnikiem ani nie sfinansował ekspedycji. Oczywiście cytat można uznać za *pars pro toto*, ale mocno shiperbolizowane, jako że odkrywca miał trzy żaglowce i dziewięćdziesięciu ludzi. Może i astronauta dysponowali – zdalnie – całym ziemskim zapleczem, lecz w razie konieczności musieli liczyć na własne siły. Zwłaszcza w przerwach łączności, o których Fallaci też będzie pisać [46, 148, 167]<sup>17</sup>, jak również cytować dyrektora lotu, Cliffa Charleswortha, mówiącego o manualnym sterowaniu przy schodzeniu na powierzchnię Księżyca bez kontaktu z Houston, bowiem półtorasekundowy poślizg rozmów drogą radiową uniemożliwiłby pomoc z Ziemi w ostatniej minucie lądowania [45–46]. Jeśli zaś ludzie z NASA mieliby tak dobrze wiedzieć, co znajdują na Księżycu, po co na przykład naukowe spory dotyczące konsystencji podłoża [52, 110], niepokój związany ze wzrostem promieniowania słonecznego [117] czy żmudna kwarantanna, by uniknąć „apokaliptycznej katastrofy” [72, 73, por. 69–91, 95, 96]? Z kolei jeśli pomysły Kolumba byłyby tak wywrotowe, jak chciała dziennikarka, żaden monarcha nie zainwestowałby w nie. Po prostu kulistość Ziemi w XV wieku była powszechnie uznana (to z heliocentryzmem były pewne problemy). Pierwszy, o kim wiemy, kto wyliczył obwód Ziemi był Eratostenes (III/II w. p.n.e.), zakładający także, że wyruszenie na zachód od Gibraltaru umożliwi dopłynięcie do Indii. Co ciekawe, u Mailera to Armstrong obala porównanie ich misji z wyprawą Kolumba: „Gdyby upierali się przy próbie zrobienia z niego bohatera, będzie bohaterem na warunkach określonych przez siebie samego. Był tylko jeden Kolumb – jest przynajmniej dziesięciu astronautów gotowych do wykonania zadania i setki ludzi, którzy pracują na nich. On jest tylko reprezentantem zbiorowej woli”<sup>18</sup>.

Natomiast śmierć na Księżycu nie wydaje się kusząca, szczególnie w świetle passusu z *Se il Sole muore*:

[...] również oni są potencjalnymi skazanymi na śmierć. Również oni są w więzieniu. To dzień czy noc na tej odległej piłce, zwanej Ziemią? [...] Tutaj noc jest ciągle nocą. Bez wczoraj i bez jutra. Rozciągasz się na pryczy i co mówisz do sterujących towarzyszy? Dobranoc? Dzień dobry? [...] Dobrego nic? Dobrego nic. Człowiek się rozciąga na pryczy, w ciszy [...]. Śni o swoim domu, o kobiecie w pościeli, o Ziemi. [...] Za iluminatorem rozciąga się pustynia, na której nie ma nawet wiatru i to jest Księżyc. [SSM 66–67]

A jednak Fallaci w *Quel giorno sulla Luna*, na przekór swoim wcześniejszym tezom, brnęła dalej, dowodząc, że śmierć na oczach trzech miliardów ludzi, śledzących los astronautów, płaczących i modlących się za nich miałaby być nęcąca czy wręcz gratyfikująca [41–42]. Więc znów: śmierć anonimowych żołnierzy musi być bardziej bohaterska, bo nikt o niej nie wie [42]. Można by się spierać, czy obecność lub liczba świadków ma dla umierającego jakiegokolwiek znaczenie. Momenty zwiększonego ryzyka powracały w toku

<sup>17</sup> Por. „[...] nie możesz zapominać, że są w stałym kontakcie z Ziemią: łączność nigdy nie jest przerwana. Nigdy” [48].

<sup>18</sup> N. Mailer, dz. cyt., s. 58, por. s. 66.



wypowiedzi: jeśli silniki modułu księżycowego by nie odpaliły, astronautów nie dałoby się uratować, co „zmieniłoby spektakl w tragedię, a dwa roboty w dwóch męczenników” [63, por. 64–65]. Trzeba jednocześnie podkreślić, że i motyw alienacji na Księżycu pobrzmiewa w omawianym reportażu: „Poczucie pustki, samotności, niepewności, ten efekt unoszenia się w nicości, spadania w nicość stopniowo podwoi się, kiedy Armstrong będzie posuwać się naprzód: absurdalne stworzenie odziane w biel, w złotym kasku” [56]. Wydawałoby się zatem, że stawianie czoła tego rodzaju obcości i niebezpieczeństwu wymaga odwagi i opanowania – a więc pewnego bohaterstwa, ale nie:

Problemem jest, że dziś pojęcie bohaterstwa jest wykoślawione. Ponieważ złało się z pojęciem sukcesu i bohaterem stał się ten, kto odnosi sukces, nawet jeśli ów sukces jest końcowym rezultatem zbiorowej pracy albo przedsięwzięcia wartego miliardy. Pewne, że Armstrongowi, Aldrinowi, a nawet Collinsowi licencji bohatera nikt nie odbierze. A konsekwencją będą trzy potwory obwołane przez świat aniołami. Jedyna nadzieja w tym, że to ich przekształci z robotów w żywe stworzenia i że czas przywróci im ich rozmiar, wyjaśni, że są tylko tym, czym są. Jak mówi Pascal, ani potworami, ani aniołami, ale ludźmi i tyle!<sup>19</sup>. [42]

Z diagnozą nałożenia na siebie pojęć trudno się nie zgodzić, budzi jednak wątpliwość nazywanie „potworem” choćby najbardziej aroganckiego z ludzi: trzeba by wówczas zacząć tworzyć nowe leksemy dla określenia, dajmy na to, seryjnych morderców. Tym niemniej w analizowanym idiosyncrasyk peyoratywnego nacechowania nabierają nawet neutralne czy wręcz pozytywnie kojarzone terminy. I tak na przykład para epitetów „zdyscyplinowani i posłuszni” parokrotnie powracając [21, 2 x 48, 62], niczym usypiający refren dla podkreślenia automatyzmu i braku fantazji Armstronga i Aldrina, zaczyna brzmieć prawie jak obelga. Podobnie do ironicznie nacechowanych sformułowań, jak „WNASA o wszystkim się myśli” [52] lub „głos miękki, spokojny, pozbawiony emocji” [2 x 143]. Okazuje się, że konfrontacja z niepokojącą, lunarną egzotyką według Fallaci byłaby wyzwaniem dla każdego, tylko nie astronauty: „Normalny człowiek [...] oszalałby. Ale nie Neil Armstrong. Żeby oszaleć, musiałby się przestraszyć, zdziwić, użyć fantazji” [54]. Odmawia zatem zdobywcom kosmosu przeciętnych ludzkich reakcji psychicznych. Ćwiczona przez lata samokontrola nie imponuje dziennikarce, tylko irytuje<sup>20</sup>. Podziwu nie wzbudza również konieczność wykonania precyzyjnych zadań, dużo cięższych w księżycowych warunkach niż na Ziemi [58–62]. Zresztą, „o wiele bardziej naukowy charakter” [98] będzie mieć

<sup>19</sup> Myśl Pascala będzie wracać [105, 106]. Była jednym z lejtmotywów *Niente e così sia* (*Nic i amen*, 1969), reportażu dotyczącego wojny w Wietnamie.

<sup>20</sup> Ich odpowiedzi podczas konferencji prasowej określa jako zimne i banalne [107], również Mailer dostrzegł bezosobowość i schematyczność wypowiedzianych zdań (N. Mailer, dz. cyt., s. 51), akcentując jednocześnie nieprzystawalność wiedzy dziennikarzy i astronautów, czym – między innymi – tłumaczył ich pewną nieporadność oratorską: „Robili wrażenie, jakby sami nie wiedzieli, czy są zawodnikami, pilotami-oblatywaczami, inżynierami, przedstawicielami agencji, kapłanami jakiegoś nowego obrządku czy też potulnymi amerykańskimi chłopcami, którzy nagle znaleźli się na świeczniku – mój Boże, jakżeż do tego doszło? Po całych miesiącach pracy na symulatorach, pracy wśród wtajemniczonych, wśród ludzi operujących tym samym kodem językowym, stanęli nagle przed intelektualną próżnią tej widowni [...]. Konferencja raz po raz schodziła na boczne tory. Dziury w magnetyzmie nastroju. Coś zbliżonego do nudy. Astronauci mieli udać się na Księżyc, lecz wszyscy byli nieco sfrustrowani – dziennikarze, ponieważ nie wiedzieli, jak upchnąć swoje ple-ple jako pytania, astronauta, ponieważ nie wiedzieli, jak wytłumaczyć złożoność swej techniki” – N. Mailer, dz. cyt., s. 38–39, por. s. 37, 52, 53.



misja Pete'a Conrada, który zejdzie na powierzchnię co najmniej dwa razy [98–99]<sup>21</sup>. A jednak w międzyczasie pojawi się stwierdzenie zadające kłam tezie o całkowitym „zautomatyzowaniu” lądujących astronautów: „[...] dzięki komputerom było wiadomo, że dobrze spali i nie potrzebowali tabletek uspokajających: fatyga ostatnich trzydziestu minut na powierzchni wykończyła ich, razem z przeżyciami” [167].

W świetle emocjonalnej i tendencyjnej narracji *Quel giorno sulla Luna* nie tylko większość pracowników NASA jest odstręczająca – również krajobraz księżycowy taki jest. „Odpychający” według Billa Andersa [47], „bardziej niż brzydki”, niczym początki z Księgi Rodzaju, wywołujący „dreszcz grozy” [47] zdaniem Franka Bormana, Jim Lovell nie chciałby tam spędzić ani pięciu minut [47], zaś Cernan, Stafford i Young, słysząc o Srebrnym Globie, wzdychają jedynie „Jaka piękna jest Ziemia!” [47]. O ile „widziany przez okienka modułu księżycowego pejzaż był nierealny, [o tyle] widziany z powierzchni wydaje się wręcz absurdalny” [53] – przekonuje narratorka tak kategorycznie, jakby go widziała na własne oczy<sup>22</sup>: „czujesz się Guliwerem w kraju Liliputów” [53, 57]. I kontynuuje:

[...] poza nitką horyzontu i wokół ciebie widzisz tylko okrągłą platformę [...]. [...] bardziej niż na planecie, wydaje ci się, że jesteś w pokoju bez ścian. Jednocześnie cienie są tak długie [...], że każdy kamyk rzuca trzy- lub czterometrowy cień, a każde zagłębienie wydaje się głęboką studnią. Nie ma niczego znajomego, poza Ziemią, wirującą ze swoim błękitem, ale jest tak odległa, że to ona z kolei wydaje się Księżycem. [53]

Fallaci podkreśla przy tym, że tak Borman, jak i Anders<sup>23</sup> odeszli z NASA po misji Apollo 8 [47], co miałyby zapewne świadczyć o uciążliwości podróży kosmicznych, o czym zresztą narratorka stara się przekonać czytelnika. Skafander jest bowiem „niezwykle niewygodny” [49], „nieznośny” [57], przypomina Włosze strój nurka albo maskotki Michelin; więcej: statek kosmiczny [49]. Zrazu nie chce przyjąć skojarzenia innych ze zbroją rycerską [49] (byłoby to zapewne zbyt nobilitujące<sup>24</sup>), lecz też niekonsekwentnie: bowiem obrazek średniowiecznego woja instalowanego przy pomocy żurawia na koniu już skwapliwie podejmuje [53, 55], by podkreślić nieporadność astronautów.

Faktycznie, dwudziestopięciokilogramowy strój, naszpikowany techniką (Biomedical Sensors, Fecal Control System, Life Support System [49–51], Post Landing Survival System [149]) i obciążony dodatkowo butlami z tlenem, dającymi osiemdziesiąt kilogramów [154], mógł się wydawać mało komfortowy, a jednak przy mniejszej księżycowej grawitacji nie utrudniał specjalnie ruchów. Do tego stopnia, że Armstrong wylądowawszy bezpiecznie na powierzchni, zaczął w nim biec [154] i stwierdził, że jest dużo wygodniej w skafandrze na Srebrnym Globie niż w symulatorze [154, por. 158], choć i tak w końcu męczy [161].

<sup>21</sup> Rzeczywiście oba spacer kosmiczne miały miejsce. Był to trzeci lot Conrada (14–24 listopada 1969).

<sup>22</sup> Armstrong, po wylądowaniu, postrzegał lunojny pejzaż odmiennie: „To miejsce ma swoją urodę, Buzz. Bardzo przypomina amerykańską pustynię. To pustynia, owszem, ale niezwykle piękna” [155]. „Czyż nie jest wspaniały ten widok? Po prostu wspaniały widok” [158].

<sup>23</sup> Co nieco mija się z prawdą, jako że Anders był dublerem pilota w misji Apollo 11 (potem rzeczywiście zrezygnował). *William A. Anders*, <https://www.jsc.nasa.gov/Bios/htmlbios/anders-wa.html> [dostęp: 30.09.2017].

<sup>24</sup> Podczas gdy Mailer nazywa Armstronga „pierwszym rycerzem techniki” (N. Mailer, dz. cyt. s. 58).

„Dramat” [189] całej wyprawy ostatecznie przeniósł się do laboratoriów badających skały księżycowe oraz szczury wystawione na kontakt z nimi [189–200]. Tutaj jawna niechęć sprawozdawczyni przygasała – wystarczyło opisać konsternację samych naukowców. Pokładano bowiem wielkie nadzieje w wynikach analiz:

[...] szuka się tego, co ludzie chcą ciągle wiedzieć, odkąd stali się ludźmi: kim jesteśmy, skąd pochodzimy, jak narodziła się Ziemia. Ziemia nie może nam już tego powiedzieć: atmosfera, erozja [...], samo życie wymazały prehistorię z naszej planety. Wiadomo tylko, że uformowała się cztery miliardy lat temu, że życie zaczęło na niej pulsować czterysta milionów lat temu, a człowiek pojawił się cztery miliony lat temu<sup>25</sup>. Ale na początku, na początku jaki był ten nasz zielony i niebieski dom? Z czego powstała? Tylko Księżyc może nam powiedzieć, czy narodził się razem z Ziemią, czy jest dzieckiem Ziemi. A jeśli powstał inaczej, jeśli pochodzi z innego punktu naszego Układu Słonecznego lub kosmosu, może powiedzieć, gdzie i jak się różnimy. Założywszy, że da się to zrozumieć, skoro jedynym punktem odniesienia, jaki mamy, to my sami: nasza geologia, nasza chemia, nasza mineralogia. [189–190]

Tak więc 25 lipca materiał księżycowy dotarł do Houston [190]. Dr Persa Bell, szef laboratorium, „drżał z przejęcia, a – mimo niskiej temperatury z powodu klimatyzacji – jego koszula była mokra od potu” [192]. Pierwsza konferencja prasowa nie przyniosła jednak żadnych rewelacji, co wyraźnie odbiło się na naukowcach: „[...] powiedziałbyś [...], że przytrafiło im się wielkie nieszczęście. Nieruchome oczy, wygięte w dół wargi, ponure oblicza. Doktor Hess, zawsze nienaganny, był bez marynarki, a krawat miał przekrzywiony. Tkwił w kamiennym milczeniu [...]” [192]. Cliff Frondell nazwał wstępne badania „doświadczeniem niezwykle rozczarowującym” [192], Edward Chaw dodał, że są zażenowani [193], zaś Albert King – że „nigdy w życiu nie był tak załamany”, a „cała sprawa jest niezręczna” [193]. Wszystko to za sprawą oblepiającego cały materiał, wszechobecnego pyłu, który King przyrównał do czarnego pudru [194]. „Z pochyloną głową” [194] odeszli, by po próbach oczyszczenia próbek pojawić się „z wyrazami twarzy nie zgnębionymi, tym razem, a zdezorientowanymi. Rzut oka wystarczył, byś się przekonał, że swoje tajemnice Księżyc w sumie i wyjawiał, ale tylko po to, by znów obrócić je w tajemnice” [195]. Stąd każdy z badaczy miał swoją teorię i nie potrafił z pewnością odpowiedzieć na pytania dziennikarzy, szukając spojrzeniem pomocy u kolegów [196–200]. Frondell wyznał, że pył okazał się niezwykle interesujący [196], bowiem składał się z mikrogranulek różnego koloru, zawierał sporo – dość rzadkiego na Ziemi – tytanu i odrobinę związków węgla [199]. Kuleczki tworzące pył zaskoczyły naukowców:

<sup>25</sup> Jest to znacznie precyzyjniejsze streszczenie bio- i antropogenezy niż to przedstawione pięć lat wcześniej w *Se il Sole muore (Jeśli Słońce umrze)*, 1965), gdzie możemy przeczytać, że „ludziom zbudowanie [Sputnika] zajęło miliard lat” [SSM 9], ale dalej niezbyt precyzyjne, bowiem tzw. eksplozja kambryjska miała miejsce ponad pięćset milionów lat temu. Z kolei historia człokształtnych jest nieco dłuższa: hominoidy pojawiły się we wczesnym miocenie (10–20 mln lat temu), hominidy dopiero w późnym miocenie (ok. 8 mln lat temu) i w końcu homininy (które być może Fallaci miała na myśli) – w pliocenie, ok. 4–3 mln lat temu. Y. Coppens, D. Geraads, *Anthropogenesis: An overview*, [w:] S.J. De Laet, A.H. Dani, J.L. Lorenzo, R.B. Nunoo (red.), *History of Humanity*, Volume I: *Prehistory and the Beginnings of Civilization*, Paris–London–New York 1994, s. 24; M. Petraglia, *Hominins on the Move: An Assessment of Anthropogenic shaping of environments in the palaeolithic*, [w:] N. Boivin, R. Crassard, M. Petraglia (red.), *Human Dispersal and Species Movement: From Prehistory to the Present*, Cambridge 2017, s. 90.

„Wszyscy jesteśmy dosyć poruszeni, nie spodziewaliśmy się tego” – powiedział profesor Paul Gast [197]. Ale nijak się to miało do dziennikarskiej ekscytacji, gdy doktor Richard Johnson przyznał, że próbki zawierają nikłe ilości materiału organicznego [199]. Na nic zdały się wyjaśnienia komitetu badawczego, że „nauka porusza się drobnymi krokami” [200] i że nie można na tym etapie wyrokować o biogenezie.

Emocjonalność Fallaci nasiliła się wraz z powrotem do opowieści o astronautach, zakończonej kwarantanną, „triumfalnym wyjściu z Księżycowego Laboratorium” i „zgiełku uroczystości, medali, podróży do krajów, chcących ich poznać, oklaskać, zmitologizować” [200]. „Przez jakiś czas byli idolami mas, a na zawsze pozostała im licencja bohatera” – podsumowała dziennikarka, dodając – „Ale tego spodziewali się wszyscy i na nikim nie zrobiło to wrażenia” [201]. Ów cień dziennikarskiej pogardy Mailer zauważył już podczas jednej z konferencji prasowych:

W pytaniach pojawił się nowy ton, nuta uszczypliwości, delikatny cień sugestii, że pogarda intelektualna jest w końcu bronią, której nie można lekceważyć. Czyżby ci wspaniali astronauta nie byli niczym więcej niż tylko durniami o zaprogramowanych mózgach? [...] wagi ich [publicystów] pytaniu przydawała pozycja intelektualisty wypytującego chłopca z prowincji: dlaczego to jest tak ważne? Czy widzi pan jakąś filozoficzną przyczynę tej wyprawy? – głos ciągnął dalej, jak gdyby implikując: czy jesteś świadom, że istnieje także strona duchowa bytu?<sup>26</sup>

Taka postawa mogła być reakcją obronną w obliczu konfrontacji swojego dyletanc-twa z profesjonalizmem astronautów, uzmysłowienia sobie własnego nieprzygotowania z zakresu nauk ścisłych i nieznanomości technicznych meandrów misji, które zrodziło potrzebę schronienia się w znajomej niszy humanistycznych niuansów.

## **WZRUSZENIE - PODZIW - SYMPATIA**

Chociaż krytyczność, czy wręcz krytykanctwo, stanowiło emocjonalną dominantę *Quel giorno sulla Luna*, raz Fallaci nie zapanowała nad przeblyskami entuzjazmu: udzieliła się jej gorączka oczekiwania na start rakiety [103–120].

Rakieta jest stąd świetnie widoczna, mam ją właśnie przed sobą, Boże, jaka ona piękna! To jedno z najpiękniejszych przedstawięń, jakie widziałam, bo oświetlono ją trzydziestoma reflektorami, wiesz, tak samo jak my w Europie podświetlamy zabytki... I ona jest zabytkiem. Zabytkiem wysokim niczym trzydziestosześcioletni wieżowiec, całym z metalu, ale nie widać metalu – widać tylko światło. Jest niczym pojedynczy strumień światła, ogromny klejnot, lśniący pośród mroku, rzucający błyski, i słuchaj, jest wzruszający. Tak, myślę, że „wzruszający” to dobre słowo. Wzruszający jak gwiazda. Wiesz, koło drugiej w nocy, kiedy tu przyjechałam, urosła mi gula w gardle. Widziana z daleka [rakieta] wydawała się gwiazdą, która spadła na Ziemię: trudno pozostać obojętnym wobec takich rzeczy. [...] przewartościowałam [...] ten podbój Księżycy... od dawna oceniam ją z dystansem, czasem nawet krytycznie. Ale teraz emocja ogarnia również mnie. [104]

<sup>26</sup> N. Mailer, dz. cyt., s. 62.

Oriana nie zapomniała jednak o tragedii wojny w Wietnamie [105] czy „przygnębiających aspektach” wydarzenia, jakim są reklamowa obecność podwykonawców [106], klasyfikacja VIP-ów<sup>27</sup> [111–112] albo niewspominanie Juliusza Verne’a [113–114<sup>28</sup>, por. 201]. Na bieżąco omawiała również panujące na przykładzie zmiany nastrojów – i tak podniosłe napięcie z nocy poprzedzającej start z nastaniem dnia ustąpiło radosnemu karnawałowi, przypominającemu „okres wyborczy” [115], nawet astronauta „radośnie się śmiali” [117]. Również jej własne wzruszenie uleciało i rakieta pozostała już tylko rakietą [115] mimo utrzymującego się zdenerwowania<sup>29</sup> [119], szybującego znów podczas startu aż po ekscytację:

Boże, trzeba by Homera<sup>30</sup>, by opisać to, co widzę! Boże, czasem ludzie są tacy świetni! Posłuchaj huku! Brzmi jak bombardowanie, ale nikogo nie zabija, mój Boże! Och, co za wspaniałość... tak powoli się wznosi, wiesz, tak powoli... leci na Księżyc... na Księżyc... Chciałabym, żeby dziś nikt nie umarł. [120]

Relacja ze startu jest najmocniej naładowana pozytywnymi emocjami, otwartością i żartem (Fallaci pokazuje swój papierowy kapelusik, jaki zrobiła sobie z gazety, by uchronić się przed palącym słońcem [115]). Potem wybija się opis radości po wylądowaniu modułu księżycowego:

[...] napięcie pękło, a w niebo uleciała najdłuższa i najbardziej gromka owacja, jaką kiedykolwiek słyszałam, a razem z owacją koncert szlochów, okrzyków, zawołań, gdzie ulga łączyła się z radością, radość ze zdumieniem, zdumienie z dumą i to nie tylko na widowni, ale w korytarzach, kabinach radiowych, salach dalekopisów, biurach, w samym Centrum Kontroli, gdzie – jak mi mówią – von Braun płakał jak dziecko. I płakał Wally Schirra i wielu astronautów, i dyrektorów lotu. Twarz Pete’a Conrada miała kolor kredy, Alana Beana, który zejdzie razem z nim – była ziemista. [...] Duke wyszedł z łoża dla VIP-ów i zaczął biegać po pokojach, po budynkach, powtarzając „we did it! [...]”. Ci silni ludzie, zawsze zimni i zdystansowani [...] potrzebowali sporo czasu, żeby się pozbierać [...] i pomyśleć o głosie Armstronga, którym oznajmił „Orzeł wylądował”. Głosie miękkiem, spokojnym, pozbawionym jakichkolwiek uczuć. [142–143]

Części reportażu poza tymi fragmentami ledwie łagodnieją. I tak na przykład w dużo przychylniejszych słowach niż o Armstrongu i Aldrinie Włoszka wypowiadała się o Mike’u Collinsie [25–27], „najbardziej ludzkim i niewinnym” [25], urodzonym w Rzymie synu attaché wojskowego, nieśmiałym, z dużym poczuciem humoru i lubiącym łowić ryby [26]. Dziennikarka zawyrokowała nawet, że jest jedynym z trójki Apollo 11, znającym znaczenie słowa *pokora* [27], jak również jedynym, który nie palił się na front w Korei, tylko wybrał stacjonowanie w siłach NATO w Paryżu, tym, który nie zejdzie na powierzchnię Księżyca, tylko pozostanie na jego orbicie<sup>31</sup>, i tym, który zarabiał najmniej [27]. Mailer

<sup>27</sup> Aż po trzy very: VVIP [111–112].

<sup>28</sup> Przywołanym wszakże wraz z jego powieścią o podróży na Księżyc przez Armstronga [181].

<sup>29</sup> Dialog Fallaci z macierzystą redakcją poprzecinany jest zdaniami komentarza zapisanymi kursywą: *I od dziesięciu Fallaci sama zaczyna odliczać, ale jest tak rozemocjonowana, że myli liczby, a jej głos łamie płacz* [120].

<sup>30</sup> Ta myśl również wróci, powtórzona przez anonimowego dziennikarza [149].

<sup>31</sup> Por. „[...] powiedział Collins, wzruszający jak jego samotność” [144]; „[...] cała uwaga była [skupiona na] Armstrongu i Aldrinie, a jemu dostała się najgorsza robota: biedny Mike” [148]; „[...] najbardziej samotny człowiek w całym wszechświecie” [167].

określił Collinsa po prostu „ulubieńcem prasy”: „Mówił swobodnie, ze swadą. Było oczywiste, że z tych trzech tylko z nim jednym miałyby się ochotę pójść na drinka” [46]. Zatem Oriana uległa czarowi Mike’a na równi z innymi reporterami.

Ze współczuciem, napędzającym pewną sympatię – choć już nie tak koherentną – Fallaci mówiła o Donaldzie „Deke’u” Slaytonie, „współczesnej wersji Tantala” [30]: miał być pierwszym astronautą na orbicie Ziemi, ale po nasileniu<sup>32</sup> migotania przedsionków został odsunięty od misji i koniec końców został koordynatorem działań oraz szefem Biura Astronautów, a później dyrektorem Wydziału Załóg Latających, typującym kolejne składy, lecz oglądającym Srebrny Glob z daleka [35]. A chociaż był on głównym decydem, jeśli chodzi o mianowania [30–31, 33–34], w rzeczywistości o ostatecznej roli kolejnych astronautów decydował los [28–30], który nie okazał się hojny, skoro ekipa Apollo 11 „miała względną wartość” [40].

Slaytona Fallaci nazwała „nieprzeniknionym” [31]: z jednej strony nie potrafiła mu wybaczyć nalotów na Włochy<sup>33</sup> i wyrzucała „nędzną” rozmowność [32], spowodowaną nieśmiałością, a zażęgnywaną jedynie przy pomocy whisky, oraz nieprzekupność, nieprzejednanie, upór „aż po tępotę” [32], z drugiej – przyznawała mu „momenty wielkiego człowieczeństwa”, gdy wzruszyła go jej opowieść o ranach odniesionych w meksykańskiej masakrze na Placu Trzech Kultur [32]. Stąd też, być może, ten dość pozytywny wizerunek Deke’a w *Quel giorno sulla Luna*.

Zdumiewającym z kolei jawi się fakt, że Wernher von Braun, ukazany w *Se il Sole muore* jako niepokojący wielkolud o wątpliwej moralności (skoro budował dla nazistów pociski V2), ledwie parę lat później staje się uosobieniem europejskiego humanizmu [109], umiejącym „z gracją” [111] wybrnąć z niezręcznej sytuacji i stawianym w opozycji do „niehumanicznych” astronautów, którzy objawili wszakże w pełni swe człowieczeństwo – co nawet Fallaci przyznała [124] – podczas szeroko przytaczanych rozmów z Houston [124–131, 141–142, 143–147, 150–152, 153–154, 155–158, 159–160, 161, 162–166, 168–170, 173–175, 175–179, 179–181, 181–183, 183–185<sup>34</sup>], podczas których wspomnieli także o zbiorowym wysiłku całego przedsięwzięcia [182–183] oraz podziękowali wielomilionowej publiczności śledzącej na całym świecie ich dokonania [183].

Nie dziwi natomiast wspomnienie przez dziennikarkę o marszu ubogich Afroamerykanów z Ralphem Abernathym na czele. Nie widziała ona osobiście zajścia, jak wydaje

<sup>32</sup> Według Fallaci „odkryciu” choroby na dwa miesiące przed lotem [30], co nie było prawdą, bo NASA o problemie kardiologicznym Slaytona wiedziała dużo wcześniej. W dodatku, zdaniem dziennikarki, defekt ten miałby go „zabić przy starcie lub, najdalej, po osiągnięciu stratosfery” [30]. W rzeczywistości mamy do czynienia z kolejną hiperbolą: w taką śmierć nie wierzono w NASA, chodziło o zachowanie dużego marginesu bezpieczeństwa. Gdyby stan Deke’a był równie poważny, nikt by mu nie powierzył wysokich stanowisk. Poza tym w 1975 roku w ramach projektu Sojuz-Apollo przeszło pięćdziesięcioletni Slayton odbył ponad dziewięćdziesięciu lot. *Deke Slayton*, <https://www.jsc.nasa.gov/Bios/htmlbios/slayton.html> [dostęp: 30.09.2017]; C. Burgess, *Selecting the Mercury Seven: The Search for America’s First Astronauts*, New York–London 2011, s. 343–350.

<sup>33</sup> „[...] nauczył się latać, zbombardował wzdłuż i wszerz Włochy, a między jedną bombą a drugą zakochał się w samolotach” [31].

<sup>34</sup> W rozmowy astronautów i Centrum Kontroli Fallaci wplatała swoje komentarze.

się, streściła jedynie artykuły prasowe<sup>35</sup>, nie wzmiankując jednak źródła informacji, dotyczących owego „wzruszającego” – jak je nazwała – zajścia [118], kiedy to Thomas Paine, szef NASA w odpowiedzi na zdanie Abernathy’ego („Po tamtej stronie ogrodzenia jest chluba Ameryki, po tej stronie jej hańba”), stwierdził, że jeśli niewciśnięcie guzika startowego rakiety rozwiązałoby problem biedy, nie wcisnąłby go. Po czym zaprosił dziesięć ubogich rodzin na VIP-owską trybunę [118]. Nie można więc odmówić Fallaci pewnej wrażliwości, skoro wplotła ten epizod do swojej relacji, jednak trzeba podkreślić, że sposób przekazywania informacji bardzo się u niej zmieniał, w zależności od jej własnych poglądów i wywoływanych przez nią emocji lub też odczuć, modyfikujących jej przekonania.

## MIĘDZY PERSWAZJĄ A MANIPULACJĄ<sup>36</sup>

Alter ego Mailera zapraszało do zgłębiania i poznawania nowych realiów z uwagą, wytrwałością i dyskrecją:

Tak, trzeba stworzyć nową psychologię, aby zrozumieć astronautów. Warto zacząć od nauczania się prostoty. Nie zdominować intelektem doświadczenia – raczej wsłuchiwać się w jego najcichszy szept – oto lekcja. Aquarius będzie więc z konieczności akolitą techniki. [...] I tak Aquarius zaczął żyć bez ego, jako skromny cichy obserwator: brał udział w wycieczkach po ośrodku kosmicznym, przeprowadzał wywiady i studiował fachową literaturę [...] i rozmyślał – nie o sobie, lecz o ogromie bohaterstwa i skali przedsięwzięcia, jakie miał przed sobą [...]. Był tu teraz jedynie po to, by obserwować, by świadczyć. [...] Zaczął obserwować, jak gdyby sam był niewidzialny. Niebezpieczny znak. Tylko bardzo wielcy lub bardzo kiepscy pisarze pisują, jak gdyby byli niewidzialni<sup>37</sup>.

– przewrotnie spuentował narrator w *Na podbój Księżyca*. Tymczasem włoska dziennikarka w *Quel giorno sulla Luna*, stale wysuwając się przed opisywane wydarzenia, usilnie starała się przekonać czytelnika do swojej wizji, nawet na przekór logice. Jak zostało wyżej pokazane, dziennikarka próbowała wszelkimi sposobami udowodnić na przykład, że członkowie załogi Apollo to „ludzie bardzo zimni, pozbawieni fantazji, ekscentryczności” [124], po czym przytoczyła ich rozmowy, niedowodzące wcale ich „robotyzacji”. Cała wyprawa

<sup>35</sup> O wyczytanym w wieczornym wydaniu gazet spotkaniu pisał też Mailer (tegoż, dz. cyt., s. 133–134). Być może chodziło o następujące artykuły: B. Weinraub, *Hundreds of Thousands Flock to Be 'There'*, „New York Times” 1969, July 16, s. 22; W. Greider, *Protesters, VIPs Flood Cape Area*, „Washington Post” 1969, July 16, s. A1, A7. Por. M.D. Tribbe, *No Requiem for the Space Age: The Apollo Moon Landings and American Culture*, New York 2014, s. 233–234.

<sup>36</sup> „Manipulacji służyć może również sposób organizacji przekazu treści. Ubarwienie opisu poprzez stosowanie różnego rodzaju tropów (metafory, porównania, hiperbole itd.) pozwala na świadome profilowanie treści, podkreślanie ważności wybranych elementów, bez wskazywania na nie wprost. Modelowaniu sytuacji odbioru służą też operatory dynamizujące przekaz, takie jak: *aż tu nagle, wyobraź sobie, jakbym to widziała, jak nie...* (krzyknie) itd. Stosowanie tego rodzaju zabiegów osłabia czujność odbiorcy i sprzyja akceptacji przekazywanych treści” – G. Habrajska, *Nakłanianie, perswazja, manipulacja językowa*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7, s. 120.

<sup>37</sup> N. Mailer, dz. cyt., s. 79–80.



na Księżyc ukazana została negatywnie jako wypadkowa polityczno-militarnych decyzji, mających zrehabilitować USA po kryzysie kubańskim i wybuchu konfliktu w Wietnamie [43, 139], dać przewagę w zimnej wojnie oraz wesprzeć rozwój ekonomiczny, napędzany przez technologicznych tuzów. W dodatku antypatycznych, zmechanicyzowanych śmiałków na Srebrny Glob – będący po prawdzie odpychającą, czarną pustynią – ma wynieść rakietą, będącą w gruncie rzeczy bombą [7]. Przy czym wyprawa ta niczego nie zmienia, bowiem ludzie są nienaprawialni:

[...] będą jak wcześniej cierpieć, zabijając się w wojnach, znieważać niesprawiedliwościami, a wraz z Księżycem rozszerzą tylko granice swojej perfidii i bólu. Ale rozszerzą również granice swojej inteligencji, ciekawości, odwagi i – jeśli nie zmaterializują się niebezpieczeństwa – być może Wielki Spektakl stanie się dobrą przygodą. [8]

Marna to jednak pociecha, skoro Fallaci od razu przechodzi do wymieniania owych zagrożeń, rozpoczynając od skażenia księżycowym drobnoustrojem (czyli śmierci fizycznej), poprzez „uśpienie serc i mózgów” upojonych technologią (co nazywa śmiercią duchową), po spłylenie całego przedsięwzięcia do wydarzenia medialnego (śmierć moralną) [8–9]. Najbardziej ponura w nastroju i ukierunkowana na negatywne nastroszenie czytelnika do podróży na Księżyc jest pierwsza część reportażu, nierealizującego wszakże jako całość wspomnianego wcześniej założenia dotyczącego obiektywności i dystansu. W drugiej części krytycyzm zostaje znacznie rozcieńczony dialogami astronautów z Centrum Kontroli oraz wypowiedziami naukowców. Poza tym emocje startu rakiety i lądowania na Księżycu modułu wyrrywają florenckiej dziennikarce nieco więcej słów uznania dla tej „najbardziej fascynującej przygody” [100]. Przy czym nie są to spójnie pozytywne komentarze. Zresztą u Fallaci nawet – wydawałoby się absolutna – miłość do Ziemi, tej „wspaniałej niebieskiej piłki” [65, 73], potrafi ulec relatywizacji w obliczu „cudu wyjścia z naszego niebieskiego więzienia, [celem] wylądowania na tej brzydkiej wyspie” [135]. Przytaczanie rozbieżnych punktów widzenia nie staje się jednak zabiegiem zbliżającym do obiektywizmu, pozwalającym czytelnikowi na samodzielną ocenę. Fallaci tak organizuje fabułę i subnarratorów, by odbiorca nie tylko nie miał wątpliwości, jakie są jej oceny i uczucia, ale i za nimi podążył. I być może właśnie na tej migotliwości wielu współistniejących prawd oraz na żonglowaniu różnymi, często skrajnymi emocjami polega siła reportażu Włoszki, rejestrującego bez ogródek jej zmienne nastroje i labilne opinie.

## **BIBLIOGRAFIA**

Bell P., van Leeuwen T., *The Media Interview: Confession, Contest, Conversation*, Kensington 1994.

Burgess C., *Selecting the Mercury Seven: The Search for America's First Astronauts*, New York–London 2011.

Coppens Y., Geraads D., *Anthropogenesis: An overview*, [w:] S.J. De Laet, A.H. Dani, J.L. Lorenzo, R.B. Nunoo (red.), *History of Humanity*, Volume I: *Prehistory and the Beginnings of Civilization*, Paris–London–New York 1994.



- Fakazis L., *New Journalism*, [w:] Ch.H. Sterling (red.), *Encyclopedia of Journalism*, Thousand Oaks 2009.
- Fallaci O., *Quel giorno sulla Luna*, Milano 2015.
- Fallaci O., *Se il Sole muore*, Milano 2010.
- Festuccia F., *L'oggettività dell'informazione: tra mito professionale e ideale regolativo*, Roma 2010.
- Gatt-Rutter J., *Oriana Fallaci*, [w:] G. Marrone, P. Puppa, Luca Somigli (red.), *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, New York–London 2007.
- Gatt-Rutter J., *Oriana Fallaci. The Rhetoric of Freedom*, Oxford–Washington 1996.
- Greider W., *Protesters, VIPs Flood Cape Area*, “Washington Post” 1969, July 16.
- Habrajska G., *Naklanianie, perswazja, manipulacja językowa*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2005, nr 7.
- Horodecka M., *Afekty i emocje w reportażu literackim. Perspektywa genologiczna i antropologiczna*, [w:] R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza (red.), *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, Warszawa 2015.
- Mailer N., *Na podbój Księżycy*, Warszawa 1978.
- Maras S., *Objectivity in Journalism*, Cambridge 2013.
- Mindich D.T.Z., *Just the Facts: How Objectivity Came to Define American Journalism*, New York–London 1998.
- Petraglia M., *Hominins on the Move: An Assessment of Anthropogenic shaping of environments in the palaeolithic*, [w:] N. Boivin, R. Crassard, M. Petraglia (red.), *Human Dispersal and Species Movement: From Prehistory to the Present*, Cambridge 2017.
- Smith J.C., *Handy African American History Answer Book*, Detroit 2014.
- Spangenburg R., Moser D., Long D., *African Americans in Science, Math, and Invention*, New York 2003.
- Tribbe M.D., *No Requiem for the Space Age: The Apollo Moon Landings and American Culture*, New York 2014.
- Ward S.J.A., *Invention of Journalism Ethics: The Path to Objectivity and Beyond*, Baskerville 2004.
- Weinraub B., *Hundreds of Thousands Flock to Be 'There'*, “New York Times” 1969, July 16.
- White H., *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1–2.
- Wyka K., *Pograniczne powieści. Proza polska w latach 1945–1948*, Kraków 1948.

### Źródła internetowe

- Deke Slayton, <https://www.jsc.nasa.gov/Bios/htmlbios/slayton.html> [dostęp: 30.09.2017].
- jak/sk, *Pierwszy czarnoskóry szef NASA*, <https://www.tvn24.pl/wiadomosci-ze-swiatea,2/pierwszy-czarnoskory-szef-nasa,96709.html> [dostęp: 30.09.2017].
- Wegner J., *Fetysz obiektywizmu*, „Forum Dziennikarzy” <http://www.sdp.pl/analizy/586.fetysz-obiektywizmu,1358115864> [dostęp: 30.09.2017].
- William A. Anders, <https://www.jsc.nasa.gov/Bios/htmlbios/anders-wa.html> [dostęp: 30.09.2017].

**Słowa kluczowe:** autoprezentacja, eksplicytny model narratywizacji afektu, emocjonalność, reportaż, subiektywizm

## **Abstract**

### **Reportage and emotions on the example of *Quel giorno sulla Luna* by Oriana Fallaci**

Although objectivism in journalism can be an intriguing ideal, the reporter always imprints mark on his or her narration. Due to the varying degree of emotional dominance of the subject over the text, two models of narrativization of affect can be distinguished: implicit – trying to maintain distance and explicit – showing the narrator's feelings (M. Horodecka). There is no doubt that Oriana Fallaci's writings can be included into the explicit model: not only doesn't she hide behind the text, but she puts herself in center and she transforms her strong emotionality into the interpretative key imposed upon the reader. An example of such an internal organization of reportage could be *Quel giorno sulla luna* (1970's Day on the Moon). It was Fallaci's seventh book and it discussed the main purpose of the Apollo 11 mission: landing on the Silver Globe.

**Keywords:** self-dramatizing, explicit model of narrativization of affect, emotivity, reportage, subjectivism

Agnieszka Kosmecka  
 Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## SMUTEK PIOSENKĄ OPOWIEDZIANY - REKONESANS

Pieśń, piosenka jako forma muzyczno-literacka towarzyszy człowiekowi niemal od zawsze, w rozmaitych sytuacjach i kontekstach. Jej wartość oraz znaczenie doceniali już starożytni filozofowie. Arystoteles w *Polityce* zawarł następującą refleksję:

Przyjmuję zatem podział stosowany przez niektórych filozofów, którzy dzielą pieśni na etyczne, czyli działające na uczucia moralne, praktyczne, czyli pobudzające do czynu, i entuzjastyczne [tzn. wywołujące zachwyt]. [...] Jestem tego zdania, że muzykę należy uprawiać nie dla jednego, ale dla wielu pożytecznych celów, bo i dla wykształcenia, i dla duchowego oczyszczenia, czyli tzw. katharsis, [...] po trzecie zaś i dla wypełnienia czasu spoczynku, dla odprężenia i wytchnienia po pracy<sup>1</sup>.

Twórczość w obrębie kultury masowej oraz kultury popularnej doprowadziła postulat greckiego filozofa *ad absurdum*. Przyczyniła się bowiem do skrajnej demokratyzacji gatunku oraz ugruntowała fałszywe przekonanie, że piosenki może wykonywać każdy. Fakt ten – nieco przekornie – dostrzegł w 1977 roku Jerzy Stuhr, kiedy ze sceny w Opolu głosił, że

Śpiewać każdy może,  
 Trochę lepiej lub trochę gorzej,  
 Ale nie o to chodzi,  
 Jak co komu wychodzi.  
 Czasami człowiek musi,  
 Inaczej się udusi.

[...]  
 A ja wiem co jest grane,  
 Dlatego tutaj zostanę,  
 Będę śpiewał piosenki,

<sup>1</sup> Arystoteles, *Polityka*, 1341b, 4, Warszawa 1964, s. 354–355.

Będą klaskać panienki,  
Będą dawać mi kwiaty,  
Będę teraz bogaty,  
Bo ja się wcale nie chwale,  
Ja niestety mam talent,  
Jak głos wydaję z siebie,  
Wszyscy są w siódmym niebie.

Stoję przy mikrofonie,  
Niech mnie który przegoni,  
Wszystkie sceny, brygady,  
Już nie dadzą mi rady,  
Nikt mnie tutaj nie kiwnie,  
Bo odczuje to dziwnie,  
Ja nikogo nie straszę,  
Ja talentem niestety go gaszę.  
Bardzo lubię piosenki,  
I różne inne dźwięki,  
Szczególnie jak mnie co wzruszy  
Rzuca mnie się na uszy  
Ja znam ładne szlagiery  
Pójdę drogą kariery<sup>2</sup>.

Badacze gatunku przekonują, że siła piosenki leży w sposobie oraz zakresie jej oddziaływania na jednostkę:

dociera [piosenka – A.K.] do wszystkich pięt ludzkiej wrażliwości; maksymalnie i jak żaden inny twór artystyczny skraca dystans między nadawcą a odbiorcą. Ponadto, będąc gatunkiem łatwo przyswajalnym dla odbiorcy, konsekwentnie pełni różne funkcje, które innym formom przekazu literackiego przychodziłyby z trudem – po prostu nie mieszczą się w ich poetyce: zarówno przez tworzywo, jak i przez odbiór<sup>3</sup>.

Dla współczesnego człowieka piosenka nie jest gatunkiem, ale stanem umysłu oraz wykładnią filozoficzną; to w niej zagubiona jednostka próbuje odnaleźć odpowiedzi na nurtujące ją pytania; ufa bowiem, że zawarto w niej – w przyswajalnej formie – uniwersalistyczną prawdę o otaczającym świecie. Będąc zaledwie „kawałkiem do nucenia”, zwykłą mruczanką, piosenka staje się jednocześnie nośnikiem pamięci; ponadto organizuje ludzkie myślenie oraz działania. Jej dodatkowym atutem jest to, że nie trzeba się szczególnie wysilać, aby ją odnaleźć.

Ponowoczesny supermarket piosenki może kojarzyć się z przytłaczającą nadprodukcją kompozycji lekkich i przyjemnych albo – jak głosiła niegdyś jedna z reklam – „czasoumilaczy”. Na antypodach „rzeczywistości ciągłej sprzedaży” i hałaśliwych celebrytów jednego sezonu wyłania się jednak piosenka, której wcale nie jest do śmiechu; która stroni od kolorowych festiwali, skandali i upublicznionych romansów, i zwraca się ku jednostkowemu doświadczeniu. W przestrzeni kultury popularnej oprócz pieśni radosnych istnieją także smutne piosenki. Są to takie utwory, w których – uogólniając nieco – zawarty

---

<sup>2</sup> Słowa piosenki napisał Jonasz Kofta do muzyki Stanisława Syrewicza.

<sup>3</sup> J. Maleszyńska, *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013, s. 7.

został żal oraz refleksy przykrości doznanych przez podmiot. Oprócz stematyzowanego lub też eufemicznie przepracowanego smutku uobecnionego na poziomie tekstu istotną rolę odgrywa w tej formie artystycznego przekazu także płaszczyzna muzyczna. Rozczarowanie podmiotu zawarte w piosence zostaje bowiem wyrażone zarówno w tekście, jak i w muzyce. Śpiewa się przecież o życiu trudnym i nieznośnym, o jego nieprzystawalności do jednostkowych projekcji i wyobrażeń. Malcolm Budd – brytyjski filozof oraz estetyk – komentując niezwykle popularność epitetu *smutna muzyka*, wykazuje, że został on wywiedziony z dostrzeżonej analogii pomiędzy zachowaniem jednostki pogrążonej w smutku oraz muzyką odtwarzającą/opisującą ów stan emocjonalny:

Twierdzi się [...], że muzyka odznaczająca się tą czysto brzmieniową cechą wykazuje również cechy charakterystyczne osoby, która jest smutna. Typowo smutna muzyka jest powolna, cicha, zbudowana z niskich dźwięków, a ludzie odczuwający smutek poruszają się powoli, mówią zniżonym, ścisłym głosem. Owa domniemana odpowiedniość może – zgodnie z intencjami – posłużyć zarysowaniu przyczynowego wyjaśnienia faktu, że termin „smutny” służy określeniu pewnej cechy czysto brzmieniowej, albo też usprawiedliwieniu takiego sposobu użycia<sup>4</sup>.

Sztuka dźwięków niezwykle silnie oddziałuje na odbiorcę. Jak wskazuje Wojciech Białus: „Długa tradycja każe się dopatrywać w muzyce przede wszystkim wroga melancholii. [...] Muzyka leczy ludzi owładniętych melancholią<sup>5</sup>”. Jednocześnie badacz odwołuje się do czterech koncepcji uzdrawiającej siły muzyki. Sztuka dźwięków posiada szczególną moc, ponieważ:

- rozwesela,
- wypędza złe duchy,
- oddziałuje na system nerwowy,
- osłabia melancholiczną dominację Saturna,
- przywraca wewnętrzną harmonię<sup>6</sup>.

Smutne piosenki traktują o absurdalności istnienia; o momentach egzystencji stanowiących wyrwę, zawieszającą czy wręcz uniemożliwiającą zachwyt nad światem. Piosenki, w których zapisany został **smutek** albo inaczej – „smutność”, stanowią paradoks kultury popularnej i masowej, kojarzonych ze zbiorową naturą doświadczenia i przeżywania. Wymagają one bowiem zajęcia pozycji obserwatora wobec własnego życia, zdystansowania się i zmiany perspektywy; zakładają chwilowe (a być może nawet nieco dłuższe) wycofanie się ze świata. A przecież:

Dzięki wycofaniu i obojętności znudzony człowiek znajduje się w stanie zawieszenia: patrzy z dystansu, jak przez szybę, na całą otaczającą go rzeczywistość. Nic go z nią nie łączy, sytuuje się poza wszelkimi idolami<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> M. Budd, *Muzyka i emocje. Wybrane teorie filozoficzne*, Gdańsk 2014, s. 65.

<sup>5</sup> W. Bałus, *Muzyka, melancholia, nuda*, [w:] P. Czapliński, P. Śliwiński (red.), *Nuda w kulturze*, Poznań 1999, s. 272–273.

<sup>6</sup> Por. tamże.

<sup>7</sup> Tamże, s. 288.

Rodzi się pytanie: dlaczego i w jakim celu śpiewa się smutnie i smętnie? Po co śpiewa się o smutku? Podmiot uobecniony w smutnych piosenkach nosi znamiona Camusowego projektu człowieka absurdalnego. Obie figury wypełnia poczucie nieprzystawalności do rzeczywistości. Podmiot absurdalny wszechstronnie i totalnie doświadcza niemożności istnienia; wypełnia go smutek, który wydaje się nie do przekroczenia. Ucieka tym samym w nonsens, który staje się namiastką i substytutem egzystencji prawdziwej. Życie człowieka absurdalnego znajduje się w stanie zawieszenia, ponieważ sens jego istnienia został zakwestionowany, poddany w wątpliwość. Piosenka za pomocą specyficznego mariażu słów i muzyki rekonstruuje – wciąż od nowa – określone procesy psychologiczne. Jednocześnie przybiera formę specyficznego rodzaju aktu komunikacyjnego, umożliwiającego spotkanie oraz – co istotniejsze – porozumienie bolejących dusz, a wyrażony w piosence może przybierać najróżniejsze stopnie głębokości i powagi.

Smutek i melancholia zapisane w piosence muszą zostać zrekonstruowane przez odbiorcę w procesie odbioru; wymaga się od niego pewnej wrażliwości, predyspozycji psychicznej, zdolności emocjonalnej identyfikacji z piosenkowym podmiotem. Owo utożsamienie z jednej strony byłoby czystym współczuciem; z drugiej strony jednak stanowiłoby pewien etap w przezwyciężaniu smutku. Ten specyficzny twór słowno-muzyczny pełni przecież po części funkcję tożsamościową. Jak poviadał francuski egzystencjalista Albert Camus: „Życie pod dusznym niebem wymaga odejścia lub pozostania”<sup>8</sup>. Skoro dana nam jest taka, a nie inna egzystencja, gdzie należy szukać ocalenia? Kierkegaard upatrywał wyzwolenia w przedmiotach natury estetycznej; ostentacyjnie głosił przecież: „Sztuka i tylko sztuka; mamy sztukę, by nie umrzeć od prawdy”<sup>9</sup>. Duński filozof doskonale zdawał sobie sprawę z tego, że prawda i rzeczywistość mogą okazać się niezwykle przygnębiające. Z zaproponowanym przez niego remedium polemizuje jednak Camus. W swoim kanonicznym eseju stwierdza przecież:

Człowiekowi absurdałnemu chodzi o doznanie i opis. Dzieło sztuki nie daje schronienia przed absurdem – samo jest takim zjawiskiem. Cierpieniu duchowemu nie przynosi rozstrzygnięcia. Jest znakiem tego cierpienia. Dzięki niemu umysł staje wobec drugiego człowieka, aby mu wskazać drogę bez wyjścia, którą idą wszyscy. Twórczość przychodzi po obojętności i odkryciu<sup>10</sup>.

Smutna piosenka odpowiada na postulaty francuskiego filozofa; dzięki swej dwukodowej naturze gwarantuje człowiekowi/podmiotowi absurdałnemu zarówno opis, jak i doznanie. I jeśli nie zapewnia całkowitego ocalenia i wyzwolenia ze smutku, to przynajmniej przynosi pocieszenie. Smutna piosenka dystansuje spojrzenie jednostki, absolutyzuje jej doświadczenie i spowalnia bieg aktualnych wydarzeń. Obnaża wszechobecność absurdu, ale nie daje jednoznacznych, uniwersalistycznych rozstrzygnięć. Taki typ artystycznego i jednostkowego wyrazu, w perspektywie psychologicznej oraz estetycznej spełnia dwie podstawowe funkcje: **katartyczną** i **konsolacyjną**. Kiedy słuchamy smutnych piosenek dochodzi do transpozycji doznań podmiotu absurdałnego na doświadczenia osobiste

<sup>8</sup> A. Camus, *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, Warszawa 1991, s. 62.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.

odbiorcy. Smutna piosenka jest więc formą emocjonalnej identyfikacji oraz – po części – terapii; brawurowo przejmuje rolę terapeuty. Jednocześnie staje się ona wyrazem artystycznej niezgody na jednostkową egzystencję w jej rzeczywistym kształcie, na jej dojmującą „smutność”. Brytyjski psychiatra i psychoanalityk Anthony Storr podkreśla, że akt twórczy jest materialnym wyrazem wyobrażeń człowieka, próbującego nawiązać kontakt ze światem zewnętrznym. W takim układzie smutna piosenka byłaby poszukiwaniem nowych interpretacji rzeczywistości oraz odwiecznej dążności do osiągnięcia stanu wewnętrznej integralności podmiotu<sup>11</sup>. Dla jednostki twórczej, tj. piszącej, śpiewającej, wyrażającej swe idee oraz emocje:

[...] pisanie i inne czynności o charakterze twórczym mogą stanowić sposób uporania się ze sobą w sposób aktywny [...]. Osoby obdarzone twórczymi uzdolnieniami cierpiące z powodu osamotnienia lub doświadczające głębokiej depresji z innych przyczyn mogą pójść dalej [...] mają możliwość wykorzystania swych tematów do uzdrawiania samych siebie lub w procesie ponownej kreacji<sup>12</sup>.

Piosenka jest więc formą przepracowania kryzysu, procesu rekreacji, odtworzenia siebie. Niejako powtórzona egzystencja zostaje zamknięta w formę słowno-muzyczną, co pozwala na endogeny zwrot. Smutek zostaje wyrażony, a co za tym idzie uzewnętrzniony, kiedy piosenka zostaje nagrana, wykonana i udostępniona. Na zewnątrz czeka zaś inny podmiot pogrążony w smutku, poszukujący subtelnego porozumienia dusz, usprawiedliwienia absurdu dwuznaczności, przede wszystkim zaś – zrozumienia. Storr niejednokrotnie podkreśla, iż wszelkie działania człowieka nakierowane są na te obszary aktywności, które fundują poczucie wewnętrznej integralności<sup>13</sup>. W tej perspektywie smutna piosenka niekoniecznie chce zostać uznana za wielką sztukę (pewnie dlatego odpowiada postulatowi Alberta Camusa). Jak zresztą podkreśla Joanna Maleszyńska:

odgrywa swą zasadniczą rolę, wiecznie towarzyszy życiu ludzkiemu, nie roszcząc sobie praw do bycia czymś więcej niż tylko „kawałkiem” do nucenia. Uzyskuje z łatwością status sztuki tam, gdzie literatura musiałaby się sporo natrudzić<sup>14</sup>.

W smutną piosenkę wpisana została psychologiczna potencjalność: „może przywrócić życiu sens, a także stać się źródłem przekonania o możliwości samodzielnego poradzenia sobie z wyzwaniem stawianymi przez świat”<sup>15</sup>. Piosenka spełnia zatem funkcję **integrującą i spójnościową**; jednocześnie pozwala na **odzyskanie utraconej dominacji nad własnym życiem**. Wyśpiewane doświadczenie pozwala na ocalenie siebie przed dalszym spadaniem, przed groźbą wiecznego „życia w zawieszeniu” pozbawionego kierunkowej specyfikacji.

Wydarzenie zewnętrzne i doświadczenie wewnętrzne oddziałują na siebie wzajemnie i właśnie dlatego dostrzeżenie pełnej równowagi kolorów i planu w malarstwie czy usły-

<sup>11</sup> Por. A. Storr, *Samotność. Powrót do jaźni*, Warszawa 2010, s. 195.

<sup>12</sup> Tamże, s. 194.

<sup>13</sup> Por. tamże, s. 195.

<sup>14</sup> J. Maleszyńska, *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*, [w:] I. Kiec, M. Traczyk (red.), *W teatrze piosenki*, Poznań 2005.

<sup>15</sup> Por. A. Storr, dz. cyt., s. 195.



szenie przeciwstawnych tematów w utworze muzycznym tak często są dla obserwatora czy słuchacza źródłem przecudownego doświadczenia jedności, tak jakby zachodziła ona w jego własnej psychce. Podobnie proces redukcji rozdarcia wewnętrznego i uzyskanie stopnia unifikacji wewnątrz psychce wywiera pozytywny wpływ na percepcję świata przez podmiot i jego relacje z rzeczywistością zewnętrzną<sup>16</sup>.

Piosenka sparaliżowana smutkiem, skażona melancholią raczej nie będzie hitem tendencyjnych list przebojów ani balów sylwestrowych. Pozbawiona radosnego, dancinowego charakteru, porywającego rytmu, za to przesiąknięta rozpaczą, nie może przecież stać się ulubienicą gwarowego, rozbawionego i kolorowego tłumu. Smutna piosenka żąda prywatności, gdyż smutku najpełniej doświadcza się w samotności. Tłum zawsze banalizuje melancholię, nie pochyla się nad nią, nie zastanowi i nie zatrzyma.

Niemiecki filozof Max Scheler w swojej pracy *O pojęciu tragiczności* wskazuje, że jedną z konstytutywnych cech rzeczywistości stanowi tragizm<sup>17</sup>. Wydarzenia odbierane przez jednostkę jako tragiczne są takimi nie dlatego, że zostały subiektywnie scharakteryzowane i sklasyfikowane, ale dlatego, że tragizm wypełnia świat. Analogicznie można stwierdzić, że smutek wypełnia świat, stanowi nie tylko cechę świata, lecz jest także podstawą indywidualnego doświadczenia, które multiplikuje poczucie rozdarcia absurdalnego świata. Rumuński filozof Emil Cioran w swojej pierwszej pracy z 1934 roku pt. *Na szczytach rozpacz* wskazuje, że smutek – w przeciwieństwie do melancholii – nie posiada zabarwienia estetycznego; nachodzi człowieka zawsze wtedy, kiedy życie traci coś z siebie<sup>18</sup>. Smutek stanowi elementarne doświadczenie egzystencjalne.

[...] smutek [...] zdradza człowieka, który utracił nadzieję. Smutek wprowadza nas do zagadkowego obszaru uczuć: trwogi, lęku albo radości. Smutek jak każde uczucie, którego nie można sprowadzić do werbalnego ani znakowego wyrazu, jest psychiczną reprezentacją przesunięć energetycznych powodowanych zewnętrzną lub wewnętrzną traumą<sup>19</sup>.

W przypadku podmiotu absurdalnego traumę stanowi nonsens. Smutek jest reakcją na traumę, cechą rzeczywistości przedstawionej, zewnętrżności w ogóle; jest wartością emocjonalną odczytywaną przez odbiorcę piosenki. Zostają nim skażone zachowania oraz wszelkie dostępne systemy znaków. Czy zatem znak, tekst, piosenka, a w szerszej perspektywie twórczość literacka w ogóle, może prowadzić (wbrew postulatowi Julii Kristej) do jego werbalnego ujęcia? W piosence beznadzieja ludzkiego istnienia przybiera formę artystycznego **eufemizmu**, **roztapia się w poetyckich metaforach i w muzyce**. Amerykański wokalista, autor tekstów, poeta, muzyk Tom Waits w swojej słynnej piosence *I don't wanna grow up* śpiewa o makroprzestrzeni, przynoszącej zgrzyt i rozczarowanie; Justyna Szafran z kolei, w swojej interpretacji piosenki Stanisława Staszewskiego *Nie dorosłem do swych lat*:

<sup>16</sup> Tamże, s. 289.

<sup>17</sup> Por. M. Scheler, *O pojęciu tragiczności*, [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976.

<sup>18</sup> Por. E. Cioran, *Na szczytach rozpacz*, Warszawa 2011.

<sup>19</sup> J. Kristeva, dz. cyt., s. 25.

Inni zawsze wiedzą co,  
 Jak, dlaczego, gdzie i kto  
 Komu wziąć a komu dać,  
 A ja nigdy, kurwa mać!<sup>20</sup>

Zaśpiewane słowa noszą w sobie bardzo silny ładunek emocjonalny, brzmią dosadnie, smutno i okrutnie, co zostaje podkreślone przez użycie wulgaryzmu w ostatnim wersie. Kristeva podkreśla, iż reprezentacje właściwe uczuciom (szczególnie zaś smutkowi) mają charakter płynny i trudno zamknąć je w obrębie znaku. Posiada zatem status uogólnionego przeniesienia możliwego do odczytania, bo posługującego się obrazem oraz symbolem. Smutek uobecnia się na efemerycznym poziomie subtelnej nastrojowości, gdzie zostają zapisane energetyczne pęknięcia w warstwie *signifiance*. Smutek egzystencji opisany w piosence jest jednocześnie załączkiem myślenia o sobie i świecie jako całości. Ów specyficzny gatunek słowno-muzyczny pozwala odnaleźć namiastkę wewnętrznej harmonii; jednocześnie daje szansę na rozwiązanie melancholijnego impasu, niemożności pogodzenia opozycji między działaniem a ucieczką. Smutny nastrój to odpowiedź podmiotu na doznaną traumę. Jest on tym samym reakcją mającą na celu ocalenie jednostkowej tożsamości:

Na granicy świata zwierzęcego, nastroje – a smutek w szczególności – są ostatecznymi reakcjami na nasze traumy, naszą ostatnią szansą na osiągnięcie równowagi. Ponieważ jeśli prawdą jest, że osoba będąca niewolnikiem swych nastrojów, istota pogrążona w smutku, ujawnia jakieś słabości psychiczne lub ideacyjne, prawdą jest także, że różnorodność nastrojów, paleta smutku, misterność smutku czy żaloby są oznakami „człowieczeństwa”: oczywiście nie triumfującego, ale jednak subtelnego, wojowniczego i twórczego...<sup>21</sup>.

Opisanie smutku wymaga od jednostki wysiłku stworzenia narracji. Piosenka byłaby zatem punktem dojścia w procesie jego przepracowywania; stanowi bowiem wołanie człowieka przygniecionego ciężarem negatywnych doświadczeń. Chodzi o to, żeby móc ów smutek wyśpiewać, ale także o to, żeby ktoś tej rozpaczki wysłuchał i – być może – przyłączył się do śpiewania. W akcie smutnego zawodzenia zawarte zostało pragnienie zrozumienia. Mechanizm oddziaływania smutnych piosenek można opisać mniej więcej w następujący sposób: odbiorca odnajduje w podmiocie absurdalnym człowieka z krwi i kości oraz opis doświadczanego przez niego losu. Ponieważ jego życie znalazło się w stanie zagrożenia, świat opisany w piosence staje się mu bliski. Człowiek ma poczucie, że jest jego udziałem. Pogrążony w smutku, zatapia się w rozpaczki generowanej przez opis doświadczenia podmiotu absurdalnego. Następuje całkowita identyfikacja z nim, a co za tym idzie – w wymiarze psychologicznym – przezwyciężenie poczucia osamotnienia. Po drugiej stronie znajduje się więc ktoś, kogo egzystencja jest też mniej lub bardziej przykra. W tym rozumieniu zamyka się proces **egzystencjalnego katharsis**

<sup>20</sup> J. Szafran, *Nie dorosłam do swych lat*; słowa i muzyka – Stanisław Staszewski. Pierwszą interpretację tej piosenki zaproponował zespół Kult w 1993 roku. Wersja ta znajduje się na płycie zatytułowanej *Tata Kazika* (wytwórnia S.P. Records).

<sup>21</sup> J. Kristeva, dz. cyt., s. 26.

**oraz konsolidacji.** Okazuje się bowiem, że są w tym świecie doczesnym inni, którym tak samo doskwiera życie. Świadomość ta buduje poczucie wspólnoty oraz możliwość przewyciężenia osamotnienia. Życie, choć smutne, staje się nagle możliwe do przeżycia. Smutna piosenka staje się więc aktem komunikacyjnym, płaszczyzną spotkania dwóch pogrążonych w smutku podmiotów. Justyna Szafran śpiewa przecież:

La, la, la, la wszystko prostsze, kiedy Ciebie się ma<sup>22</sup>.

Paradoksalnie, mimo faktu, że smutek narasta w zamknięciu i samotności, smutne piosenki sugerują potrzebę rozmowy. Tyle że nie jest to dialog konstruktywny, kolektywny i rozwiązujący problemy. Podmiot bowiem stawia pytania retoryczne, mając świadomość istnienia odbiorcy. Smutne słowa są więc zawsze kierowane do kogoś:

Nie dorosłam do swych lat  
Masz mnie za nic, dobrześ zgadł  
Jak tak można pytam was  
Tyle lat marnować czas<sup>23</sup>.

Krystyna Janda już w pierwszych wersach piosenki *Na zakręcie* pyta:

Dobrze się pan czuje?  
To świetnie<sup>24</sup>.

Nostalgiczne pragnienie kontaktu z drugą osobą wyraża także Leonard Cohen w piosence *Famous Blue Raincoat*:

I'm writing to you just to see if you better<sup>25</sup>.

Obecność dialogu, projekcja rozmówcy świadczą o tym, że podmiot absurdalny pragnie wyjść poza doświadczenie wewnętrzne i o nim opowiedzieć. Uzewnętrznić się. Rozmówca funkcjonujący w piosence egzystencjalnej jest jednak niewystarczający. On nie rozumie. Smutna piosenka będąca aktem komunikacyjnym stanowi **wyraz chęci bycia zrozumianym**. Płaszczyzną porozumienia staje się paralelizm doświadczeń egzystencjalnych. Smutna piosenka przynosi bowiem oczyszczenie, przede wszystkim zaś – pocieszenie. Zapobiega stopniowemu i całościowemu zatracaniu się w smutku oraz wyraża pragnienie ocalenia egzystencji przed rozpadem.

W jaki zatem sposób możliwe jest jego przeniesienie na poziom wtórnej reakcji – płaszczyznę znaku? Jak przewyciężyć smutek i móc go opisać? Świat semiotyczny stanowi efekt utożsamienia symbolicznego z formą. Żeby móc opisać smutek, należy zidentyfikować się ze schematem.

[...] tym, co sprawia, że takie zwycięstwo nad smutkiem jest możliwe, jest zdolność „ja” do utożsamiania się w tym przypadku nie z obiektem utraconym, ale instancją

---

<sup>22</sup> J. Szafran, dz. cyt.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> K. Janda, *Na zakręcie*; słowa: Agnieszka Osiecka, muzyka: Przemysław Gintrowski; rok powstania piosenki: 1995.

<sup>25</sup> L. Cohen, *Famous blue raincoat*; autorska piosenka wokalisty, pochodząca z albumu *Songs of Love and Hate* (Columbia, 1971).

trzeciego rodzaju – ojcem, formą, schematem. Warunek pozycji zaprzeczenia albo pozycji maniackalnej, utożsamienie, które możemy nazwać fallicznym albo symbolicznym, gwarantuje wstąpienie podmiotu w świat znaków i twórczości<sup>26</sup>.

Tekst oraz możliwość jego interpretacji stanowi gwarancję formuły ex-thasis, wyjścia poza siebie. Smutek jawi się nam tym samym jako przyczyna, która uruchamia maszynę ocalenia oraz pozwala na odnalezienie drugiego człowieka:

[...] twórczość literacka, ale także dyskurs religijny w jego wyobraźniowej, fikcyjnej postaci, oferują urządzenie, którego prozodyczna ekonomia, dramaturgia osób oraz wewnętrzny symbolizm stanowią niezwykle wierną semiologiczną reprezentację walki podmiotu z jego symbolicznym upadkiem<sup>27</sup>.

Tekst piosenki egzystencjalnej daje szansę uratowania siebie przed totalnym rozproszaniem. Nakłania odbiorcę do powtórzenia słów piosenki i mruczenia pod nosem; bo chyba miał rację Andrzej Grabowski śpiewając:

Ja wam mówię jest dobrze, jest dobrze, jest dobrze  
Ale nie najgorzej jest!<sup>28</sup>

## BIBLIOGRAFIA

Arystoteles, *Polityka*, 1341b, 4, Warszawa 1964.

Bałus W., *Muzyka, melancholia, nuda*, [w:] P. Czaplński, P. Śliwiński (red.), *Nuda w kulturze*, Poznań 1999.

Budd M., *Muzyka i emocje. Wybrane teorie filozoficzne*, Gdańsk 2014.

Camus A., *Dwa eseje. Mit Syzyfa. Artysta i jego epoka*, Warszawa 1991.

Cioran E., *Na szczytach rozpacz*, Warszawa 2011.

Kristeva J., *Czarne słońce: depresja i melancholia*, Kraków 2007.

Maleszyńska J., *Apologia piosenki. Studia z historii gatunku*, Poznań 2013.

Maleszyńska J., *O pocieszeniu, jakie daje piosenka*, [w:] I. Kiec, M. Traczyk (red.), *W teatrze piosenki*, Poznań 2005.

Sachs M.E., Damasio A., Habibi A., *The pleasures of sad music: a systematic review*, "Frontiers in Human Neuroscience" 2015, vol. 9, article 404.

Scheler M., *O pojęciu tragiczności*, [w:] Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976.

Storr A., *Samotność. Powrót do jaźni*, Warszawa 2010.

<sup>26</sup> J. Kristeva, dz. cyt., s. 28.

<sup>27</sup> Tamże.

<sup>28</sup> A. Grabowski, *Jest dobrze*; autorem tekstu piosenki jest Zdzisław Maklakiewicz.

**Słowa kluczowe:** piosenka, smutek, melancholia, pocieszenie, podmiot absurdalny, absurd

## **Abstract** **Sadness told with the song - reconnaissance**

This article puts out the sadness presented in a modern song. In a common mindset the popular songs tell about love stories and everyday happiness; they express positive emotions, which are supported by light and pleasurable music. Within the vast sphere of the popular culture there can be found a significant category of song that stands out from this concept. In opposition to the song of happiness is placed the song of sadness, which is characterized by a sad topic and melancholically mood created by music. The author of the article tries to answer the question about the validity of presence of sadness, its functions and representations. The song unmasks relations between sadness and the category of identity; gives a chance to work it through and what is the most important – brings the consolation. The song is treated in the following article not only as a cultural phenomenon but as a philosophical, social and psychological. It exposes how the popular culture disposes of negativity and what was thrown outside the noisy and often cheesy market of a modern song.

**Keywords:** song, sadness, melancholy, consolation, absurd person, absurd

Ireneusz Szczukowski  
UKW Bydgoszcz

## **BEATA STUHLIK-SUROWIAK, OBRAZ MAŁŻEŃSTWA W „ANTYFEMINISTYCZNYCH” UTWORACH BARTOSZA PAPROCKIEGO NA TLE OBYCZAJOWYCH, RELIGIJNYCH ORAZ LITERACKICH ZJAWISK XVI I PIERWSZEJ POŁOWY XVII WIEKU**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, ss. 332

Dokonujące się przemiany w obszarze dyskursu humanistycznego związane choćby ze zwrotem kulturowym, w którego obrębie sytuują interdyscyplinarne studia feministyczne, nie pozostają bez wpływu na prace historyków piśmiennictwa staropolskiego, próbujących na nowo przyjrzeć się zarówno statusowi niewiast w patriarchalnym społeczeństwie, jak i sposobom kreowania „drugiej płci” w genologicznie zróżnicowanych tekstach, powstałych w dobie renesansu i baroku<sup>1</sup>. Oczywiście sprawą otwartą jest, na

ile świadomie badacze literatury staropolskiej korzystają z narzędzi wypracowanych na kanwie współczesnych teoretycznych konceptów

<sup>1</sup> Zob. przykładowe prace powstałe na gruncie polskim: K. Targosz, *Sawantki w Polsce XVII w. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1996; K. Stasiewicz (red.), *Pisarki polskie epok dawnych*, Olsztyn 1998; M. Bogucka, *Białogłowa w dawnej Polsce*, Warszawa 1998; tejsze, *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2006; H. Dzie-

chcińska, *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku. Zagadnienia wybrane*, Warszawa 2001; M. Borkowska, *Panny siostry w świecie sarmackim*, Warszawa 2002; H. Wiśniewska, *Świat płci żeńskiej baroku zaklęty w słowach*, Lublin 2003; J. Partyka, *„Żona wyćwiczona, Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2004; M. Malinowska, *Sytuacja kobiety w siedemnastowiecznej Francji i Polsce*, Warszawa 2008; I. Maciejewska, K. Stasiewicz (red.), *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, Olsztyn 2008; U. Kicińska, *Wzorzec szlachcianki w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Warszawa 2013; M. Łukaszewicz-Chantry, *Kobieta jako postać literacka w łacińskiej poezji renesansu. Italia i Polska*, Wrocław 2014; M. Wojtkowska-Maksymik, *Źródła i sposób ujęcia kwestii kobiecej godności w „O ślachetności a zachości płci niewieściej” Macieja Wirzbięty*, Warszawa 2017.

i na ile te kategorie są pomocne oraz użyteczne w lekturze literatury przedoświeceniowej<sup>2</sup>.

Książka Beaty Stuchlik-Surowiak dowodzi, że problematyka związana z małżeństwem, cielesnością wciąż wymaga pogłębionego namysłu, który nie pozwala na zbyt pośpieszne i ogólnikowe spostrzeżenia wynikające z braku rzetelnej analizy określonych dzieł, ich literackich i kontekstowych zależności. Należy też dodać, że podjęta problematyka w omawianym studium łączy się z wcześniejszymi zainteresowaniami autorki, które znalazły swe dopełnienie w jej pierwszej książce *Barokowe epitalamium śląskie. Kobieta – małżeństwo – rodzina* (Katowice 2007).

Celem pracy jest przede wszystkim zwerfikowanie obiegowych sądów, mówiących o otwartej wrogości Bartosza Paprockiego wobec kobiet, wypływającej przede wszystkim z jego nieudanego małżeństwa. Ten podejmowany wątek biograficzny siłą rzeczy stanowił punkt wyjścia do stereotypowych utożsamień doświadczenia „życiowego” z samym pisarstwem (zwłaszcza dzieł: *Dziesięcioro przykazanie mężowo... i Nauka rozmaitych filozofów około obierania żony*), które było traktowane jako zwierciadło odbijające problemy samego Paprockiego. Stuchlik-Surowiak notuje:

[...] zatarcie granicy pomiędzy biografią a twórczością literacką stało się impulsem do wysnucia kolejnego wniosku, jakoby interesujące nas utwory stanowiły rodzaj dokumentu historycznego, a ukazane w nich relacje damsko-męskie były odzwierciedleniem realiów epoki, w której przyszło żyć autorowi. Zgodnie z takim ujęciem Paprocki nie tylko zyskał w tradycji badawczej miano „gorącego zwolennika mizoginizmu”, lecz przede wszystkim stał

się czołowym propagatorem tej tendencji, a fragmenty jego utworów dotyczące maltretowania żon do dziś dnia są cytowane [...] niemal w każdym naukowym i quasi-naukowym opracowaniu, którego celem jest udowodnienie tezy o oplakanej sytuacji staropolskich kobiet (s. 11–12).

Ten syntetyzujący fragment doskonale ukazuje model lektury tekstów Paprockiego, traktowanych jako egzemplifikacja kolejnej odsłony mizoginizmu, charakterystycznego dla społeczeństwa patriarchalnego.

Książka Stuchlik-Surowiak, co należy zaznaczyć, jest udaną próbą przewartościowania dotychczasowych ustaleń, czemu miały służyć różne tryby analiz tekstów Paprockiego. Autorka pisze:

Zakreślony w ten sposób cel i przedmiot badań wymaga syntetycznej metodologii. Spośród wykorzystanych narzędzi badawczych warto wskazać między innymi: metodę eksplikacyjną, metody analizy stylistyczno-retorycznej oraz tematologię (kluczowy motyw kobiety i małżeństwa). Odczytanie badanych tekstów przez pryzmat filozofii oraz religii nie byłoby możliwe bez posłużenia się metodą analizy kulturowej, natomiast rozdział czwarty [...], w którym [...] podjęto zagadnienie relacji pomiędzy jego życiem a treścią jego dzieł, stanowi przykład wykorzystania metody biograficznej (s. 13).

W tym miejscu czujność recenzencką obudziła skrótość wymienionych narzędzi badawczych, brak próby ich wyjaśnienia czy umocowania w dyskursach teoretycznych (autorka nie odwołuje się do literatury przedmiotu). Można więc postawić pytanie, czy na obszarze wymienionej metody tematologicznej (prace np. Janiny Abramowskiej

<sup>2</sup> Zob. np. P. Bohuszewicz, *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*, „Litteraria Copernicana” 2008, nr 2, s. 8–27; tegoż, *Związki niebezpieczne, związki konieczne. O „alternatywnych” sposobach lektury tekstów staropolskich*, „Roczniki Humanistyczne” 2011, nr 1, s. 251–268.



i Elżbiety Samowskiej-Temariusz<sup>3</sup>) należy sytuować „kluczowy motyw kobiety i małżeństwa” – czy przypadkiem nie mamy tu do czynienia z brakiem precyzji pojęciowej, podobnie zresztą jak w zastosowanym przez autorkę pojęciu analizy kulturowej. Należałoby zdecydowanie dookreślić obrane strategie czytania, by nie popaść w pułapkę nie do końca jasnych i świadomie stosowanych narzędzi badawczych. Podobne zastrzeżenia budzi zdanie zamykające wstępne rozważania:

[...] osadzenie tekstów Paprockiego w szerokim kontekście kulturowym stwarza szanse na to, iż uda się wskazać korzenie wielu wykorzystanych przez twórcę motywów, a także usytuować jego utwory we właściwiej, zgodnie z intencją autora, konwencji literackiej, czyli innymi słowy – odczytać je na nowo (s. 14).

Po lekturze tego krótkiego fragmentu wyłania się po raz drugi pytanie, czy tak postawiony problem przypadkiem nie wikła (nieświadomie?) autorki w spory czysto teoretyczne? Czym bowiem jest intencja autorska i jaki jest jej status w kontekście interpretacji<sup>4</sup> – Stuchlik-Surowiak nie daje żadnej odpowiedzi.

Rozdział I omawianego studium został poświęcony wizerunkom małżeństwa w świeckiej literaturze parenetycznej. Badaczka przywołała i dokonała zatem omówień dzieł m.in. Jana Mrowińskiego *Płoczywłosa (Stadło małżeńskie)*, Erazma Glicznera (*Książki o wychowaniu dzieci...*) czy Henryka Korneliusza Agryppy (w tłumaczeniu Macieja Wirzbięty *O ślachetności a zacności płci niewieściej*). Podejmowane analizy nie tylko

są trafne, ale usytuowane zostały w szerszym kontekście staropolskich utworów okolicznościowych (np. pieśni weselnych). Autorka dostrzega miejsca wspólne (i rozbieżne) interpretowanych dzieł o różnej proveniencji genologicznej i wyznaniowej, w których rozumienie małżeństwa opiera się zazwyczaj na interpretacji biblijnej historii o Adamie i Ewie czy też listów św. Pawła, leżących u źródeł chrześcijańskiej etyki seksualnej. Badaczka nie stroni również od prezentacji ról społecznych kobiet – żon i wdów, których literackie wizerunki przybierały często charakter skonwencjonalizowanych tekstów budowanych wedle reguł pochwały lub nagany, co było widoczne zwłaszcza w satyrze mennipejskiej. Dostrzega wreszcie obrazy małżeństwa i kobiet w zależności od promowanych wzorców osobowych, np. gospodarza (Mikołaj Rej) czy dworzanina (Łukasz Górnicki).

Problematyka małżeństwa i kobiety w piśmiennictwie staropolskim wymaga także uważnego przyjrzenia się bogatej i obfitej spuściznie kaznodziejskiej. Temu zagadnieniu poświęcony jest rozdział II, który trafnie autorka podzieliła na dwie komplementarne części dotyczące kazań katolickich i protestanckich. W części pierwszej autorka omawia zatem kazania Jakuba Wujka, Piotra Skargi, Szymona Starowolskiego czy Fabiana Birkowskiego, wyłuskując z nich katolicką wizję małżeństwa. Ukazuje także, do jakich reguł interpretacyjnych odwoływali się predykanci, pisząc o małżeństwie jako sakramencie (zwłaszcza w kontekście nauczania Soboru Trydenckiego), jego rozumieniu w perspektywie religijnej mowy o duszy i ciele, czystości oraz grzechu. Warto przypomnieć, iż kaznodzieje katolicycy podkreślali wyższość stanu panieńskiego i wdowieńskiego nad małżeństwem, odrzucając jednocześnie skrajności postawy manichejskiej czy pelagiańskiej. Stosowali argumenty znane już z listów św. Pawła czy pism Ojców Kościoła, licznych sporów, jakie toczyli ze swymi adwersarzami św. Augustyn czy św. Hieronim<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Zob. np. E. Samowska-Temariusz, *W kręgu badań tematologicznych*, [w:] H. Markiewicz, J. Sławiński (red.), *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1976, s. 145–175; J. Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.

<sup>4</sup> Zob. np. D. Szejnert, *Intencja i interpretacja*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 7–42.

<sup>5</sup> Na temat kształtowania się wizji małżeństwa i dziewictwa w okresie patrystycznym zob. monografię

Promowanie panieństwa oraz wdowieństwa wynikało zatem z adaptacji nauczania Ojców Kościoła i, co należy dodać, z polemiki z Lutrem i protestantami, akcentującymi małżeństwo jako obowiązek każdego człowieka. Stuchlik-Surowiak, w nawiązaniu do pism reformatorów, rzeczowo i interesująco omawia kaznodziejskie teksty Adama Gdaczusza, Krzysztofa Kraińskiego czy Grzegorza Orszaka, w których mowa o małżeństwie zbiega się z protestanckimi ideami wewnątrzświatowej ascezy. Proponowany model życia małżeńskiego właściwie nie odbiega od katolickich przeświadczeń, zarówno kazania protestanckie, jak i katolickie podkreślają nadrzędną pozycję mężczyzny w rodzinie.

Nie sposób zrozumieć staropolskiego dyskursu o kobietach i rodzinie bez odwołania do kategorii komizmu, o czym traktuje kolejny rozdział książki Stuchlik-Surowiak. „Fizjologia” życia małżeńskiego oraz relacje damsko-męskie

podlegały swoistej „karnawalizacji”, stając się elementem „świata na opak”, w którym wszelkie reguły znamienne dla „prawdziwego” świata podlegały rozluźnieniu czy destrukcji (s. 166).

W tym rozdziale mamy do czynienia z analizą szeregu utworów wpisujących się w obszar literatury „mieszczanńskiej” czy „sowizdrzalskiej”. Autorka nie tylko przywołuje kategorie Bachtinowskie, ale, co ważne, sięga do obszernego i wielowątkowego studium Witolda Wojtowicza, zdecydowanie przekraczającego klasyczne i tradycyjne ujęcie badawcze, jakie zaproponował Stanisław Grzeszczuk<sup>6</sup>. Przedmiotem badań autorki stały się zatem *Akta Rzeczypospolitej Ba-*

*bińskiej, Sejmy niewieście* czy wiersze „sowizdrzalskie”. To w nich dostrzega ona kpinę z obiegowych opinii dotyczących statusu mężczyzny i kobiety w małżeńskim stadle. W utworach tych spotykamy również wizerunki starców cierpiących zarówno na nieuleczalny priapizm, jak i niemoc pciową. Pojawiają się również wizerunki „żon wywiczonych”, podległych mało wyrafinowanym formom dyscyplinowania. Konterfektów tych raczej, jak słusznie zauważa badaczka, nie należy traktować jako przejawu radykalnego antyfeminizmu, ale jako „komiczne przejaszkawienie obowiązujących zasad” (s. 190).

Stuchlik-Surowiak, sięgając zatem do prezentowanych w trzecim rozdziale utworów, wskazuje, że poza dyskursem parenetycznym i kaznodziejskim istniały także w literaturze XVI i XVII wieku teksty ufundowane na idei „świata na opak”, który wiązał się z problematyką widzenia „drugiej płci”. Nakreślenie trzech odsłon ujmowania kobiety pozwoliło autorce na przejście do kolejnych dwóch rozdziałów, które już bezpośrednio dotyczą twórczości Paprockiego. Rozdział IV stanowi zatem rekonstrukcję biografii autora *Herbów rycerstwa polskiego* ze szczególnym uwzględnieniem losów jego małżeństwa z Jadwigą Kossobudzką, majątną wdową, acz nie pierwszej już młodości, którą ostatecznie opuścił nie z powodu – jak powszechnie uważano – jej dominacji czy złego charakteru, ale z zamiłowania do „niebezpiecznej przygody” i „pełnej sakiewki” (s. 248). Stuchlik-Surowiak z wielkim wycuciem kreśli tło obyczajowe, ukazując jednocześnie zbyt pochopne traktowanie materii biograficznej jako podłoża jego „antyfeministycznych” tyrad. Biograf Paprockiego – Szymon Starowski, jak trafnie zauważa badaczka, potraktował życie perypetie autora *Nauki rozmaitych filozofów około obierania żony* jako „swego rodzaju dopełnienie programu kaznodziejskiego, a fakt poślubienia przez niezamożnego młodzieńca bogatej wdowy [...], stał się dlań przyczyną do powtórzenia przestróg skierowanych w kazaniach” (s. 237), piętnujących małżeństwo dla majątku. Tak narodziła się legenda o nieudanym

P. Browna, *Ciało i społeczeństwo. Mężczyźni, kobiety i abstynencja seksualna we wczesnym chrześcijaństwie*, Kraków 2006. Zob. także: P. Nehring, *Dlaczego dzieciństwo jest lepsze niż małżeństwo? Spór o ideał w chrześcijaństwie zachodnim końca IV wieku w relacji Ambrożego, Hieronima, Augustyna*, Toruń 2005.

<sup>6</sup> Zob. W. Wojtowicz, *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańkiej” przelomu XVI i XVII wieku*, Szczecin 2012.

związku Paprockiego i jego wrogości wobec kobiecego świata, a utwory literackie miały być tego obrazem.

Ostatni rozdział zawiera pogłębione analizy dzieł Paprockiego. Autorka ukazuje, że tematyka tekstów *Dziesięcioro przykazanie mężowo*, *Nauka rozmaitych filozofów około obierania żony* zblizona jest do zagadnień znanych z literatury parenetycznej czy kaznodziejskiej. Paprocki ponawia zatem negatywne wizerunki niewiast, wykorzystuje stereotypowe motywy związane z zamiłowaniem kobiet do wystawnych strojów, gadulstwa czy lenistwa. Odwołuje się także do znanego wątku małżeństwa Sokratesa z Ksantypą, by wreszcie program wychowawczy dla swarliwych żon, oparty na fizycznych karach, zawrzeć w *Próbie cnót dobrych*. Szczegółowe badania filologiczne dotyczące poszczególnych edycji dzieł Paprockiego, jakie przeprowadziła Stuchlik-Surowiak, dowodzą, że utwory te nie tylko często były wydawane, ale dowolnie przerabiane i modyfikowane przez edytorów bez wiedzy samego autora. Stuchlik-Surowiak pokazuje także, że wątki „antyfeministyczne” i „makabryczne” (s. 280) zawarte w jego twórczości są zaczerpnięte z literatury babińsko-sowizdrzalskiej (s. 283). Utwory Paprockiego, a zwłaszcza fragmenty poświęcone kobiecie, odbierano zatem jako „curiosum i czytano dla rozrywki” (s. 287). Stuchlik-Surowiak dzięki wpisaniu dzieł autora *Dziesięcioro przykazanie mężowo* w szeroki kontekst literacki i obyczajowy udało się zdemitologizować rzekomo radykalnie antifeministyczny wydźwięk tekstów Paprockiego, wynikający – jak powszechnie sądzono – z nieudanego małżeństwa.

Praca Stuchlik-Surowiak może stać się przyczynkiem do powstania kolejnych prac związanych z problematyką kobiecą. Badaczka udowadnia, że nie należy zmierzać ku uproszczonym i schematycznym pytaniom o to, czy określony autor był antifeministą, ale należy pytać o to, co leży u źródeł takich a nie innych trybów widzenia kobiety, do jakich wyobrażeń czy idei sięgali staropolscy autorzy, pisząc o kobiecie i jej roli w społeczeństwie.

## BIBLIOGRAFIA

Abramowska J., *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995.

Bogucka M., *Białogłowa w dawnej Polsce*, Warszawa 1998.

Bogucka M., *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2006.

Bohuszewicz P., *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*, „Litteraria Copernicana” 2008, nr 2.

Bohuszewicz P., *Związki niebezpieczne, związki konieczne. O „alternatywnych” sposobach lektury tekstów staropolskich*, „Roczniki Humanistyczne” 2011, nr 1.

Borkowska M., *Panny siostry w świecie sarmackim*, Warszawa 2002.

Brown P., *Ciało i społeczeństwo. Mężczyźni, kobiety i abstynencja seksualna we wczesnym chrześcijaństwie*, Kraków 2006.

Dziechcińska H., *Kobieta w życiu i literaturze XVI i XVII wieku. Zagadnienia wybrane*, Warszawa 2001.

Kicińska U., *Wzorzec szlachcianki w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Warszawa 2013.

Łukaszewicz-Chantry M., *Kobieta jako postać literacka w łacińskiej poezji renesansu. Italia i Polska*, Wrocław 2014.

Maciejewska I., Stasiewicz K. (red.), *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, Olsztyn 2008.

Malinowska M., *Sytuacja kobiety w siedemnastowiecznej Francji i Polsce*, Warszawa 2008.

Nehring P., *Dlaczego dziewictwo jest lepsze niż małżeństwo? Spór o ideał w chrześcijaństwie zachodnim końca IV wieku w relacji Ambrożego, Hieronima, Augustyna*, Toruń 2005.

Partyka J., *„Żona wyćwiczona”. Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2004.

Sarnowska-Temeriusz E., *W kręgu badań tematologicznych*, [w:] H. Markiewicz, J. Sławiński (red.), *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1976.

Stasiewicz K. (red.), *Pisarki polskie epok dawnych*, Olsztyn 1998.

Szejnert D., *Intencja i interpretacja*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1.

Targosz K., *Sawantki w Polsce XVII w. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1996.

Wiśniewska H., *Świat płci żeńskiej baroku zaklęty w słowach*, Lublin 2003.

Wojtkowska-Maksymik M., *Źródła i sposób ujęcia kwestii kobiecej godności w „O słachetności a zacności płci niewieściej” Macieja Wirzbięty*, Warszawa 2017.

Wojtowicz W., *Między literaturą a kulturą. Studia o „literaturze mieszczańskiej” przelomu XVI i XVII wieku*, Szczecin 2012.

## NOTY O AUTORACH

**Roman Bobryk** – dr, adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej i Logopedii Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach (w latach 1997–2001 pracownik Instytutu Sławistyki PAN w Warszawie). Autor monografii: *Martwa natura: gatunek, motywy, kompozycje* (Siedlce 2011), *Martwa natura w poezji polskiej XX wieku* (Siedlce 2015), *Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta* (Siedlce 2017) oraz ponad 80 artykułów naukowych publikowanych w periodykach naukowych i tomach zbiorowych w kraju i za granicą (Bułgaria, Chorwacja, Estonia, Rosja, Ukraina, Węgry, Włochy). Redaktor i współredaktor 10 tomów zbiorowych. Tłumacz (z rosyjskiego i chorwackiego) prac naukowych i poezji. Uczestnik szeregu konferencji naukowych w kraju i za granicą.

**Alicja Maria Dąbrowska** – dr hab. nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, historyk literatury polskiej, adiunkt w Zakładzie Polskiej Literatury Nowoczesnej i Ponowoczesnej (XIX–XXI wiek) Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Zajmuje się literaturą polską okresu romantyzmu, realizmu i modernizmu. Uwaga badawcza koncentruje się na blokach tematycznych związanych z poezją Kasprowicza i poezją Asnyka (mającymi dopełnienia w twórczości innych pisarzy XIX w. – Prusa, Sienkiewicza, Orzeszkowej, Reymonta, Tetmajera, Mickiewicza, Słowackiego i Lautréamonta. Epizodycznie prowadziła badania dotyczące historycznej prozy dwudziestowiecznego marynisty J.B. Rychlińskiego – ich owocem były najwcześniejsze publikacje. Autorka książek monograficznych: *Symbolika barw i światła w „Hymnach” Jana Kasprowicza* (Bydgoszcz 2002), *Literackie obrazy natury w twórczości poetyckiej Adama Asnyka* (Bydgoszcz 2013), a także studiów publikowanych w wydawnictwach zbiorowych i artykułów w czasopismach polonistycznych.

**Magdalena Kokoszka** – dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jest współautorką wydanych wspólnie z Gabrielem Gałą szkiców o Bolesławie Leśmianie *Świat poza płotem. Szkice o Leśmianie* (Katowice 2004) oraz autorką książki poświęconej twórczości Tymoteusza Karpowicza *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza* (Katowice 2011). Badała także „tropy” zapachowe w literaturze (m.in. Juliana Przybosia, Bolesława Leśmiana, Juliana Tuwima). Obecnie zajmuje się literaturą polską XX wieku w kontekście badań nad relacjami między człowiekiem a nieludzką naturą oraz genologią form rodzajowych bloku *silva*.

**Agnieszka Kosmecka** – doktorantka w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Przygotowuje rozprawę poświęconą współczesnemu librettu operowemu; jej zainteresowania badawcze skupiają się na związkach literatury i muzyki.

**Elżbieta M. Kur** – prof. nadzw. dr hab., literaturoznawca, pracownik naukowy Wydziału Humanistycznego UPH w Siedlcach. Autorka trzech monografii: *Nauczanie historii literatury polskiej w Królestwie Polskim 1864–1905*, *„Tygodnik Powszechny” wobec problemów edukacji polonistycznej w latach 1945–1989 (na tle polityki oświatowej)*, *Widziane słowem. O poezji Tadeusza Chrzanowskiego* i kilkudziesięciu artykułów naukowych drukowanych w Polsce i za granicą. Współuczestniczyła w redakcji naukowej wystawy, nagrodzonej Sybillą II st., *Usłyszeć obraz* (Muzeum Narodowe w Gdańsku), prowadziła zajęcia na Uniwersytecie Toskanii oraz na Uniwersytecie w Ostrawie. Jest redaktorem naczelnym „Spotkań Humanistycznych”. Naukowo pasjonuje ją kontekstowość literatury, szczególnie związki z historią sztuki oraz naukami społecznymi, komunikacja międzykulturowa, *sacrum* w sztuce, paremiologia i dydaktyka, także w aspekcie historycznym.

**Ireneusz Szczukowski** – prof. nadzw. w Instytucie Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Artykuły, szkice, recenzje publikował m.in. w „Baroku”, „Pamiętniku Literackim”, „Litteraria Copernicana”. Autor książek: *Inspiracje augustyńskie w poezji polskiego baroku*, Bydgoszcz 2007; *Między odrzuceniem a zbawieniem. problematyka ciała w piśmiennictwie religijnym polskiego baroku*, Bydgoszcz 2012; *„Ćwiczenie się w nabożeństwie”. Studia o kazaniach Tomasz Młodzianowskiego*, Bydgoszcz 2017.

**Ewa Tichoniuk-Wawrowicz** – dr, adiunkt w Instytucie Neofilologii Uniwersytetu Zielonogórskiego, autorka monografii *L’universo labirintico nella narrativa di Primo Levi* (Zielona Góra 2012) oraz kilkudziesięciu artykułów w języku polskim i włoskim poświęconych literaturze i kulturze Italii, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Oriany Fallaci. Współredaktorka tomu *Płynne Włochy* (Katowice 2017), sekretarz redakcji serii wydawniczej *Scripta Humana*, organizatorka i współorganizatorka szeregu konfe-



rencji oraz seminariów naukowych i popularyzatorskich, w tym cyklicznych konferencji naukowych, odbywających się podczas Dni Języków Obcych UZ.

**Barbara Zwolińska** – prof. UG dr hab., literaturoznawca, pracuje w Katedrze Historii Literatury. Specjalizuje się w zakresie historii literatury XIX wieku. Interesuje się również polską i obcą literaturą XX i XXI wieku. Autorka ośmiu monografii: *Wampiryzm w literaturze romantycznej i postromantycznej (na przykładzie „Opowieści niesamowitych” Edgara Allana Poeego, „Poganki” Narcyzy Żmichowskiej oraz opowiadań Stefana Grabińskiego)*, Gdańsk 2002; *O kwestiach kobiecych w korespondencji Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk 2007; *Podróże Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk 2010; *W poszukiwaniu tożsamości. O bohaterach powieści Narcyzy Żmichowskiej*, Gdańsk 2010; *Pisać to znaczy żyć. Szkice o prozie Sándora Máraia*, Gdańsk 2011; *„Być sobą i kimś innym”. O twórczości Feliksa Netza*, Gdańsk 2012; *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Gdańsk 2014; *Sándor Márai jako twórca literacki, teatralny i radiowy*, Gdańsk 2014. Opublikowała kilkadziesiąt artykułów i recenzji w pracach zbiorowych oraz pismach literackich, m.in. w „Pamiętniku Literackim” oraz „Ruchu Literackim”.



## INFORMACJE DLA AUTORÓW ROCZNIKA „LITERATUROZNAWSTWO”

Uprzejmie prosimy wszystkich Autorów o przestrzeganie następujących zasad przy przygotowywaniu tekstów:

- Objętość artykułu nie powinna przekraczać 1 arkusza wydawniczego (ok. 40000 znaków ze spacjami), zaś recenzji i pozostałych tekstów – 6 stron znormalizowanego maszynopisu (10800 znaków).
- Tekst artykułu powinien być znormalizowany w formacie A4; zapisany czcionką Times New Roman 12 p.; interlinie: 1,5 wiersza; marginesy: 25 mm; przypisy zapisane czcionką 10 p., umieszczone na dole strony.
- Przypisy należy sporządzać według następującego wzoru:
  - opis bibliograficzny druku zwartego:  
np.: M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 104.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w zbiorze prac danego autora:  
np.: M. Głowiński: *O stylizacji*, [w:] tenże: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 185–186.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w tomie zbiorowym:  
np.: J. Sławiński: *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Publiczność literacka*. Pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław 1982, s. 81.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w czasopiśmie:  
np.: N. Frye: *Konteksty wartościowania literatury*. Przeł. M. Adamczyk. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4, s. 236.
- Należy stosować polskojęzyczne formuły i skróty zastępujące poszczególne elementy opisu bibliograficznego: dz. cyt., tamże, tenże, też...

- W cudzysłowie należy zapisywać cytaty (nie wyodrębniać ich kursywą i nie zapisywać czcionką pomniejszoną), a także tytuły czasopism i konferencji.
- Sposoby wyróżnień w tekście należy ograniczać do niezbędnego minimum: *kursywa* – do tytułów książek, rozdziałów i artykułów, a także zwrotów obcojęzycznych wplecionych w tekst; **druk pogrubiony** – do podkreśleń.
- Do artykułu należy dołączyć krótkie streszczenie (5–8 wierszy) w języku polskim i angielskim oraz angielskie tłumaczenie tytułu artykułu, ponadto pięć haseł kluczowych określających zawartość artykułu oraz bibliografię, sporządzoną w układzie alfabetycznym, według następującego wzoru:
  - opis bibliograficzny druku zwartego:  
np.: Bachtin M.: *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. N. Modzelewska. Warszawa 1970.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w zbiorze prac danego autora:  
np.: Głowiński M.: *O stylizacji*, [w:] tenże: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w tomie zbiorowym:  
np.: Sławiński J.: *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Publiczność literacka*. Pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger. Wrocław 1982.
  - opis bibliograficzny artykułu zawartego w czasopiśmie:  
np.: Frye N.: *Konteksty wartościowania literatury*. Przeł. M. Adamczyk. „Pamiętnik Literacki” 1985, z. 4.
- Bibliografia powinna zawierać prace, na które autor powołuje się w artykule.
- Teksty należy przysyłać zapisane na dyskietce/płyce CD (w programie Microsoft Word) oraz wydrukowane (w dwóch egzemplarzach).
- Do tekstu należy dołączyć następujące dane: imię i nazwisko autora, stopień i tytuł naukowy, miejsce pracy (katedra, instytut, uczelnia), adres do korespondencji, telefon, e-mail.
- Tekstów niezamówionych redakcja nie odsyła.

## Antropologia uczuć i zmysłów

Prezentowany jedenasty numer „Literaturoznawstwa” wkomponowuje się w tendencje dominujące we współczesnym dyskursie humanistycznym. Stanowi zbiór prac przybliżających, charakteryzujących, oceniających różnorodne zjawiska i dokonania literackie realizujące model rozumienia tekstu jako kulturowo uwarunkowanego wypowiedzania ludzkiego doświadczenia. Skupia się na istotnych tematach ewokowanych problematyką zmysłowości, afektów, konceptualizowania sensualnej percepcji, jej psychosomatycznego uwarunkowania; rozpoznaje kategorie konstytuujące kondycję człowieka/podmiotu w ramach szeroko rozumianego antropomorficznego porządku. Analizuje artystyczny kształt tekstu w bezpośrednim nawiązaniu do kontekstów poznawczo-estetycznych i ich dynamiki. Interpretacja, konkretyzując specyfikę poetyki utworów, odsłania w nich również narzędzie rozpoznawania, ukonkretniania charakteryzujących się równoczesną stałością i labilnością aspektów kształtowania rozumienia siebie i świata poprzez akcentowanie subiektywności zmysłowego wyposażenia, jego powiązania z refleksją, świadomością i umiejętnością kreowania map umysłowych.

