

LITT  
ER  
A

Nr 1

2015

hi  
sto  
rica

**LITT** / **Nr 1**  
**ER**  
**A** / *hi*  
*sto*  
*rica*

2015

Littera/Historica

*Wersja elektroniczna czasopisma jest wersją pierwotną*

**RADA NAUKOWA**

Prof. dr hab Andrzej Borowski

Dr hab. Roman Dąbrowski

Prof. dr hab. Bogusław Dopart

Prof. dr hab. Marian Stala

Dr hab. Agnieszka Ziółowicz, prof. UJ

**REDAKTOR NACZELNY**

Katarzyna Michalik

**SKŁAD ZESPOŁU REDAKCYJNEGO**

Natalia Charysz / Maciej Gaździcki

Aneta Kwiatek / Klaudyna Szewczyk

Bogusław Wajzer

**OPRACOWANIE GRAFICZNE**

Marta Woszczak

**KONCEPCJA OKŁADKI**

Bogusław Wajzer

**KOREKTA**

Ewa Czernatowicz / Weronika Jakubczyk

Marianna Rospond

**SKŁAD I KOREKTA**

Klaudyna Szewczyk

**ADRES REDAKCJI**

Littera/Historica

Wydział Polonistyki

ul. Gołębia 16

31-007 Kraków

[litterahistorica@gmail.com](mailto:litterahistorica@gmail.com)

**WYDAWCA**

Uniwersytet Jagielloński

Wydział Polonistyki

ul. Gołębia 16

31-007 Kraków

# Spis treści

6 / Słowo wstępne

## Rozprawy i szkice

8 / *Paulina Barańska*  
Koncepcja bohatera dramatu genezyjskiego  
na podstawie *Samuela Zborowskiego*  
Juliusza Słowackiego

25 / *Anna Kowalcze-Pawlik*  
Taking History Lite: Philology, Pseudo-  
-Medieval Pulp and Historical (In)Fancy

45 / *Ewa Modzelewska*  
*The Remembrances of a Polish Exile* Augusta  
Antoniego Jakubowskiego, czyli pierwsza  
próba syntezy polskich dziejów i antologia  
ojczystej poezji w Ameryce

69 / *Aleksandra Smusz*  
Oblicza kalectwa w opowiadaniu  
*Dodo* Brunona Schulza

## Sprawozdania i recenzje

- 90 / *Barbara Trygar*  
Kazimierz Braun: *Mój teatr Norwida*
- 97 / *Anna Kasperek*  
Sprawozdanie z konferencji. „Jestem jak szampan” – Kazimierz Wierzyński w 120 rocznicę urodzin
- 101 / Streszczenia  
*Abstracts*

## Słowo wstępne

Szanowni Państwo,

Z przyjemnością prezentujemy pierwszy numer półrocznika „Littera/Historica”. Wierząc, że szczególnie teraz, kiedy od kilkudziesięciu już lat intensywnie toczą się dyskusje na temat możliwości i sposobów uprawiania historii literatury, ważne jest tworzenie miejsc, w których propozycje historycznoliterackiego spojrzenia na literaturę znalazłyby wyraz w samej praktyce badawczej, proponujemy Państwu taką właśnie przestrzeń. Do udziału w jej tworzeniu zapraszaliśmy i zapraszamy badaczy różnych epok, gatunków, spuścizn autorskich czy prądów kulturowych i literackich. Pragniemy przedstawiać ich spojrzenia, uwagi, wnioski, razem z nimi chcemy na nowo odkrywać znane tytuły i twórców, jak i badać problemy nie będące dotąd poruszane. Przemyślenia prezentujemy w dwóch działach – w »Rozprawach i szkicach« umieszczane są artykuły historycznoliterackie, w »Sprawozdaniach i recenzjach« teksty poświęcone nowościom wydawniczym oraz konferencjom naukowym związanym z interesującymi nas zagadnieniami.

Pierwszy dział inaugurującego numeru otwiera artykuł *Koncepcja bohatera dramatu genezyjskiego na podstawie Samuela Zborowskiego Juliusza Słowackiego*, w którym Paulina Barańska przedstawiła wpływ filozofii genezyjskiej na ukształtowanie się losów bohaterów dramatu. Punktem wyjścia swoich rozważań autorka uczyniła założenia filozofii genezyjskiej oraz jej obecność w strukturze utworu. Analizując kreacje poszczególnych postaci (Eoliona, Lucyfera, Zborowskiego, Zamoyskiego), rolę Boga oraz wpływ głosu odautorskiego na owe kreacje, Barańska starała się uchwycić prawa, jakimi rządzi się świat przedstawiony dramatu Słowackiego.

Rozdzwięk pomiędzy „poważnym badaniem filologicznym” i „fantazją badacza”, i nierozłączne współbrzmienie tych dwóch badawczych dążeń: namysł nad tym zasadniczym problemem działalności historiograficznej podejmuje Anna Kowalcze-Pawlik w swoim erudycyjnym, poświęconym mediewalizmowi esej, który przedstawiamy tu w jego anglojęzycznym oryginale. Przypominając

wyraziste tezy Umberta Eco oraz nie mniej wyraziście z nimi polemizując, podkreśla Autorka i zarazem poświadcza w swoim wywodzie znaczenie podmiotowości autora tekstu naukowego – i jego czytelnika.

W kolejnym artykule Ewa Modzelewska zwraca uwagę historyków literatury na postać Antoniego Augusta Jakubowskiego, który jest autorem pierwszej polskiej antologii w języku angielskim wydanej za oceanem. Badaczka w swojej pracy odkrywa na nowo młodego romantyka, nieślubnego syna Antoniego Malczewskiego, przygląda się tajemnicom jego życia, a także przybliża jego dzieło *The Remembrances of the Polish Exile*, które ugruntowało sławę wygnańca jako polskiego poety w USA.

Aleksandra Smusz w *Obliczach kalectwa w opowiadaniu Dodo Brunona Schulza* zajmuje się przedstawianiem osób niepełnosprawnych w prozie drohobyckiego autora, szczególnie koncentrując się na utworze, którego tytułowy bohater stanowi literackie odbicie jednego z kuzynów Schulza, akcentując rolę, jaką w prezentowaniu kalekiego Doda odgrywa ironia.

Dział drugi zawiera omówienie najnowszej książki Kazimierza Brauna *Mój Teatr Norwida* (2014) oraz sprawozdanie z konferencji pt. „*Jestem jak szampan*” – *Kazimierz Wierzyński w 120 rocznicę urodzin*, która odbyła się 6 listopada 2014 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Dziękujemy Wszystkim, którzy wspierali ideę utworzenia czasopisma *Littera/Historica* i przyczynili się do powstania jego pierwszego numeru, zapraszamy do lektury, a także – już teraz – do włączenia się we współtworzenie kolejnych odsłon periodyku.

Redakcja

**Paulina Barańska**

studentka filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zainteresowania: sacrum w literaturze XIX i XX wieku, wpływ doświadczenia mistycznego na twórczość polskich romantyków.

## Koncepcja bohatera dramatu genezyjskiego na podstawie *Samuela Zborowskiego* Juliusza Słowackiego

Juliusz Słowacki, mistycyzm, filozofia genezyjska, romantyzm

Artykuł przedstawia koncepcję bohatera genezyjskiego na przykładzie *Samuela Zborowskiego* Juliusza Słowackiego. Jego celem jest ukazanie wpływu filozofii genezyjskiej poety na ukształtowanie się losów bohaterów dramatu oraz znalezienie odpowiedzi na pytanie dotyczące ich statusu ontologicznego. Pierwsza część pracy jest poświęcona ukazaniu założeń filozofii genezyjskiej, następna podkreśla jej obecność w strukturze utworu. Kluczową część artykułu stanowi charakterystyka bohaterów dramatu. Analiza kreacji poszczególnych postaci jest metodą, która pozwala na uchwycenie ogólnych praw rządzących światem przedstawionym w *Samuelu Zborowskim*.



Paulina Barańska

## Koncepcja bohatera dramatu genezyjskiego na podstawie *Samuela Zborowskiego* Juliusza Słowackiego

W pismach genezyjskich Juliusza Słowackiego szczególnie istotną kwestią jest refleksja dotycząca ludzkiego istnienia. Z jednej strony ludzka egzystencja jest niezbędna dla rozwoju ducha, z drugiej jednak trudno pozbyć się wrażenia, że poprzez wywyższenie aspektu pozamaterialnego dochodzi w utworach genezyjskich do podważenia indywidualnego trwania. Człowiek pełni tutaj rolę podrzędną w stosunku do ducha: „Z szóstym więc dniem zaczęła się w duchu myśl o człowieku”<sup>1</sup>. Leszek Zwierzyński formułuje następujący wniosek:

Człowiek jest tu formą uprzywilejowaną – bytem na granicy materii i ducha, obdarzonym świadomością (a więc zdolnym do celowego rozwoju w historii i kulturze), jednak w perspektywie systemu genezyjskiego radykalnie zmieniła się jego pozycja – przestawał być rzeczywistym podmiotem dziejów, zdarzeń<sup>2</sup>.

Mamy więc w myśli Słowackiego do czynienia z konstrukcją stojącą (pod tym względem) w sprzeczności z chrześcijańskim obrazem świata, który definiuje człowieka jako najdoskonalsze dzieło Stwórcy.

W swoim systemie Słowacki nie zrezygnował jednak z silnego związku, jaki zachodzi między duchem i formą cielesną. Wspólnie stanowią one o „wartości” jednostki: „Co zaś dla nich śmiercią było, to w oczach Twoich, o! Boże, było tylko zaśnięciem Ducha w jednej, a obudzeniem się jego w drugiej, doskonalszej

<sup>1</sup> J. Słowacki, *Genezis z Ducha* [w:] *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykova, Wrocław 1997, s. 30.

<sup>2</sup> L. Zwierzyński, *Osoba w dziele genezyjskim* [w:] tegoż, *Egzystencja i eschatologia: genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Katowice 2008, s. 96.

formie, bez żadnej wiedzy o przeszłości i bez żadnej przedsennej pamięci”<sup>3</sup>. Innym potwierdzeniem istoty tej zależności jest historia Samuela Zborowskiego i Jana Zamoyskiego, ukazana w omawianym dramacie. To właśnie pozbawienie ducha możliwości dalszego rozwoju w konkretnym ciele staje się pretekstem do postawienia Kanclerza przed obliczem sądu i zaprezentowania refleksji dotyczącej także rozwoju ducha narodowego.

Poglądy autora odnoszące się do zagadnienia integralności jednostki oraz tymczasowości form cielesnych wyrażone zostały w *Samuelu Zborowskim* za sprawą kilku aspektów. Zagłębiając się w to zagadnienie, szczególne znaczenie należy przypisać ukształtowaniu rzeczywistości ukazanej w utworze oraz sposobowi kreacji bohaterów dramatycznych.

## Wpływ myśli genezyjskiej na strukturę dramatu

Koncepcja genezyjska wpłynęła w decydującym stopniu na ukształtowanie formy *Samuela Zborowskiego*. Przyczynę tego zjawiska upatruje Maria Cieśla-Korytowska w „gorącym pragnieniu dokonania rewelacji”<sup>4</sup>. Jednocześnie prowadzi to do podkreślenia osoby tego, który objawia prawdę przed czytelnikami. Tego typu zbliżanie się „ja” autorskiego do bohatera znajduje potwierdzenie w sposobie kreacji Lucyfera-Adwokata-Ja oraz Eoliona<sup>5</sup>. Wyraźne nawiązanie do postaci autora obecne jest także w pierwszym akcie *Samuela Zborowskiego*, kiedy to Chór Duchów wprowadza obraz Słowackiego poprzez nawiązania do podobnej auto-kreacji biografii twórczej poety.

Za sprawą losów bohaterów Słowacki uwydatnia głęboki dualizm świata (zarówno realnego, jak i przedstawionego na stronach dramatu). Nie mamy tu jednak do czynienia z dualizmem o rodowodzie manichejskim, ale z dualizmem dialektycznym. Jego istotą jest wyodrębnienie wyraźnego wewnętrznego podziału wszystkiego, co istnieje. Każdy z bytów ukonstytuowany jest na połączeniu ducha i formy<sup>6</sup>.

*Samuel Zborowski* jest z pewnością najbardziej zaawansowanym pod względem rozwoju światopoglądu autora utworem wśród wszystkich tzw. dramatów

<sup>3</sup> J. Słowacki, *Genezis z Ducha...*, dz. cyt., s. 19.

<sup>4</sup> M. Cieśla-Korytowska, *Rozkład formy dramatycznej Samuela Zborowskiego pod wpływem mistycyzmu Słowackiego* [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 102.

<sup>5</sup> A. Ziółowicz, „Ja” w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego [w:] *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000, s. 95.

<sup>6</sup> M. Cieśla-Korytowska, *Rozkład formy dramatycznej Samuela Zborowskiego...*, dz. cyt., s. 103.

mistycznych Słowackiego. Podporządkowanie formy dzieła myśli genezyjskiej doprowadziło do zasadniczych zmian w strukturze utworu, oddalając go od realizacji klasycznej definicji dramatu. Jest to szczególnie widoczne, kiedy przyjrzymy się akcji sztuki. Przesłanie filozofii autora pełni funkcję nadrzędną i, co za tym idzie, na drugi plan przesunięte zostaje znaczenie fabuły. Jej zadanie ograniczone zostaje wyłącznie do prezentacji światopoglądu autora.

Jednym z następstw tego zabiegu jest zawilość losów bohaterów oraz niekonsekwencja w ich realistycznym kreowaniu. Maria Cieśla-Korytowska, zastanawiając się nad celem tego postępowania, wysuwa następujący wniosek: „Zauważmy nawiasem, iż Słowacki zdaje się celowo unikać »dramatyzacji« swojego utworu – jak inaczej bowiem wytłumaczyć »epizację«? Jeśli tak jest, to albo pragnie on napisać co innego niż dramat, albo też w czym innym upatruje dramatyczności swojego tekstu”<sup>7</sup>.

Akcja *Samuela Zborowskiego* opiera się na kilku wątkach, które powiązane są ze sobą za sprawą obecności wcielających się w kolejne formy duchów oraz Lucyfera. Jednocześnie omawiany dramat „jest rozpięty między (cząstkową) akcją, fabułą, a (rozbudowanymi) wypowiedziami (monologami, dialogami), z akcją mającymi niekiedy związek pośredni, a w każdym razie niewspółmiernie w stosunku do niej długimi”<sup>8</sup>. Można jednak wyróżnić w tym dramacie obecność dwóch zasadniczych płaszczyzn: pierwszej, która jest ukazaniem historii poszczególnych jednostek, oraz drugiej – prezentującej ideę losów narodowych. Dostrzegamy na tym tle zaskakujący kontrast: „tragedii, śmierci, cierpieniu, męce w płaszczyźnie »poziomej« akcji dramatu odpowiada historiozoficzny optymizm i etyczny ład w planie akcji pionowej”<sup>9</sup>.

## Bohaterowie genezyjscy

Słowacki, konstruując bohaterów *Samuela Zborowskiego*, wykracza „poza wszelkie fantasmagorie ery romantycznej”<sup>10</sup>. Rezygnuje nie tylko z jedności miejsca, czasu i akcji, ale też doprowadza do rozbicia jedności bohatera. Podział jednostki dokonuje się tu na kilku płaszczyznach. Z jednej strony mamy do czynienia z koncepcją

<sup>7</sup> Tamże, s. 95.

<sup>8</sup> Tamże, s. 99.

<sup>9</sup> E. Nawrocka, *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego* [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 85.

<sup>10</sup> N. Taylor-Terlecka, *Pomiędzy Darwinem a surrealistami: casus Samuela Zborowskiego* [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006, s. 248.

troistej struktury człowieka. Słowacki, definiując człowieka, rezygnuje bowiem z popularnej dualistycznej koncepcji, wprowadzając na jej miejsce teorię o troistości bytu, jakim jest człowiek. Ryszard Przybylski podkreśla, że na takie ukształtowanie światopoglądu miał wpływ jeden z komentatorów *Pisma Świętego* – Orygenes. Sposób istnienia bohaterów w dramacie Słowackiego jest zbieżny z proponowanym przez Orygenes podziałem istoty ludzkiej na ducha, duszę i ciało:

Człowiek biblijny ma więc najpierw ciało, czyli tzw. powłokę cielesną. Nie da się jej odzielić od duszy, która objawia się właśnie dzięki tej żalosznej glinie (...). W Starym Testamencie dusza to coś jakby tchnienie, oddychanie, pragnienie i potrzeba (...) na człowieka składa się jeszcze duch, składnik najbardziej istotny, który pozwala egzystować dwóm poprzednim w jednym organizmie. Jest to siła witalna zaczerpnięta z Transcendencji<sup>11</sup>.

Z drugiej strony dochodzi do rozbicia spójności bohaterów na tle struktury czasowej nie tylko dramatu, ale i, jak sugerują wypowiedzi bohaterów, całego istnienia. Naruszona zostaje integralność czasu trwania jednostki. Zagadnienie to rzutuje także na pytanie o granice integralności konkretnego bytu. Czy duch, zespalając się z kolejnymi ciałami, wciąż jest jedną, autonomiczną formą istnienia? Czy też za sprawą owego zjednoczenia dochodzi do powstania nowych, niezwiązanych ze sobą form?

Za sprawą jakich okoliczności dochodzi do ujawnienia prawdy o wędrowce duchów? Łączy się to ze sposobem ukazywania w dramacie przeszłości, której czytelnik niejako doświadcza za sprawą bohaterów, przed którymi tajemnica zostaje objawiona „w »epifanicznych rozbłyskach samowiedzy« lub tam, gdzie szuka się związków między prawami ducha a losami Polski”<sup>12</sup>. Szczególne znaczenie przypisane zostaje w dramacie snom. Posiadają one niezwykle bogatą symbolikę. Związane są z pojęciami takimi jak „życie duszy, przypomnienie, przemijanie, śmierć (...) świętość, dar Nieba”<sup>13</sup>, które zrównywały ludzi. Sny były szczególnie istotne w kontekście różnych wierzeń religijnych<sup>14</sup>. W czwartym akcie *Księżę* wprost wypowiada się na temat ich znaczenia: „Pan Bóg snami pisze / Naszą przeszłość i przyszłość”<sup>15</sup>.

W *Samuelu Zborowskim* trudno mówić o wspólnym rodowodzie postaci. Obok siebie występują bohaterowie znani z przekazów mitologicznych i biblijnych,

11 R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 173–174.

12 W. Próchnicki, *Wszechświat mistyczny* [w:] tegoż, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 219.

13 W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 369.

14 Egipcjanie traktowali sny jako znaki zsyłane przez Izydę. Podobnie i biblijny Jahwe za ich sprawą objawiał swoją wolę.

15 J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, Kraków 2002, s. 55.

a także wykreowani przez poetę oraz związani z konkretnymi wydarzeniami historycznymi (Zborowski, Zamoyski). Jednocześnie pojawiają się postacie, którym interpretatorzy przypisują istnienie realnego pierwowzoru (w Księciu odnajdywano cechy Adama Jerzego Czartoryskiego)<sup>16</sup> czy nawet uznają je za uosobienie idei (Michał Masłowski uznaje Poloniusa za antropomorfizację Polski)<sup>17</sup>.

### *Eolion*

Kluczową postacią pierwszego aktu jest Eolion. Ten niezwykle wyrazisty charakterologicznie bohater jakby na przekór nosi imię wyjątkowo niejednoznaczne – przywodzące na myśl różnorodne skojarzenia oraz warianty kulturowych odwołań. Imię bohatera przywołuje znanego z mitologii greckiej Eola – legendarnego władcę wiatrów, prawdopodobnie syna Posejdona. Następnie imię to zmienione zostaje w dramacie na Heolion i nawiązuje do postaci ducha słonecznego. Także Lucyfer w czasie rozmowy z Księciem nazywa Eoliona „synem Apollina”. Imię młodzieńca budzi więc skojarzenia z symboliką genezyjską Słowackiego – słońce (gr. Ἥλιος Hēlios) utożsamiane jest z doskonałością, absolutem, ostatecznym celem. „Wszystko, co od Boga pochodzi, jest zatem złote”<sup>18</sup>. Imię to można interpretować, odwołując się także do kontekstu biograficznego autora. Słowacki był bowiem w dzieciństwie nazywany Helim. Natomiast samą zmianę imienia (która dokonuje się w toku akcji) można odczytywać jako wyraz duchowej przemiany bohatera.

Zarysowanie koncepcji charakteru oraz losów Eoliona należy wiązać z podróżą Juliusza Słowackiego do Egiptu. Pierwszy akt *Samuela Zborowskiego* – utworu powstałego prawdopodobnie na przełomie lat 1844–1845<sup>19</sup> – jest niemal „odbiciem” losów tytułowego bohatera utworu pt. *Rhamzes*, zapisanych przez poetę w *Dzienniku podróży na Wschód*. W *Samuelu Zborowskim*, poza fabułą nakreśloną podobnie jak w *Rhamzesie*, dla Słowackiego istotne są także dogmaty wiary starożytnych Egipcjan. Szczególnie bliskie romantycznym twórcom było charakterystyczne dla Egipcjan przekonanie, że człowiek składa się z imienia, ciała, serca, cienia i duszy (*ka, ba, ach*)<sup>20</sup>. Dla myśli Słowackiego kwestią kluczową staje się sytuacja ducha człowieka po śmierci ciała. Według Egipcjan śmierć nie oznaczała

<sup>16</sup> J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, dz. cyt., s. 333.

<sup>17</sup> M. Masłowski, *Romantyczne auto sacramentale, czyli sąd nad Zborowskim* [w:] tegoż, *Zwierciadła Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*, Warszawa 2001, s. 189.

<sup>18</sup> M. Cieśla-Korytowska, *Topika i symbolika mistycznych pism Słowackiego* [w:] tejże, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999, s. 13.

<sup>19</sup> M. Masłowski, *Romantyczne auto sacramentale...*, dz. cyt., s. 177.

<sup>20</sup> A. Niwiński, *Mity i symbole starożytnego Egiptu*, Warszawa 1992, s. 221.

kresu istnienia, a jedynie przejście do wiecznego życia. Autor *Samuela Zborowskiego* poddaje krytyce to przekonanie: „człowiek jest według niego wiecznym duchem, który z ciała korzysta tymczasowo, by je móc porzucić i dążyć do nowej formy. Egipska wiara jest więc złudzeniem”<sup>21</sup>.

Zdania wypowiedziane przez Eoliona są silnie naznaczone pierwiastkiem poetyckim. Całość jego wypowiedzi przybiera kształt lirycznego monologu. Obecność metafor, symboli (należących do repertuaru genezyjskiego), plastyczność zarysowanych w jego wypowiedzi obrazów wyróżnia się na tle wypowiedzi pozostałych bohaterów. Język, którym posługuje się syn Księcia, podkreśla wyjątkowość młodzieńca, jego ponadprzeciętną wrażliwość oraz obecny w nim twórczy pierwiastek.

Stan, w którym w pierwszej scenie znajduje się Eolion, jest niezrozumiały dla świadków jego monologu. Wytłumaczenie przywołane przez Doktora jest próbą stworzenia racjonalnego wyjaśnienia sytuacji. Zachowanie młodzieńca określa on jako: „Stan somnambulizmu, / A często skutek w piersiach aneuryzmu”<sup>22</sup>. Podobnie i opinia Teologa, którego słowa zostają tym razem wzbogacone o pierwiastek metafizyczny, nie jest trafna. Nie potrafi on pomóc Eolionowi, wskazuje jednak od razu na adresata wypowiedzi młodzieńca.

Pierwsza partia monologu syna Księcia zwraca uwagę na zasadniczą myśl filozofii genezyjskiej, która na przestrzeni całości utworu zostanie jeszcze kilkakrotnie zaakcentowana: „na strumieniu krwi błogosławieństwo”<sup>23</sup>. Kolejne wersy wypowiedzi bohatera ujawniają wydarzenia, których doświadczył on w poprzednich wcieleniach. Monolog ten charakteryzuje Eoliona jako człowieka przekonanego o swojej wyjątkowości, o celu istnienia swojego ducha i pewnego czekającego go ostatecznie błogosławieństwa. Błogosławieństwa, które musi zostać poprzedzone cierpieniem i śmiercią. Już w tej wypowiedzi ujawnia się stosunek bohatera (a raczej obecnego w jego ciele ducha) do śmierci – nie jest ona ostatecznością, a jedynie przejściem z jednej formy do drugiej. Przejściem koniecznym do udoskonalenia.

W kolejnej partii monologu zmienia się adresat wypowiedzi Eoliona. Nie jest nim już Stwórca, ale poddani. Przez usta młodzieńca przemawia duch utożsamiający się z synem faraona Ramzesa. Dochodzi także do zmiany kontekstu czasowego. Wcześniej słowa Eoliona dotyczyły przeszłości bohatera („Widziałem tęczę na niebie / Twojego ze mną przymierza”)<sup>24</sup>, natomiast kolejne zdania odgrywają rolę

<sup>21</sup> B. Adamkiewicz-Igłńska, *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*, Olsztyn 2001, s. 36.

<sup>22</sup> J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, dz. cyt., s. 6.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Tamże, s. 7.

komentarza, odnoszącego się do obecnej relacji z Absolutem, i zapowiedzi ukazującej to, co ma dopiero nadejść. Wypowiedź bohatera, rozpoczynająca się od słów: „Dajcie mi tarcze zwierciadlane...”<sup>25</sup>, jest natomiast momentem, w którym w świadomości bohatera dochodzi do „zbudowania” drugiej, równorzędnej rzeczywistości. Przemawiający przez Eoliona duch mówi o tym, co dzieje się tu i teraz. Dochodzi wręcz do tego, że w pewnej chwili – jak czytamy w didaskaliach – dobywa on miecza (którego z pewnością w obecnej sytuacji nie posiadał przy sobie syn Księcia).

To dokładne przywołanie w wizji Eoliona przeszłości jego ducha, a konkretnie historia jego relacji z tyfońskim magiem, koresponduje z motywem zaczerpniętym z mitologii egipskiej, który przyczynił się do ukształtowania omawianego bohatera w świadomości Słowackiego. Anna Ziętek-Ptak wskazuje na elementy fabularne wspólne dla wizji młodzieńca i dzieła Plutarcha *O Ozyrysie i Izydzie*. W utworze tym Tyfonem nazywany był Set – brat Ozyrysa i Izidy<sup>26</sup>.

W Eolionie w czasie wizji na nowo odradza się świadomość syna faraona. Doświadczenie przeszłego wcielenia zaczyna dominować nad wcieleniem obecnym. Hierarchia zbudowana w ten sposób akcentuje istnienie pewnej nadrzędnej, niezniszczalnej idei, która prowokuje przedstawiony powyżej bieg wydarzeń. Jednak pamięć dwóch wcieleń (obecnego i przeszłego) nie jest jedynym aspektem rozbicia jedności bohatera. Drugi akt wyraźnie ukazuje, że Eolion nieprzerwanie funkcjonuje na granicy między rzeczywistością ziemską a transcendencją. W czasie wędrówki rozmawia z tajemniczymi Głosami, a zwracając się do spotkanej Dziewczyny, określa się słowami takimi jak: „dziwny” i „duchowy”. W dalszej części rozmowy wskazuje na istnienie pewnej siły (ducha), która kształtuje jego zachowania. To nie samoświadomość warunkuje jego postępowania, ale coś istniejącego ponad nim. Możliwości ducha, który wpływa na zachowania Eoliona, są nieograniczone (słowa syna Księcia zakładają nawet możliwość całkowitego rozplynięcia się w bycie). Jednocześnie Eolion, odczuwając duchowe pokrewieństwo z Atessą, potrafi wpłynąć na jej świadomość. Jako duch silniejszy odkrywa przed nią wymiary rzeczywistości, których istnienie jedynie przeczuwała.

### *Lucyfer*

„Wszczynający ruch wieczny rewolucjonista”<sup>27</sup> jest postacią kluczową dla struktury *Samuela Zborowskiego*. Jest bohaterem najczęściej obecnym na przestrzeni akcji

<sup>25</sup> Tamże, s. 9.

<sup>26</sup> A. Ziętek-Ptak, *Starożytny Egipt w Samuele Zborowskim* [w:] *Świat z tajemnic wypowiedziany*, red. J. Skuczyński, M. Kalinowska, Toruń 2006, s. 184.

<sup>27</sup> W. Feldman, *Juliusza Słowackiego Lucyfer i pierwiastek lucyferyczny*, „Krytyka” 1909, z. 10, s. 174.

całego dramatu. Staje się elementem spajającym dzieje Księcia, Eoliona i Atessy z procesem wieńczącym utwór. Niczym bohater Dantego odwiedza rzeczywistość piekielną i niebiańską. Jego rola nie jest jednak ograniczona do biernego asystowania, jest on postacią, która w sposób rzeczywisty wpływa na losy kluczowych bohaterów dramatycznych.

Posłużenie się w dramacie postacią Lucyfera nie jest zabiegiem oryginalnym na tle europejskiej literatury. Postać ta często pojawia się w dziełach o charakterze mistycznym. Dlaczego jest to kreacja tak istotna w kontekście tworzenia koncepcji duchowych? Historia Lucyfera jest fascynująca z kilku powodów – jest to jedyny w religii chrześcijańskiej demon, którego geneza nie jest tajemnicą. W tradycji pojawiają się głosy, że wciąż towarzyszy mu blask dawnej świętości. Niektórzy za przykładem Böhemego mówią nawet o jego boskości: „Natura Lucyfera była pierwotnie dobra, co pozwala żywić nadzieję, że występki nie zdołał jej całkowicie zmienić. Upadły anioł zachowuje pewną szansę powrotu, w przeciwieństwie do szatana gnozy, z góry skazanego na wieczne potępienie”<sup>28</sup>. W dramacie Słowackiego Lucyfer mówi o swoim istnieniu w podobnym tonie. Jego czyny nie ograniczają się do schematów wyznaczonych przez chrześcijański światopogląd, celem jego istnienia nie jest prowokowanie grzechu. Czyny Lucyfera nie mają destrukcyjnego wpływu na losy bohaterów, prowadzą one jednak do zasadniczych przemian ich losu.

Postać ta w *Samuelu Zborowskim* odgrywa kluczową dla rozwoju fabuły rolę, ale przede wszystkim to głównie za sprawą właśnie Lucyfera przed oczami czytelników dramatu ukazana zostaje prawda o rzeczywistości, podkreślająca słuszność myśli genezyjskiej. Dodatkowo Lucyfer wraz z Eolionem tworzą antagoniistyczną parę. Tak jak i syn Księcia, Lucyfer posiada wiedzę niedostępną innym. W królestwie podwodnym mówi o dotychczasowych wcieleniach nie tylko swoich, ale i innych duchów.

W czasie rozmowy z Amfitrytą (III akt) Lucyfer uzasadnia swoją obecność w świecie oraz tłumaczy motywy swojego postępowania. Diabeł wykreowany przez Słowackiego nie jest tylko marionetką w rękach Boga, ale istotą realizującą coś na wzór własnego „powołania”. Autor wyposażył go w wyraźny rys charakteru. Dyjana zwraca natomiast uwagę na fakt, że Lucyfer ma za sobą doświadczenie cierpienia (co podkreślone jest dwukrotnie).

Podobnie jak w Eolionie, także w strukturze osobowości Lucyfera mieści się pierwiastek kreacyjny – poetycki. Ten element jego osobowości podkreśla

<sup>28</sup> J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984, s. 132.



Dyjana. Jednak wypowiedź samego Lucyfera sugeruje, że to właśnie diabeł jest źródłem wspomnianego pierwiastka i jedynie obdarza nim inne istoty.

Lucyfer ma więc jasno określoną rolę w świecie. Jego istnienie wpływa na rzeczywistość różnorodnych duchów. Jednak jego status ontologiczny nie jest jednoznacznie określony. Sam definiuje siebie jako kogoś, kto żyje pomiędzy różnymi rzeczywistościami. Pozbawiony jest zarówno możliwości pełnego istnienia wśród ludzi („Mgłą muszę wstawać i do ludzi chodzić / Ani mi umrzeć... ani się narodzić...”) <sup>29</sup>, jak i odpoczynku. Podobny problem napotykaemy w czasie próby przyporządkowania zachowań tego bohatera do jednej z konwencji estetycznych. Pierwsze trzy akty dramatu wyposażyły go w szereg patetycznych atrybutów – doświadczył cierpienia, jego misją jest kreowanie zdarzeń, strzeżenie tajemnic bytu. Z drugiej strony, w akcie czwartym pojawia się on wraz z biskupem w scenie przepelnionej groteską. W innej części dramatu – jako Bukary – ośmiesza mnichów i ich klasztorną wiedzę, która okazuje się niczym w porównaniu z wiedzą Lucyfera <sup>30</sup>. Fragment ten można odczytać jako wyraz stosunku autora dramatu, przekonanego o słuszności głoszonej przez siebie teorii religijno-filozoficznej, do poglądów współczesnego mu Kościoła („Katolicki kościół jest zaczarowanym posągami – a czeka oświecającej błyskawicy...”) <sup>31</sup>. Dramat Słowackiego przepelniony jest aluzjami czy odwołaniami do różnorodnych teorii religijnych. Jednak tylko w scenie rozmowy diabła z biskupem oraz mnichami autor posługuje się narzędziami, które mają na celu ośmieszenie stanu konkretnej świadomości religijnej.

Wokół szatana zarysowana została także problematyka wolności. To właśnie on, ukazany jako pierwszy obrońca autonomii ducha, stanowi niemal centrum założenia poety. „Zasada owa opiera się na założeniu nie całkiem ortodoksyjnym czy wręcz pobrzmiewającym herezją gnostycką i wszelkimi jej późniejszymi kontynuacjami; na założeniu, iż nie Bóg bezpośrednio, lecz duch (duchy, już upersonifikowane) są przyczyną sprawczą powstania ciał, formy (...). Cała opowieść o stworzeniu i tworzeniu, czyli kształtowaniu świata, która przewija się w wielu miejscach monologów Lucyfera i Eoliona, wychodzi z powyższego założenia” <sup>32</sup>.

Lucyfer odgrywa więc w dramacie rolę strażnika tajemnej wiedzy o bycie. W jednej ze swych wypowiedzi diabeł wskazuje na to, w jaki sposób „uchronił”

<sup>29</sup> J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, dz. cyt., s. 46.

<sup>30</sup> W. Feldman, *Juliusza Słowackiego Lucyfer...*, dz. cyt., s. 174.

<sup>31</sup> J. Słowacki, *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami* [w:], tegoż, *Krąg pism mistycznych*, dz. cyt., s. 58.

<sup>32</sup> M. Cieśla-Korytowska, *O wolności mesjasza – Samuel Zborowski Juliusza Słowackiego* [w:] tejże, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999, s. 34.

bohaterów od poznania prawdy. Możliwości jego oddziaływania na inne postaci *Samuela Zborowskiego* komentuje w swojej książce Leszek Zwierzyński. Wiąże on charakter jego możliwości z kabalistyczną teorią metempsychozy. Uznaje ona

inne formy prócz wcielania się kolejnego w coraz to nowe ciało. Nie tylko duchy bezcielesne, „bez szaty”, działają za pośrednictwem człowieka, ale dusza może czasowo dla spełnienia uczynku jakiegoś połączyć się z inną duszą wcieloną – co więcej, dusze uczestniczą w cząstkowych pierwiastkach jakiegoś wielkiego ducha. To właśnie łączenie się tego samego ducha z różnymi osobami – tak, że np. w Jakubie, reinkarnacji Adama, jest też dobra część Kaina, a w Ezawie część jego zła – stanowi specjalność metempsychozy kabalistycznej (...). W ten sposób Lucyfer, sam bezcielesny, żyje „w ciałach ... które”, z niego „biorą Siłę natchnienia”, (w. 377–378) – w ten sposób, stojąc obok starego księcia w przybranej postaci ludzkiej, może jednocześnie przelać ducha w drzewo mostu<sup>33</sup>.

Kwestią, która zasługuje na zaakcentowanie, jest wyraźny związek postaci Lucyfera z tożsamością Adwokata występującego w ostatnim akcie *Samuela Zborowskiego*. obrońca występuje tam pod trzema nazwiskami: Bukarego (czyli Lucyfera), JA oraz Autora. Postać ukazuje oryginalną syntezę romantycznego prometeizmu<sup>34</sup>.

### *Zborowski*

Postać tytułowego bohatera utworu jest jednoznacznie aluzją odsyłającą czytelników do konkretnego kontekstu historycznego. Potraktowany został on przez Słowackiego jednak z dużą swobodą interpretacyjną. Jak zauważył Michał Masłowski: „Słowacki uczynił pod koniec życia z Zborowskiego wcielenie ducha Polski – z historycznej postaci zabójcy i banity, który gdy powrócił nielegalnie do kraju, prowokując tym władze – został ścięty przez kanclerza Jana Zamoyskiego”<sup>35</sup>.

Ukazany w dramacie obraz Zborowskiego, trzymającego w ręku własną ściętą głowę, nawiązuje do ikonografii średniowiecznych żywotów świętych<sup>36</sup>. Dlaczego postać Zborowskiego została w tak wyraźny sposób wyidealizowana przez Słowackiego? Poeta spogląda na magnata nie przez pryzmat udokumentowanych wydarzeń historycznych, ale oceniając jego postawę i posługując się przy tym założeniami charakterystycznymi dla filozofii genezyjskiej. W utworze tym mamy

<sup>33</sup> L. Zwierzyński, „Ja-wielu” i nowy model osoby [w:] tegoż, *Egzystencja i eschatologia: genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Katowice 2008, s. 321.

<sup>34</sup> M. Masłowski, *Romantyczne auto sacramentale...*, dz. cyt., s. 189.

<sup>35</sup> Tamże, s. 181.

<sup>36</sup> N. Taylor-Terlecka, *Pomiędzy Darwinem a surrealistami: casus Samuela Zborowskiego...*, dz. cyt., s. 242.

do czynienia z jednoznacznym wartościowaniem – Zborowski jest jednostką wybitną, twórczą, być może stanowiącą nowe prawa<sup>37</sup>.

Wymierzone przeciw Zborowskiemu działania Słowacki interpretuje jako krępowanie swobody wielkiego ducha. Co ciekawe, do takiego obrotu rzeczy doprowadzono za sprawą destrukcji ciała tytułowego bohatera. Przyczyną procesu, a więc wydarzenia, które zdominowało strukturę dramatu, jest zaburzenie integralności ciała (formy jedynie przejściowej). W partii dramatu dotyczącej procesu nikt nie wyraża się o ciele w sposób lekceważący, gloryfikując wyłącznie istotę ducha. To przywiązanie do ciała oraz słowa Zborowskiego potwierdzają teorię o troistej strukturze człowieka, obecnej w genezyjskim światopoglądzie (duch–dusza–ciało)<sup>38</sup>.

Rozpatrywanie poczynąń Zborowskiego na tym poziomie znaczeniowym rzutuje także na interpretację procesu, w którym bierze on udział wraz z Zamoyskim. Proces staje się swego rodzaju starciem dwóch idei: kanclerz Zamoyski uosabia godność dawnej Rzeczypospolitej, staje na straży jej tradycyjnych, zakorzenionych w świadomości ideałów. Jednak to duch Zborowskiego bliższy jest Rzeczypospolitej – „to duch wolny, nieugięty, łamiący wszelkie prawa”<sup>39</sup>, związany z ideą polskości.

### *Zamoyski*

Spór Zborowskiego z Zamoyskim nie dotyczy jedynie ewolucji ducha, ale odnosi się także do oceny wchodzących w skład ziemskiej wędrówki postępów jednostki<sup>40</sup>. Za sprawą ukazania historii konfliktu poeta w sposób jawny podejmuje się wartościowania uczłowieczonych przez bohaterów idei, ale i pragnie przekonać innych o słuszności swych osądów. Czyn Zamoyskiego staje się pretekstem do wytłumaczenia przyczyn losów narodowych oraz dokonania ich interpretacji. Leszek Zwierzyński podkreśla kontrast, który ujawnia się w trakcie zestawienia kreacji stron procesu: „Zamoyski reprezentuje prawo państwowe, bezwzględne, skostniałe, wstrzymujące rozwój – Zborowski prawo wielkiego ducha do wolności. A Polska tylko przez uznanie takiej wolności mogła stać się krajem duchów najwyższych, wzniesionych ponad wszelkie więzy ustaw skostniałych, tylko na tej drodze mogła spełnić misję. Zamoyski zatamował jej rozwój – stał się jej szatanem”<sup>41</sup>. Słowacki nie potępia jednak całkowicie wartości, które zostały uosobione w kreacji

37 B. Adamkiewicz-Iglińska, *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja...*, dz. cyt., s. 94.

38 R. Przybylski, *Rozhukany koń...*, dz. cyt., s. 173–174.

39 A. Kowalczykowska, *Wstęp* [w:] J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowska, Wrocław 1997, s. LXIII.

40 W. Próchnicki, *Wszystkie światy mistyczny...*, dz. cyt., s. 217.

41 L. Zwierzyński, „Ja-wielu” i nowy model osoby..., dz. cyt., s. 335.

Zamoyskiego. Potwierdzeniem tych słów jest z pewnością ostatnia część dramatu, kiedy to Zborowski przyzywa przeciwnika oraz uznaje jego wielkość. „Można widzieć tu zapowiedź syntezy anarchii i prawa, ducha i formy, mocy i intelektu”<sup>42</sup>.

Duch Zamoyskiego, zmagając się nieustannie z poczuciem lęku przed karą, jaka go czeka za ścięcie szlachcica, szuka ratunku w ciele Księcia, który od tej pory uznany zostaje za szaleńca. Podobnie jak i w pierwszej partii dramatu (kiedy to opisywany był niezwykle stan Eoliona), tak i w tym momencie racjonalne wytłumaczenie stanu bohatera nie wydaje się zasadne. Jedynie Lucyfer, który przedstawia się w rozmowie z Biskupem jako Bukary, trafnie określa powód niespodziewanej przemiany, która zaszła w zachowaniu monarchy – „duch jego tak pierzchnął z ust jak gołębica”<sup>43</sup>.

Duch Zamoyskiego, przebywając w ciele Księcia, tłumaczy się ze swego postępu względem Zborowskiego. Usprawiedliwia on swoją decyzję, ale jednocześnie nie rezygnuje ze stanowczego wartościowania postępku rywala. Ujawnia swój negatywny stosunek do zachowań Zborowskiego, ale i demaskuje brak całkowitej pewności w kwestii słuszności własnego postępowania. Ostatecznie wstąpienie ducha w obce ciało nie pomaga Kanclerzowi uniknąć konfrontacji. Duch Zborowskiego, który poszukuje Zamoyskiego od trzech wieków, porywa go na sąd kosmiczny przed obliczem Boga.

Wymowa piątego aktu dramatu w znaczącym stopniu nawiązuje do sytuacji politycznej Polski. Przyczyna kryzysu państwowości interpretowana jest jako skutek działania Zamoyskiego. Początkowy osobisty wydzwitek sporu zostaje zneutralizowany za sprawą przywołania kwestii narodowej, która staje się kluczowa dla procesu.

Kanclerz, pozbawiając Samuela Zborowskiego życia, pozbawił możliwości rozwoju ducha narodowego. Jednocześnie nieświadomie przyczynił się do skierowania jego ewolucji na zupełnie inną drogę. Jak mówi tytułowy bohater dramatu: „On mi dał jasnej, męczeńskiej korony”<sup>44</sup>. To właśnie ofiara, droga wiodąca przez cierpienie prowadzi do pełni, a nie możliwość nieskrępowanego rozwoju ducha.

## Próba syntezy. Bohater indywidualny czy zbiorowy?

Bóg jest Stwórcą ukazanej w dramacie rzeczywistości, ale i jej ostatecznym celem. Działania duchów, ich nieustanna wędrówka oparta na określonych prawach w sposób jednoznaczny wskazuje na istnienie Bożego planu. Obecność Absolutu została

<sup>42</sup> A. Kowalczykova, *Wstęp...*, dz. cyt., s. LXIV.

<sup>43</sup> J. Słowacki, *Samuel Zborowski...*, dz. cyt., s. 51.

<sup>44</sup> Tamże, s. 107.

zaakcentowana w dramacie na kilku płaszczyznach. Po pierwsze – w początkowym fragmencie utworu jest on adresatem wypowiedzi; jego istnienie zostaje potwierdzone także za sprawą wypowiedzi Lucyfera. Jednak szczególne znaczenie zostaje nadane Stwórcy w piątym akcie, w którym pełni on funkcję sędziego. Proces odbywa się w przestrzeni pozaziemskiej. Początkowo w roli sędziego oglądamy Plutona. Następnie, gdy mamy do czynienia z argumentami powołującymi się na życie ducha zbiorowego, miejsce Plutona zajmuje Bóg bliższy tradycji chrześcijańskiej. Prawdopodobnie spór toczy się najpierw przed starotestamentowym Jehową, a dopiero na końcu przed Chrystusem<sup>45</sup>. Ten fragment dramatu staje się więc obrazem ewolucji wyobrażenia o Stwórcy.

Trudno pozbyć się wrażenia, że w *Samuelu Zborowskim* to nie Bóg odgrywa rolę tego, który panuje nad wykreowaną rzeczywistością. Jego obecność i możliwości zostają niemal przyćmione przez silnie zaznaczoną obecność głosu odautorskiego. Na tle takiej konstrukcji rzeczywistości ukazani zostali bohaterowie dramatu Słowackiego oraz zasygnalizowany został sposób ich istnienia. W piątym akcie Adwokat wyjawia niemal tajemnicę istnienia duchów.

Bohaterowie *Samuela Zborowskiego* często ukazują się nam pod zmienionymi w toku akcji imionami (np. Eolion-syn faraona-Helion czy Dziewczyna-Atessa). Te przemiany imion bohaterów możemy utożsamiać z pewnymi tendencjami kulturowymi. Imię w Egipcie określało egzystencję, determinowało indywidualność człowieka, podobnie i na gruncie słowiańskim uznawano je za swego rodzaju wróżbę odnoszącą się do przyszłości dziecka. W dramacie Słowackiego rodzima tradycja nie jest jedynym wytłumaczeniem odnoszącym się do imion postaci – bardzo często ich geneza bywa także związana z tradycją literacką (np. Atessa), ale i mitologiczną (Tyfon – potwór utożsamiany z egipskim Setem, bogiem zła i życia pozagrobowego). Każda jednak przemiana imienia jest powiązana ze zmianą, która zachodzi w obrębie świadomości i sposobu istnienia danej jednostki. Ten sam duch funkcjonuje w ciele, które nadając mu inną formę, nadaje mu także inny zestaw powiązań międzyludzkich (np. pokrewieństwa), a co za tym idzie – inną rolę społeczną.

Wspomniane wyżej przemiany nie odnoszą się jednak do zagadnień, względem których duchy przebywające w formach są bezwzględnie zrównane. Właśnie takim zagadnieniem jest przemijalność form. Każdy z bohaterów dramatu Słowackiego zмага się z problemem śmierci. Książę nie może sobie poradzić z utratą ukochanego syna; Atessa i Eolion szukają w śmierci ratunku; proces,

<sup>45</sup> M. Masłowski, *Romantyczne auto sacramentale...*, dz. cyt., s. 189.

w którym udział biorą Zamoyski, Zborowski i jego obrońca (Adwokat-Bukary-Ja) jest próbą wymierzenia sprawiedliwości dziejowej temu, który pozbawił istnienia drugiego. Jednak pomiędzy wydarzeniami, w których biorą udział kluczowi dla fabuły *Samuela Zborowskiego* bohaterowie, odnajdujemy liczne nawiązania odnoszące się do zagadnienia śmierci, do tego, jakie ma ona znaczenie dla całości dziejów, oraz tego, co po niej następuje. Słowacki w utworze tym podkreśla sens ofiary. Teza ta jest potwierdzana w różny sposób – zarówno za sprawą odwołań do przeszłości (wizja Eoliona), jak i za sprawą wprowadzenia do fabuły dramatu różnorodnych postaci mitologicznych. Po rozmowie Poloniusa z mędrkami do głosu dochodzą Walkirie – boginie znane z mitologii nordyckiej. W dalszej części utworu ukazane zostają losy Amfitryty, za sprawą której czytelnik dowiadyuje się o istnieniu warunkującej duchowy rozwój zależności – musi ją poprzedzić śmierć formy cielesnej.

Słowacki ukazuje w swoim dramacie wizję drogi prowadzącej do Absolutu. Nie jest ona jednak zbieżna z ideą reprezentowaną przez myśl chrześcijańską. To nie pokora czy miłosierdzie zapewniają zjednoczenie z Bogiem, a jedynie droga „przez mękę wciąż rodzącej się natury”<sup>46</sup>. Ukazany w *Samuelu Zborowskim* stan rzeczy prowadzi jednocześnie do zakwestionowania etyki chrześcijańskiej. Czyny Lucyfera nie przyczyniają się do szerzenia grzechu, ale mają pozytywny wpływ na dalsze istnienie bohaterów i rozwój ich duchów. Kreacja ta bliższa jest łacińskiemu tłumaczeniu imienia Lucyfer – „niosący światło”, niż utrwalonemu w tradycji (na skutek błędnego odczytania fragmentu Księgi Izajasza)<sup>47</sup> przekonaniu o jego demonicznej naturze.

Cykl ciągłego przechodzenia przez formy ukazany na kartach utworu prowokuje tworzenie się stałych antynomii. Ta zależność nadaje charakterystyczny rys wizji świata ukazanej w *Samuelu Zborowskim*. Rzeczywistość ma tutaj naturę antynomiczną<sup>48</sup>. Z drugiej strony – przedstawiony cykl zmusza do refleksji na temat integralności jednostki. Czy duch i kolejne ciała, w których się znajduje, wspólnie tworzą nowe istnienie? W myśli genezyjskiej duch jako element twórczy (pierwiastek boski) ma „swoistą pozycję (podobnie jak w całej tradycji mistycznej): stanowi centrum osoby, wykraczając zarazem poza nią, transcendując ją”<sup>49</sup>. Kwestią oczywistą jest, że mimo różnych imion – Eolion oraz Heolion to ta

46 M. Żmigrodzka, *Związki między kosmosem a historią i Polską* [w:] *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 10–11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 387.

47 G. Davidson, *Słownik aniołów*, przeł. J. Ruskowski, Poznań 1998, s. 189.

48 W. Próchnicki, *Wszechświat mistyczny...*, dz. cyt., s. 219.

49 L. Zwierzyński, „Ja-wielu” i nowy model osoby..., dz. cyt., s. 196.

sama osoba (dotyczy to też innych postaci, takich jak: Książę-Polonius, Diana-Atessa-córka rybaka czy Lucyfer-Bukary-Ja). Jednak kto w takiej kombinacji jest „osobą”? Wcielający się w kolejne formy duch? Czy postać, która stwarza się z zespolenia ciała i tego, co transcendentne? Co konstytuuje „ja”? Czy jest to duch? Czy może ciało, bez względu na fakt, czyj duch obecny jest w nim w danej chwili? Niestety treść *Samuela Zborowskiego* nie dostarcza jednoznacznych odpowiedzi na postawione wyżej pytania. Jak pisze Maria Korytowska: „Słowacki nie jest tu konsekwentny – zagadnienia tego nie rozstrzygnął. Obok postaci »jednowymiarowych« postawił bohaterów »pozawymiarowych«”<sup>50</sup>. Jeśli jednak postanowilibyśmy udzielić odpowiedzi na postawione pytania, to jedną z hipotetycznych odpowiedzi mogłoby być założenie, że wszystkie duchy mieszczą w sobie pewne pierwiastki wspólne, za sprawą których wzajemnie na siebie (w mniejszym lub większym stopniu) oddziałują. Jednocześnie rozwój duchów potężniejszych (takim jest np. tytułowy Samuel Zborowski) warunkuje losy duchów pomniejszych (np. tworzących określoną wspólnotę narodową). Dzieje jednostki należy rozpatrywać natomiast przez pryzmat całościowego istnienia ducha, a nie jedynie części tego trwania, za które należy uznać wcielanie się w kolejne formy.

W jednym z listów do Zygmunta Krasieńskiego autor *Samuela Zborowskiego* ustosunkowuje się także do kwestii związków zachodzących między jednostką a duchem zbiorowości: „Wierzymy w Narodowość, to jest w solidne misje duchów powiązanych ze sobą wspólną odpowiedzialnością – a stąd wypływa, że miłość ojczyzny jest instynktownym uczuciem tej odpowiedzialności... a poświęcanie się za nią nie jest szaleństwem – ale koniecznością ducha w świecie duchowym...”<sup>51</sup>. Zdaje się, że myśl ta nie uległa przekształceniu wraz z upływem czasu, który dzielił okres napisania wyżej przywołanego listu i moment pracy nad *Samuelem Zborowskim*. Postępowanie duchów, uwarunkowane moralnością czy ponadczasowymi wartościami (np. miłością), przedstawione zostało także na kartach ostatniego dramatu Juliusza Słowackiego.

Pragnę serdecznie podziękować  
Pani prof. UJ dr hab. Agnieszce Ziółowicz  
za cenne uwagi merytoryczne,  
życzliwość oraz poświęcony czas.

<sup>50</sup> M. Cieśla-Korytowska, *Rozkład formy dramatycznej Samuela Zborowskiego...*, dz. cyt., s. 102.

<sup>51</sup> *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, Wrocław 1962, s. 507.

## Bibliografia

- Adamkowicz-Iglińska B., *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*, Olsztyn 2001.
- Cieśla-Korytowska M., *O wolności mesjasza – Samuel Zborowski Juliusza Słowackiego* [w:] tejże, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.
- Cieśla-Korytowska M., *Rozkład formy dramatycznej Samuela Zborowskiego pod wpływem mistycyzmu Słowackiego* [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992.
- Cieśla-Korytowska M., *Topika i symbolika mistycznych pism Słowackiego* [w:] tejże, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.
- Davidson G., *Słownik aniołów*, przeł. J. Ruskowski, Poznań 1998.
- Feldman W., *Juliusza Słowackiego Lucyfer i pierwiastek lucyferyczny*, „Krytyka” 1909, z. 10.
- Hasła: żuraw, rycerz, ukochana, złoto, tęcza [w:] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, Wrocław 1962.
- Masłowski M., *Romantyczne auto sacramentale, czyli sąd nad Zborowskim* [w:] tegoż, *Zwierciadła Kordiana: rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*, Warszawa 2001.
- Nawrocka E., *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego* [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992.
- Niwiński A., *Mity i symbole starożytnego Egiptu*, Warszawa 1992.
- Próchnicki W., *Wszechświat mistyczny* [w:] tegoż, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992.
- Przybylski R., *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999.
- Słowacki J., *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowska, Wrocław 1997.
- Słowacki J., *Samuel Zborowski*, Kraków 2002.
- Słownik biograficzny historii powszechnej: do XVII stulecia*, red. K. Lepszy, S. Arnold, Warszawa 1968.
- Taylor-Terlecka N., *Pomiędzy Darwinem a surrealistami: casus Samuela Zborowskiego* [w:] *Słowacki teatralny*, red. K. Kurek, Poznań 2006.
- Tomkowski J., *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.
- Ziętek-Ptak A., *Starożytny Egipt w Samuele Zborowskim* [w:] *Świat z tajemnic wypowiedany*, red. J. Skuczyński, M. Kalinowska, Toruń 2006.
- Ziołowicz A., „Ja” w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego [w:] *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziołowicz, Kraków 2000.
- Zwierzyński L., „Ja-wielu” i nowy model osoby; *Osoba w dziele genezyjskim* [w:] tegoż, *Egzystencja i eschatologia: genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Katowice 2008.
- Żmigrodzka M., *Związki między kosmosem a historią i Polską* [w:] *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum*, Warszawa 10–11 grudnia 1979, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.



**Anna Kowalcze-Pawlik**

*tłumaczka, doktorantka  
na Wydziale Filologicznym  
UJ, związana z Centrum  
Studiów Humanistycznych UJ.  
Laureatka stypendium START  
Fundacji Nauki Polskiej oraz  
programu ETIUDA Narodowego  
Centrum Nauki. Prowadzi  
badania naukowe nad kobiecą  
zemstą w angielskim dramacie  
wczesnonowożytnym oraz  
historią potworności.  
W swoich najnowszych  
publikacjach porusza  
zagadnienie metafory  
w polskich przekładach  
Burzy Shakespeare'a  
(„Między Oryginałem  
a Przekładem”) oraz  
temat zemsty  
i dystopii  
u Francisca Bacona  
i Shakespeare'a  
(„Wielogłos”).*

## Taking History Lite: Philology, Pseudo-Medieval Pulp and Historical (In)Fancy

Umberto Eco, medievalism, neo-  
-medievalism, philology, tauteory

This article discusses medievalism as a modern fascination with the Middle Ages and aims at divulging the sources of prejudice against its popular versions held by many researchers, who in this respect follow in the footsteps of the 20<sup>th</sup>-century father of the discipline, Umberto Eco. The roots of contempt towards the “pseudo-medieval pulp” can be traced back to the masking of the narrative character of “serious philological reflection” (Eco) and the unashamed use of historical imagination that is characteristic for popular versions of medievalism. The article outlines the scholarly attitude of such modernist medievalists as James Joyce and reveals its tautegorical groundedness in the desire for unity, whose impossibility is (paradoxically) unveiled by contemporary “fantastic” medievalism. Accordingly, the article aims to re-evaluate the thinking on popular fascination with the Middle Ages and to prove that “taking history light” has its own profoundly humanist (or simply human) dimension and may indeed evidence a responsible attitude towards the past, which allows for multiple perspectives and points to the illusion of the “truth effect”.

Anna Kowalcze-Pawlik



## Taking History Lite: Philology, Pseudo-Medieval Pulp and Historical (In)Fancy

### Au Lecteur: Autocritique, or Starting with Oneself

Our sins are obstinate, our repentance is faint;  
We exact a high price for our confessions,  
And we gaily return to the miry path,  
Believing that base tears wash away all our stains.

Charles Baudelaire, "To the Reader"  
trans. William Aggeler

This article is uneasy on a number of levels. First of all, it assumes a personal voice, and it is written in an idiom that can be dubbed strongly metaphysical at its best or blatantly metaphorical at its worst. Secondly, it revolves around a personal history of a certain (mis)reading that has been a source of discomfort for me as a supposedly impassive academic researcher who, as a scientific self, is supposedly without a past or a future (or rather: whose past and future are made oblique in the eternal present of the reflection upon the immutable object of academic scrutiny). Thirdly, the task I have set for myself is to unmask the reader: the *Hypocrite lecteur, – mon semblable – mon frère / ma sœur*. The readerly hypocrisy I address here is the pretense of the ideal reader that takes on the appearance – the semblance – of an absolute understanding of the text.<sup>1</sup> *This text*

<sup>1</sup> Cf. Docherty (2012), whose work on the philosophy of confession provides theoretical background for the present study. Even though I arrived at the rudimentaries of the confessional mode on my own, his insight sheds light on many of the issues that for the want of space must be left unexplained here: Hypocrisy, in fact, becomes a condition of any confession that subscribes to the view that the act of confession

is in no need for ideal readers; indeed it requires an imperfect *lecteur* who is sinful to the core. A sinful reader is the one that has on occasion doubted the absolute truths of value systems as well as the systems of knowledge upheld by the secular *Inquisitio Haereticae Pravitatis*, aka the academe. A sinful reader has perhaps trespassed more than once against the commandments of academic thinking and writing. A sinful reader will be the model reader for this text, as indeed only a sinner can hear the confession of a sinful writer.<sup>2</sup> The discomfort, the insecurity, the hypocrisy are all signals of a conflict between the personal and the academic: indeed it is conflict that is inscribed into the phenomenon I am to write about. The chiasm or fissure that I concentrate on and critique in a rather personal manner concerns the hidden agenda at work in the problematic differentiation present at the very point of origin of the comparatively new academic discipline of medievalism.

The development of medievalism throughout the past thirty years has been circumscribed by the concern with history as a process and a product; since the founding of the International Study of Medievalism in 1976 it has been made clear that the discipline is inclusive of historiography, especially of medieval studies, for the very reason that the object of its scrutiny is the sum of the responses towards the Middle Ages in the postmedieval world. In the words of Leslie Workman, the founding father of the new field, medievalism is a “comprehensive phenomenon analogous to classicism and romanticism”; however, he defined the new interdisciplinary field not only as a method of inquiry but first of all as “an artificial construct, changing in accordance with the individual or the society imagining it”.<sup>3</sup> Even though the term itself was not highly innovative<sup>4</sup> and the newly-founded association originally strove only to compare the postmedieval uses of the medieval past with the existing medieval

is the expression of a conscience ... The greatest or most authoritative evidence has often been taken to be this kind of confession. The text of a confession must axiomatically be sincere; but as it enters the public sphere (that is, as it is communication) it must also of necessity be not just absolutely singular but also (thereby) absolutely hypocritical, an enactment of the truth rather than a statement of a precedent truth. Confession, thus, is not and cannot be a statement of the truth; rather, it is that which produces the truth. T. Docherty, *Confessions: The Philosophy of Transparency*. London 2012, <http://www.bloomsburyacademic.com/view/Confessions/chapter-ba-9781849666770-chapter-008.xml> (accessed 15 May 2013).

<sup>2</sup> Cf. James 5:16: “confess your sins to one another.”

<sup>3</sup> E. Emery, *Medievalism and the Middle Ages*, “Studies in Medievalism” 17, pp. 77–91, p. 79.

<sup>4</sup> The term “medievalism” was in use already in the second half of the nineteenth century. In his *Lectures on Architecture and Painting* (1853) John Ruskin would define it as one of the three periods in the history of art: classicism, medievalism and modernism. As such, the term would become imbued with a distinct aesthetic and cultural meaning as well as with a chronological signification that would allow to treat it either with nostalgia, as a relic of the past, or with contempt, as its dregs.

material, it was to face strong resistance from the academe that has subsided only within the past decade or so.

The distinction I am preoccupied with manifests itself most acutely in the form of a split or a separation performed by Umberto Eco in two of his essays which are treated as seminal for the field of medievalism. I hope to demonstrate that what is inscribed in the difference between “fantastic neomedievalism” and “serious philological examination” is a certain discomfort, unease and academic hypocrisy (or rather: *hypo-krisis*) oscillating around the notion of historical imagination which is traditionally pitted against the objective study of the past as an artifact. This distinction has to a certain extent been reflected in the tumultuous career of medievalism as a discipline, as it seems to be a direct outcome of a much more general controversy or a crisis in the critical preoccupation with the past that is observable in the contemporary humanities and can be traced back to the 1970s. What is implicated into this reflection is a debate on the limits of academic endeavour and the problematization of the whole notion of history, literary history included. In this light Linda Hutcheon’s strong statement on the significance of history seems to have gathered added strength with the passage of time:

history is now, once again, a cultural issue – and a problematic one, this time. It seems to be inevitably tied up with an entire set of challenged cultural and social assumptions that also condition our notions of both theory and art today: our beliefs in origins and ends, unity and totalizations, logic and reason, consciousness and human nature, progress and fate, representation and truth, not to mention the notions of causality and temporal homogeneity, linearity, and continuity.<sup>5</sup>

The object of my scrutiny is both medievalism and its discontents:<sup>6</sup> medievalism as a somewhat problematic cultural issue. Eco’s originary differentiation is connected with the mode of the narrative emplotment of past events; their discursive, critical potential that can be subsumed in-between two binary opposites of serious and fanciful reflection on the past. As we will see, the distinction upholds the traditional approach to the writing of/on history, and yet it destabilizes it, but in the act it undermines its own foundations. It puts history into inverted commas, but at the same time it remains true to the modernist affiliation of the postmodern writing about the past. Eco’s twofold definition

<sup>5</sup> L. Hutcheon, *The Postmodern Problematizing of History*, “English Studies in Canada” 14.4 1988, pp. 365–382, p. 365.

<sup>6</sup> An allusion to Renée R. Trilling’s article of the very same title. R. Trilling, *Medievalism and Its Discontents*, “Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies” 2, pp. 216–224.

of medievalism ridicules historical fiction in its “lite” form,<sup>7</sup> as an innocent pastime of naive minds that spend their energy in a pursuit of the personal connection with the past.

And yet, we have to remember, that

history, whether as public collective awareness of the past, or as private revisions of public experience, or even as the elevation of private experience to public consciousness, forms the epicenter of the eruptions of contemporary fictional activity.<sup>8</sup>

To treat the personal use of history with irony, as Eco does, is to personalize the personal. In its core Eco’s definition of medievalism is a *scandal* in the etymological sense of the word, a “discredit caused by irreligious conduct” towards a system of academic beliefs, or an “obstinate sin” in the ironic treatment of the personal use of history, especially when coming from an academic who himself has invested much time and energy into the pursuit of the medieval. I would hold Eco accountable, if not for the fact that it is a sin that I have to acknowledge myself. It is my turn to confess, and it is to be done with the personal use of history as well.

## Si(g)ns of the Past: Confiteor

“I am that I am” said the God of Abraham. Only some such divine tautology would seem to do justice to us all: the old woman who sees ultimate meaning in her grandchild, the mathematician who sees it in a formula, the tribesman who sees it in a crocodile. The meaning of life is that it should mean. At everyday levels surely meaning is one with nourishment.

James Merrill

I am starting with a passage from a confessionalist poet, James Merrill, as with this part of my paper I am offering an academic confession. My confession goes against the grain of Foucaultian argument which would bind the rite with the establishment of a consolatory power matrix between myself as a secret sinner and the institution of the academe, in whose power resides the right to absolve. In my

<sup>7</sup> The alternative informal spelling of the adjective *light* that originated in 1920s. The choice of this particular variant has been motivated both by its advertising use as a gimmick marketing strategy and by the fact that it has an antiquarian ring to it. The variant spelling is used here as a deliberately erroneous word form characteristic for the largely unexamined pseudo-archaic English developed for various needs and purposes by medievalist aficionados and scholars alike. For more on pseudo-archaisms see O.M. Traxel, *Pseudo-Archaic English: the Modern Perception and Interpretation of The Linguistic Past*, “Studia Anglica Posnaniensia”, 2012 47/2–3, pp. 41–58.

<sup>8</sup> R. Martin qtd. in Hutcheon, *op. cit.*, p. 372.

return to the past there is no need for consolation, and therefore my confession is a *credo* in the etymological sense of the word: a statement or a pronouncement of the act of contrition. I do not request reconciliation with the academic *ecclesia* that might not share my belief in the necessity of constant inquiry into the possibility of (personal) history. Instead, as befits my subject, I am relying on the medieval notion of confession as composed of three parts: *contritio cordis* (“contrition of the heart”), *confessio oris* (“confession of the mouth”), and *satisfactio operis* (“satisfaction of deeds”), all of which I have gone through while writing the paper. My narration is therefore a herstory of feeling, of telling and of doing; of re-creating a past moment that in the act of re-creation undergoes reconstruction with an impossible desire to capture and seize the past. An act of confession is after all a belated event pointing to a moment that has already occurred, and is a narration of the past in its own right. Why then recreate it in writing, doubling the effects of the repetition of the personal? Confession in writing is a trace of the past, a document pointing to a need to preserve the moment of enunciation:<sup>9</sup>

Writing freezes the moment of enunciation, turns it into a trace, a document. As traces from the past, written documents are both continuous and discontinuous with the past – often they are actual remains of what once was, but since they have been cut away from their original context, we must constantly interpret and reinterpret them as signs that refer to that virtual and constantly changing construction that we call “history.”<sup>10</sup>

A written confession is a sign of preoccupation with a past sin, an entanglement into the memory of things shameful. At the same time it is a testimony,<sup>11</sup> an act of delayed re-cognition accounted for in writing. It is a secret divulged. What is my secret sin and why am I to be confessed? Whence the necessity of repeating the feeling, the telling, the doing of what is not of the present moment?

The Greek equivalent of the word *confessio* is *martyrion* or *memoria*, a site of burial, of a martyr’s body. My *memoria* consists of a text and its reading martyred during a seminar on medievalism I participated in several years ago. The memory of that reading was buried in my memory for long, untouched, unvenerated, but never entirely forgotten. My sin is then a sin of careful omission of a text, stemming from an emotion or rather, as I see it now, from a premeditated lack

<sup>9</sup> Cf. St. Augustine’s view: “My confession, therefore ... in Thy sight, is made unto Thee silently, and yet not silently. For in noise it is silent, in affection it cries aloud” (10.2.2)

<sup>10</sup> K. Korhonen, *General Introduction* [in:] *Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate*. Vol. 96., Amsterdam 2006, p. 9.

<sup>11</sup> Cf. “This is a testimony. And this instant, as I am saying this, I pass and I have already passed from *I* to *you*.” J. Derrida, M. Blanchot, *Demeure and The Instant of My Death*, Stanford 2000, p. 33.

of responsibility—which ultimately is a lack of response towards my reading. The text I violently disagreed with, which I publicly mangled and executed in front of my colleagues with a rather substantial stroke of heavy irony, only to bury it in one of the most remote corners of my memory, was Umberto Eco's *Faith in Fakes: Travels in Hyper-Reality*. I was not entirely offended by the whole collection of his otherwise brilliant essays, but by two pieces in particular: "Dreaming of the Middle Ages" and "Living in the New Middle Ages" that together comprise a larger whole entitled *The Return of the Middle Ages*. One could well ask what kind of an argument might have unleashed such a fury in a rather complacent student of literature that at that time would still treat her authorities with a due amount of reverence and humility towards their *auctoritas*. My ire stemmed in part from the very positioning of the essays as the starting point for the discussion of the whole new ground of medievalism that I found particularly compelling. The main problem with Eco's writing was that, as he admits himself in the "Preface", it was supposed to be auxiliary but it turned out otherwise. As we read:

In these pages I try to interpret and to help others interpret some "signs." These signs are not only words or images; they can also be forms of social behaviour, political acts, artificial landscapes. As Charles S. Peirce once said, "A sign is something by knowing which we know something more" [...] There is another reason why I write these things. I believe it is my political duty. [...] My way of being involved in politics consists of telling others how I see daily life, political events, the language of the mass media, sometimes the way I look at a movie. I believe it is my job as a scholar and a citizen to show how we are surrounded by "messages," products of political power, of economic power, of the entertainment industry and the revolution industry, and to say that we must know how to analyze and criticize them.<sup>12</sup>

Eco's writing was supposedly imbued with a didactic dimension. His primary purpose was to instruct me – ultimately to teach me how to read better and to live better, with a more acute awareness of the world as a web of meaningful signs: its signs that once read and interpreted were to increase my understanding of "words and images ... forms of social behaviour, political acts, artificial landscapes".<sup>13</sup> The instructive potential of that teaching would reside in the interpretation of signs and that – Eco admits himself – would be his right and political duty. Here we are arriving at the intersection of the literary, the ethical and the political; the questions of obligation and necessity in culture and in its study. In this paradigm

<sup>12</sup> U. Eco, *Faith in Fakes*, p. ix.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. ix.

an act of interpretation is an intellectual and political duty; to show the relationship between the *signatum* and the *signum* is to engage into the quest for knowledge and truth. Eco analyzes signs critically and he formulates truth statements about them so that they can be known and communicated to the reader who in this way can learn in his/her own turn how to interpret the facts in a correct manner. What is not questioned here is the truth and objectivity of knowledge accumulated in such a way; the epistemological basis for interpretation is left untouched. Eco's descriptions relate to reality; indeed, even though his writing affects a personal tone, the author's ideological formation is not mentioned at all, as apparently there is no need for it. As a matter of fact, however, the personal is never truly at home with itself, as in Eco's view the personal is always already academic:

The essays chosen for this book are articles that, over the years, I wrote for daily papers and weekly magazines ... Some of them may discuss, perhaps over a period of time, the same problems. Others are mutually contradictory ... I believe an intellectual should use newspapers the way private diaries and personal letters were once used. At white heat, in the rush of an emotion, stimulated by an event, you write your reflections, hoping that someone will read them and then forget about them. I don't believe there is any gap between what I write in my "academic" books and what I write in the papers.<sup>14</sup>

What is observable in this excerpt is the stress on the unity and continuity of Eco's work: even though he might present contradictory views, they exist in a chronological order and therefore are not really opposite; indeed in his work he concentrates on the same problems, and his recreational writing is a repetition of the same concerns that he expresses in his "more" academic reflection, with the use of a more reader-friendly terminology and style. The personal is relegated until the very end of the "Preface", where we read a confessional statement which by the very virtue of its confessional tone has to be given a probabilistic and not a factual dimension:

Perhaps I have written these things, and go on writing similar things, for other reasons. I am anxious, insecure, and always afraid of being wrong. What is worse, I am always afraid that the person who says I am wrong is better than I am ... It takes years to write an "academic" book ... It is work that demands time, peace of mind, patience. I am capable of doing it, I believe, but in the meanwhile I have to allay my anxiety.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. viii.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. ix-x.



Even though Eco would betray in this way signs of fundamental anxiety about the totality of his academic endeavour, he was to become my interpreter; or rather, I expected him to let us interpret together the complex and multi-faceted reception of the medieval culture in post-medieval times, in which I took a strong interest as an avid reader of all things even remotely medieval. However, my assumptions as to the worth of the enterprise would come into a pronounced conflict with a stumbling block or a *scandalon* of Eco's interpretation of medievalism that reads as follows:

there is no special reason for amazement at the avalanche of pseudo-medieval pulp in paperback, midway between Nazi nostalgia and occultism [...] we are at present witnessing, both in Europe and America, a period of renewed interest in the Middle Ages, with a curious oscillation between fantastic neomedievalism and responsible philological examination. Undoubtedly, what counts is the second aspect of the phenomenon, and one must wonder why Americans are more or less experiencing the same obsession as Europeans and why both are devouring the reconstructions of Duby, Le Roy Ladurie, and Le Goff as if they were a new form of narrative. ... Our return to the Middle Ages is a quest for our roots and, since we want to come back to the real roots, we are looking for "reliable Middle Ages" not for romance and fantasy, though frequently this wish is misunderstood and, moved by vague impulse, we indulge in a sort of escapism a la Tolkien.<sup>16</sup>

What roused me at the time was the ironic tone with which the seemingly objective instruction was delivered. The lack of serious approach towards the subject matter was discordant with what Eco would claim in his "Preface". The contemptuous attitude towards Tolkien (who with his oeuvre had issued an invitation for me and countless others to search for the sphere of *imaginatio* that turned out to be the textual realm of philology) was unbearable. The smirk and the glee of that Aristotelian satyr, I thought at the time, was ill-advised and ill-directed, nonetheless the impression was lasting. Even though I repudiated Eco's claims as strongly as I could, the seed of doubt was sown, the trauma was overwhelming: I became a heretic questioning not only the value of "pseudo-medieval pulp" but also the rigorous and sophisticated art of textual criticism itself.

Nonetheless, in my subsequent preoccupation with the past I was tempted to assume that it was somehow recoverable, that contrary to "escapism a la Tolkien" the seemingly "responsible philological examination" a la Eco was truth- and value-laden; that owing to the modern philological method it would be possible to bring the fragments of the past into the present, to read them critically and ultimately to make sense of them by the virtue of their rigorous interpretation as signs. In short,

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 62–65.

I was tempted to believe in the ability of philology to recover the past in a way that fiction could not. But at the same time I also noticed the critical element in the philological scholarship: the unfinished project of collating manuscripts, of cataloguing the alternative variants of the past, the dutiful compilation of all the possible bibliographical references, emendations, annotations and commentaries that would point to a radical uneasiness with the text as a monadic object of intellectual inquiry. Indeed, I observed that the philological apparatus itself dismantles the very possibility of unity and continuity and the ceaseless process of correction and adjustment of the text leads to a proliferation of meanings. It turned out that philology is not a monolithic method of studying texts, but has a history of its own that would become the object of scholarly attention in its own right. The split within philology itself is well-reflected in the characteristically twofold description of the field by Eduardo Timpanaro:

[t]he history of tradition became more and more the history of ancient and medieval culture; in Wilamowitz, in Traube, in Eduard Schwartz, for example, it acquired a richness and complexity unknown to the scholars of the preceding generation, but at the same time it became less and less capable of furnishing a secure criterion for constituting the text [...].<sup>17</sup>

The sense of fundamental insecurity and instability of the text is pitted here against the teleologically oriented “history of tradition” with all its ancient and medieval subject matter. The traditional philological approach upholds the very same criteria that traditional historiography has set for itself and it similarly chooses to gloss over the uneasy question of *whose* philology and *whose* historiography are to be considered traditional in the first place. It does not acknowledge the past as a construct that is informed by the task of the philological/ historiographical inquiry as such; its object is the truth of the text, its “uncovered and established textual evidence”.<sup>18</sup> What follows is that the treatment of philology as a culturally specific, variable phenomenon is potentially threatening to the sense of the academic objectification of the past. The traditional approach to history epitomized by Timpanaro and to a certain extent embraced by Eco in his *Return to the Middle Ages* aspires to scientificity that would be upheld in the institutionalized context in which writing of/on history is supposed to function. And yet, Eco’s “reliable philological examination” stems from a “vague impulse” itself, as it is an outcome of anxiety over the origins which creates a necessity for a constant repetition of

<sup>17</sup> Qtd. in: S. Gurd, Introduction, *Philology and Its Histories*, ed. S. Gurd, Columbus 2010, p. 6.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 9.

the foundational gesture of emendation, annotation and correction of the text. A realization of the historical variability of philology and the acknowledgement of necessity of a (meta)historical commentary on its historical conditions are constitutive of an approach to philology that reveals the epistemological anxiety over the text and deals with it. As Sean Gurd argues:

this observation leads to surprising and unsettling results which expose both philology and history to a radical questioning and a possible transformation of their premises. since historiography also has a history, and this history has not been stable but has involved a series of shifting constructions of historical time, the history of philology must come to terms not only with changing practices within philology itself, but also with the changing ways in which philology has constructed its own history. In addition, just as philology is also and necessarily historiographical, historiography is always dependent on philology, which it tasks with uncovering and establishing textual evidence.<sup>19</sup>

I was perplexed; I was confounded; I sought succor and I found my consolation in philosophy: in Schlegel, Benjamin, de Man and Derrida, all of whom pointed to the undeniably rhetorical filiation of philology and philosophy.<sup>20</sup> Having discovered for myself that *ein Phylosophe muss ein Phylologe sein* and that philology in its core is a philosophy of human nature based on the study of language, I started asking myself what, if at all, was Eco's flaw, and whether the slaughter of his text was justified at all. Perhaps he became an innocent victim, a collateral damage of my skirmish with some other, more potent ideology that spoke through him and struck me off balance so much that I needed to have my revenge.

## Historical (In)Fancy: Tautegory and the Effect of the Real

It seems history is to blame.

James Joyce, *Ulysses*

And yet:

Hooray, history is back from the dead!

Jean Baudrillard, *The Illusion of the End*

If we trace the history of that complex cultural phenomenon that is called medievalism, we will arrive at the ur-meaning of the term, which was apparently

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>20</sup> The exact nature of the filiation is the subject of Ian Balfour's essay, I. Balfour, *The Philosophy of Philology and the Crisis of Reading: Schlegel, Benjamin, de Man* [in:] *Philology and Its Histories*, ed. S. Gurd, Columbus 2010, p. 192–212.

coined by John Ruskin. In its first usage medievalism would denote a period of time “extending from that fall [of the Roman Empire] to the close of the fifteenth century”. In other words, initially the term would not signify the reception and transformation of the Middle Ages, as the 20<sup>th</sup>-century definition wants it, but the object of the later academic scrutiny: the very *idea* of the Middle Ages. We could say then that medievalism is structured according to the principle of Schelling’s and Coleridge’s tautegory. It is a symbol that carries its own meaning, it is self-referential and cannot be fully explained, but has to be approached with the faith of a religious believer. Only with the passage of time could OED add in its entry form that medievalism denotes also “the adoption of or devotion to medieval ideas”, not the least important of which will be a strong metaphysical belief in the spiritual nature of reality. That belief was not allegorical but truly tautegorical, as things were what they were, nothing more and nothing less. The compulsion of the eternal return of the medieval and to the medieval is then the question of desire, and of devotion, of a structural and spiritual appropriation of the medieval tenets. Indeed, in its core the obsession with the medieval is connected with the return to the mythical innocence of the premodern condition. My claim is that the tautegorical transcendent impulse in its simplest, purest and therefore clumsiest form is observed in “pseudo-medieval pulp paperbacks”, in the fantastic neomedievalism, or the “escapism a la Tolkien.” Popular medievalism is our historical (in)fancy, the shamefully imaginative turn to the past that as our mythical beginning, the point of the origin, is to be studied with care:

... looking at the Middle Ages means looking at our infancy, in the same way that a doctor, to understand our present state of health, asks us about our childhood, or in the same way that the psychoanalyst, to understand our present neuroses, makes a careful investigation of the primal scene.<sup>21</sup>

In my *scandalon* of interpretation I disregarded Eco’s tone, or rather I mistook it for something else. Eco’s method bears resemblance to that of the modernist revision of the past characteristic for James Joyce. It is in his writing that events are remembered with significant changes,<sup>22</sup> where classic myth itself is retold with an ironic twist, and the sum of Christian tradition becomes polemically deployed, offering itself as a parody in Linda Hutcheon’s understanding of

<sup>21</sup> U. Eco, *Faith in Fakes: Travels in Hyper-Reality*, trans. W. Weaver, London 1998, p. 65.

<sup>22</sup> An instance of such a deconstructive retelling, where the personal is intertwined with the political is Bloom’s encounter with Parnell, where the eye-witness account is undermined when Bloom adds sir to the fictitiously factual “thank you” from the leader of the Irish Parliamentary Party.

the term.<sup>23</sup> Eco's own "historical entanglement" with medievalism is painfully ironic as well, as attested in his fiction. He is fascinated with the American eschatological fetishism ("one must wonder why Americans are more or less experiencing the same obsession as Europeans and why both are devouring the reconstructions of Duby, Le Roy Ladurie, and Le Goff as if they were a new form of narrative", 1998: 63–64), but his agnostic amazement with medievalism must be read self-referentially and with suspicion, as it comes from the author of the panmedievalist narrative reconstruction which quite unashamedly takes the form of fiction that he seemingly abuses in his "more" academic discussion on the "faith in fakes". Indeed, as the writer of historiographic metafiction with a strong awareness of constructedness of all writing, including historiography, Eco cannot stand aloof of the fact that the primary object of his writerly fascination is self-conscious "rethinking and reworking of the forms and contents of the past",<sup>24</sup> where historical veracity falls nothing short of an impossible claim. Whatever seems to be "a matter of strict history" is put in one row with "history repeating itself with a difference".<sup>25</sup> In all of his fiction the author of *Baudolino* destabilizes in a truly Joycean spirit the very ontological basis of historical narrative, in one stroke of his pen fictionalizing history and historicising fiction. Eco's own "narrative interventions into history", whose outcome is, just like in Joyce, "the collapsing of the world into the word",<sup>26</sup> are ultimately parodies of the "rote memorization of history" which we know from the schooling practice of that eternal youngster, Stephen Dedalus, as "a humiliating routine that shrinks the ethical dimension of the past to a muster of punctual events, a slim garner of unintegrated and uninterpreted actualizations".<sup>27</sup> Indeed, Joyce as a modernist, but also and primarily as a modern medievalist, becomes Eco's great literary predecessor.<sup>28</sup> In his famous study of Joyce's medieval mode of thinking, *The Aesthetics of Chaosmos*, Eco proclaims: "We will attempt to follow the process of the young artist who conserves and repudiates the mental forms that presides over the ordered cosmos proposed by the medieval Christian tradition and who,

<sup>23</sup> See, M.A. Wollaeger, V. Luftig, R.E. Spoo, *Joyce and the Subject of History*, Ann Arbor 1996, p. 48.

<sup>24</sup> L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London and New York 1988, p. 5.

<sup>25</sup> J. Joyce, *Ulysses*, London 2013, p. 540.

<sup>26</sup> J. Fairhall, *James Joyce and the Question of History*, Cambridge 1995, p.10.

<sup>27</sup> J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes*, ed. C.G. Anderson, New York 1968, p. 93.

<sup>28</sup> "If you take away the transcendent God from the symbolic work of the Middle Ages, you will have a world of Joyce". U. Eco, *Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*, Cambridge, MA 1989, p. 7. More on Joyce as a medievalist see e.g. Fred Radford *The Nautilus and the Tower: John Ruskin and the Victorian Medievalism of James Joyce*, "James Joyce Quarterly" 28, 3 1991: 595–615.

still thinking as a medieval, dissolves the ordered Cosmos into the polyvalent form of the Chaosmos”.<sup>29</sup> Eco’s emulative attempt is not limited to that one book and encompasses his metacritical writing and thinking on language and history. In his own terms: “The postmodern reply to the modern consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its deconstruction leads to silence [the discovery of modernism], must be revisited: but with irony, not innocently”.<sup>30</sup> Unincidentally, this is a message similar in tone and purport to the conviction expressed in the sum of Joyce’s work, but in its most pristine form apparent in *The Portrait of An Artist as a Young Man*,<sup>31</sup> where history itself is presented in the “Proteus” chapter as a “disappointed bridge” reaching into the vast expanse of the unattainable, and where the language of the self-conscious historian, is emptied of transcendental meanings. In the essay “Joyce: The (R)use of Writing,” Helene Cixous sees the riddle in “Nestor”, repeated with a crucial difference later, in the “Proteus” chapter, as a sign of Joyce’s own disappointed “faith in fakes”:

Stephen, as the one who asks, is indeed the master of knowledge: however, his answer reveals not a positive knowledge, but the gap in knowledge, the knowledge of non-knowledge, the author abandoning his rights over language, and thus the desacralization of reading ...<sup>32</sup>

This “desacralization of reading” is a common denominator both for Joyce and for Eco who willingly partakes in the “proliferation of false signs, of doors crafted without keys”<sup>33</sup> that is the Joycean “(r)use” of writing. And yet, despite their disappointed preoccupation with the aesthetic chaosmos of medievalism and the labyrinthine depths of both personal and textual history, they both constantly make use of the past, they rework it and repeat it, reflecting in the

<sup>29</sup> U. Eco, *Aesthetics of Chaosmos*, *op. cit.* p. 11.

<sup>30</sup> U. Eco, *Postscript to The Nature of the Rose*, trans. W. Weaver. San Diego, N.Y., London p. 67. Linda Hutcheon would indeed describe historiographical metafiction as “a kind of seriously ironic parody that effects both aims: the intertexts of history and fiction take on parallel (though not equal) status in the parodic reworking of the textual past of both the “world” and literature. The textual incorporation of these intertextual past(s) as a constitutive structural element of postmodernist fiction functions as a formal marking of historicity-both literary and “worldly.” At first glance it would appear that it is only its constant ironic signalling of difference at the very heart of similarity that distinguishes postmodern parody from medieval and Renaissance imitation ... For Dante, as for E.L. Doctorow, the texts of literature and those of history are equally fair game”. L. Hutcheon, *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History* [in:] *Passionate Doubts: Designs of Interpretation in Contemporary American Fiction*, ed. P.O. Connell, Iowa City 1986, pp. 3–32, p. 4.

<sup>31</sup> It is worth noting that Joyce’s prose debut brought the preoccupation with medieval aesthetics to the forefront of modernist writing.

<sup>32</sup> H. Cixous, *Joyce: The (R)use of Writing* [in:] *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*, ed. D. Attridge and D. Ferrer, Cambridge 1984, p. 20.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 19.

process on its inscrutability and the significance of imagination for the work of cultural memory. On a more general level, both in Joyce's and Eco's *oeuvre* fiction serves as a literary precedent for the "historical representation" of the events in their prose, diminishing in this way the truth-value of the undercurrent historical narratives; this has served a number of scholars to point out indebtedness of both authors to the medieval worldview in its creation of the past based on an indiscriminate use of its sources, both literary and otherwise. In this sense medievalism of Joyce – and of Eco – is a literary analogue providing structure to their *mythical* versions of the present.<sup>34</sup>

Medievalism is then inexorably bound with modernity, as modernity itself defines itself by its ability to define and re-discover the medieval. The modern intervention into the past demands constant revisitation: and indeed Eco returns to the same problem over and over again, first from the serious philological perspective in 1952 (with *The Development of Medieval Aesthetics*), then in 1972, when he wrote the first essay in the series on the "new" Middle Ages, which he reformulated in 1985; when he published *The Name of the Rose* (1980), and added to the previous essay with "Dreaming of the Middle Ages" in 1986; when he finally came out of the "reliable" philological closet with his ostentatiously fake *Baudolino* (2000). The "curious oscillation" between "fantastic neomedievalism" and "responsible philological examination" is Eco's own problematic approach to medievalism. He himself is guilty of "a continuous return" to the medieval, as he iterates on "the topic of 'the return of the Middle Ages',"<sup>35</sup> compiling in the act a truly medieval catalogue of the obsession with the continuous revival of that interest. In his emphasis on the "reliable philological examination" of the past he repeats the gesture of the 19<sup>th</sup>-century philologists and historians who fabricated the irresponsible "Victorian fantasy" of popular medievalism as a clumsy twin of their "superior practice."<sup>36</sup> Eco's own "superior practice" of investigation is bound to the medieval (in)fancy, as he shares the impossible dream of the return to the premodern. Much like Joyce he becomes an ironic eulogist of the medieval aesthetics, and like him he shares the dream of ordering the chaosmos of signs that is deprived of any ontological core, while realizing, perhaps contrary to the Dublin Dante, the impossibility of that dream.

<sup>34</sup> As we read in *History as Apocalypse*: "So it is that a primal and archaic ritual order is fully born in Christian imagination and experience only by way of a loss and disappearance of the Christian mythical world, a disappearance fully enacted in the language and movement of *Ulysses*". T.J.J. Altizer, J. Joyce, D.G. Leahy, *History as Apocalypse*, Albany NY 1985, p. 224.

<sup>35</sup> U. Eco, *Faith in Fakes*, p.63.

<sup>36</sup> K. Verduin, *Medievalism and the Academy Two*, *Studies in Medievalism*, ed. David Metzger, Rochester 2000, p.1.

Having revealed the *infancile* principle of “fantastic neomedievalism” which is structured on the metaphysical figure of tautegory, and having come to a conclusion that my real enemy was empirical materialism, I need to return to the previous argument on the “responsible philological examination” that supposedly embraces the scientific, objective, empirical approach to reality, but which in reality is governed by the very same, well-masked tautegorical impulse that motivated Eco’s analysis of medievalism in the first place. The reason for the simultaneous repression and return of the “imaginative turn” in writing of/on medievalism is the core of Victoria Nelson’s argument about the nature of our contemporary culture:

In the current Aristotelian age the transcendental has been forced underground, where it has found a distorted outlet outside the recognized boundaries of religious expression. As members of a secular society in which the cult of art has supplanted scripture and direct revelation, we turn to works of the imagination to learn how our living desire to believe into a transcendent reality has survived outside our conscious awareness. We can locate our religious impulses by looking at the supernatural in fantastic novels and films ... We can locate our unacknowledged belief in the immortal soul by looking at the ways that human simulacra – puppets, cyborgs and robots – carry on their role as direct descendants of graven images.<sup>37</sup>

Medievalism is a simulacrum of the metaphysical presence, a repressed tautegorical impulse which we can trace in the teleological orientation of Western history and in the philological obsession with the full presence of the text. Its primary concern is not with the representation of the past but with the effect of the real, because it is the *infancile* effect of the return to the origin that we all desire.

## The End is at hand: Apocalypse Without Apocalypse<sup>38</sup>

How does one know whether the end is an end, if one is not narrating it?

Jean François Lyotard

<sup>37</sup> V. Nelson, *The Secret Life of Puppets*. Harvard 2003, p. viii.

<sup>38</sup> The first part of the title of this subsection alludes to Umberto Eco’s apocalyptic essay; the other to Derrida’s writing on the issue. Derrida’s thought on the apocalypse [“The Ends of Man” (1972), “Of a Newly Arisen Apocalyptic Tone in Philosophy” (1981), “No Apocalypse, Not Now” (1984), and “Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasitisms, and Other Small Seismisms” (1990)] provides a theoretical footing for my analysis.



Our sins are mulish, our confessions lies;  
we play to the grandstand with our promises,  
we pray for tears to wash our filthiness;  
importantly pissing hogwash through our styes.

Charles Baudelaire, "To the Reader"  
trans. Robert Lowell

Eco's whole argument on the "new" Middle Ages consists of a series of propositions, the most intriguing of which is the claim that we are "now" living in a rather special moment, a moment of crisis, in which we can observe a cultural trend caused by our authentic interest in our cultural origins. This interest leads to the occurrence of what he treats as two oppositional impulses: the escapist mode of the fantastic and the responsible principle of philology. A closer look at the first proposition: *the end is at hand* reveals that it is an ironic assumption traceable in many of Eco's essays. This assumption seems to be the source of the "faith in fakes" that he so meticulously describes. The obsession with the real can be explained as a compulsion towards repetition and memorization of the past in the face of the quiet onset of the Apocalypse. Eco's use of the millenarian mode in his discussion of the contemporary culture which in its fascination with the past produces copies or fakes and believes in them, reveals in a truly apocalyptic manner (for what else is *apocalyptein* if not to reveal the past, the present and the future in one subtle stroke of a learned pen) that he himself is not free from the lure of hyper-reality, a simulation mode which resides at the heart of history. The desire for the origin that Eco so shamefully represses but which he nonetheless reiterates is essentially

a symptom of a collective presentiment of the end, a sign that events and the living time of history have had their day and that we have to arm ourselves with the whole battery of artificial memory, all the signs of the past, to face up to the absence of the future and the glacial times that await us.<sup>39</sup>

A further commentary on hyper-reality in Baudrillardian idiom will allow for a better understanding of Eco's own reluctant, secretive "faith in fakes":

Since the messianic convulsion of the earliest Christians, reaching back beyond the heresies and revolts, there has always been this desire to anticipate the end, possibly by

39 J. Baudrillard, *The Illusion of the End*, trans. C. Turner, Stanford 1994, p. 9.

death, by a kind of seductive suicide aiming to turn God from history and make him face up his responsibilities, those that lie beyond the end, those of final fulfilment.<sup>40</sup>

The drive towards repetition or examination of the past, traceable in the Aristotelian and docetic orientation of Eco's essays (with the emphasis on responsibility of that examination, the truly philological validity and reliability of sources) reveals a millenarian spirituality of a (post)modernist medievalist that can realize his craving for transcendence only within the secularized *ecclesia* of the humanities. This, however, that does not stop him from wanting more, from reveling in the language of chaosmos that he secretly and intimately shares with Joyce, as it is a language which allows for a glimpse of transcendence: "If a uniquely modern language is a language of chaos, or a language in which cosmos and chaos become one, it is thereby a language recovering a primal rite or ritual which had been dissolved or erased by the very evolution of language in the West".<sup>41</sup>

What is characteristic for Eco's essays is a secularized theology of history, faith to (aka responsibility for) historical detail, which at the same time realizes itself as an anticipation of the end in a crisis that takes place outside history, while bringing it to fruition. What is assumed here is an unattainable *perfection* which resides in an *imperfect* historical experience of the "real" Middle Ages. That is the essence of the impossible philological endeavor that was expressed first by Joyce, who would write about *Ulysses*:

It is also a kind of encyclopaedia. My intention is not only to render the myth *sub specie temporis nostri* but also to allow each adventure (that is, every hour, every organ, every art being interconnected and interrelated in the somatic scheme of the whole) to condition and even to create its own technique. Each adventure is so to say one person although it is composed of persons--as Aquinas relates of the heavenly hosts.<sup>42</sup>

The philological compulsion to discover the "true" nature of the Middle Ages (in other words to re-cover their essence and their unity: why they are what they are and that they are what they are) is structured on the suppressed tautological principle. We could well ask whether this tendency is not characteristic for all the humanities, and whether what leads us to travel in hyper-reality is exactly the insistence on the

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>41</sup> Altizer, Joyce and Leahy, *History as Apocalypse*, p. 215.

<sup>42</sup> J. Joyce, Letter from Joyce to Carlo Linati, September 21, 1920, *Letters of James Joyce*, Vol I., ed. S. Gilbert, New York 1966, pp. 146–147.

scientific empiricism of a discipline, whose explicit metaphysical dimension has been made implicit, unwanted and ridiculed as “pseudo-medieval pulp”:

there is one matter that has amused me greatly: every now and then a critic or a reader writes to say that some character of mine declares things that are too modern, and in every one of these instances, and only in these instances, I was actually quoting fourteenth-century texts. And there are other pages in which readers appreciated the exquisite medieval quality whereas I felt those pages are illegitimately modern. The fact is that everyone has his own idea, usually corrupt, of the Middle Ages.<sup>43</sup>

It seems that the curious oscillation between the fantastic neomedievalism and the responsible philological examination are the two sides of one coin, just as Schlegel would want it: *Verbindet die Extreme, so habt ihr die wahre Mutte*. Pseudo-medievalist (in)fancy is the past, the present and the future of the reliable philological endeavour as it professes to the largely flattened and stifled interest into the metaphysical side of human existence that modernity treats with disbelief and contempt as its *Nachtsgeschichte* or the “nocturnal history” of the *medium aevum*. In that medievalism articulates most lucidly (and lightly) what was, is, and hopefully will be the tautegorical nature of the humanities: the interest in human existence. It seems that the only Apocalypse, the only revelation hailed by Eco is an acute realization that “pseudo-medievalists” and “philologists” are united by a desire for metaphysical presence and that at everyday levels their daily bread, their nourishment is one and the same host: the text.

*Confiteor*. I am confessed. I accused Eco’s text unfairly, I treated it with gratuitous violence and left my *memoria* unattended. *Mea culpa*. But now, having confessed and coining a confession of faith in the act, I am no longer a secret sinner, as I am absolved *from* the sin of omission and free *to* move in-between the fantastic neomedievalism of Tolkien *and* Eco and the responsible philological examination of Eco *and* Tolkien, with an acute metahistorical awareness of the tautegorical impulse governing any inquiry into the nature of human existence. The Apocalypse is really postponed, as the end has not come at all or rather, it has already been there in a *revelation* of simple facts and inferences. Hopefully, I am not the only one who can now confess “I am what I am”: a medievalist who has finally found the strength to take history *lite*.

*Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.*

<sup>43</sup> U. Eco, Epilogue to ‘The Name of the Rose’, *The Name of the Rose*, trans. W. Weaver, New York 1994, p. 575.

## Works cited

- Altizer, Thomas J.J., James Joyce, D.G. Leahy, 1985. *History as Apocalypse*. Albany NY: State University of New York Press.
- Balfour, Ian. 2010. "The Philosophy of Philology and the Crisis of Reading: Schlegel, Benjamin, de Man," in: *Philology and Its Histories*. Ed. Sean Gurd Columbus: Ohio State University Press.
- Baudrillard, Jean. 1994. *The Illusion of the End*. Trans. Chris Turner, Stanford University Press.
- Cixous, Hélène. 1984. "Joyce: The (R)use of Writing," in: *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*. Ed. Derek Attridge and Daniel Ferrer. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 15–30.
- Derrida, Jacques and Blanchot, Maurice. 2000. *Demeure and The Instant of My Death*. Stanford: Stanford University Press.
- Docherty, Thomas. 2012. *Confessions: The Philosophy of Transparency*.  
<http://www.bloomsburyacademic.com/view/Confessions/chapter-ba-9781849666770-chapter-008.xml> (accessed 15 May 2013).
- Eco, Umberto. 1983. *Postscript to The Nature of the Rose*. Trans. William Weaver. San Diego, N.Y., London: Harcourt.
- . 1998. *Faith in Fakes: Travels in Hyper-Reality*. Trans. William Weaver. London: Vintage.
- Emery, Elizabeth. 2009. "Medievalism and the Middle Ages," *Studies in Medievalism* 17, pp. 77–91.
- Fairhall, James. 1995. *James Joyce and the Question of History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, Linda. 1988a. "The Postmodern Problematizing of History," *English Studies in Canada* 14.4, pp. 365–382.
- . 1988b. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London and New York: Routledge.
- . 1989. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History," Baltimore: John Hopkins University, pp. 3–32.
- Joyce, James. 2013. *Ulysses*. London: Interactive Media.
- . 1968. *A Portrait of the Artist as a Young Man: Text, Criticism, and Notes*. Ed. Chester G. Anderson. New York: Viking Press.
- . 1920. Letter from Joyce to Carlo Linati, September 21, 1920, Letters 1:146–47, *Selected Letters*, pp. 270–71.
- Nelson, Victoria. 2003. *The Secret Life of Puppets*. Harvard: Harvard University Press.
- Trilling, Renée R. 2011. "Medievalism and Its Discontents," *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies* 2, pp. 216–224.
- Wollaeger, Mark A., Victor Luftig, Robert E. Spoo. 1996. *Joyce and the Subject of History*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Verduin, Kathleen. Preface *Medievalism and the Academy Two*, *Studies in Medievalism* Cambridge: D.S. Brower, 2000.

## *Ewa Modzelewska*

doktorantka pierwszego roku nauk humanistycznych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Interesuje się problematyką polsko-amerykańskich związków w XIX wieku, szczególnie losami i twórczością polskich zesłańców do Stanów Zjednoczonych po Powstaniu Listopadowym, jak również recepcją myśli amerykańskiej przez Polaków w epoce romantyzmu. Pod opieką prof. dr. hab. Bogusława Doparta przygotowuje rozprawę doktorską pod tytułem: Doświadczenie amerykańskie polskich twórców emigracyjnych w latach 1831–1870.

*The Remembrances of a Polish Exile* Augusta Antoniego Jakubowskiego, czyli pierwsza próba syntezy polskich dziejów i antologia ojczystej poezji w Ameryce  
literatura polska w Ameryce, XIX wiek, polscy emigranci, Stany Zjednoczone, powstanie listopadowe

W niniejszym artykule przybliżę ogólny zarys i budowę *The Remembrances of a Polish Exile*, napisanego w 1835 roku przez 19-letniego Augusta Antoniego Jakubowskiego, nieślubnego syna Antoniego Malczewskiego – autora *Marii*. Po powstaniu listopadowym Jakubowski został zesłany do Stanów Zjednoczonych, gdzie zdobył posadę nauczyciela języka francuskiego w prestiżowym Seminarium Gotyckim, a także zyskał uznanie jako polski pisarz. Dwa lata później popełnił samobójstwo w niewyjaśnionych okolicznościach. *The Remembrances* stanowi jednocześnie pierwszą antologię naszej poezji, a także pierwszą publikację o polskiej kulturze, historii i edukacji w języku angielskim, wydaną za oceanem. Szczegółowej analizie poddam esej o ojczystej poezji, który stał się popularnym przewodnikiem po literaturze polskiej w Ameryce w pierwszej połowie XIX wieku.

Ewa Modzelewska

## *The Remembrances of a Polish Exile* Augusta Antoniego Jakubowskiego, czyli pierwsza próba syntezy polskich dziejów i antologia ojczyźnej poezji w Ameryce

Tak więc nasza ojczyzna nie może zginąć. Tyle chwały spoczywa wokół jej imienia; taki duch poświęcenia żyje w niej; jej język wzbogacony poezją i pieśnią – to wszystko mówi nam, że będzie ona jeszcze istnieć. Możemy jedynie żywić nadzieję, że pieśni te pomogą w przebudzeniu i w przyszłym dniu usłyszymy dźwięk jej zemsty i zbawienia. Niech tak się stanie<sup>1</sup>.

Słowa te stanowią swoiste credo *The Remembrances of a Polish Exile*, dzieła napisanego w 1835 roku<sup>2</sup> przez dziewiętnastoletniego Augusta Antoniego Jakubowskiego, nieślubnego syna Antoniego Malczewskiego. Utwór ten – „znamionujący geniusza”<sup>3</sup> – jak pisał o nim dr William Buell Sprague, powstał w Stanach Zjednoczonych, gdzie poeta został zesłany w 1833 roku po upadku powstania listopadowego. Młody wygnaniec napisał go po angielsku po zaledwie dziewięciu miesiącach nauki obcego mu wcześniej języka, nie mając dostępu do żadnych naukowych źródeł, opierając się jedynie na własnej pamięci. *The Remembrances* to książka wyjątkowa nie tylko w dorobku Jakubowskiego, ale również w zagranicznej recepcji literatury polskiej. W niniejszym artykule przybliżę ogólny

<sup>1</sup> W oryginale: „Thus, our country can never perish. So much glory hangs around her name; such a spirit of sacrifice exists within her; her language enriched with poetry and songs – these all tell us she will yet exist. And we can but hope, that these songs will assist in awaking, at a future day, the sound of her revenge and salvation. Be it so”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances of a Polish Exile*, Philadelphia 1836, s. 25). Wszystkie tłumaczenia cytowanych fragmentów *The Remembrances* wykonała autorka niniejszej pracy.

<sup>2</sup> Pierwsze znane wydanie: Packard and Van Benthuysen, Albany 1835, s. 69.

<sup>3</sup> W oryginale: „and I can scarcely doubt that all who read it agree with me, that it indicates a genius which might in the progress of its development, shed glory on any country”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 8).

zarys i budowę tego dzieła, stanowiącego jednocześnie pierwszą antologię naszej poezji, a także pierwszą publikację o polskiej kulturze, historii i edukacji w języku angielskim wydaną za oceanem. Szczegółowej analizie poddam esej o ojczystej poezji, który stał się popularnym przewodnikiem po literaturze polskiej w Ameryce w pierwszej połowie XIX wieku.

Przed Jakubowskim o literaturze polskiej po angielsku pisali jedynie Krystyn Lach Szyrma i John Bowring. Jednak praca Augusta Antoniego wyróżnia się znacząco na tle publikacji powstałych do tamtego czasu. Syn Malczewskiego jako pierwszy przybliżył amerykańskiemu czytelnikowi tłumaczenia najbardziej reprezentatywnych utworów Mickiewicza, który był dla niego największym autorytetem literackim. Bowring w swoim *Specimens of the Polish Poets* z 1827 roku jedynie wspominał o obiecującym polskim poecie z Nowogródka. Lecz nie tylko pod tym względem dzieło młodego wygnańca jest zupełnie unikatowe. Ani bowiem Szyrma, ani Bowring nie wiali w pisane przez siebie słowa tyle uczucia, co Jakubowski. Jego dawny nauczyciel z Krzemieńca, przyjaciel i współwygnańiec – Marcin Rosienkiewicz – miał rację, stwierdzając w *Wiadomości biograficznej*, że pisma Jakubowskiego „malują duszę jego”<sup>4</sup>. To właśnie on w 1839 roku postanowił ocalić od zapomnienia twórczość syna Malczewskiego. Przygotowane przez Rosienkiewicza *Pisma pośmiertne* poety przez 132 lata leżały zagrzebane w archiwach Biblioteki Polskiej w Paryżu. Dopiero w 1971 roku odnalazł je Julian Maślanka i dwa lata później opublikował. Mimo to dorobek literacki młodzieńca nie stał się przedmiotem pogłębionych badań historycznoliterackich, nie doczekał się również swojej monografii.

Dotychczas nie ustalono nawet nazwiska matki Jakubowskiego ani dokładnej daty jego urodzenia<sup>5</sup>. Pochodzący z Podola, po klęsce powstania listopadowego został aresztowany i w grupie 235 wygnańców zesłany do Stanów Zjednoczonych. Nad wyraz szybko odnalazł się w trudnej sytuacji, otrzymał posadę nauczyciela języka francuskiego w najbardziej prestiżowej szkole dla dziewcząt w USA, a jego *The Remembrances* cieszyło się dużym uznaniem i popularnością, o czym świadczy sześć kolejnych wznowień<sup>6</sup>, a także współpraca z Colgerem

4 M. Rosienkiewicz, *Wiadomość Biograficzna o Antonim Auguście Jakubowskim* [w:] J. Maślanka, *August Antoni Jakubowski. Poezje*, Kraków 1973, s. 68.

5 Badacze podejrzewają, że Jakubowski urodził się ok. 1815 roku, por. J. Maślanka, *Poeta tragiczny – August Antoni Jakubowski (syn Antoniego Malczewskiego)* [w:] tegoż, *Z dziejów literatury i kultury*, Kraków 2001 oraz J. Krzyżanowski, *A.A. Jakubowski. Syn Malczewskiego* [w:] *W świecie romantycznym*, Kraków 1961.

6 Sekwencja wydań *The Remembrances of a Polish Exile*

1. Packard and Van Benthuisen, Albany 1835, s. 69.

2. Allen&Lounsbury, Auburn NY 1835, s. 72.

3. Adam Waldie, Philadelphia 1835, s. 69.

4. C. Sherman&Co., Philadelphia 1835, s. 72.

5. Haswell and Fleu, Philadelphia 1836, s. 69.

6. Finn&Rockwell's Steam Power Press, Auburn NY 1850, s. 64.

Shermanem, najbardziej wziętym wydawcą ówczesnej Filadelfii. Do dziś nie wyjaśniono, dlaczego, pomimo tak satysfakcjonującej sytuacji zawodowej, Jakubowski popełnił samobójstwo trzy lata później w 1837 roku.

Amerykańskie dzieło Jakubowskiego nie było w zamierzeniu antologią, ale esejami uzupełnionymi wyjątkami z poezji, przetłumaczonymi przez autora. Już sam tytuł *Wspomnienia polskiego wygnańca* dawał duże możliwości, nie zmuszając autora do trzymania się sztywnego naukowego wywodu; został bardzo dobrze dobrany, gdyż nie tylko pozwalał na swobodę gatunkową, ale przede wszystkim podkreślał dramatyczną sytuację poety wygnańca. Gdyby Jakubowski użył innego słowa, jak na przykład „emigrant”, nie uzyskałby tak przejmującego efektu. Podobną swobodę gwarantowało sięgnięcie po formę eseju. Pozwoliło to Jakubowskiemu w nieskrępowany sposób wyrazić swoją romantyczną indywidualność – swobodnie nawiązywał on do wybranych utworów, cytatów i faktów.

*The Remembrances* stanowią integralną, dobrze przemyślaną całość, począwszy od tytułu do zamykających książkę odzewów o charakterze politycznym, przechodząc tym samym od tonu osobistego do publicystycznego. Dzieło składa się z następujących części:

*Dedication: To the ladies of America*, podpisane A.J \_\_\_\_\_

*Introductory Remarks* autorstwa W.B. Sprague'a

*Preface*

*Essay on Polish poetry*

*The Primrose. An Imitation of Mickiewicz*

*A Song of Podolia (anon.)*, [translated from M. Gosławski ... ]

*A Girl, Song* [translated from Korsak]

*Song. From Mickiewicz's poem Ancestors*

*Imitation of a Song from the poem Wallenrod*

*Historical Sketch of Education in Poland*

*The Polish Lovers*

*The Causes of the Emigration of the Poles*

*Address of the Polish Committee in Paris to the Polish Emigrants*

*Appendix containing a short notice of Ukraine and Podolia*

*The Insurrection* [translated from Zaborowski]

*Song*

August Antoni wszystkie te informacje zawarł na 70 stronach formatu 17×10 cm, przedstawił je w niezwykle syntetyczny sposób, w każdym rozdziale ukazując Amerykanom tragiczny los Polaków. Książka ta miała doniosłe znaczenie polityczne i ugruntowała sławę młodego wygnańca jako polskiego poety w USA.



Czytając spis treści, nie sposób nie zauważyć bogactwa i różnorodności tematów, a także wieloperspektywicznego spojrzenia autora na polską kulturę. Początkowe trzy części *The Remembrances* wytyczają krąg projektowanych odbiorców. W pierwszej kolejności są to „damy Ameryki”, którym Jakubowski osobiście dedykuje swój tomik. Jak pisał Eugeniusz Żuk, decyzja ta narzuciła autorowi „pewne kryterium doboru materiału”<sup>7</sup>, stąd część utworów zdaje się być podyktowana chęcią trafienia w gust tamtejszych dam rozczytujących się w romansach. Prawie wszystkie przetłumaczone przez Augusta Antoniego teksty zawierają wątek miłosny albo pierwszoplanowe role odgrywają w nich kobiety.

Warto zaznaczyć, że powiastka prozatorska *The Polish Lovers* napisana przez Jakubowskiego również skupia się na ukazaniu miłości zarówno do kobiety, jak i do ojczyzny. Dedykacja natomiast ma postać krótkiego, ale nasyconego symbolami wiersza. Podmiot liryczny przyrównuje się w nim do „wędrownego ptaka”, który z dala od rodzinnego kraju ofiarowuje swoje pieśni niczym kwiaty damom mieszkającym w miejscu jego tułaczki. Poeta zarysował tutaj ostry kontrast pomiędzy Południem – czyli ojczyznę skutą zimą i lodem (metafora zaborów) a pięknym, wiosennym niebem Północy (Ameryki).

Po tych osobistych refleksjach autora, przelamujących dystans między nim a odbiorcami, następują uwagi wstępne autorstwa Williama Buella Sprague’a. Był on osobą bardzo znaną i cenioną w Ameryce – uzyskał doktorat trzech prestiżowych uczelni: Yale, Harvardu oraz Columbii, a także przez 40 lat piastował zaszczytną funkcję pastora prezbiteriańskiego. Jego rekomendacja otwierała wiele drzwi – między innymi pomogła Jakubowskiemu w znalezieniu pracy w najbardziej prestiżowej szkole dla dziewcząt w USA. Protekcja i uznanie pastora stanowiły najlepszą nobilitację dla nieznanego nikomu, zdolnego młodzieńca z Podola<sup>8</sup>. Duchowny podkreślił wartość poznawczą tej publikacji dla Amerykanów. Uważał, iż większość zawartych tu faktów będzie dla nich nowością. August Antoni przedstawił siebie jako jednego z tułaczy, któremu za szybko odebrano nie tylko radość życia, ale jakąkolwiek nadzieję na przyszłość. Wspomnienia z jednej strony stanowią jedyny skarb, jaki pozostał mu po szczęśliwej przeszłości, ale z drugiej stają się przekleństwem, traumą nie do zniesienia: „Jednak kiedy tylko zacząłem wydobywać swą pamięć z popiołów, tyle się nagle pojawiło

<sup>7</sup> E. Żuk, *The Remembrances of a Polish Exile* Augusta Antoniego Jakubowskiego, „Rocznik Literacki” 1979, z. 5, nr 116, s. 346.

<sup>8</sup> Por. A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 5.

przede mną zjaw, że znowu pogrzebałem je w swojej piersi”<sup>9</sup>. Widma przeszłości powracają bardzo często w wierszach Jakubowskiego, przepojonych metaforą śmierci, melancholii i właśnie popiołu (w kilku z nich porównał serce do urny popiołów). Wygnaniec zatem pozostaje sam z niewysłowionym cierpieniem wspomnień i, nie mogąc przedstawić całej, decyduje się opisać fragmenty swojej historii.

Przedmowa autora *The Remembrances* jest przede wszystkim bardzo dojrzałym i świadomym zaprezentowaniem swojego dzieła zagranicznemu czytelnikowi. Warto zacytować fragment, w którym syn Malczewskiego dokonuje auto-prezentacji:

Jeżeli ktokolwiek zainteresowany jest losem owego wielkiego narodu, który kochał wolność tak bardzo, a teraz znajduje się w niewoli, który kiedyś jaśniał w chwale, a teraz nie istnieje, może zechce dowiedzieć się czegoś o jego oświacie, poezji i uczuciach. Jednak nie mając biblioteki, do której mógłbym sięgnąć, a jedynie swoją własną pamięć, pisząc w języku, który znam w niewielkim stopniu i wspierany tylko przez kilka osób, dzięki którym słowa te ukazują się drukiem, uznałem, że niemożliwością byłoby stworzyć kompletny opis tych spraw [...]. Zamierzałem napisać historię, a spisałem jedynie jej ułamki<sup>10</sup>.

Skrótowość, dążenie do uogólnień i syntezy, cechujące całe dzieło syna Malczewskiego, stają się jego wielkimi zaletami. Każda część utworu daje Amerykanom obraz tragicznego losu bohaterskiego narodu, który został zniewolony, choć wiele mógł jeszcze dokonać w dziejach Europy. W eseju o literaturze Jakubowski ukazał poetów wciąż piszących w ojczystym języku patriotyczne wiersze, mimo dławiącej cenzury. W szkicu o edukacji przybliżył zreformowany stan szkolnictwa, na którym rękę położył Nowosilcow nazwany „a cruel instrument in the hands of a dark despot of the North”<sup>11</sup>. Natomiast w tekście *The Causes of the Emigration of Poles* Jakubowski pokazał terror Nowosilcowa wobec filomackiej młodzieży, kwiatu polskiej inteligencji i nadziei przyszłych pokoleń. Znamienne jest, że między dwoma wspomnianymi rozdziałami autor umieścił napisaną przez siebie powiastkę *The Polish Lovers* jako pomost, który od ogólnie zarysowanej

<sup>9</sup> W oryginale: „But when I began to remove the ashes of my memory, so many spectres rose before me that I again buried them in my own breast”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 9).

<sup>10</sup> W oryginale: „If there are any who are interested in the fate of a great nation, which loved freedom so much and is now in bondage, which once celebrated exists now no more, they will be curious to know something of its education, its poetry, and its sentiments. Having no library to refer to, but my own memory, writing in a language but little known to me, and assisted by some persons, by whose care it is published, I have found it impossible to give a sufficient description of them”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 9).

<sup>11</sup> A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 39.

sytuacji politycznej w Polsce prowadzi do wglądu w dramatyczne losy jednostek. Jakubowskiemu udało się to, o czym w młodości marzył jego nauczyciel Józef Korzeniowski. Piotr Chmielowski pisał, że autor *Dymitra i Marii* jeszcze jako student pragnął dowieść świata, że „Polak po straceniu swego kraju nazwiska potrafi je wskrzeszać geniuszem”<sup>12</sup>. Patrząc na amerykański etap twórczości Jakubowskiego, widać, że *The Remembrances* stanowi jego *opus magnum*, które przypomniało o Polsce na innym kontynencie i rozślawiło imię autora aż do jego tragicznej, samobójczej śmierci w wieku dwudziestu jeden lat. Znamiennie są słowa Sprague’a, który napisał o *Wspomnieniach polskiego wygnańca*:

Nie mam też żadnych wątpliwości, że wszyscy, którzy przeczytają to dzieło, zgodzą się ze mną, iż wskazuje ono geniusza, który osiągnąwszy dojrzałość, mógłby opromienić swą chwałą każdy kraj<sup>13</sup>.

Marcin Rosienkiewicz, który dobrze znał Jakubowskiego, przeniknął istotę jego twórczości, wybierając jako motto *Pism pośmiertnych* Mickiewiczowski cytat: „Miej serce i patrzaj w serce”. Miał rację, bowiem można odnieść wrażenie, że dla Jakubowskiego utwory poetyckie mają wartość, o ile są wyrazem szczerzego uczucia. Według tego kryterium oceniał autorów polskich różnych epok. Na przykład ze spuścizny Kochanowskiego najwyżej ocenił jego *Treny*. Już w przedmowie zaznaczył, iż *Wspomnienia polskiego wygnańca* dają wgląd nie tylko w ścisłą wiedzę, ale też w uczucia jego narodu. Jakubowski nie jawi się więc jako *sensu stricte* badacz i historyk polskiej literatury, ale jako poeta ratujący od zapomnienia dziedzictwo swojego narodu. Stanowisko syna Malczewskiego ujawnia się wprost na samym początku eseju o polskiej poezji: „Mówiąc o polskiej poezji, nie tylko wspomnę o naszych pismach, ale i o naszych myślach, nie tylko o wierszach naszych, ale i uczuciach. Zaiste, gdzie mamy szukać poezji, jeśli nie w sercu?”<sup>14</sup>.

Cała proza Jakubowskiego przesycona jest żywiołem poezji. Przykładowo w bardzo sugestywny sposób wyjaśniał on, jakie znaczenie dla Polaka ma słowo „ojczyzna”. Pisał, że na przekór „żelaznym rękóm despotyzmu” („the iron hands of despotism”) polski naród pielęgnował w sobie miłość do ojczyzny, aż stała

<sup>12</sup> P. Chmielowski, *Józef Korzeniowski, jego życie i działalność literacka*, Petersburg 1898, s. 51.

<sup>13</sup> W oryginale: „and I can scarcely doubt that all who read it agree with me, that it indicates a genius which might in the progress of its development, shed glory on any country”, (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 8).

<sup>14</sup> W oryginale: „In speaking of the poetry of Poland, I shall not only mention our writings, but our thoughts; not only our verses, but our sentiments. And, indeed, where shall we look for poetry if not in the heart?”, (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 9).

się ona jego poezją, ideałem, po prostu wszystkim („his all”)<sup>15</sup>. Autor podkreślał, że nie da się tego uczucia przyrównać do wspólnego innym krajom dążenia do politycznej niepodległości. Parafrazując słynną sentencję Horacego: „Dulce est pro patria mori”, uważał, że polski patriotyzm przypomina starożytną gotowość poświęcenia życia dla rodzinnego kraju. „Native land” zostaje nazwany personifikacją cnoty i jedynym możliwym szczęściem. Jakubowski zaznaczał, że to właśnie z tych gorących uczuć patriotycznych, z serca rodziła się polska poezja towarzysząca żołnierzom w czasie walk o wolność, a także w chwili ich śmierci.

Jakubowski, podobnie jak Lach Szyrma, nie analizował szczegółowo twórczości prezentowanych pisarzy. W swoim eseju nie przedstawił publiczności ogólnego zarysu literatury polskiej, czy nawet podziału na epoki, ale przybliżył kwestie – jego zdaniem – najciekawsze dla amerykańskiego czytelnika. Zresztą sam podkreślił w przedmowie, że nie napisał „historii”, lecz jej „fragmenty”<sup>16</sup>.

Szyrma, nazywając renesans „złotym wiekiem poezji polskiej”<sup>17</sup>, wymienił autorów takich jak: Rej, Kochanowski, Klonowicz i Szymonowicz. Z kolei Jakubowski ograniczył się jedynie do największego z nich – Jana z Czarnolasu, którego uważał za pierwszego poetę piszącego w języku polskim i uznawał za niedościgniony wzór dla współczesnych. Autor *Trenów* w oczach Jakubowskiego był jedynym godnym wspomnienia renesansowym twórcą, gdyż „zebrał pierwsze kwiaty polskiej poezji i złożył je na grobie ukochanej córki”<sup>18</sup>. Również Mickiewicz z oryginalnych pism Kochanowskiego najbardziej zachwycał się trenami, podkreślając, iż „żadna literatura nie posiada nic podobnego”<sup>19</sup>. Fascynował się tkliwością i głębią przekazywanych w nich uczuć. Podobnie jak Jakubowski zwracał uwagę na ich autentyczny charakter, bez cienia przesady i pozy.

Syn Malczewskiego podkreślał, że ojciec Orszulki naśladował jedynie tony własnego serca („imitated tones of his heart”)<sup>20</sup>. Młody poeta widział w nim mistrza formy, genialnego rzemieślnika klasycystycznych wzorów, który stworzył „models of versification”<sup>21</sup>. Podobnie jak Bowring August Antoni podkreślał, iż

15 A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 11.

16 O średniowieczu wspominał jedynie w *Historical Sketch of Education in Poland* w podobnym tonie jak Bentkowski w swojej *Historii literatury polskiej*. Warto zaznaczyć, iż według Mickiewicza brakowało w podręczniku Bentkowskiego „krytycznych postrzeżeń”, czego nie można powiedzieć o *The Remembrances...*

17 K. Lach Szyrma, *Letters, Literary and Political, on Poland: Comprising Observations on Russia and Other Slavonian Nations and Tribes*, Edinburgh 1823, s. 154.

18 W oryginale: „Kochanowski gathered the first flowers of Polish poetry, and scattered them upon the tomb of his beloved daughter”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 32).

19 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Wykłady w College de France. Kurs drugi*, Warszawa 1935, s. 376.

20 A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 33.

21 Tamże.

Kochanowski wygładził język polski („polished our language”<sup>22</sup>). Przy tym nawet jemu nie szczędził Jakubowski słów krytyki. Syn Malczewskiego najwyższą wartość upatrywał w oryginalności i kierowaniu się uczuciem. Dlatego surowo napiętnował tłumaczenia Horacego dokonane przez Kochanowskiego oraz jego zależność od starożytnych wzorów.

Trzeba jednak zaznaczyć, iż w obozie zwolenników romantyzmu opinia młodego wygnańca nie tylko nie była odosobniona, ale nawet przeważała. Od końca XVIII wieku rozwijał się bowiem w Polsce prawdziwy kult Jana z Czarnolasu, którego uważano wówczas za poetę najdoskonalszego i „najbardziej narodowego, arcy-polskiego”<sup>23</sup>. Dlatego też klasycy (jak chociażby Morawski czy Dmochowski) stawiali swoim oponentom właśnie jego twórczość za „najwyższy i obowiązujący wzór poezji narodowej”. Z tego powodu romantycy podważali narodowy charakter dzieł czarnoleskiego poety, zarzucali mu zbyt dużą inspirację wzorami klasycznymi (głównie Horacym). Atakowano go za odrzucenie ludowej twórczości, co miało rzutować na rozwój polskiej literatury i wpędzić ją w zbyt dużą zależność od obczyzny. Bardzo ostro wystąpił przeciwko Kochanowskiemu Maurycy Mochnacki w *Myślach o literaturze polskiej* (1828), gdzie utworom renesansowego twórcy zarzucił brak pierwiastka „pierwotnego i narodowego”<sup>24</sup>. W ogniu krytyki znalazły się nawet *Treny*.

Warto zauważyć, iż dzieło syna Malczewskiego w wielu miejscach odznacza się większą dojrzałością niż *List do pana de Bonstetten* Zygmunta Krasińskiego, który w chwili jego pisania (w 1830 roku) był prawie w wieku Jakubowskiego. Oba teksty stworzone w obcym języku z myślą o zagranicznym czytelniku są do siebie podobne w sposobie przedstawiania historii Polski oraz przyczyn jej upadku. Obaj autorzy wymieniają również tych samych twórców zasłużonych dla ojczystej literatury: Kochanowskiego, Szymanowskiego, Karpińskiego, Krasińskiego, Trembeckiego, Naruszewicza, Niemcewicza, Felińskiego, Zaleskiego, a także Dmochowskiego (jako tłumacza *Iliady*).

Pojawiają się jednak i różnice. Krasiński, podobnie jak Jakubowski, wspominał o silnej inspiracji wzorami francuskimi, ale w przeciwieństwie do niego nie potępiał tego zjawiska. Nie analizował też dzieł Mickiewicza. Krasiński i Jakubowski różnili się także sądami na temat cara Aleksandra I<sup>25</sup>, którego Jakubowski nazywał „mrocznym despotą Północy” i z odrazą pisał o jego działalności. Należy pamiętać, że młody

<sup>22</sup> A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 12.

<sup>23</sup> S. Pigoń, *Studia literackie*, Kraków 1951, s. 36.

<sup>24</sup> M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, oprac. Z. Stefanowska, Wrocław 2004, s. 109.

<sup>25</sup> Z. Krasiński, *Dzieła literackie*, red. P. Hertz, t. 3, Warszawa 1973, s. 228.

Krasiński był nie tylko synem senatora Królestwa Polskiego i zwolennikiem podporządkowania Polski Rosji, ale swój tekst pisał jeszcze przed upadkiem powstania listopadowego i represjami z nim związanymi, których osobiście doświadczył Jakubowski.

Jakubowski w niektórych opiniach na temat literatury polskiej różnił się także od refleksji samego Mickiewicza, wyrażonych po latach w paryskich wykładach o literaturze słowiańskiej. Podczas gdy wieszcz zaznaczał, iż: „Epoka Stanisława Augusta nie zajmie nas długo [...] jest ona mało słowiańska, nawet mało narodowa”<sup>26</sup>, Jakubowski poświęcił w swojej pracy sporo miejsca właśnie oświeceniowi, przedstawiając go w opozycji do romantyzmu. XVIII wiek był dla niego czasem odnowy polskiego piśmiennictwa i edukacji, ale nie wiekiem poezji. W podobny sposób piśmiennictwo oświecenia charakteryzował Stefan Witwicki w *Wieczorach pielgrzyma* (powstałych w latach 1837–1845), przyrównując go do sztucznego przepychu naprędce namalowanych kwiatów. Jakubowski odwoływał się do podobnej metaforyki; również widział w literaturze tamtych czasów „ogród kwitnący”<sup>27</sup>, ale tylko „bladymi i nienaturalnymi kwiatami” francuskiej literatury. Witwicki twierdził, iż całe piśmiennictwo stanisławowskie „nie miało w sobie nic szczerzego [...] i nie szło z serca”<sup>28</sup>. Te same zarzuty wobec oświecenia podnosił Jakubowski. Młody poeta podsumował tę epokę w następujący sposób:

W tym czasie gustowano głównie w literaturze cudzoziemskiej, nasi poeci tłumaczyli i naśladowali ją, ale pisali niewiele rzeczy oryginalnych. Preferowana była szkoła francuska, kopiowano przede wszystkim Woltera i Rasyne<sup>29</sup>.

Na Jakubowskim, wychowanym w Liceum Krzemienieckim na wzorach klasycystycznych, największe wrażenie spośród poetów polskiego oświecenia robił Ignacy Krasicki. Podczas gdy Mickiewicz nazywał go w swoich wykładach „księciem poetów”, syn Malczewskiego widział w nim geniusza – twórcę przewyższającego arcydzieła Horacego. August Antoni doceniał satyry Krasickiego piętnujące narodowe przywary. Wśród nich wymienił te, które uważał za szczególnie doskonałe: *Żona modna*, *Pijaństwo* i *Gracz*. Jednak pierwszeństwo przyznawał niepodzielnie *Monachomachii*, satyrze na system kształcenia w kolegiach zakonnych. Jakubowski był przekonany, że ten poemat heroikomiczny miał największy wpływ na zmianę ówczesnego systemu edukacji.

<sup>26</sup> A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska...*, dz. cyt., s. 252.

<sup>27</sup> A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 15.

<sup>28</sup> S. Witwicki, *Wieczory Pielgrzyma. Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, t. 1, Lipsk 1866, s. 57.

<sup>29</sup> W oryginale: „At this time a taste for foreign literature prevailed, and our poets translated and imitated, but wrote little original. The French school was preferred, Voltaire and Racine much copied”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 15).

August Antoni, podobnie jak Stefan Witwicki, spośród pisarzy epoki stanisławowskiej wyróżnił Franciszka Karpińskiego. Witwicki uznawał wyższość tego poety nawet nad Krasickim i Naruszewiczem, uważając, że w przeciwieństwie do nich poszedł on drogą oryginalnej twórczości wypełnionej „duchem narodowym, duchem prawdziwie polskim”<sup>30</sup>. Syn Malczewskiego zaznaczał również, że chociaż pisarz nie posiada w swoim dorobku jednego wielkiego dzieła, to jego poszczególne wiersze ciągle mają moc poruszania serca czytelnika; stąd nazywał go w swoim szkicu „czułym pisarzem idylli”. Autor *The Remembrances* cenił Karpińskiego jako twórcę oryginalnego. Także Mickiewicz uważał, że tworzone przez niego sielanki nie stanowiły epigońskiego naśladownictwa przebrzmiałych starożytnych wzorów, ale pokazywały „charakter i usposobienie współrodaków”, co sprawiło, że wieszcz nazwał go „poetą swojego wieku i narodu”<sup>31</sup>. Sentymalna poezja Karpińskiego była bliska Jakubowskiemu. Jej ślady możemy odnaleźć zarówno w *Majorze Aleksandrze* oraz w utworach lirycznych, gdzie przeważnie doświadczenie Arkadii i bezgranicznego szczęścia należy do przeszłości kontrastowanej z rozpaczą teraźniejszości. Dla polskiego wygnańca najważniejszym zadaniem poety było nie tylko wierne odmalowanie uczuć osobistych, ale oddanie polskiego ducha i pielęgnowanych przez niego wartości.

Warto zaznaczyć, że Mickiewicz obok Karpińskiego wskazał jeszcze Niemcewicza jako poetę antycypującego późniejszą epokę. Także syn Malczewskiego właśnie autora *Śpiewów historycznych* jako jedynego uhonorował mikrobiografią (nawet uwielbiany przez niego wieszcz nie doczekał się zarysu swojego życiorysu). Wynikało to z silnych i wciąż żywych związków Niemcewicza z Ameryką, gdzie Jakubowski wydawał *The Remembrances*. W najdłuższym przypisie swojej książki Jakubowski wyjaśnił:

Mówiąc o Niemcewiczu, nie mogę powstrzymać się od zaprezentowania publicznie niewielkiego szkicu jego życiorysu, gdyż do tej pory był on obywatelem amerykańskim. Wykształcony na dworze księcia Czartoryskiego, w kolebce tak wielu naszych patriotów, swoje późniejsze życie uczynił wzorem publicznej, jak również prywatnej cnoty. Przybył do Ameryki i walczył u boku Kościuszki za wolność ziemi Waszyngtona. Po powrocie do Polski został wybranym posłem na Sejm z 1788 roku, gdzie wyróżniał się zdolnościami retorycznymi. Po wyzwoleniu, wrócił kolejny raz do Ameryki, gdzie ożenił się z panną L— i pozostał tam wiele lat. W czasach Napoleona znów udał się do Polski i poświęcił się nauce i literaturze. Wkrótce został tam prezesem naukowego stowarzyszenia. Tworzył w kilku dziedzinach,

<sup>30</sup> S. Witwicki, *Wieczory Pielgrzymy...*, dz. cyt., s. 53.

<sup>31</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła. Proza artystyczna i pisma krytyczne*, t. 5, Warszawa 1997, s. 165.

ale jako historyk i pisarz cieszy się największym uznaniem. W naszej rewolucji postrzegany był jako uosobienie męstwa i patriotyzmu<sup>32</sup>.

Syn Malczewskiego, podobnie jak Mickiewicz, nie podejmował krytycznego rozbioru dzieł Niemcewicza, ale przede wszystkim eksponował jego miłość do ojczyzny. Jakubowski podkreślał, że patriotyzm towarzyszył poecie od początku życia i był mu droższy nad szczęście rodzinne oraz spokojne, dostatnie życie. Również wieszcz w XXI wykładzie zaznaczał: „Był on przede wszystkim Polakiem i wyłącznie Polakiem, pisma jego były dlań narzędziem w walce z wrogami Polski”<sup>33</sup>. Nie bez znaczenia musiał być również fakt, iż ojciec Jakubowskiego dedykował *Marię* właśnie „do Jaśnie Wielmożnego Juliana Niemcewicza”. Malczewski wyrażał w niej uwielbienie dla „biegu czystego i użytecznego życia” oraz twórczości autora *Powrotu pośta*. Także Jakubowski używał epitetu „useful”, wspominając o dziełach Niemcewicza. Podobnie jak ojciec wskazywał na ogromną popularność pisarza.

Mimo uznania dla osiągnięć najwybitniejszych przedstawicieli literatury oświecenia, August Antoni podkreślał, że nie umieli oni tworzyć poezji (podobnie Mochnacki odmawiał oświeceniowym literatom godności poetów, nazywając ich rymotwórcami). Jakubowski zaobserwował, że paradoksalnie w czasie wydawałoby się najmniej sprzyjającym rozwojowi literatury, po utracie niepodległości, w końcu narodziła się poezja narodowa, którą nazwał „the strongest poetry of feeling”<sup>34</sup>. Pisał o niej w ten sposób:

Ale w tym czasie, kiedy poezja stopniowo wzrastała, polityczna śmierć naszego kraju głęboką, mroczną pośepnością zasnęła umysł ludzi, którzy zaczęli tworzyć w głębi swoich serc najsilniejszą poezję uczuć i stali się gotowi, aby wejść, świeży i jaśni, na wielkie pole narodowej literatury<sup>35</sup>.

32 W oryginale: „In speaking of Niemcewicz, I cannot refrain from giving a slight sketch of his history, as he has since been an American citizen. Educated at the court of Prince Czartoryski, the cradle of so many of our patriots, his after life was a model of public and private virtue. He came to America and fought at the side of Kosciusko for the liberty of the land of Washington. Returning to Poland, he was elected deputy to the celebrated Diet of 1788, where he distinguished himself by his eloquence. But the defence of his country called him again to the army, and fighting with Kosciusko, he was imprisoned with him. After his liberation he returned again to America, where he married Miss L—, and remained many years. In Napoleon's time he returned again to Poland, and devoting himself to science and literature, he became President of a learned society there. He wrote in several departments, but as a historian and novelist, he enjoys the highest reputation. In our revolution he was looked upon as the personification of virtue and patriotism”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 14).

33 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska...*, dz. cyt., s. 354.

34 A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 16.

35 W oryginale: „But in the meantime, as poetry gradually arose, the political death of our country cast a deep dark gloom over the minds of the people, and they already sang in the depths of their heart, the strongest poetry of feeling, and even prepared to enter fresh and bright into the great field of national literature”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 15).



Na tym gruncie, zdaniem Jakubowskiego, rozwinęły się główne gałęzie XIX-wiecznej poezji: szkoła ukraińska („songs of Podolia and Ukraina”), a także szkoła krakowska. Pierwsza z nich, najbliższa Jakubowskiemu, cechowała się smutkiem i melancholią, nazywał ją „dzieckiem nieszczęśliwego i romantycznego kraju, często pustoszonego przez Turków i Tatarów, a ostatnio zniszczonego przez Rosjan”<sup>36</sup>. Zaznaczał, że szczątki tej poezji nadal istnieją dzięki współczesnym literatom, którym dała ona „podstawę cech narodowych”<sup>37</sup> w ich twórczości. Syn Malczewskiego wyróżniał trzy główne tematy tych utworów. Pierwsze pisane były ku czci bohaterów, bitew oraz wielkich wydarzeń historycznych. Drugie charakteryzowały się przewagą pierwiastka fantastycznego i baśniowego, przypominając przy tym szkockie ballady. Natomiast trzecią, najczęstszą grupę stanowiły teksty pozbawione sprecyzowanego tematu, pełne ekspresji uczuć, tonu serca, tak jak zamieszczona przez Jakubowskiego piosenka zaczynająca się od słów: „Tell me, tell me, little tree ...”.

Na zasadzie kontrastu autor przedstawił główne założenia „szkoły krakowskiej”, której utwory były dla niego znacznie weselsze. Zazwyczaj krótkie, reprezentujące jedną myśl przewodnią stały się improwizowanymi piosenkami, dedykowanymi ukochanej. Syn Malczewskiego podkreślał nie tylko ich ludową proveniencję, ale także patriotyzm, w aktualnej sytuacji zwracający uwagę na heroiczne czyny ostatniego powstania. Jakubowski zaznaczał, iż: „Prawie każdy chłop żyjący na brzegach Wisły i Dniepru jest poetą i śpiewakiem”<sup>38</sup>, przyznając wielkie znaczenie „pieśni gminnej jako arce przymierza”.

Na tle tak zarysowanej panoramy polskiego świata literackiego August Antoni zaprezentował twórczość Adama Mickiewicza, dzięki któremu nareszcie urzeczywistniła się „poezja serca”. Uwaga Rosienkiewicza, iż autor *Dziadów* był dla Jakubowskiego „prawdziwym bożyszczem”<sup>39</sup>, w pełni potwierdza się w *The Remembrances*. W poezjach młodego wygnańca można znaleźć ślady inspiracji twórczością wieszczą (szczególnie jego sonetami), jednak dopiero we *Wspomnieniach* fascynacja ta i wręcz uwielbienie dla Mickiewicza zostało wypowiedziane bezpośrednio: „Jaśniej on niczym samotna gwiazda wśród mentalnego chaosu myśli i uczuć [...] Wydaje się, jakby stworzył on nowy język, język duszy”<sup>40</sup>.

Podczas gdy Goszczyński w 1835 roku na łamach „Powszechnego Pamiętnika Nauk i Umiejętności” krytykował Mickiewicza za naśladownictwo, Jakubowski

<sup>36</sup> A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 16.

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 17.

<sup>39</sup> M. Rosienkiewicz, *Wiadomość Biograficzna o Antonim Auguście Jakubowskim*, dz. cyt., s. XII.

<sup>40</sup> W oryginale: „He stands forth a single star on the mental chaos of thoughts and sentiments [...] It seems as if he had created a new language, the language of the soul”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 18).

(którego tak mierzył epigonizm u innych pisarzy) w stosunku do swojego mistrza zamienił ten zarzut w atut, podkreślając:

Jego tematami były wspomnienia naszej dawnej chwały – kości naszych bohaterów błagały go o pieśń, domagały się od niego pieśni. Mickiewicz wykarmiony był literaturą niemiecką, angielską i włoską oraz rzymskimi i greckimi arcydziełami, co w połączeniu z jego wielką wiedzą i wrodzonym geniuszem spowodowało, że wytyczył on sobie wspaniałą drogę na polu literatury<sup>41</sup>.

Tych słów użył poeta we wstępie do omówienia *Dziadów*, w którym przedstawił przede wszystkim emocje towarzyszące lekturze. Jakubowski podkreślał przełomowy charakter tego dzieła, enigmatycznie wspominał o zarysowanej w utworze namiętnej i szalonej miłości, silniejszej niż śmierć oraz o powracającym zza grobu kochanku, opowiadającym swoją historię. Syn Malczewskiego po II części *Dziadów* zaprezentował *Sonety krymskie*, następnie *Konrada Wallenroda*, a na samym końcu III część *Dziadów*. Natomiast rozdział *The causes of the emigration of Poles* został zamknięty dokładnym tłumaczeniem pierwszych kilku wersów *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego*, a także VII częścią *Ksiąg Narodu*.

Jakubowski nie poświęcił wiele miejsca omówieniu *Sonetów krymskich*, jakby podpisując się pod słowami Morawskiego, skierowanymi do Koźmiana syna: „Niech [...] twój ojciec nie żąda ode mnie, abym mu tłumaczył, rozkładał piękności sonetów. Nigdy tego nie uczynię, bo poezja nie jest stworzona do operacyj anatomicznych. Chce ona, jak miłość i religia, sądzona być samym czuciem”<sup>42</sup>. Podobnie Jakubowski oceniał utwory Mickiewicza przez pryzmat zawartych w nich uczuć. Zwrócił uwagę na inspirację stylem Petrarcki, a także włączenie do cyklu tłumaczeń liryków włoskiego mistrza. Jednak w przeciwieństwie do Mochnackiego nie pisał wyraźnie o wyższości słowiańskiego poety nad Petrarcką, który dla autora *Mysli o literaturze* był „sztuczny i konwencjonalny”<sup>43</sup>. Jakubowski postanowił też przybliżyć amerykańskiemu czytelnikowi fragment *Farysa* (*Faris*). Przełożył od piętnastego wersu dwa dystychy utworu, które połączył z zakończeniem kasydy opiewającej zwycięstwo bohatera mimo piętrzących się przeszkód. Była ona jednocześnie afirmacją potęgi jednostki i eskalacją frenezji romantycznej, przypominającą *Wielką*

41 W oryginale: „His materials were the remembrances of our ancient glory, the bones of our heroes cried to him for a song. Mickiewicz had been nourished by the German, English, and Italian literature, and by the Roman and Greek masterpieces; thus, joined to his great knowledge and his natural genius, he struck out for himself a brilliant path in the field of literature”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances ...*, dz. cyt., s. 18.)

42 S. Kawyn, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych*, Kraków 1967, s. 160.

43 M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, dz. cyt., s. 76.

*Improwizację*. Jakubowski wzbogacił swoje tłumaczenie, wiernie parafrazując część szóstej strofy utworu (w. 34–37) – tym razem w prozie uwydatniając osamotnienie Beduina i niebezpieczeństwo jego wyprawy:

Gdy czytamy [to dzieło], podążamy za jego Farysem tam, gdzie ani zielonowłose palmy, ani białe piersi namiotów nie ocieniają jego skroni, gdzie tylko niebo mu baldachimem, gdzie gwiazdy tylko się poruszają, gdzie skały tylko spoczywają<sup>44</sup>.

Autor w obszernym przypisie wytłumaczył także znaczenie słowa „Faris”, porównując go do rycerza w europejskiej literaturze. Wyjaśnił również, iż utwór ten był dedykowany Wacławowi Rzewuskiemu, co stanowiło pretekst do zaprezentowania niezwyklego życia bogatego magnata kresowego, który przebywał na Bliskim Wschodzie, gdzie wślawił się w „beduińskich walkach” i uzyskał godność Emira. Później w arabskim stroju powrócił do ojczyzny, w której kultywował wybrane wschodnie zwyczaje. Nie bez znaczenia dla Jakubowskiego musiał być fakt, iż Rzewuski osiadł na jego rodzinnym Podolu. Twórca *The Remembrances* zaznaczył, że właśnie w tym regionie Emir był dowódcą oddziału w czasie powstania listopadowego. Przypomniawszy także o jego świetnym dorobku poetyckim („napisał kilka najwspanialszych utworów poetyckich”<sup>45</sup>) i ubolewał, że dotychczas nie został opublikowany. Bardzo prawdopodobne, że Jakubowski zetknął się w 1829 roku z anonimową notatką oraz pogłoskami o planach pierwszego tłumaczenia *Marii* właśnie przez Wacława Rzewuskiego.

Natomiast w III części *Dziadów* dostrzegawszy poza mistrzostwem poetyckim także inne wartości: „Więcej dostrzegamy w nim rozumu niż kwiatów [uczuć], więcej z filozofa niż poety”<sup>46</sup>. Eugeniusz Żuk podejrzewał, że August Antoni mógł mieć na myśli mesjanizm<sup>47</sup>. Dzieło to dedykowane „spółwięźniom, spółwygnańcom za miłość ku ojczyźnie prześladowanym”<sup>48</sup> musiało być bliskie Jakubowskiemu, ponieważ odwoływało się do niedawnych, wciąż żywych doświadczeń młodego skazańca, który osobiście zetknął się z przemocą zaborców i stał się ich ofiarą... *Poema* stanowiły według Jakubowskiego „przerażający

44 W oryginale: „While reading it we follow his Faris »where neither the green haired palms, nor the white breasted tents shade his brow, where the skies are his only canopy, where the stars only move and the rocks only rest«” (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 20).

45 W oryginale: „[he] wrote some pieces of the most brilliant poetry”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 19).

46 W oryginale: „more of reason than of flowers, more of the philosopher than of poet”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 21).

47 E. Żuk, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 353.

48 A. Mickiewicz, *Dziady*. Część III [w:] *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1982, s. 120.

pomnik prześladowań” niewinnej młodzieży. Autor *The Remembrances* nie tylko w eseju o poezji wspominał o tyranii cara Mikołaja. Temat ten rozwinął również w szkicu o edukacji, gdzie opisywał represje („cruel persecution”) członków stowarzyszenia Filaretów i Filomatów:

Kilku z nich prawie na śmierć pobito, inni, ledwie dzieci, zostali wyrwani z ramion rodzin i zakuci w kajdany albo wysłani, by wytrenować ich na rosyjskich żołnierzy. Chociaż Zan pragnął poświęcić się za swoich towarzyszy, został z wieloma z nich zesłany na Syberię. Więcej niż stu młodych uczniów, także dzieci najpierwszych rodzin, byli w ten sposób prześladowani za kilka wolnościowych myśli<sup>49</sup>.

Słowa te mogły być echem lektury III części *Dziadów*, jak podejrzewał Krzyżanowski, albo też, jak sugerował Eugeniusz Żuk, śladem represji doznanych przez Ateny Wołyńskie i Uniwersytet Wileński, któremu szkoła była podporządkowana<sup>50</sup>. Liceum Krzemienieckie znajdowało się pod „urzędową opieką” zniechęconego senatora Nowosilcowa, nazwanego przez Jakubowskiego „okrutnym narzędziem w rękach mrocznego despoty Północy”<sup>51</sup>.

Nie bez przyczyny przebywający na wygnaniu syn Malczewskiego cytował (w innym miejscu eseju) także słowa zamykające przedmowę Mickiewicza do III części *Dziadów*, skierowane przeciw obojętności sąsiednich narodów:

Nie piszę po to, aby wzbudzać litość i współczucie dla mego kraju; możemy powiedzieć innym krajom Europy tak jak Chrystus: „Córki Jerozolimskie, nie płaczcie nade mną, ale płaczcie nad sobą i nad swoimi dziećmi”<sup>52</sup>.

Właśnie tym mocnym akcentem autor podsumował część pracy poświęconą poezji romantycznej, podkreślając, że wciąż żyje ona mimo politycznej śmierci kraju: „Taka była i taka jest nasza romantyczna i patriotyczna poezja”<sup>53</sup>.

49 W oryginale: „Several of them were nearly killed by beating; others, though mere children, were torn from the arms of their families and put in chains, or sent off to be trained as Russian soldiers. Although Zan wished to sacrifice himself for his comrades, he was transported with numbers of them to Siberia: more than one hundred of the young students, some children of the first families, were thus persecuted for a few liberal thoughts”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 41).

50 E. Żuk, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 354.

51 W oryginale: „a cruel instrument in the hands of dark despot of the North”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 40).

52 W oryginale: „I write not to excite compassion or sympathy for my country; we can say to other countries of Europe as Christ has said: Daughters of Jerusalem, weep not for me, but weep for yourselves and for your children”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 21).

53 W oryginale: „Such was and such is our romantic and patriotic poetry”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 21).

Natomiast za najbardziej znaczące dzieło wieszczą Jakubowski uważał *Konrada Wallenroda*<sup>54</sup>, wpisując się tym samym w jego insurekcyjną lekturę. W rozdziale poświęconym edukacji syn Malczewskiego zauważył, że podczas gdy Lelewel zaszczerpił w każdej młodej piersi pragnienie rewolucji, to właśnie Mickiewicz za sprawą tego utworu nadał temu pragnieniu poetycki kierunek. Autor *The Remembrances* nazwał dzieło Mickiewicza alegorycznym poematem, niezrozumiałym dla Rosjan, którzy pozwolili na jego publikację. Jakubowski podkreślał, iż *Wallenrod* miał tak wielki wpływ na jego pokolenie, że można go uznać za jedną z głównych przyczyn wybuchu powstania listopadowego. Dlatego też w swojej „miniaturowej antologii” zamieszczał właśnie poetycką parafrazę jedenastej zwrotki *Pieśni Wajdeloty*, cechującej się tyrtejskim charakterem:

If I could stir up the enthusiasm in the breast of my countrymen, if I could reallume the pale features of the dead, if I could speak burning words to the hearts of my brothers, perhaps they would live for a moment as sublimely as their ancestors lived always<sup>55</sup>.

Oprócz niej syn Malczewskiego przetłumaczył wiernie całą pieśń Halbana o Wiliji, zachowując ten sam układ wersyfikacyjny (podział na 6 strof, z których każda liczy 4 wersy). Prawdopodobnie dlatego, że autor nie przybliżył wcześniej szczegółowo losów Alfa oraz Aldony i nie chciał wprowadzać nowego, niejasnego dla czytelnika wątku, zmienił ostatni wers utworu, usuwając z niego okolicznik miejsca „w wieży”.

Jakubowski, dokonując apoteozy poematu Mickiewicza w 1835 roku, nie mógł wiedzieć, że po kilku latach sam autor będzie krytycznie oceniał *Konrada Wallenroda*. Mickiewicz nazywał go „dość ważną broszurą w sprawach bieżących” w czasach, kiedy został wydany; później natomiast nie przywiązywał do niego „wyższej wartości”<sup>56</sup> i był przeciwny tłumaczeniu go na język niemiecki<sup>57</sup>. Jak pisał Eugeniusz Żuk, większość pokolenia Augusta Antoniego:

54 W oryginale: „the most considerable work of Mickiewicz is Wallenrod”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 20).

55 „Gdybym był zdolny własne ognie przelać  
W piersi słuchaczów i wskrzesić postaci  
Zmarłej przeszłości; gdybym umiał strzelać  
Brzmiącymi słowy do serca spółbraci:  
Może by jeszcze w tej jedynej chwili,  
Kiedy ich piosnka ojczysta poruszy,  
Uczuli w sobie dawne serca bicie,  
Uczuli w sobie dawną wielkość duszy  
I chwilę jedną tak górnie przeżyli,  
Jak ich przodkowie niegdyś całe życie.” (A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Gdańsk 2000, s. 27).

56 Relacja Edwarda Chłopickiego, por. J. Brzozowski, *Odczytywanie romantyków (2)*, Poznań 2011, s. 13.

57 List Józefa Bohdana Zaleskiego do Ludwika Nabelaka z 4 grudnia 1832 roku.

aprobowała już w pełni metody walki wybrane przez Wallenroda. Co więcej, w roku 1833 oddziały partyzanckie Zemsty Ludu, dowodzone przez Józefa Zaliwskiego, nie cofały się przed żadnym niemal środkiem; zamachy, użycie trucizny, niszczenie mienia rządu monarchicznego, dezorganizacja administracji carskiej – wszystko to znalazło się w bogatym arsenale ich broni<sup>58</sup>.

Antoni Kozieradzki, uczący się w Liceum Krzemienieckim w tym samym czasie co Jakubowski, potwierdzał w pamiętniku fascynację lekturowe swojego pokolenia, których odbicie można znaleźć również w twórczości polskiego wygnańca: „Nad wszystko najbardziej uwielbiano *Wallenroda*, *Grażynę* i wszystko co Mickiewiczowskie, a zatem i Zaleskiego Bohdana, i *Marię Malczewskiego*”<sup>59</sup>. Właśnie tego ostatniego twórcę obok wieszczka wymienił Jakubowski wśród najświetniejszych poetów epoki. Widział bowiem w swoim ojcu jedynego polskiego artystę, którego twórczość mogłaby rywalizować z utworami Mickiewicza, choć nie wspominał o łączącym ich bliskim pokrewieństwie. Warto zaznaczyć, iż w pierwszej redakcji *Wiadomości biograficznej*, zredagowanej 8 czerwca 1838 roku, w liście Marcina Rosienkiewicza do Eustachego Januszkiewicza, została odwrócona znana z *Pism pośmiertnych* hierarchia wzorów, jakimi miał inspirować się młody poeta: Malczewski został wymieniony na pierwszym miejscu – przed Mickiewiczem.

Zachwyt *Marią* nie jest subiektywnym sądem młodego poety bezkrytycznie zapatrzonego w ojca. August Antoni dorastał w czasach „rehabilitacji” i uznania za arcydzieło dzieła Malczewskiego. Michał Grabowski podkreślał wówczas, że „gdybyśmy tylko mieli *Marię* i *Grażynę*, mielibyśmy już oryginalną literaturę”<sup>60</sup>, co potwierdził również Mochnacki w tekście *O literaturze polskiej w wieku XIX*<sup>61</sup>. Popularność dzieła Malczewskiego stała się wówczas tak wielka, że brakowało egzemplarzy dla chcących je przeczytać (wśród nich był Witwicki, Nabelak, a nawet Mickiewicz).

Pod koniec lat 20. zaczęły również ukazywać się dzieła silnie inspirowane *Marią*. Wśród nich *Dymitr i Maria* autorstwa bardzo cenionego przez Jakubowskiego nauczyciela z Liceum Krzemienieckiego – Józefa Korzeniowskiego. Dramat ten powstał w 1828 roku w Krzemieńcu, gdzie uczył się Jakubowski. Jego ojciec był przyjacielem autora *Kursu poezji* jeszcze w czasach szkolnych. Dwa lata później Juliusz Słowacki wydał *Jana Bieleckiego*, także powstałego pod wyraźnym wpływem *Marii*. Jakubowski opuścił kraj, kiedy zaczęto tłumaczyć poemat jego ojca

<sup>58</sup> E. Żuk, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 354.

<sup>59</sup> A. Kozieradzki, *Wspomnienia z lat szkolnych 1820–1831*, wydał z rękopisu S. Kawyn, Wrocław 1962, s. 160.

<sup>60</sup> Zob. M. Grabowski, *Mysli o literaturze polskiej* [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Waśko, Kraków 2005.

<sup>61</sup> M. Mochnacki, *Rozprawy literackie*, dz. cyt., s. 157.

na inne języki: niemiecki i angielski. Nie wiadomo, czy przebywając w 1837 roku w Ameryce, wiedział o ukazaniu się *Marii* w edycji Augusta Bielowskiego.

Jakubowski przetłumaczył dwa fragmenty poematu swojego ojca. Na początku przedstawił opis *Marii* jeszcze pięknej, ale gasnącej, zawłaszczanej przez śmierć i zdającej się należeć już do innego świata<sup>62</sup>. Ciekawe jest to, że o ile pierwszy z nich pozostaje wierną translacją dzieła Malczewskiego, to drugi został poetycko przetworzony przez Augusta Antoniego i odbiega od dosłownego znaczenia oryginału. Jakubowski przybliżył w nim opis dawnych obyczajów („description of the ancient manners”), zawarty w piątej strofie pierwszej pieśni<sup>63</sup>, przedstawiającej ucztę u Wojewody, który pod pozorem zgody planuje zbrodnię. Początkowe pięć wersów jest bardzo podobnych w obrazowaniu radosnej atmosfery towarzyszącej przyjęciu, jednak kolejne wprowadzają niepokojący i złowrogi nastrój, tak charakterystyczny dla całego utworu Malczewskiego, ale niewystępujący w tłumaczonej przez Jakubowskiego zwrotce. Podczas gdy u autora *Marii* przodkowie Wojewody uwiecznieni na portretach nie wzbudzają większej grozy, u Jakubowskiego wyraźnie kontrastują z biesiadującymi. Wrażenie potęguje przyrównanie płynącego węgryzna do krwi, co może stanowić prefigurację przyszłych wydarzeń, zabieg często stosowany w poemacie ojca. Jakubowski uważał *Marię* za wieczny pomnik chwały Malczewskiego, który zapewnił mu zaszczytne miejsce na polskim Parnasie. Ubolewał jednak, że nie zajmował się on literaturą na poważnie, a tworzenie wierszy traktował jako rozrywkę.

Im bliżej końca eseju, tym bardziej Jakubowski czuł się w obowiązku wspomnieć także o mało znanych, ale wyróżniających się, jego zdaniem, dwóch poetach współczesnych Mickiewiczowi. Warto zaznaczyć, że nie tylko należeli oni do tzw. „szkoły ukraińskiej”, ale byli również zaangażowani w działalność polityczną. Na pierwszym miejscu wymienił Bohdana Zaleskiego, którego podziwiał za to, że sięgnął do folkloru ukraińskiego, dając mu drugie życie. Podkreślał w niezwykle poetycki sposób, że dzięki niemu prawie zapomniane pieśni stały się „świeże jak ukraińskie zioła, żywe jak pędzące fale Dniepru”<sup>64</sup>. Mimo niewielu utworów opublikowanych przez Zaleskiego, Jakubowski zaznaczał widoczne w nich „przebłytny geniusz”. Bardzo prawdopodobny wydaje się fakt, iż autor tomiku wiedział o tym, że Zaleski był jednym z pierwszych wielbicieli twórczości Malczewskiego,

<sup>62</sup> Por. A. Malczewski, *Maria*, Pieśń I, cz. X, w. 213–226 [w:] *Antoni Malczewski, jego żywot i pisma ozdobione popiersiem*, red. A. Bielowski, Lwów 1843, s. 37.

<sup>63</sup> Tamże, Pieśń I, cz. V, w. 85–92, s. 31.

<sup>64</sup> W oryginale: „Fresh as the herbs of Ukraine, and wild as the rushing of Dnieper”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 24).

którego poznał w Warszawie na krótko przed jego śmiercią, co uwiecznił po latach w wierszu pt. *Malczewski w Warszawie*. Z korespondencji pomiędzy Zaleskim a Grabowskim, wydanej przez Nehringa, przebija szczery żal, że zarówno *Maria*, jak i *Sonety krymskie* nie zostały należycie przyjęte przez krytykę.

Z uznaniem wypowiadał się Jakubowski także o Sewerynie Goszczyńskim. Podkreślał, że był on jednym z pierwszych, którzy rozpoczęli powstanie listopadowe (w nocy 29 listopada poeta osobiście brał udział w ataku na Belweder). Syn Malczewskiego cenił przede wszystkim patriotycznego ducha Goszczyńskiego, pozwalającego mu stworzyć wysokiej miary utwory w czasie rewolucji. Wspominał także poemat Goszczyńskiego *Zamek kaniowski* (*Castle of Kaniow*), który w oczach Augusta Antoniego podniósł twórczość jego autora do najwyższego stopnia. W dorobku poetyckim Jakubowskiego widać zarówno inspirację utworami powstańczymi Goszczyńskiego, pełnymi entuzjazmu patriotycznego, jak również jego skrajnie buntowniczymi lirykami humanistycznymi.

Jakubowski zapewniał, iż poza wymienionymi twórcami istnieje jeszcze duża grupa poetów „wielkiej nadziei”, ale ze względu na ograniczone ramy krótkiego eseju nie może o nich opowiedzieć. Znalazł jednak miejsce na dygresję poświęconą polskiemu dramatowi, choć w pierwszym zdaniu zaznaczył, iż jest on „yet in a low state”<sup>65</sup>. Rozważania młodzieńca w tej materii pokazują, że Mickiewicz był dla niego autorytetem nie tylko jako poeta, ale również recenzent. Powoływał się na jego poglądy krytyczne („as Mickiewicz well observes”<sup>66</sup>), zawarte w ówczesnych publikacjach wieszczą. Podobnie jak Mickiewicz, Jakubowski w rozprawie *Sztuka dramatyczna w Polsce* podkreślał, iż początki polskiego dramatu giną w „mrokach ciemnych wieków”, a pierwszym wielkim twórcą w tej dziedzinie stał się Jan Kochanowski. Tak jak Mickiewicz August Antoni wskazywał, iż niestety starożytni klasycy byli przez polskich twórców najbardziej cenieni, co nie pozwoliło stworzyć nam szkoły na miarę Szekspira w Anglii ani Calderona czy Lope de Vegi w Hiszpanii<sup>67</sup>. Kolejne fragmenty również brzmią niczym parafraza Mickiewiczowskiego artykułu, gdzie nie tylko powracają te same myśli, ale nawet identyczne sformułowania. August Antoni pisał na przykład: „W czasie odrodzenia piśmiennictwa odczuwano potrzebę narodowego teatru, niestety jednak był to wiek naśladowania”<sup>68</sup>, podczas gdy autor *Grażyny* konstatował: „W epoce

<sup>65</sup> A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 21.

<sup>66</sup> Tamże, s. 22.

<sup>67</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła. Proza artystyczna i pisma krytyczne*, dz. cyt., s. 265.

<sup>68</sup> W oryginale: „On the time of the regeneration of letters, the want of a national theatre was felt, but unhappily it was an age of imitation” (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 22).



odrodzenia piśmiennictwa i smaku pojawiły się na nowo sztuki narodowe”, po czym stwierdzał przewagę wzorów francuskich<sup>69</sup>.

Syn Malczewskiego bardzo wysoko cenił utwory Franciszka Zabłockiego, uważał go za wyróżniającego się dramaturgów wcześniejszej epoki. Wspominał również o Alojzym Felińskim, jako autorze *Barbary Radziwiłłówny*, do której to tragedii miał jednak pewne zastrzeżenia:

To wielka i dobrze odmalowana galeria historyczna, jednak nie można jej nazwać tragedią. Nie posiada bowiem ani scen tragicznych, ani tragicznych uczuć. Wynika to z tego, iż Feliński i inni pisarze przed Mickiewiczem czcili wręcz bałwochwalczo reguły teatru francuskiego<sup>70</sup>.

W powyższym fragmencie Jakubowski tylko pośrednio wspominał o Mickiewiczu jako o dramaturgu, najwyższe miejsce przyznawał swojemu nauczycielowi z Liceum Krzemienieckiego – Józefowi Korzeniowskiemu, który jego zdaniem zapoczątkował „nową erę” polskiej tragedii i „obudził śpiącą Melpomenę”<sup>71</sup>. Podkreślał, że jako dramaturg wzorował się on na Szekspirze<sup>72</sup> i zerwał z zasadą trzech jedności. Warto zaznaczyć, iż jego przesadnie entuzjastyczna ocena twórczości Korzeniowskiego nie była wówczas odosobniona. Jeszcze zanim został zesłany do Ameryki, Jakubowski mógł czytać „Tygodnik Petersburski” z 1833 roku, a w nim recenzję *Anieli*, gdzie napisano, iż jest ona „pierwszą tragedią w naszym języku, która swego tytułu nie zawiodła”<sup>73</sup>. Ten właśnie utwór o nieszczęśliwie zakochanej córce lekarza wymieniał Jakubowski jako pierwsze dzieło swojego nauczyciela. Zaznaczał, że chociaż pokazuje ono głównie życie domowe, a nie doniosłe historyczne zdarzenia, jednak można w nim dostrzec zarodki geniuszu („embryo of a superior genius”). Dodawał, że inne dramaty Korzeniowskiego, posiadające większe znaczenie, znajdują się jeszcze w rękopisach i nie zostały wydane przez rosyjską cenzurę. Stefan Kawyn pisał o Korzeniowskim jako o „amatorze piękności romantycznych”, ale zarazem „łęklwym i ostrożnym”<sup>74</sup> uczniu Alojzego

69 A. Mickiewicz, *Dzieła. Proza artystyczna...*, dz. cyt., s. 266.

70 W oryginale: „It is a large historic gallery well painted, but it could not be called a tragedy. It has no tragical scenes, nor tragical sentiments. For Felinski and other writers, before Mickiewicz, worshipped to idolatry the rules of the French theatre”. (A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 22).

71 A.A. Jakubowski, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 23.

72 Naśladownictwo Szekspira było przedmiotem zarzutów Goszczyńskiego, który mimo wszystko nazywał Korzeniowskiego najbardziej utalentowanym współczesnym polskim dramaturgiem. (por. S. Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej* [w:] tegoż, *Podróże i rozprawy literackie. Dzieła zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego*, oprac. Z. Wasilewski, t. 3, Lwów 1910, s. 220).

73 E. Żuk, *The Remembrances...*, dz. cyt., s. 352.

74 S. Kawyn, *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych*, dz. cyt., s. 157.

Osińskiego. Jednak to on, jako nauczyciel, musiał być jedną z osób, która przelała swój zachwyt nad poezją romantyczną na przyszłego autora *The Remembrances*. Antoni Kozieradzki, mogący być szkolnym kolegą Jakubowskiego, pisał:

Korzeniowski zaś był stronnikiem szkoły romantycznej, unosił się nad niektórymi genialnymi jej utworami i swój zapal wlewał w uczniów. Lecz nie był parcjalnym całkowicie, bo szanował literaturę starożytną i ze czcią o niej wspominał, słowem, i uczniom przekazywał dla autorów starożytnych ten szacunek, jaki się należy starcom poważnym, sławnym i znakomitym<sup>75</sup>.

Na zakończenie eseju Jakubowski postanowił załączyć jeszcze kilka fragmentów „naszej poezji”. Wśród nich znalazł się *Pierwiosnek* (*Primrose*) Mickiewicza, *Gdyby orłem być* (*Song of Podolia*) Maurycego Gosławskiego, *Dziewczyna* (*Girl*) Juliana Korsaka, wileńskiego filarety, a także krótki wyjątek z pieśni Gustawa, pochodzący z IV części *Dziadów*.

Książka syna Malczewskiego była ważnym głosem w ówczesnych czasach, gdy dokładano wszelkich starań, aby skompromitować Polaków na arenie międzynarodowej. W Ameryce ważyły się wówczas losy emigrantów, gdyż Kongres debatował nad przyznaniem polskim wygnańcom ziemi, na której mogliby się osiedlić. Rząd austriacki, który wysłał polskich powstańców razem z Jakubowskim do USA na pokładach Hebe i Guerriera, celowo dołączył do nich także grupę przestępców, aby swoim zachowaniem zdyskredytowali więźniów politycznych, o czym pisali Wojciech Konarzewski, a także Kraszewski<sup>76</sup>.

Mimo iż cała twórczość Jakubowskiego przeniknięta jest pesymizmem i wpisuje się w nurt „czarnego romantyzmu”, *The Remembrances* zawiera niezachwiane przekonanie, że Polska wciąż żyje oraz głęboką wiarę w jej odrodzenie. Esej o polskiej poezji staje się niezwykle ważny w układzie całego dzieła, gdyż Jakubowski podkreśla ścisły związek literatury polskiej ze świadomością zniewolonego narodu. Syn Malczewskiego wspomina tylko o utworach patriotycznych i jego zdaniem oryginalnych. Choć wybuch powstania listopadowego nie pozwolił Augustowi Antoniemu ukończyć nauki w Liceum Krzemienieckim, a jego tekst nie jest wolny od różnych pomyłek, to *Wspomnienia* stanowią dojrzałe i ciekawe świadectwo wiedzy, zainteresowań oraz przekonań młodego autora. Jakubowski nie pretenduje do roli badacza i historyka polskiej literatury, ale przede wszystkim jawi się jako poeta starający się ocalić od zapomnienia dziedzictwo swojej ojczyzny, które jak najlepiej stara się przybliżyć Amerykanom.

<sup>75</sup> A. Kozieradzki, *Wspomnienia z lat szkolnych 1820–1831*, dz. cyt., s. 160.

<sup>76</sup> M. Haiman, *Ślady polskie w Ameryce*, Chicago 1993, s. 346.

## Bibliografia

- Antoni Malczewski, *jego żywot i pisma ozdobione popiersiem*, red. A. Bielowski, Lwów 1843.
- Brzozowski J., *Odczytywanie romantyków (2)*, Poznań 2011.
- Chmielowski P., *Józef Korzeniowski, jego życie i działalność literacka*, Petersburg 1898.
- Dopart B., *Romantyzm polski, pluralizm prądów i synkretyzm dzieła*, Kraków 1999.
- Gacowa H., *Maria i Antoni Malczewski. Kompendium źródłowe*, Wrocław 1974.
- Gaszyński K., *Kilka nowych szczegółów o Antonim Malczewskim*, „Czas” 1856, nr 68.
- Giergielewicz M., *August Antoni Jakubowski and his 'Remembrances of a Polish Exile'*, „The Polish Review” 1971, vol. 16, nr 2.
- Goszczyński S., *Nowa epoka poezji polskiej* [w:] tegoż, *Podróże i rozprawy literackie. Dzieła zbiorowe Seweryna Goszczyńskiego*, oprac. Z. Wasilewski, t. 3, Lwów 1910.
- Goszczyński S., *Wstęp* [do:] A. Malczewski, *Maria*, Lipsk 1844.
- Grabowski M., *Myśli o literaturze polskiej* [w:] tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. A. Waśko, Kraków 2005.
- Haiman M., *Ślady polskie w Ameryce*, Chicago 1993.
- Jakubowski A.A., *The Remembrances of a Polish Exile*, Philadelphia 1836.
- Jeglińska E., *Literatura polska w Stanach Zjednoczonych w latach trzydziestych XIX wieku. Krakowskie perspektywy emigracji popowstaniowej* [w:] *Literatura polska w świecie*, t. 1, *Zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice 2005.
- Kawyn S., *Mickiewicz w oczach swoich współczesnych*, Kraków 1967.
- Korzeniowski J., *Kurs poezji*, Warszawa 1829.
- Kowalska A., *John Bowring. Tłumacz i propagator literatury polskiej w Anglii*, Łódź 1965.
- Kozieradzki A., *Wspomnienia z lat szkolnych 1820–1831*, wydał z rękopisu S. Kawyn, Wrocław 1962.
- Kraśniński Z., *Dzieła literackie*, red. P. Hertz, t. 3, Warszawa 1973.
- Krzyżanowski J., A.A. *Jakubowski. Syn Malczewskiego* [w:] tegoż, *W świecie romantycznym*, Kraków 1961.
- Malczewski A., *Maria*, Sanok 1855.
- Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. R. Przybylski, Warszawa 1960.
- Maślanka J., *August Antoni Jakubowski. Poezje*, Kraków 1973.
- Maślanka J., *Poeta tragiczny – August Antoni Jakubowski (syn Antoniego Malczewskiego)* [w:] tegoż, *Z dziejów literatury i kultury*, Kraków 2001.
- Mickiewicz A., *Dziady. Część III* [w:] *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1982.
- Mickiewicz A., *Dzieła. Proza artystyczna i pisma krytyczne*, t. 5, Warszawa 1997.
- Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod*, Gdańsk 2000.
- Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Wykłady w College de France. Kurs drugi*, Warszawa 1935.
- Mickiewicz A., *Z wykładu XXX (kurs drugi), Z wykładu III (kurs trzeci)* [w:] *Prelekcje Paryskie*, oprac. M. Piwińska, t. 2, Kraków 1997.
- Mochnacki M., *Rozprawy literackie*, oprac. Z. Stefanowska, Wrocław 2004.

Pigoń S., *Studia literackie*, Kraków 1951.

Pigoń S., *Syn Malczewskiego*, „Ruch Literacki” 1930, nr 3.

Rolle M., *Ateny wołyńskie*, Lwów 1923.

Lach Szyrma K., *Letters, Literary and Political, on Poland: Comprising Observations on Russia and Other Slavonian Nations and Tribes*, Edinburgh 1823.

Tyszyński A., *O szkołach poezji polskiej* [w:] tegoż, *Amerykanka w Polsce*, cz. 2, St. Petersburg 1837.

Wardziński Z., *English Publications of Polish Exiles in the United States: 1808–1897*, „The Polish Review” 1995, nr 4.

Witwicki S., *Wieczory Pielgrzyma. Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, t. 1, Lipsk 1866.

Żmigrodzka M., *Dwa oblicza wczesnego romantyzmu (Mickiewicz – Malczewski)*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 1.

Żuk E., *The Remembrances of a Polish Exile Augusta Antoniego Jakubowskiego*, „Rocznik Literacki” 1979, z. 5, nr 116.

## Aleksandra Smusz

doktorantka literaturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Rzeszowskiego. Publikowała na łamach „Czasu Kultury”. Finalistka XIII edycji ogólnopolskiego konkursu im. Czesława Zgorzelskiego na najlepszą polonistyczną pracę magisterską. Przygotowuje rozprawę doktorską pod tytułem *Nieoswojone strategie interpretacyjne twórczości Brunona Schulza (przewód doktorski w toku)*.

## Oblicza kalectwa w opowiadaniu *Dodo* Brunona Schulza

cielesność, ironia, kalectwo,  
opowiadania Brunona Schulza,  
techniki deskrypcji

Artykuł przedstawia rozmaite oblicza kalectwa na przykładzie opowiadania *Dodo* Brunona Schulza. Autor *Sklepów cynamonowych* niezwykle często wprowadza do swoich utworów bohaterów niepełnosprawnych, którzy współtworzą galerię postaci konstytuujących jego „prywatną mitologię” (pierwowzorem Doda był kuzyn pisarza). Artysta ukazuje różnorodne sytuacje z codziennego życia inwalidy, w sposób behawiorystyczny eksponując trud jego egzystencji. Za nadrzędną zasadę rządzącą opowiadaniem uznano tu ironię, z jaką narrator-bohater o imieniu Józef opisuje tytułowego protagonistę. W niniejszej pracy skoncentrowano się na zastosowanych przez Schulza technikach deskrypcji, zmierzających zarówno do wyeksponowania cielesności Doda, jak i do przybliżenia czytelnikowi jego wewnętrznego świata. Uwagę w obrazowaniu zwraca przede wszystkim kontrast pomiędzy dostojnym wyglądem bohatera a jego głębokimi niedostatkami umysłowymi.

## Oblicza kalectwa w opowiadaniu *Dodo* Brunona Schulza

Twórczość autora *Genialnej epoki* zaludnia wiele kalekich postaci, niepełnosprawnych zarówno umysłowo, jak i fizycznie. Należą do nich z całą pewnością tytułowi bohaterowie opowiadań *Dodo* oraz *Edzio*, wuj Hieronim i żebraczka Tłuja, ale trzeba również mieć na uwadze, że swoistą ułomnością w dziele Brunona Schulza jest też starzenie się – doświadczenie dotyczące Jakuba, a także protagonistów z utworów *Samotność* i *Emeryt*, oraz cyborgizacja, której mimowolną ofiarą staje się wuj Edward, zmieniający się w dzwonek elektryczny<sup>1</sup>. Poza tym o niepełnosprawności można mówić w odniesieniu do manekinów, jednak, jak zauważa Jerzy Jarzębski, „tu nie chodzi tyle o inwalidztwo, ile o właściwą najgłębszej istocie tych tworów niedostateczność, niepełność istnienia, połączoną z pozorowanym życiem”<sup>2</sup>. Nietrudno zauważyć, że w opowiadaniach autora *Wiosny* kalectwo jest przejawem charakterystycznego w tym piarstwie motywu kłęski bohaterów męskich<sup>3</sup>. Żaden z nich nie otrzymuje bowiem szansy na spełnienie w życiu. Problem ułomności, tak pod względem technik deskrypcji, jak i uwarunkowań społecznych, stanowi ważną składową wyobraźni poetyckiej artysty, dotychczas umykającą uwadze schulzologów<sup>4</sup>.

1 Metamorfoza wuja Edwarda odsyła do wyobrażeń ciał protetycznych, które zawierają w sobie obce elementy, niejednokrotnie działające mechanicznie. Zob. A. Rosochacka, *Potworne ciała protetyczne. Obecność uwnętrzniona*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 125–135.

2 J. Jarzębski, *Schulz*, Wrocław 1999, s. 181.

3 Tamże. Jedyną ułomną bohaterką kobietą jest postać epizodyczna, żebraczka Tłuja.

4 Wyjątek stanowią dwa artykuły: piszącej te słowa, dotyczący opowiadań *Dodo* i *Edzio*, oraz Aleksandry Ubertowskiej, koncentrujący się na problemie cielesności w prozie Schulza, ale omawiający przy tym pokrótce kwestie związane z kalectwem. Zob. A. Smusz, *Schulz i kalecy. Figury ułomności w opowiadaniach Brunona Schulza*, „Czas Kultury” 2014, nr 1, s. 38–45; A. Ubertowska, *Cielesna retoryka Brunona Schulza* [w:] *Między słowem a ciałem. Materiały z IV Sesji Naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”*, Bydgoszcz, 24–26 października 2000 roku, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2001, s. 237–247.

Dostępny stan badań wskazuje na dwie przyczyny, dla których autor *Wiosny* tak chętnie wprowadza do swoich opowiadań bohaterów niepełnosprawnych. Po pierwsze, od biografisty Schulza Jerzego Ficowskiego dowiadujemy się, że ułomność dotknęła dwóch kuzynów Wielkiego Drohobyczanina, artystycznie przetworzonych w opowiadaniach *Dodo* i *Edzio*<sup>5</sup>. Pisarz przywyknął zatem do obecności kalek w najbliższym otoczeniu i uczynił je postaciami konstytuującymi jego „prywatną mitologię”<sup>6</sup>. Po drugie natomiast, jak wskazuje Aleksandra Ubertowska, niedoskonałość ludzka ciekawiła autora *Traktatu o manekinach* jako nietypowy stan skupienia materii<sup>7</sup>. Pod tym względem inność, choć konotuje negatywne doświadczenia, paradoksalnie staje się pozytywną wartością.

Podstawową kategorią estetyczną, przydatną w interpretacji wizji kalectwa autora *Sanatorium pod Klepsydrą*, jest groteska. Ze względu na wykorzystanie deformacji w sposób szczególny groteska sprawdza się tam, gdzie realizm okazuje się niewystarczający, za mało pojemny. „W koncepcji Schulza groteska powstaje na styku realności i fantazji, jako ironiczna antyteza »masywnego realizmu«”<sup>8</sup>. Ubertowska zauważa, że

Schulzowskie zamiłowanie do motywów deformacji ciała, a także jego hybrydyzacji i rozczłonkowania ma wyraźnie określony rodowód estetyczny, wydaje się jednak, że tradycja groteski nie wyczerpuje całej problematyki, związanej z kalectwem, przede wszystkim jego uwikłania w dyskursy, opisujące rzeczywistość ciała jako zjawiska kulturowego<sup>9</sup>.

Tym sposobem, wychodząc od czystej estetyki, Ubertowska naprowadza nas po części na to, że zainteresowanie artysty tematyką kalectwa wynikało z postrzegania go jako poważny problem społeczny, zwłaszcza że według pisarza wizja niepełnosprawnych w dużej mierze jest ilustracją trudów ich życia<sup>10</sup>.

- 5 J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002, s. 70–71, 461. Schulz często rysował swojego kuzyna, Dawida Heimberga, z fascynacją patrząc na jego nienaturalnie dużą głowę. Obserwacja krewniaka stanowiła inspirację do napisania opowiadania *Dodo*.
- 6 Zob. B. Schulz, *Do Stanisława Ignacego Witkiewicza* [w:] tegoż, *Księga listów*, zebrał J. Ficowski, wyd. 2 przejr. i uzup., Gdańsk 2002, s. 99–103; S. Matwijenko, *Dyskurs autobiograficzny. Prywatna mitologia Brunona Schulza* [w:] *W ulamkach zwierciadła... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Lysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 185–191.
- 7 A. Ubertowska, *Cielesna retoryka Brunona Schulza...*, s. 293. Ta sama motywacja sprawiła, że drohobycki artysta pisał o starości – opiekował się niedomagającym ojcem (a także innymi członkami rodziny) i jego śmierć, którą poprzedziła przewlekła choroba, była dla niego niezwykle dramatycznym przeżyciem. Ponadto osoby w podeszłym wieku, podobnie jak niepełnosprawne, interesowały Schulza jako jednostki doświadczające stopniowego procesu rozpadu cielesnej powłoki.
- 8 Hasło *Groteska* [w:] *Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003, s. 131.
- 9 A. Ubertowska, *Cielesna retoryka Brunona Schulza...*, s. 293.
- 10 A. Smusz, *Schulz i kalecy...*, s. 39.

Przejsie do opisu Schulzowskich ułomnych wymaga w tym miejscu krótkiego przypomnienia, jak wyglądała sytuacja inwalidów w czasach autora *Sklepów cynamonowych*.

W dwudziestoleciu międzywojennym zaczęły powstawać pierwsze w Polsce szkoły kształcące osoby kalekie. W 1921 r. z inicjatywy Marii Grzegorzewskiej powołano Państwowy Instytut Pedagogiki Specjalnej, którego celem było przygotowanie nauczycieli do pracy z niepełnosprawnymi<sup>11</sup>. Od tego czasu stopniowo otwierano nowe placówki dla ułomnych. Niestety, przedsięwzięcie to rozwijało się bardzo powoli. Na przykład w 1921 r. istniało zaledwie osiem szkół specjalnych, a siedem lat później – blisko trzydzieści<sup>12</sup>. W dodatku rozmieszczano je nierównomiernie. Najwięcej było ich w województwach zachodnich i centralnych, a o wiele mniej w południowych i wschodnich<sup>13</sup>. Obowiązek szkolny obejmował niepełnosprawne dzieci tylko w wypadku, gdy w pobliżu miejsca ich zamieszkania znajdował się odpowiedni zakład. Utworzone placówki pomagały zatem nielicznym, co rzutowało na sytuację dziesiątek tysięcy niepełnosprawnych w Polsce – większość z nich już od wczesnego wieku dziecięcego z powodu braku dostępu do edukacji była skazana na wykluczenie społeczne. W najlepszym przypadku opiekę nad nimi sprawowała rodzina i krewni, zwykle bez żadnego przygotowania w tym kierunku.

Pod tym względem opowiadanie *Dodo* staje się smutnym potwierdzeniem rzeczywistości międzywojnia, jednak po części opowiadanie to jest tonowane oryginalnym sposobem ujęcia tematu, wspierającym się na opisach pełnych metafor, wykorzystaniem groteski (pojmwanej tu jako upodobanie do deformacji oraz łączenie komizmu z tragizmem), a także ironii, z jaką narrator o imieniu Józef prezentuje bohaterów i ich życie. Schulz w całości poświęca swój utwór tytułowemu niepełnosprawnemu, czym w pewnym sensie go nobilituje, ponieważ w epoce autora *Sklepów cynamonowych* kalectwo stanowiło temat pisarski, którego unikano, a ułomni niezwykle rzadko zostawali pierwszoplanowymi postaciami.

Marcin Wlazło, autor monografii poświęconej wizerunkowi bohaterów upośledzonych w literaturze pięknej, zwraca uwagę na specyficzną metodę wprowadzania ich do świata przedstawionego<sup>14</sup>. Tacy protagoniści bardzo często nie

<sup>11</sup> Z. Sękowska, *Pedagogika specjalna. Zarys*, Warszawa 1985, s. 173.

<sup>12</sup> J. Wyczęsany, *Pedagogika upośledzonych umysłowo. Wybrane zagadnienia*, wyd. 4 zm., Kraków 2004, s. 67.

<sup>13</sup> Z. Sękowska, *Pedagogika specjalna ...*, s. 173.

<sup>14</sup> M. Wlazło, *Proste myśli, trudne słowa. Z perspektywy socjopedagogicznej o wizerunku osób z niepełnosprawnością intelektualną w literaturze pięknej*, Kraków 2013, s. 174.



odbiegają aparycją od innych i na początku akcji mogą zostać odebrani przez czytelników jako zwyczajni reprezentanci ukazanej społeczności<sup>15</sup>. Na ogół w słowach narratora pojawiają się wskazówki, które sygnalizują niepełnosprawność, przy czym trudno je dostrzec w trakcie pierwszej lektury. Badacz tłumaczy, że w takich okolicznościach „właściwie każdy opis zawiera w sobie jasną sugestię, że w wyglądzie przedstawianych postaci kryje się określona, choć niejasna jeszcze, skaza, którą wyczytujemy z oczu bądź spojrzenia danej osoby, otwartych ust czy ociężałości i niezborności ruchów”<sup>16</sup>. Oczywiście to tylko wybrana egzemplifikacja upośledzenia bohaterów, które zwiastują oznaki fizyczne.

Zgodnie ze sformułowaną wyżej zasadą został także przedstawiony Dodo, tytułowy protagonista opowiadania Schulza. Kilka początkowych ustępów utworu tworzy opis postaci, który nie zawiera bezpośrednio podanej informacji o tym, że mamy do czynienia z osobą niepełnosprawną intelektualnie. Występuje natomiast niepokojący tego sygnał, ponieważ narrator stwierdza, że melonik Doda „na rozmiar jego czaszki musiał być specjalnie sporządzony”<sup>17</sup>. Co więcej, z symptomem tym koresponduje szereg innych elementów deskrypcji, uwidaczniających się przed wyraźnym ukazaniem przez Józefa tego bohatera jako kaleki, np. bierność postaci, unikanie zabierania głosu i brak kontaktu wzrokowego, jednak trudno uznać jakąkolwiek z wymienionych cech za niepodważalny dowód ułomności – w innym kontekście identyczne przymioty mogłyby stanowić np. ilustrację wycofania z życia „normalnej” osoby. Sytuacja Doda zostaje ostatecznie rozstrzygnięta, gdy opowiadacz mówi o przebytej przez niego chorobie i jego krótkotrwałej pamięci.

Bohater ten jest niepełnosprawnym intelektualnie, dojrzałym wiekiem mężczyzną, kuzynem Józefa. Fizyczny wykładnik upośledzenia Schulzowskiego protagonisty stanowi nienaturalnie duża głowa. Motyw ten można rozumieć dosłownie jako znak choroby postaci, ale także jako groteskową hiperbolę, eksponującą zniekształcenie fizyczne człowieka. Narrator ironizuje, stwierdzając, że kapelusz bohatera, jak zostało to już wspomniane wcześniej, „na rozmiar jego czaszki musiał być specjalnie sporządzony”<sup>18</sup>. Opowiadacz tak wyjaśnia stan zdrowia ułomnego: „Dodo przebył był raz dawno, w dzieciństwie jeszcze, jakąś ciężką chorobę mózgu, podczas której leżał wiele miesięcy bezprzytomny, bliższy śmierci niż życia, a gdy w końcu mimo to wyzdrowiał – okazało się, że był już

15 Tamże.

16 Tamże.

17 B. Schulz, *Dodo* [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, BN I 264, s. 291.

18 Tamże.

niejako wycofany z obiegu, nie należał do wspólnoty ludzi rozumnych<sup>19</sup>.

Zatem mężczyzna został dotknięty upośledzeniem, kiedy był dzieckiem, wskutek poważnej choroby<sup>20</sup>. Niepełnosprawność intelektualną Doda można rozpatrywać zarówno w kategoriach psychicznych (brak przynależności do „wspólnoty ludzi rozumnych”), jak i fizycznych (nienaturalnie duża czaszka). Motyw powiększonej głowy w kontekście twórczości Schulza nasuwa skojarzenia z materią, która przetrasta formę, oraz z „kalectwem nadmiaru”, będącym określeniem sformułowanym odnośnie do obrazu ułomnych w poezji Bolesława Leśmiana<sup>21</sup>, jednak trafnie nazywającym również analogiczne zjawisko w opowiadaniach drohobyckiego artysty.

Nabyte upośledzenie pozbawiło Doda perspektyw na normalne funkcjonowanie w społeczeństwie. Zofia Brzuchowska, analizując kreacje małoletnich bohaterów literackich, których udane dzieciństwo nagle przerwało kalectwo, akcentuje konsekwencje utraty nawiązanych przez nich relacji z rzeczywistością:

Najbardziej dotkliwa jest zmiana na polu „ja – inni”, bo upośledzenie, które uniemożliwia normalne funkcjonowanie człowieka równocześnie uzależnia go od osób zdrowych i od nich oddziela. Najbardziej tragiczne w kalectwie jest to, że nie tylko wyrzyna swoją ofiarę z toku normalnej biografii, ale sytuuje ją poza granicami ludzi zdrowych<sup>22</sup>.

Podobny los spotkał Doda. Konstatacja narratora, że bohater został w ten sposób „wycofany z obiegu”, eksponuje jego uprzedmiotowienie (wycofać z obiegu można pieniądze, a nie człowieka), ale i nasuwa skojarzenia z wyjściem bądź wypadnięciem z obiegu, które oznacza stanie się kimś mniej ważnym, funkcjonowanie na marginesie jakiejś grupy<sup>23</sup>.

Kaleki żyje monotonią codzienności, pozostając osobą całkowicie beczynną:

Podczas gdy życie rówieśników rozczłonkowane było na fazy, okresy, artykułowane przez wydarzenia graniczne, podniosłe i symboliczne momenty: imieniny, egzaminy, zaręczyny, awanse – jego życie upływało w niezróżniczkowanej monotonii, nie mającej niczym przyjemnym ani przykrym, a także przyszłość ukazywała się jako równy i jednostajny gościniec bez zdarzeń i niespodzianek<sup>24</sup>.

19 Tamże, s. 292.

20 Nie jest powiedziane, jakie było to schorzenie, jednak powiększona głowa może wskazywać na wodogłowie.

21 E. Zarych, *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwięźstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 153.

22 Z. Brzuchowska, *Literatura w służbie dziecka upośledzonego* [w:] *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży. Wybrane problemy*, red. J. Papuzińska, B. Zurakowski, Warszawa–Poznań 1985, s. 123–124.

23 Zob. hasło *Obieg* [w:] *Słownik frazeologiczny z Bralczykiem*, red. L. Drabik, oprac. E. Sobol, Warszawa 2008, s. 183.

24 B. Schulz, *Dodo...*, s. 293.

Na szczęście niepełnosprawny nie cierpi, bo nie ma świadomości upośledzenia: „Myliłby się, kto by sądził, że Dodo sprzeciwiał się wewnętrznemu stanowi rzeczy. Przyjmował go z prostotą jako właściwą sobie formę życia, bez zdziwienia, z rzeczową zgodą, z poważnym optymizmem, i urządzał się, aranżował szczegóły w granicach tej bezzdarzeniowej monotonii”<sup>25</sup>.

Możemy powiedzieć, posługując się słowami Wlazły, że Doda cechuje „niekomplikowany sposób patrzenia na świat, pełen naiwnej ufności w celowość podejmowanych wyzwań”<sup>26</sup>. Sprawia on bowiem wrażenie człowieka zadowolonego z życia, zwłaszcza w oczach zewnętrznego obserwatora Józefa, ironisty opisującego zachowanie postaci behawiorystycznie. Ale racjonalizacja tej sytuacji nasuwa zupełnie inny wniosek: Dodo po prostu nie wie o swoich niedostatkach intelektualnych – żyje we własnym, zamkniętym świecie (i nie zna innego), odznacza się pogodnym usposobieniem, a potrzeby, które sobie uświadamia, są bardzo niewielkie. Ten wątek przyjdzie nam jeszcze rozwinąć w dalszej części rozważań.

Głębokość niepełnosprawności umysłowej bohatera dobitnie potwierdzają jego kompetencje komunikacyjne: „Mówił tylko, gdy się wprost do niego zwracano, i wtedy odpowiadał na pytanie, co prawda monosylabami, jakby niechętnie, patrząc w inną stronę, i o ile te pytania nie przekraczały pewnego zakresu spraw prostych i łatwych do rozstrzygnięcia”<sup>27</sup>.

Mężczyzna nie potrafi nawiązać kontaktu z otoczeniem samodzielnie, z własnej inicjatywy. Umie mówić, lecz robi to z ogromnym wysiłkiem, posługując się pojedynczymi sylabami i nie patrząc na interlokutora. Sens jego wypowiedzi sprowadza się do elementarnych znaczeń, w dodatku odnoszących się wyłącznie do teraźniejszości.

Bruno Schulz dość rzadko pozwala bohaterom wypowiadać się w dialogach bądź w monologach, przydzielając dominującą rolę narratorowi<sup>28</sup>, jednak w kontekście tego opowiadania jest to dobrze umotywowane. Józef z rzadka przytacza krótkie frazy Doda i prawie zawsze opisuje go swoimi słowami, na podstawie prowadzonych obserwacji, ponieważ zdolności postaci w zakresie komunikacji werbalnej są bardzo ubogie. Rosemarie Garland-Thomson zauważa, że odbieranie głosu postaciom ułom-

25 Tamże.

26 M. Wlazło, *Proste myśli, trudne słowa...*, s. 190.

27 B. Schulz, *Dodo...*, s. 292.

28 Według Jarzębskiego „narracja kreuje cały świat Schulza, dialog odgrywa w nim zazwyczaj rolę drugorzędną, czasami brak go w ogóle”. J. Jarzębski, *Schulz...*, s. 213. Zob. tegoż, *Wstęp* [do:] B. Schulz, *Opowiadania...*, s. XXXIX; W. Wyskiel, *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980, s. 132–133.

nym stanowi częstą praktykę pisarską, ale i prowadzi do ich uprzedmiotowienia<sup>29</sup>.

Niewydolność ekspresji językowej Doda uzupełniają bogata mimika i gestykulacja, które stają się przedmiotem groteskowego przejawskrawienia:

Niekiedy udawało mu się utrzymać rozmowę jeszcze parę pytań dalej, poza ten zakres, a to dzięki zasobowi wyrazistych min i gestów, którymi rozporządzał, a które wskutek swej wieloznaczności oddawały mu uniwersalne zasługi, wypełniając luki artykułowanej mowy i podtrzymując swą żywą mimiczną ekspresją sugestię rozumnego rezonansu<sup>30</sup>.

Niestety, tak pojmowany dialog między bohaterem a ludźmi jest kanałem wymiany informacji w minimalnym stopniu. Mowa ciała Doda jedynie miarkuje „rozumny rezonans”, choć trzeba przyznać, że manifestują się w niej nieświadomie wykorzystywane przez mężczyznę zdolności aktorskie.

Zachowanie inwalidy, który, słuchając i obserwując rozmowę innych osób, wygląda na zadumanego jej treścią, uderzająco kontrastuje z jego upośledzeniem: „Nie zabierając głosu, wodził spod wspaniałych brwi pełnymi wyrazu oczyma od jednego rozmówcy do drugiego, przy czym stopniowo twarz jego wydłużała się, wychodziła niejako ze stawów, głupiała zupełnie, niczym nie powściągnięta w tym żywiołowym zasluchaniu”<sup>31</sup>.

Metafora wydłużającej się twarzy mężczyzny, „głupiejącej zupełnie” w trakcie zapamiętałego słuchania cudzej interlokucji, w sposób sugestywny przedstawia jego cielesną deformację, tj. powiększoną głowę, która równocześnie eksponuje niesprawność intelektualną bohatera.

Zaferowanie rozmowami innych, nawet przy silnie ograniczonym ich rozumieniu, świadczy o dużym zainteresowaniu Doda rzeczywistością zewnętrzną. Narrator powiada, że przebywający wśród ludzi inwalida odgrywa zwykle rolę „statysty i biernego obserwatora”<sup>32</sup>.

Co istotne, niepełnosprawny mężczyzna nie jest izolowany od zdrowych ludzi i chętnie spędza wśród nich czas, jednakże napotyka na trudną do przekroczenia barierę, gdyż nie potrafi się z nimi porozumieć – być może dlatego, że nikt go tego nie nauczył. Postawiony w takiej sytuacji, próbuje zatrzymać uwagę rozmówców, posługując się komunikacją niewerbalną. Niewykluczone, że gdyby po przebytej chorobie, jeszcze w okresie szkolnym, ktoś pomógł mu wykształcić

<sup>29</sup> R. Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Nowy Jork 1997, s. 15.

<sup>30</sup> B. Schulz, *Dodo...*, s. 292.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże.

ową prymarną umiejętność, jego egzystencja wyglądałaby zupełnie inaczej. Podstawowe kompetencje interpersonalne dawałyby mu większą szansę na wejście w związek ze światem osób „normalnych”. Józef wyjaśnia, że Dodo się uczył, ale proces ten miał charakter pozorny: „Jego edukacja odbyła się prywatnie, niejako *pro forma*, z wielką oględnością. Wymagania twarde i nieustępliwe wobec innych, wobec Doda miękkie niejako, powściągały swą surowość i były pełne pobłażania”<sup>33</sup>.

Powyższe słowa sugerują, że do domu bohatera przychodził nauczyciel, lecz jego lekcje nie dały odczuwalnych rezultatów. Informacja ta może wprawdzie podważyć tezę o tym, że położenie niepełnosprawnego wynika z zaniedbań edukacyjnych, ale tylko do pewnego stopnia, ponieważ mowa tutaj o nauce indywidualnej, nie zaś w szkole specjalnej, a ponadto ów pedagog mógł być nieprzygotowany do kształcenia upośledzonych. „Wymagania twarde i nieustępliwe wobec innych”, które zostały radykalnie obniżone w stosunku do Doda, świadczą o jego braku doświadczenia w pracy z ułomnymi – wszakże oczekiwania względem osób z głębokimi niedostatkami intelektualnymi już na wstępie są redukowane do minimum.

Powróćmy do kwestii wyglądu mężczyzny. Mimo niepełnosprawności Dodo ma interesującą aparycję, co frapuje Józefa:

Jego fizjonomia wcześniej zaczęła dojrzewać i, rzecz dziwna, podczas gdy przejścia i wstrząsy życiowe zatrzymywały się na progu tego życia, oszczędzając jego pustą nienaruszoność, jego zamarginesową wyjątkowość, rysy jego formowały się na tych przeżyciach, które przechodziły mimo niego, antycypowały jakąś nieurzeczywistnioną biografię, która zarysowana zaledwie w sferze możliwości modelowała i rzeźbiła to oblicze w iluzoryczną maskę wielkiego tragika, pełną wiedzy i smutku wszystkich rzeczy<sup>34</sup>.

Powierzchność bohatera jest jego znakiem szczególnym: rządzi nią zasada kontrastu pomiędzy upośledzeniem i wynikającą stąd mało urozmaiconą egzystencją a cechami fizycznymi, które sprawiają, że inwalida przypomina mędrca, „wielkiego tragika”, dojrzałego mężczyznę o dużym doświadczeniu życiowym. W ten sposób narrator prezentuje upośledzonego człowieka jako kogoś wyjątkowego. Józef w opisie Doda kilkakrotnie akcentuje ten przymiot. Jednak o ile możemy mu wierzyć, gdy mówi o wyjątkowej fizyczności bohatera, o tyle trudno mu zaufać, kiedy określa tym mianem jego życie – konstatacja ta ewidentnie przesiąknięta jest ironią:

Dookoła niego utworzyła się jakaś sfera dziwnego uprzywilejowania, która go odgradzała

<sup>33</sup> Tamże.

<sup>34</sup> Tamże, s. 294.

pasem ochronnym, sferą neutralną od naporu życia i jego wymagań. Wszyscy na zewnątrz tej sfery byli zaatakowani przez jego fale, brodzili w nich hałaśliwie, dawali się ponosić, przejęci, porwani, w dziwnym zapamiętaniu – wewnątrz tej sfery był spokój i pauza, cezura w tym ogólnym tumultie. Tak wyrastał, a wyjątkowość jego losu rosła z nim razem, jakby sama przez się zrozumiała i bez sprzeciwu z żadnej strony<sup>35</sup>.

Każdy dzień ułomnego wygląda bowiem prawie tak samo i mentalnie Dodo tkwi w całkowitym odgroźeniu od zmienności losu, silnie odczuwanej przez innych. Warto spojrzeć na wygląd Doda przez pryzmat fizjonomiki.

Każdy fizjonomista wierzy – i ta wiara stanowi fundament wszelkich jego działań – że istnieje stały związek między zewnętrzem i wnętrzem, twarzą i charakterem, że człowiek jest istotą dwoistą, rodzajem znaku do odczytania, w którym *signifiant* ciała odsyła do *signifié* duszy<sup>36</sup>.

Schulz, jeśli zaufać jego słowom, był zwolennikiem paranauki, którą jest fizjonomika. W liście do Marii Kasprowiczowej wyjawia: „Powiedzieć fizjonomię słowami, wyrazić ją bez reszty, wyczerpać świat w niej zawarty – oto, co mnie pociąga: twarz ludzka jako punkt wyjścia w powieści!”<sup>37</sup>. Według niego ludzkie oblicze jest „samym wyrazem, ekspresją, wnikliwym mówieniem, żarliwym mruganiem do naszej domyślności”<sup>38</sup>. Z kolei w recenzji *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej formułuje uwagę na temat własnej twórczości:

Miałem od dawna pomysł, że można by z twarzy napotkanego człowieka, z jego fizjonomii wyprowadzić całą nowelę lub powieść, uruchomić niejako, zmobilizować z powrotem w biografię to, co w tej twarzy zastygło w jakiś ostateczny rezultat, w jakąś figurę fizjonomiczną<sup>39</sup>.

Jednakże Schulz nie wykorzystał w praktyce artystycznej wyrażonego tu postulatu. Być może z czasem zmienił zdanie – wszakże jego domeną stało się uwypuklenie rozdźwięku między istotą a pozorem, co zastosował zarówno w kreacji postaci, jak i w ukształtowaniu całego świata przedstawionego swoich opowiadań. Jak czytamy w *Słowniku schulzowskim*, „punkt ciężkości przesuwają się tym sposobem z reguł na ewenement, wyjątek, osobliwość, wybryk natury”<sup>40</sup>.

35 Tamże, s. 293.

36 Hasło *Fizjonomika* [w:] *Słownik schulzowski* ..., s. 120–121.

37 B. Schulz, *Do Marii Kasprowiczowej* [w:] tegoż, *Księga listów* ..., s. 45.

38 Tamże.

39 Tenże, *Aneksja podświadomości* [w:] tegoż, *Opowiadania* ..., s. 387.

40 Hasło *Fizjonomika* [w:] *Słownik schulzowski* ..., s. 122.

Jedną z egzemplifikacji niniejszej zasady, niewątpliwie rządzącej dziełem Wielkiego Drohobyczanina, jest kreacja bohatera omawianego utworu. Przypadek Doda dobitnie dowodzi, że nie sposób ująć duszę i ciało ludzkie w prostej relacji zależności, ponieważ operowanie takimi kategoriami może doprowadzić do przyjęcia nieprawdziwych wniosków.

Zawarte w opowiadaniu opisy zostały skonstruowane za pomocą metody charakterystycznej dla Schulzowskiej prozy<sup>41</sup>. Dla przykładu zanalizujmy fragment dotyczący fizjonomii niepełnosprawnego:

Brwi jego sklepiły się wspaniałymi łukami, pogrążając w cieniu wielkie i smutne oczy podkrążone głęboko. Dookoła nosa wgłębiły się dwie bruzdy pełne abstrakcyjnego cierpienia i iluzorycznej mądrości i biegły do kątów ust i poza nie jeszcze. Małe i nabrzmiałe usta zamknięte były boleśnie, a kokieteryjna muszka na burbońskiej brodzie nadawała mu pozór starszego i doświadczonego bonwivanta<sup>42</sup>.

Wykorzystanie w deskrypcji czasowników nazywających ruch, np. „brwi (...) sklepiły się”, „bruzdy (...) biegły”, nadają opisowi cech opowiadania i budują jego dynamikę<sup>43</sup>. Z kolei użyte metafory mieszczą w sobie liczne odwołania kulturowe. Brwi, które „sklepiły się łukami”, nasuwają skojarzenia z architekturą sakralną, bruzdy, „pełne abstrakcyjnego cierpienia i iluzorycznej mądrości”, powodują, że Dodo jawi się jako filozof, a burbońska broda i bonwivant odsyłają do mody i rozrywek dawnej, arystokratycznej Francji. Dzięki takim opisom Schulz doszukuje się w zwyczajnych sytuacjach z życia ukrytych znaczeń<sup>44</sup>.

W kontekście niniejszego opowiadania podobne zabiegi można odczytać jako strategię na wykreowanie odmienności i nieprzeciętności kumulującej się w prezencji Doda, która jaskrawo kontrastuje z jego niedostatkami umysłowymi. Warto w tym miejscu ponownie przywołać trafny wniosek Marcina Wlazły. Po analizie wielu utworów, w jakich pojawiają się niepełnosprawni intelektualnie, stwierdza on, że najczęściej znajdują się w nich „zarówno typowy schemat opisu postaci, jak i wyraźne próby zasygnalizowania, że mamy do czynienia z bohaterem, którego wygląd sugeruje wyjątkowość prezentowanej osoby”<sup>45</sup>. Lecz to tylko

41 Zob. W. Bolecki, *Język poetycki i proza: twórczość Brunona Schulza* [w:] tegoż, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2 popr. i uzup., Kraków 1996, s. 225–319.

42 B. Schulz, *Dodo...*, s. 294.

43 Zob. W. Bolecki, *Język poetycki i proza...*, s. 289–302; J. Jarzębski, *Brunona Schulza malowanie słowem* [w:] *Bruno Schulz: in memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Eysiak, wyd. 2, Lublin 1994, s. 43–58.

44 Zob. K. Stala, *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, przedm. J. Jarzębski, Warszawa 1995.

45 M. Wlazło, *Proste myśli, trudne słowa...*, s. 174.

jedna z możliwych interpretacji takiego, a nie innego sposobu ukazania Doda. Uzasadnione będzie również stwierdzenie, że odkrywanie w aparycji inwalidy związków między nim a szeroko pojmowaną tradycją jest artystycznym wyrazem rozdźwięku pomiędzy jego realnymi możliwościami a potencjałem, jaki upozorowuje fizyczność. „Pozycja poszczególnych elementów anatomicznych twarzy oscyluje między nieoczywistą, wątpliwą przynależnością a dążeniem do istnienia osobnego, pragnieniem uchylecia terroru całości”<sup>46</sup>. Ale można przedstawić rzecz jeszcze inaczej: w zacytowanym fragmencie pobrzmiewa ironia narratora, który z bezradnością patrzy na bohatera, będąc świadomym jego niewykorzystanych predyspozycji.

Józef często kładzie nacisk na ukazanie dostojęstwa wyglądu Doda i tym samym, pośrednio, podkreślenie, że jego powierzchowność nie zdradza upośledzenia. Oprócz przytoczonych wcześniej cytatów trzeba dodatkowo uwzględnić następujący: „Ubrany w wytworny choć znoszony garnitur brata, z rękoma, którymi oplatał swą laskę, założonymi na plecach – poruszał się z dystynkcją i bez pośpiechu. Wyglądał na podróżującego dla przyjemności pana, zwiedzającego miasto”<sup>47</sup>.

Jeśli bezkrytycznie dalibyśmy wiarę deskrypcjom narratora, moglibyśmy uznać, że ułomność bohatera jest niedostrzegalna, rzecz jasna do czasu np. rozpoczęcia z nim rozmowy. Powinniśmy jednak przypomnieć tutaj pewien ważny element opisu, wprowadzony na samym początku, nieuwzględniany zbyt w toku dalszego opowiadania przez Józefa i w pewnym sensie zakłócający percepcję kreacji Doda w taki sposób, jakby nie różnił się on zewnętrznie od zdrowych ludzi. Mowa oczywiście o jego nienaturalnie dużej głowie. Trudno ocenić takie ukazanie fizjonomii bohatera – z jednej strony świadczy ono o niekonsekwencji Schulza i niedopracowaniu utworu, z drugiej zaś można silić się na tłumaczenie, że powiększona twarzoczaszka nie wyklucza pełnej godności aparycji. Zagadnienia te rzetelnie porządkuje Wlazło, kierując się w stronę opisanego ogólnych uwarunkowań prezencji osób niepełnosprawnych intelektualnie:

Niepełnosprawność intelektualna bywa przezroczysta, co oznacza, że cechy somatyczne w żaden sposób nie mogą się przyczynić do powiązania wyglądu danego człowieka ze stanem jego funkcjonowania intelektualnego. W stwierdzeniu tym zawarta jest oczywista prowokacja myślowa, wiążąca się z sugestią, że istnieje sytuacja przeciwna, gdy cechy zewnętrzne, a zwłaszcza ukształtowanie twarzoczaszki, stanowią podstawę wnioskowania, że mamy do czynienia z człowiekiem niepełnosprawnym intelektualnie. Znika wówczas przezroczystość niepełnosprawności, a skupiają uwagę obserwatorów wygląd danej

<sup>46</sup> A. Ubertowska, *Cieleśna retoryka Brunona Schulza...*, s. 244.

<sup>47</sup> B. Schulz, *Dodo...*, s. 293.



osoby, traktowany bywa nie tylko jako wyznacznik niedorozwoju umysłowego, ale bardzo często utożsamiany jest również ze stopniem zaburzenia<sup>48</sup>.

Aby zamknąć zagadnienie wyglądu kaleki, przemyślmy jeszcze jedną interesującą kwestię. Nazwa osobowa 'Dodo' jest zdrobnieniem. Zastosowanie przez narratora deminutywu imienia ułomnego, od dawna dorosłego człowieka, od początku kreuje jego infantylnizm<sup>49</sup>. Podobnie zresztą jak to, że mężczyzna nosi ubrania po bracie, jawiąc się w ten sposób jako wieczne dziecko. Ale na tym nie koniec wyjaśnień. Istnieje przecież także rzeczownik pospolity, brzmiący identycznie jak imię tytułowego niepełnosprawnego. Otóż dodo to nielotny ptak z rodziny gołębiowatych, którego wyróżnia duża głowa, wymarły w XVII wieku<sup>50</sup>. Autor *Sanatorium pod Klepsydrą* z pewnością nadał takie imię bohaterowi świadomie, czyniąc je jednocześnie tytułem utworu. Pisarz bardzo chętnie wypełniał bowiem swoje utwory postaciami zwierzęcymi. Wykorzystywał także wyobrażenia animalistyczne w metaforach. Narzeczona artysty Józefina Szelińska wspomina, że Schulz miał zwyczaj doszukiwać się w ludziach podobieństwa do zwierząt<sup>51</sup>. Uważał, że sam przypomina psa, a jego niedoszła żona – antylopę<sup>52</sup>.

Dodo to zdrobnienie, prawdopodobnie utworzone od imienia Dawid, i dodo jest ptakiem, którego z naszym bohaterem łączą nienaturalnie duża głowa i nielotność (w przypadku kaleki należy ją rozumieć jako nierozgarnięcie, brak polotu). Wymarłość doda można odnieść do Schulzowskiego protagonisty w ten sposób, że jako człowiek z głębokim upośledzeniem żyje w zupełnej stagnacji. Podsumowując, podkreślmy to, że tytuł utworu, mający podwójne znaczenie, staje się poetyckim skrótem charakterystyki postaci.

Dodo codziennie rano wychodzi na spacer i, podążając tymi samymi ulicami, zwraca uwagę złośliwych gapiów, głównie dzieci. W tym miejscu trzeba uwzględnić, że przestrzeń rozgrywanych wydarzeń tworzy wschodniogalicyski sztetl, a ściślej – centrum miasteczka<sup>53</sup>. W takiej scenerii łatwo natknąć się na innych ludzi, zwłaszcza małoletnich obywateli, skorych do płatania figli, którzy spędzają

48 M. Wlazło, *Proste myśli, trudne słowa...*, s. 153–154.

49 Źródło deminutywu Dodo nie jest jasne, gdyż może on pochodzić od różnych imion, np. Adolf, Dawid, Dominik czy Dorian (w opowiadaniu brak formy podstawowej), ale znajomość biograficznego kontekstu utworu bez szkody dla interpretacji pozwala założyć, że zdrobnienie to funkcjonuje jako derywat imienia Dawid, które nosił kuzyn pisarza.

50 Zob. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Dront\\_dodo](http://pl.wikipedia.org/wiki/Dront_dodo) (data dostępu: 10.11.2014 r.).

51 W. Pestka, *Do zobaczenia w piekle. Kresowa apokalipsa: Ukraina, Polska, Białoruś, Łotwa*, Warszawa 2009, s. 9 (praca ta jest zbiorem reportaży, zawierającym również fragmenty korespondencji J. Szelińskiej z J. Ficowskim).

52 Tamże.

53 Zob. J. Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.

czas na podwórkach kamienic. Nasz bohater doświadcza ze strony owej młodzieży dokuczliwości, co opacznie interpretuje jako przyjazne zainteresowanie. Poza tym bywa narażany przez swoich fałszywych kolegów na niebezpieczne sytuacje, wskutek których spóźnia się do domu, a w skrajnych przypadkach nie wraca na noc. Nie zdając sobie sprawy z tego, co go spotyka, zawsze przychodzi sponiewierany, ale mimo to „zdrow i pełen spokoju”<sup>54</sup>.

Kolejną cechą Doda jest skłonność do bezmyślnego przyglądania się przedmiotom, budynkom i ludziom, zwracającym przypadkiem jego uwagę:

Ten brak pośpiechu, jakiegoś kierunku lub celu, który by się w jego ruchach wyrażał, przybierał niekiedy kompromitujące formy, gdyż Dodo okazywał skłonność do zagapiania się: przed drzwiami sklepów, przed warsztatami, w których stukano i majstrowano, a nawet przed grupą ludzi rozmawiających<sup>55</sup>.

Marcin Wlazło tak tłumaczy podobne zachowania osób niepełnosprawnych intelektualnie: „To, na co zwracają uwagę i co zapamiętują, wiąże się bezpośrednio z niepowtarzalnym światem ich doznań wewnętrznych, do którego wiedzy niedoskonała droga zmysłowego oglądu i mentalnego porządkowania rzeczywistości fizycznej”<sup>56</sup>. Łatwo zatem zbroczyć Dodowi z drogi, gdy górę bierze w nim naturalna ciekawość świata.

Narrator, obserwując bohatera w towarzystwie dzieci i młodzieży z miasteczka oraz mając na względzie jego poważny wygląd, porównuje go do perypatetyka, filozofa prowadzącego wykłady podczas przechadzki ze swoimi słuchaczami: „Gdy szedł tak, górując głową nad tą wesołą i trzpiotowatą gromadką, wyglądał jak filozof perypatetyczny w otoczeniu swych uczniów, a w twarzy jego spod maski powagi i smutku wyłamywał się frywolny uśmiech, walcząc z tragiczną dominantą tej fizjonomii”<sup>57</sup>. Kaleki, kiedy znajduje „audytorium” dla swoich niewypowiedzianych rozważań, wygląda zarazem śmiesznie i tragicznie. Integracja Doda z lokalną społecznością, choć jest pewnym krokiem naprzód, pokazuje, że bariera oddzielająca go od niej staje się trudna do przekroczenia. Zacytujmy następne celne spostrzeżenie Wlazły: „Przykłady literackie pokazują, że »bycie sobą wśród innych« jest perspektywą niosącą ogromne ryzyko – nie tylko nie prowadzi do ukształtowania się integracyjnych relacji, ale pogłębia z reguły izolację, często prowokując niechęć lub agresję”<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> B. Schulz, *Dodo...*, s. 295.

<sup>55</sup> Tamże, s. 293–294.

<sup>56</sup> M. Wlazło, *Proste myśli, trudne słowa...*, s. 183.

<sup>57</sup> B. Schulz, *Dodo...*, s. 295.

<sup>58</sup> M. Wlazło, *Proste myśli, trudne słowa...*, s. 223.

Zaprezentowana scena pokazuje kolejny problem osób niesprawnych intelektualnie: konieczność zapewnienia im opieki w ciągu dnia. Wydaje się, że receptą na uczynienie powszedniości Doda bardziej godną byłoby zorganizowanie mu pobytu w zakładzie opieki dziennej dla inwalidów i jednocześnie znalezienie dla niego miejsca w towarzystwie zdrowych ludzi, reprezentantów lokalnej społeczności, którzy w pełni go zaakceptują, a nie wykorzystają jego odmienności.

Za pozornym zadowoleniem bohatera może kryć się jego całkowite wyizolowanie, spotęgowane przez mocno ograniczoną umiejętność porozumiewania się z innymi. Według Marcina Wlazły

dostrzegalną konsekwencją zaburzonych przez odmienną relacji społecznych jest samotność, która w utworach literackich objawia się przede wszystkim jako niemożność pokonania bariery komunikacyjnej. Nie tyle odmienny wygląd niepełnosprawnych intelektualnie bohaterów, ile ich problemy z precyzyjnym wyrażaniem myśli, emocji i pragnień, prowadzą stopniowo do popadania w coraz większą izolację<sup>59</sup>.

Pod tym względem opowiadanie *Dodo* realizuje typowy dla literatury pięknej wzorzec kreacji postaci niepełnosprawnych – jego tytułowy bohater sprawia wrażenie zadowolonego z życia i na pozór wypełniają go same pozytywne odczucia, ale w gruncie rzeczy tkwi w absolutnej samotności. „Przejście od naiwnej poczciwości do tragicznego wyobcowania (...) stanowi wyjściowy model, który w ogólnych zarysach można uznać za inspirujący dla konstrukcji wizerunku bohatera niepełnosprawnego w literaturze pięknej”<sup>60</sup>.

Wiele do życzenia pozostawiają także warunki bytowe kaleki. Dodo mieszka w niewielkim lokum wraz z rodzicami, niemłodymi już Hieronimem i Retycją, oraz kuzynką Karolą, ironicznie nazwaną przez narratora „klucznicą w wielkim gospodarstwie wujostwa”<sup>61</sup>. Jego ojca również należy uznać za ułomnego, choć nie zawsze taki był. Józef wyjaśnia, że

ci, którzy go znali za młodu, twierdzili, że ten niepohamowany temperament nie znalazł żadnych hamulców, względów i skrupułów. Z satysfakcją mówił nieuleczalnie chorym o czekającej ich śmierci. Z wizyt kondolencyjnych korzystał, by przed skonsternowaną rodziną poddawać ostrej krytyce żywot zmarłego, po którym jeszcze lży nie obeschły. Ludziom, ukrywającym jakieś przykre i drażliwe sprawy osobiste – wypominał je głośno i urągliwie. Ale pewnej nocy powrócił z podróży cały zmieniony i nieprzytomny ze strachu, usiłując schować się pod łóżko<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> Tamże, s. 217.

<sup>60</sup> Tamże, s. 153.

<sup>61</sup> B. Schulz, *Dodo...*, s. 296.

<sup>62</sup> Tamże, s. 298.

Odtąd okrutny Hieronim porzucił podejrzane interesy i wycofał się z życia. Wydarzenia z jednego dnia tak bardzo go poraziły, że zapadł na chorobę psychiczną i stracił kontakt z otoczeniem. W konsekwencji tego przestał rozpoznawać najbliższych, jego przypadłością stały się urojenia prześladowcze i zamknął się w czterech ścianach swojego mieszkania, a konkretnie „na wąskim skrawku między sienią a ciemnym alkierzem, który został mu przydzielony”<sup>63</sup>. Traumatyczne doświadczenie sprawiło ponadto, że całkowicie przestał interesować się synem:

Wuj Hieronim i Dodo żyli w tym ciasnym mieszkaniu niejako mimo siebie, w dwóch różnych dymensjach, które się krzyżowały, nie tangując się. Oczy ich, gdy spotkały się ze sobą, szły dalej poza siebie, jak u zwierząt dwu różnych i dalekich gatunków, które nie dostrzegają się wcale, niezdolne zatrzymać obcego obrazu, lecącego na wskroś przez świadomość, która nie może go w sobie zrealizować<sup>64</sup>.

Jego upośledzenie najprawdopodobniej okazuje się głębsze niż poważne niedostatki intelektualne Doda – skoro syn nazywa ojca „ciężkim wariatem”.

Narrator opisuje oryginalny wygląd wuja Hieronima, który ciekawie ilustruje to, do jakiego stanu doprowadziła bohatera zupełna izolacja od otoczenia. Jego ciało okrywa bardzo długi szlafrok, a zza bujnego zarostu, nieujarzmionego z powodu zaniedbania, wyłaniają się tylko nos i oczy:

W długim, do ziemi sięgającym szlafroku siedział w głębi alkierza i porastał z dnia na dzień coraz bardziej fantastycznym zarostem. Długa broda barwy pieprzu (ku końcom długich kosmyków prawie że biała) opływała mu twarz dookoła, sięgała do połowy policzków, zostawiając tylko wolny krogulczy nos i dwoje oczu, toczących białkami w cieniu krzaczystych brwi<sup>65</sup>.

W zaciemnionym alkierzu, który zajmuje wuj Hieronim, wzrok przykuwa wiążący na ścianie gobelin, przedstawiający lwa. Wedle relacji narratora mieszkanie pokoju i tkaninowy drapieźnik są ze sobą w konflikcie:

Siedząc tyłem do siebie, lew i wuj Hieronim wiedzieli o sobie pełni nienawiści. Nie patrząc na siebie, grozili sobie wyszczerzonym, odsłoniętym kłem i groźnie warczącym słowem. Chwilami lew, podrażniony, przypodnosił się aż na przednich łapach, zjeżał grzywę wyciągniętej szyi i groźny ryk jego toczył się dookoła chmurnego horyzontu<sup>66</sup>.

<sup>63</sup> Tamże, s. 296.

<sup>64</sup> Tamże, s. 297.

<sup>65</sup> Tamże, s. 296.

<sup>66</sup> Tamże.

Bruno Schulz często zaludnia swoje opowiadania postaciami zwierzęcymi bądź wykorzystuje związane z nimi motywy, jak zostało to zasygnalizowane podczas eksplikacji semantyki imienia tytułowego bohatera, aczkolwiek trzeba do tego dodać jedno ważne zastrzeżenie: zwierzęta te, nawet gdy są ukazywane w przestrzeni domu, zwykle nie należą do oswojonych przez człowieka przedstawicieli fauny i współtworzą nieprzyjazną mu wizję świata (np. karaluch, krab, skorpion)<sup>67</sup>. Nie inaczej dzieje się w tym przypadku.

Obraz walki Hieronima z lwem jest trudny w interpretacji i niejednoznaczny, w związku z czym każde stwierdzenie będzie tutaj tylko hipotezą. I tak być może majestatyczność aparycji wuja skojarzyła się Józefowi z dostojnością gobelinowego drapieżnika, a później analogia ta zyskała realizację w postaci fantastycznego zdarzenia<sup>68</sup>. Patrząc na rzecz nieco inaczej, można by dojść do wniosku, że to nietypowe zestawienie postaci wynika z asocjacji narratora, w której doszło do połączenia Hieronima, przypominającego z wyglądu proroka, z jego świętym patronem, przedstawianym na obrazach z oswojonym lwem<sup>69</sup>. Ale rywalizacja bohatera z królem zwierząt odsyła też do jego zaburzeń psychicznych, mogących objawiać się w odczuwaniu zagrożenia ze strony wizerunku drapieżnika.

Istotnie, wuj Hieronim cierpi na urojenia prześladowcze. Znajduje się w nieustannej mobilizacji, gotowości do ucieczki – i identycznej postawy wymaga od najbliższych:

Wuj Hieronim jadł niespokojnie, długa broda wpadała mu do talerza. Gdy drzwi zaskrzypiały w kuchni, podrywał się na wpół z krzesła i chwycił za talerz z zupą, gotów ze swą porcją uciec do alkierza, gdyby ktoś obcy wszedł do mieszkania. Wtedy ciotka Retycja uspokajała go: – Nie bój się, nikt nie idzie, to służąca<sup>70</sup>.

W niedzielę po południu przychodziliśmy wszyscy do ciotki Retycji na mały rodzinny podwieczorek. Wuj Hieronim nie poznawał nas. Siedząc w alkierzu, rzucał na to zebranie spoza szklanych drzwi dzikie i przerażone spojrzenia. Czasami atoli niespodzianie wychodził ze swej samotni w swoim długim do ziemi szlafroku, z falującą dookoła twarzy brodą, i robiąc rękami ruch, jak gdyby nas rozdzielał, mówił: – A teraz błagam was, tak jak tu jesteście, rozejdźcie się, rozbiegnijcie chyłkiem, cichaczem i niepostrzeżenie ... – Potem grożąc nam tajemniczo palcem, głosem przyciszonym dodawał: – Mówią już powszechnie

<sup>67</sup> Zob. A. Ossowski, *Drohobyckie bestiarium* [w:] *Bruno Schulz: in memoriam 1892–1942 ...*, s. 79–99. Wyjątek stanowi Nemrod, piesek Józefa.

<sup>68</sup> Świat przedstawiony w opowiadaniach Schulza w dużej mierze jest wytworem wyobraźni postrzegającego podmiotu, przy czym utwory *Dodo* i *Edzio* nie są tutaj reprezentatywne ze względu na to, że pierwiastek fantastyczny odgrywa w nich mniejszą rolę.

<sup>69</sup> Zob. obraz *Święty Hieronim w pracowni* autorstwa Colantonio, włoskiego malarza z XV wieku.

<sup>70</sup> B. Schulz, *Dodo ...*, s. 297.

nie: Di – da<sup>71</sup>.

Powód obsesji bohatera pozostaje nieznan, a jego jedynym znakiem jest enigmatyczne określenie, być może komenda, „di – da”.

Nie możemy pominąć jeszcze jednej postaci opowiadania, migawkowo przedstawionej, ale wyraźnie obecnej na marginesie akcji, a mianowicie ciotki Retycji. Spoczywa na niej ciężar opieki nad dwoma mężczyznami z upośledzeniem umysłowym<sup>72</sup>. Jak poetycko ujmuje to narrator, „gdy zasiadano do stołu, ciotka Retycja, siedząc między mężem a synem, stanowiła granicę dwóch światów, istmus między dwoma morzami obłądu”<sup>73</sup>. Jako kobieta wykazuje ona typową dla Schulzowskich reprezentantek płci pięknej zdroworozsądkową postawę wobec rzeczywistości – w przeciwieństwie do otaczających ją mężczyzn, którzy żyją we własnych światach<sup>74</sup>. Zmagając się ze swoim problemem w pojedynkę, Retycja tkwi w bardzo trudnej sytuacji, co stanowi ogólną konsekwencję położenia rodzin, w których znajdują się ludzie upośledzeni (brak zinstytucjonalizowanego wsparcia). Nie może zaznać spokoju nawet w nocy, ponieważ jej syn cierpi na bezsenność.

Oto jak Józef podsumowuje monotonną, ubogą w zdarzenia egzystencję Doda: „Nie żyte życie męczyło się, dręczyło w rozpacz, kręciło się jak kot w klatce. W ciele Doda, w tym ciele półgłówka ktoś starzał się bez przeżyć, ktoś dojrzewał do śmierci bez okruszyny treści”<sup>75</sup>.

Podział na formę i treść, czyli ciało i duszę dobitnie eksponuje sprzeczności, jakie uosabia niepełnosprawny. Nieprzeciętny wygląd „wielkiego tragika” przyobleka pustkę wewnętrznego świata mężczyzny, który mimo upływu czasu nie staje się bogatszy duchowo i najprawdopodobniej przyjdzie mu umrzeć bez przeżycia wielu ludzkich doświadczeń.

Jednakże zakończenie utworu, niełatwe w odbiorze i zapewne dające się odczytać na wiele sposobów, zdaje się przynosić pewną samoświadomość Doda. Oto bohater podczas bezsennej nocy zaczyna płakać i przypisuje swoje jęki komuś innemu, kto jest „zamurowany”:

Nagle zaszlochał w ciemności przerażająco.

<sup>71</sup> Tamże, s. 298.

<sup>72</sup> Silne przeżywanie przez Retycję sytuacji, kiedy Dodo nie wraca do domu na czas, pozwala wnioskować o jej przywiązaniu emocjonalnym do niepełnosprawnego syna.

<sup>73</sup> Tamże, s. 297.

<sup>74</sup> Hasło *Retycja* [w:] *Słownik schulzowski...*, s. 311.

<sup>75</sup> B. Schulz, *Dodo...*, s. 299.

Ciotka Retycja zbiegła do niego z łóżka: – Co ci jest, Dodo, czy cię coś boli?  
Dodo odwrócił głowę ze zdumieniem. – Kto? – zapytał.  
– Czego jęczysz? – pyta ciotka.  
– To nie ja, to on ...  
– Jaki on?  
– Zamurowany ...  
– Kto taki?  
Ale Dodo z rezygnacją machnął ręką. – Eh ... – i obrócił się na drugą stronę<sup>76</sup>.

W *Słowniku schulzowskim* znajduje się interesujące wyjaśnienie tej sceny:

Schulz opisuje (...) figurę troistą: ciało zamieszkiwane przez dwie dusze, czy też dwie istoty: przez półgłówna Doda i przez Zamurowanego, któremu czasem udaje się przedostać na zewnątrz i przemówić nocnym krzykiem. Ten pierwszy zawiaduje ciałem, z którego nie potrafi korzystać, ten drugi – Zamurowany – pozbawiony wszelkiej fizyczności, nie ma dostępu do świata. Ale to ciało – tak źle kierowane przez Doda – żyje jakby własnym rozpędem, realizuje wpisany w nie scenariusz i przemienia się w taki sposób, jakby Zamurowany żył pełnią życia, a ono zapisywało jego życiowe doświadczenia<sup>77</sup>.

Mówiąc nieco inaczej, można też przyjąć, że ową ukrytą za murem postacią jest sobowtór Doda, widziany przez niego oczyma wyobraźni człowiek „bez okruszyny treści”, od którego upośledzony mężczyzna usiłuje się zdystansować.

Warto zastanowić się nad stosunkiem narratora do bohatera analizowanego utworu, człowieka bez wątpienia nieszczęśliwego. Jego postawa sprawia wrażenie zastanawiająco beztrioskiej i wzbudza niepokój. Józef wydaje się nie przejawiać empatii i nie uwzględniać cierpienia, jakiego doświadcza ułomny – w zamian skupia się na behawiorystycznym opisie. Można zadać pytanie: czy to jest etyczne? Otóż dzieje się tak dlatego, że w twórczości drohobyckiego artysty ludzka niedoskonałość staje się materią w szczególnym stanie skupienia, która została wynaturzona za sprawą nieujarzmionych mocy przyrody. Autor *Sklepów cynamonowych* z upodobaniem kreuje niepełnosprawnych bohaterów, ponieważ stanowią oni podniętę do budowania interesujących opisów<sup>78</sup>. Poza tym warto przytoczyć opinię Jarzębskiego, który uważa, że „kalectwo wyraźnie intryguje Schulza, budzi jego niepokój, jest bowiem groteskowym uszczupleniem osoby, zachwianiem jej fizycznych proporcji, ingerencją w jej wewnętrzną kompozycję”<sup>79</sup>.

<sup>76</sup> Tamże, s. 300.

<sup>77</sup> Hasło *Dodo* [w:] *Słownik schulzowski...*, s. 86.

<sup>78</sup> J. Speina, *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974, s. 31.

<sup>79</sup> J. Jarzębski, *Schulz...*, s. 181.

Czy jednak Schulzowski narrator rzeczywiście odczuwa satysfakcję, gdy z sarkazmem wypowiada się o niepełnosprawnych albo przygląda się ich zdeformowanym ciałom? Przecież jego ironię przesiąka gorzycz, która odznacza się tym, że często staje się wyrazem ludzkiej bezsilności w obliczu nierozwiązywalnych problemów oraz jest środkiem na zdystansowanie się wobec bolesnych doświadczeń. Podobną rolę odgrywają tu groteskowe obrazy kalectwa. Zadrwienie z powagi wywołuje swoisty stan *katharsis*. Śmiech Józefa rozbraja zatem cierpienie. Wszakże to głęboko wrażliwy młodzieniec i trudno byłoby go podejrzewać o naigrzanie się z krzywdy bliźnich. Nade wszystko zaś jego wypowiedzi wskazują na szereg trudności, jakie napotyka na co dzień ułomny Dodo. Pod tym względem kalectwo jest „figurą ryzykownych aktów poznawczych, anarchicznej, trudnej do zaklasyfikowania aktywności poznającego »ja«”<sup>80</sup>, natomiast ujęcia groteskowe wstrząsają czytelnikiem bardziej niż realistyczne czy naturalistyczne.

## Bibliografia

- Bolecki W., *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni. Studium z poetyki historycznej*, wyd. 2 popr. i uzup., Kraków 1996.
- Bruno Schulz: *in memoriam 1892–1942*, red. M. Kitowska-Łysiak, wyd. 2, Lublin 1994.
- Brzuchowska Z., *Literatura w służbie dziecka upośledzonego* [w:] *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży. Wybrane problemy*, red. J. Papuzińska, B. Żurkowski, Warszawa–Poznań 1985, s. 121–133.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*, Sejny 2002.
- Garland-Thomson R., *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, Nowy Jork 1997.
- Jarzębski J., *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005.
- Jarzębski J., *Schulz*, Wrocław 1999.
- Jarzębski J., *Wstęp* [do:] B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wyd. 2 przejrz. i uzup., Wrocław 1998, BN I 264.
- Matwijenko S., *Dyskurs autobiograficzny. Prywatna mitologia Brunona Schulza* [w:] *W ulamkach zwierciadła ... Bruno Schulz w 110. rocznicę urodzin i 60. rocznicę śmierci*, red. M. Kitowska-Łysiak, W. Panas, Lublin 2003, s. 185–191.
- Pestka W., *Do zobaczenia w piekle. Kresowa apokalipsa: Ukraina, Polska, Białoruś, Łotwa*, Warszawa 2009.
- Rosochacka A., *Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzniona*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 125–135.

<sup>80</sup> A. Ubertowska, *Cielesna retoryka Brunona Schulza ...*, s. 241.



- Schulz B., *Księga listów*, zebrał J. Ficowski, wyd. 2 przejrz. i uzup., Gdańsk 2002.
- Sękowska Z., *Pedagogika specjalna. Zarys*, Warszawa 1985.
- Słownik schulzowski*, red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2003.
- Smusz A., *Schulz i kalecy. Figury ułomności w opowiadaniach Brunona Schulza*, „Czas Kultury” 2014, nr 1, s. 38–45
- Speina J., *Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza*, Warszawa–Poznań 1974.
- Stala K., *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*, przedm. J. Jarzębski, Warszawa 1995.
- Ubertowska A., *Cielesna retoryka Brunona Schulza [w:] Między słowem a ciałem. Materiały z IV Sesji Naukowej z cyklu „Świat jeden, ale nie jednolity”, Bydgoszcz, 24–26 października 2000 roku*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2001, s. 237–247.
- Wlazło M., *Proste myśli, trudne słowa. Z perspektywy socjopedagogicznej o wizerunku osób z niepełnosprawnością intelektualną w literaturze pięknej*, Kraków 2013.
- Wyczęsany J., *Pedagogika upośledzonych umysłowo. Wybrane zagadnienia*, wyd. 4 zm., Kraków 2004.
- Wyskiel W., *Inna twarz Hioba. Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza*, Kraków 1980.
- Zarych E., *Postacie kalek w utworach Bolesława Leśmiana – zwycięstwo ciała czy ducha?*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 149–160.

## **Barbara Trygar**

(ur. 1986 r. w Krośnie) doktor nauk humanistycznych (z wyróżnieniem) w zakresie literaturoznawstwa (Uniwersytet Rzeszowski). Od 2010 roku członek Pracowni Badań Dokumentacji Literackich i Kulturowych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Główne kierunki zainteresowania: zagadnienie tożsamości w literaturze emigracyjnej XX wieku i w literaturze ponowoczesnej w perspektywie badań teoretycznoliterackich (fenomenologia, hermeneutyka, dekonstrukcja) i w kontekście filozoficznym (egzystencjalizm, personalizm, filozofia dialogu).

## **Kazimierz Braun: *Mój teatr Norwida***

### Recenzja

W recenzji przywołuję najnowszą książkę Kazimierza Brauna *Mój Teatr Norwida* (2014), opublikowaną przez Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. Kazimierz Braun to jeden z najwybitniejszych, a zarazem najbardziej doświadczony inscenizator Norwidowskich dramatów; autor ważnych publikacji na temat twórczości Norwida. Z pracy reżysera nad dramataми czytelnik może wyczytać wizję teatru Norwida. To szczególne spotkanie pisarza z czytelnikiem jest wspólnym przemierzaniem drogi, która pozwala odkrywać i przekształcać skarby kultury.

Barbara Trygar

## Kazimierz Braun: Mój teatr Norwida

Badaczy twórczości teatralnej Cypriana Norwida z pewnością zainteresuje nowa książka Kazimierza Brauna *Mój teatr Norwida* (2014), której publikacji podjęła się Pracownia Badań i Dokumentacji Kultury Literackiej Uniwersytetu Rzeszowskiego, ogłaszając pracę drukiem w serii: *Z Archiwum Pisarza* pod redakcją Jolanty Pasterkiej. Twórczość dramatyczna Norwida została bardzo obszernie opisana przez wielu wybitnych badaczy<sup>1</sup>, jednak cechą charakterystyczną artystów, decydującą o ich ciągłej aktualności, jest to, że tkwi w nich pierwiastek pozahistoryczny. Próba przeniknięcia człowieka łączy się zatem z sięganiem do źródeł, tak jak to uczynił w swojej książce Kazimierz Braun. Pamięć o przeszłości to przecież fundament życia w terażniejszości, to pomoc w rozumnym planowaniu i budowaniu przyszłości. Tak jest w każdej dziedzinie życia, w każdej dziedzinie ludzkiej twórczości. Pamięć oparta jest na wiedzy, zawiera i przekazuje wiadomości. Każdy akt pamięci to ogniwo w procesie komunikacyjnym; łączy to, co było z tym, co jest; otwiera się na to, co będzie. Poznanie jest twórczością (interpretacją), jego adekwatność mierzyć można jedynie stopniem mocy, czyli skutecznością oddziaływania, tak jak w przypadku oddziaływania dorobku artystycznego Norwida na pracę Kazimierza Brauna.

<sup>1</sup> Zob. K. Górski, T. Makowiecki, I. Sławińska, *Pięć studiów o Norwidzie*, Toruń 1949; I. Sławińska, *O komediach Norwida*, Lublin 1953; tejsze, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971; J. Gomulicki, *Wprowadzenie do biografii Norwida* (jako wstęp do *Dzieł zebranych*), Warszawa 1965; tegoż, *Na temat Norwida*, Warszawa 1968; tegoż, *Cyprian Norwid. Przewodnik po życiu i twórczości*, Warszawa 1967; J.W. Borowy, *O Norwidzie. Rozprawy i notatki*, Warszawa 1960; S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983; K. Wyka, *Cyprian Norwid: studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989; J. Zach-Błońska, *Monolog różnogłose. O dramatach współczesnych Cypriana Norwida*, Kraków 1993; A. Ziolkowicz, *Misteria polskie: z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i młodopolskim*, Kraków 1996; *Dramat polski. Interpretacje*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, Gdańsk 2001.

Kazimierz Braun – reżyser, dyrektor i kierownik artystyczny teatrów, scenarzysta i pisarz, a zarazem historyk i teoretyk sztuki scenicznej – studiował polonistykę na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, a po otrzymaniu tytułu magistra kontynuował edukację na Uniwersytecie Wrocławskim, gdzie uzyskał stopień doktora i habilitację. Obok zainteresowań filologicznych, rozwijał również swoje zamiłowanie do reżyserii, ucząc się w Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie, u Erwina Axera. Jak wspomina reżyser, lata terminowania u Axera stały się fundamentem dla jego dalszej pracy<sup>2</sup>. Niewątpliwie wpływ na jego twórczość miały pierwsze przełomowe osiągnięcia, takie jak: spektakl dyplomowy (1961 r.) w Teatrze Współczesnym w Warszawie (prowadzonym przez mistrza Axera); pełny debiut w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku oraz – rok później – w warszawskim Teatrze Polskim. Obszar repertuaru reżyserskiego Kazimierza Brauna obejmuje przede wszystkim klasykę polską (Norwid, Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański), polską dramaturgię współczesną (Mrożek, Różewicz), „przedproże współczesności” (Gombrowicz, Witkacy, Brecht, Beckett, Ionesco) oraz klasykę światową (z Szekspirem na czele). Braun jest autorem ponad pięćdziesięciu książek wydanych w kilku językach<sup>3</sup>, a także ponad czterystu artykułów, esejów i recenzji. Chociaż reżyser od 1985 roku mieszka i pracuje w USA, to jednak, ze względu na wartość jego pracy dla polskiej kultury, zyskał on ważne miejsce w dziejach najnowszego teatru polskiego, zarówno jako jego współtwórca, jak i uważny obserwator. W polskiej teatrologii jego nazwisko pojawia się w kontekście nie tylko teorii teatru, ale także praktyki, krytyki i historii.

Przedstawiony tu pokrótce dorobek naukowy oraz warsztat teatralny Brauna stanowiły dla niego cenny punkt wyjścia, a przy tym dowodzą solidnej i gruntownej znajomości zagadnień, które zostały opisane w *Moim teatrze Norwida*. Sam reżyser zwrócił na to uwagę we wprowadzeniu do książki:

Od początku moich praktycznych prac reżyserskich w materii dramaturgii Norwida radziłem się zawsze norwidologów, czytałem ich dzieła i uczyłem się od nich. Przygotowując

2 Horyzonty teatru II. Droga Kazimierza Brauna, red. J. Brylewska, Toruń 2006, s. 24.

3 Braun wykorzystał swoje doświadczenie w pracy zarówno w teatrze polskim, jak i amerykańskim; napisał szereg książek z dziedziny historii teatru, a także dotyczących reżyserii (m.in. jej nauczania): *Notatki reżysera*, Lublin 1970; *Cypriana Norwida teatr bez teatru*, Warszawa 1971; *Teatr wspólnoty*, Kraków 1972; *Nowy teatr na świecie*, Warszawa 1972; *Druga Reforma Teatru?*, Wrocław 1979; *Przestrzeń teatralna*, Warszawa 1982; *Wielka Reforma Teatru w Europie*, Wrocław 1984; *Nadmiar teatru*, Warszawa 1985; *Języki teatru* (współautor: Tadeusz Różewicz), Wrocław 1989; *Rozdartakurtyna* (współautor: Stanisław Beres), Londyn 1993; *Teatr Polski 1939–1989*, Warszawa 1994; *A History of Polish Theater 1939–1989: Spheres of Captivity and Freedom*, Westport 1996; *Szkice o ludziach teatru*, Warszawa 1996; *Wprowadzenie do reżyserii*, Warszawa 1998; *Two Plays for Two Actresses*, Charkov 2000; *Theater Directing Art, Ethics, Creativity*, Lewiston 2000; *Kieszonkowa historia teatru na świecie w XX wieku*, Lublin 2000; *Kieszonkowa historia teatru polskiego*, Lublin 2000; *A Concise History of Polish Theater from the Eleventh to the Twentieth Centuries*, Lewiston 2003; *Krótką historia teatru amerykańskiego*, Poznań 2005.

się do prób norwidowskich przedstawień, a potem zastanawiając się nad ich recepcją, wybiegałem przy tym niejednokrotnie poza dramaturgię Norwida ku innym utworom literackim i listom, ogólnym refleksjom filozoficznym i estetycznym, ku jego myślom o sztuce i narodzie; zastanawiałem się także, jak jego dzieło funkcjonuje w duszach i dziełach innych twórców, zwłaszcza jego „późnych wnuków”<sup>4</sup>.

Przygotowane przez Kazimierza Brauna kompendium ma niewątpliwie sporą wartość poznawczą. Narracja Brauna została poprzedzona refleksją *Kazimierz Braun wobec Cypriana Norwida* autorstwa ks. prof. dra hab. Antoniego Dunajskiego, który zwrócił uwagę odbiorców na fascynację Brauna twórczością Norwida, pokazując jak wielką inspiracją był ten poeta i dramaturg na drodze naukowej i artystycznej autora *Mojego teatru Norwida*. Warto w tym miejscu za Dunajskim wymienić kilka najważniejszych prac Brauna, związanych z dorobkiem artystycznym Norwida: praca magisterska na Uniwersytecie Poznańskim – *Teatr Norwida* (1958); praca wstępna na Wydziale Reżyserii PWST w Warszawie – *Za kulisami* (1958); pierwsze przedstawienie sztuki Norwida – *Pierścień Wielkiej Damy* (1962); praca dyplomowa na Wydziale Reżyserii PWST w Warszawie – *Pierścień Wielkiej Damy* (1962). Praca doktorska, opublikowana pt. *Cypriana Norwida teatr bez teatru* (1971), kolejne przedstawienia wyreżyserowane w teatrach i telewizjach (*Pierścień Wielkiej Damy*, *Aktor*, *Za kulisami*, *Kleopatra* i *Cezar oraz Miłość czysta u kąpieli morskich*). Podsumowując, Dunajski pisze o Braunie:

Jest to bez wątpienia najwybitniejszy i najbardziej doświadczony inscenizator Norwidowskich dramatów, a także autor wielu cennych opracowań dotyczących zjawiska Norwid. Jego dorobek w tym zakresie jest imponujący i zasługuje na przypomnienia, zwłaszcza, że norwidologiczne dokonania Brauna sytuują się głównie na tych obszarach, na których dublerów nie ma<sup>5</sup>.

Sztuka stanowi wartość najwyższą, wyzwala „prawdziwe uczucie”, centrum życia wewnętrznego. U podstaw odniesienia do życia nie tkwi *Erkenntnis*, ale *Erlebnis*. Sztuka stanowi bodziec do życia. Życie dla artysty to tworzenie, o czym Braun przekonuje czytelnika w części książki dotyczącej intytulacji: *Moje prace teatralne nad Norwidem*. Obraz pracy reżysera nad dramatami Norwida jest jednocześnie wizją teatru Norwida. Całość dramaturgicznego dorobku autora została podzielona na dwa segmenty. Pierwszy obejmuje sztuki romantyczne,

<sup>4</sup> K. Braun, *Wprowadzenie* [do:] tegoż, *Mój teatr...*, dz. cyt., s.7.

<sup>5</sup> Tamże, s. 12–13.

wśród nich m.in. *Zwolon*, *Krakus*, *Wanda*, napisane około połowy XIX wieku. W tych sztukach młody Norwid reprezentuje postawę „późnego romantyka”, jest w romantyzm „uwikłany”, wadzi się z nim, stara się z niego wyzwolić. Drugi segment zawiera sztuki, które powstały w latach 60. i 70., są to dramaty określone jako dojrzałe: *Aktor*, *Za kulisami*, *Pierścień Wielkiej Damy*, *Kleopatra*. W dalszym ciągu są to dramaty poetyckie, choć już zupełnie nieromantyczne – wręcz anty-romantyczne. Można je określić jako „realistyczno-poetyckie”. Ich akcja jest umiejscowiona w konkretnej i realnej rzeczywistości: historycznej, społecznej i politycznej społeczeństw oraz psychologicznej, emocjonalnej i duchowej jej bohaterów. Jednocześnie, jako utwory napisane przez poetę i myśliciela posiadają zawsze wymiar metafory, symbolu, uogólnienia, transhistoryzmu oraz perspektywę transcendentną. Dialogi i monologi, zdarzenia sceniczne i działania postaci, obrazy i wizje sceniczne, a nawet obieg rekwizytów mają w nich zawsze te dwa wymiary: realistyczny i poetycki. Braun zajął się reżyserią dramatów, które przyporządkowane zostały do segmentu drugiego, w książce *Mój teatr Norwida* dobitnie to konstatuje: „W nim znalazłem ziarno stylu”<sup>6</sup>.

Norwidowski teatr Brauna jest połączeniem poezji z konkretem, symbolizmu z realizmem, umowności z dosłownością. W ten sposób reżyser wypełniał przesłanie Norwida: traktowanie sztuki jako najwyższej możliwej czynności; traktowanie sztuki jako pracy; traktowanie sztuki jako obowiązku narodowego. Indywidualność Brauna w swym najgłębszym „Ja” – konstytuującym się zresztą dzięki niepowtarzalnemu odniesieniu do „Bycia” – rzutuje także na charakter jego aktów twórczych. „Ja” pisarza angażuje się w najgłębsze tajniki, lecz w żadnym razie nie działa dla samego „Ja”. Czytelnik może w książce zapoznać się nie tylko z oryginalnością Norwida, ale również z oryginalnością Brauna sięgającego do źródła. Norwid napisał: „[...] oryginalność jest to sumienność w obliczu źródeł”<sup>7</sup>. Ta myśl jest obecna w twórczości Kazimierza Brauna. W kontekście takiej wizji sztuki interesujące jest zakończenie rozważań reżysera w postaci monodramy *Powrót Norwida*. Tekst ten został oparty o utwory, listy i wypowiedzi Cypriana Norwida. Jest to literacka opowieść o ostatnich latach poety, *licentia poetica* autora.

Czytelnik może doświadczyć czym jest naprawdę powołanie. „Powołanie” zawiera moment wezwania, *vocatio*, które znaczy zaproszenie do czegoś, jak i nałożenie obowiązku<sup>8</sup>. Wezwanie to może być usłyszane lub nie. Usłyszane domaga się odpowiedzi. Jakiej? Czego ta odpowiedź dotyczy? Wytłumaczenie

<sup>6</sup> K. Braun, *Mój teatr...*, dz. cyt., s. 23.

<sup>7</sup> C. Norwid, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, t. 6, s. 423.

<sup>8</sup> W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, s. 156.

jest krótkie: wartości. Według Mistrza Norwida i jego ucznia Brauna powołanie artysty to służba wartości, którą od wieków utożsamiano z ideałem piękna. Piękno jest spokrewnione z prawdą i dobrem. Braun jest artystą, który w służbie tak rozumianego piękna widzi cel swojego życia, a równocześnie zdecydowany jest ten cel osiągnąć:

Bo nie jest światło, by pod korcem stało  
Ani sól ziemi do przypraw kuchennych  
Bo piękno na to jest, by zachwycalo  
Do pracy – praca, by się zmartwychwstało<sup>9</sup>.

Według Norwida piękno to siła, to kształt miłości, to coś, co zachwyci i porывa człowieka. Praca wykonywana w obliczu wartości doprowadzić ma przede wszystkim do wydobycia owego najgłębszego „kształtu” człowieka, tzn. prawdziwej, decydującej o jego człowieczeństwie istoty. Dobór osobowych wartości decyduje o jego powołaniu, co znajduje odzwierciedlenie w sztuce. Trud tworzenia, spełniającego powołanie, musi zmierzać do dzieła. Tylko w nim i poprzez nie można wykrzyć istotę sztuki, autentyczność powołania i wielkość wysiłku włożonego w jego realizację.

Ciekawe dopełnienie książki stanowią zgromadzone przez reżysera interesujące materiały archiwalne (s. 237–275) w postaci zdjęć plakatów (np. plakat *Pierścienia Wielkiej Damy*, Teatr Polski, Warszawa 1962), a także listy uczestników Międzynarodowej Konferencji Norwidowskiej w Chicago z 1983 roku, zdjęcia ze spektakli (m.in. *Pierścienia Wielkiej Damy*, Warszawa 1962; *Kleopatry i Cezara*, Lublin 1968) czy zdjęcia z okładki dwutygodnika „Teatr” (1962, nr 10).

Lektura książki *Mój teatr Norwida* ukazuje, co jest dla Brauna *a priori* w pracy nad tekstami Norwida. Pierwszym obowiązkiem artysty jest odpowiedzialność za dzieło, przy czym odpowiedzialność Braun pojmuję jako podjęcie trudu stworzenia czegoś, co ma stać się nosicielem określonych wartości. Dzieło traktuje jako medium dla ich pojawienia się w świecie. „Norwid jest kimś ogromnie ważnym dla najnowszego teatru”<sup>10</sup> – Kazimierz Braun, zainspirowany koncepcją teatru autora *Kleopatry i Cezara*, tworzy praktykę, a później teorię Teatru Wspólnoty, ale wspólnoty specyficznej. Wspólnoty, którą tworzą z jednej strony artyści, z drugiej widzowie. Nawzajem nadają sobie oni szczególnego rodzaju (bo wypełnione wieloma treściami i znakami) „komunikaty”, współegzystują w jednej

<sup>9</sup> C. Norwid, *Pisma wszystkie*, dz. cyt., t. 6, s. 234.

<sup>10</sup> K. Braun, *Mój teatr...*, dz. cyt., s. 24.

przestrzeni teatralnej i w jednym czasie, jednocześnie i równolegle tworzą i współtworzą ten świat, który powstaje tylko „tu” i tylko „teraz”, i który jest niepowtarzalny. Sama obecność aktorów i widzów w tym samym czasie i miejscu stanowi o możliwości zaistnienia owego artystycznego procesu międzyludzkiego<sup>11</sup>.

Podstawową zasadą teatru jest interakcja między wszystkimi jego elementami. Interakcja materialna (każdy ruch, gest, słowo, rekwizyt itd. istnieją dla siebie, ale i wobec siebie w każdej sekundzie swego współistnienia i w każdej części współprzestrzeni) i ta wyczuwalna instynktem, wrażliwością, ta „dziejąca się” tu i teraz, ale i trwająca w psychice twórców i odbiorców, żywa, bezpośrednia, międzyludzka. Mająca co najmniej kilka warstw i pięter swej egzystencji i współegzystencji, osadzona w czasie i przestrzeni teraz, przedtem i potem. Aby był to teatr w rozumieniu sztuki, zarówno interakcyjność, jak i kontekstowość muszą otrzymać strukturę artystyczną, cechy sztuki. Wartości ludzkie nasycają się wartościami estetycznymi. Teatr Wspólnoty to teatr otwarty na absolutną Prawdę, na absolutne Dobro, na absolutną Miłość.

Centralną wartością dla Brauna jest Prawda, pozwalająca człowiekowi przekraczać siebie i otwierać się na innych. Prawda ściśle łączy się z aspektem Dobra. Pragnienie Dobra wyraża się poprzez Miłość, która jest „spotykaniem się” lub „jednoczeniem się osób”. Jest wzajemnym odniesieniem osób, co bez wyjątku opiera się o Dobro. To rozumienie wartości stanowi punkt wyjścia dla analizy metafizycznej.

Na zakończenie rozważań dotyczących najnowszej książki Kazimierza Brauna warto zwrócić uwagę na moment spotkania jako chwilę, która otwiera horyzont wartości: spotkanie mistrza z uczniem, reżysera z aktorem, aktora z widzem, pisarza z czytelnikiem, człowieka z człowiekiem. Szczególnie to wyjątkowe spotkanie pisarza z czytelnikiem jest wspólnym przemierzaniem drogi po to, aby odkrywać i przekształcać skarby kultury tak, aby uczynić je „wielowersyjnymi”.

Kazimierz Braun, *Mój teatr Norwida*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2014, 276 stron.

11 Tamże, s. 12–13.



## *Anna Kasperek*

*absolwentka filozofii w Akademii Ignatianum w Krakowie oraz polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Obecnie doktorantka na Wydziale Polonistyki tejże uczelni. Obszary zainteresowań: literatura współczesna, etyka polska, filozofia i antropologia literatury. Publikowała m.in. w czasopiśmie „Perspektywy Kultury”, „Hybris”. Organizatorka kilku konferencji naukowych. Współredaktorka tomu Jerzy Andrzejewski czytany na nowo.*

## „Jestem jak szampan” – Kazimierz Wierzyński w 120. rocznicę urodzin Sprawozdanie z konferencji

6 listopada 2014 roku na Wydziale Polonistyki UJ odbyła się konferencja doktorancka pt. *„Jestem jak szampan” – Kazimierz Wierzyński w 120. rocznicę urodzin*. Poza tytułową rocznicą urodzin poety inspiracją do zorganizowania konferencji była także 45. rocznica jego śmierci. Swój czynny udział zgłosili doktoranci z najważniejszych ośrodków naukowych w Polsce, m.in. Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Śląskiego, Uniwersytetu Rzeszowskiego, Uniwersytetu Łódzkiego.

## „Jestem jak szampan” – Kazimierz Wierzyński w 120. rocznicę urodzin

6 listopada 2014 roku na Wydziale Polonistyki UJ odbyła się konferencja doktorska pt. „*Jestem jak szampan*” – *Kazimierz Wierzyński w 120. rocznicę urodzin*. Poza tytułową rocznicą urodzin poety inspiracją do zorganizowania konferencji była także 45. rocznica jego śmierci. Swoją czynny udział zgłosili doktoranci z najważniejszych ośrodków naukowych w Polsce, m.in. Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Uniwersytetu Śląskiego, Uniwersytetu Rzeszowskiego, Uniwersytetu Łódzkiego.

W słowie wstępnym opiekun naukowy konferencji dr hab. Józef Wróbel, prof. UJ, określił źródła i cele spotkania. Wykład inauguracyjny, zatytułowany *Wierzyński po latach*, wygłosiła prof. dr hab. Jolanta Dudek. W swojej prelekcji wybitna znawczyni twórczości Wierzyńskiego nakreśliła całokształt twórczości autora *Wiosny i wina*. Pierwszą część konferencji otworzył mgr Łukasz Wróblewski z Uniwersytetu Jagiellońskiego referatem *W poszukiwaniu prawdy (o) miłości w Pamiętniku miłości Kazimierza Wierzyńskiego*. Prelegent w swoim wystąpieniu przedstawił wnikliwą interpretację wybranych utworów Wierzyńskiego z tomu *Pamiętnik miłości*. Zdaniem Łukasza Wróblewskiego zaproponowana w tytule formuła prawdy (o) miłości dowodzi dwuwymiarowości tego wyjątkowego, wymykającego się rozumieniu uczucia, które okazuje się zależne od pozostałych afektów doświadczanych przez podmiot, jego aktualnej sytuacji bytowej, roli płciowej czy kontekstu religijno-kulturowego, w jakim wzrasta. Mgr Ewa Uniejewska z Akademii Teatralnej w Warszawie w referacie pt. „*Więcej entuzjazmu, niż śmiałości*”, czyli *Kazimierz Wierzyński o teatrze* omówiła przedwojenne recenzje teatralne poety, znajdujące się w tomach *W garderobie duchów* i *Wrażenia teatralne*. Prelegentka udowodniła, że Wierzyński był miłośnikiem aktorskich talentów (Eichlerówny, Ćwiklińskiej, Jaracza, Leszczyńskiego, Stanisławskiego), dawał porwać się wielkim inscenizacjom (zwłaszcza Schillera), szczególnym uczuciem

darzył twórczość Fredry. Z kolei przedmiotem wystąpienia mgr. Artura Truskowskiego z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego było omówienie nieukończonej i nigdy nieopublikowanej książki Wierzyńskiego pt. *Aurora*, istniejącej po dziś dzień w formie rękopisu.

Drugą część konferencji otworzył referat Moniki Brągiel z Uniwersytetu Jagiellońskiego pt. *„Świat jest łachman zjedzony przez mole” – Pieśni fanatyczne Kazimierza Wierzyńskiego jako wyraz katastrofizmu wpisane w codzienność*. Prelegentka w swoim wystąpieniu podkreśliła znaczenie *Pieśni fanatycznych*, które w swojej wymowie zdecydowanie oddalają się od tonacji wcześniejszych tomików. Według słów Marii Dłuskiej są to wręcz „pieśni katastrofizmu”, wyprzedzające przewodnią myślą chociażby katastroficzny dorobek żagarystów. Ich wydźwięk wiąże się z negatywną oceną, jaką poeta wystawia nowoczesnej cywilizacji, dostrzegając m.in. jej dehumanizację. Następujące po tym referacie wystąpienie Marii Pawełczak z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu pt. *„Tańce po światach... ”. O „bezdomnościach” w poezji Kazimierza Wierzyńskiego* wpisywało się w podobnie pesymistyczną tonację. Przedmiotem refleksji prelegentki był problem „bezdomności”, powracający w całej poezji Wierzyńskiego, a uobecniający się w sposób szczególny w emigracyjnym okresie jego twórczości. Referentka, interpretując wybrane utwory pochodzące między innymi z tomów *Pieśni fanatyczne*, *Gorzki urodzaj* czy *Róża wiatrów*, wyróżniła kilka rodzajów poetyckich „bezdomności” Wierzyńskiego – między innymi bezdomność związaną z przebywaniem z dala od ojczyzny i z chęcią powrotu do „prowincji galicyjskiej”, bezdomność jako konsekwencję bycia poetą oraz bezdomność „egzystencjalną” – rozumianą jako poczucie samotności i nieprzystosowania do otaczającego świata.

Część trzecia konferencji związana była z działalnością publicystyczną i polityczną Wierzyńskiego. Tematyka pierwszego referatu mgr. Adama Krzyka (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie) i Jakuba Osińskiego (Uniwersytet Mikołaja Kopernika) pt. *„Nie ma dla nas ucieczki”. Kazimierz Wierzyński na łamach „Tygodnika Polskiego”* związana była z twórczością emigracyjną poety. Podczas wystąpienia zwrócono uwagę na fakt, że czasopismo to nie doczekało się do dziś wyczerpujących studiów, podczas gdy w okresie swojej działalności było jednym z najważniejszych przejawów polskiego życia kulturalnego na wychodźstwie, później zaś na emigracji. Została podkreślona aktywność publicystyczna Wierzyńskiego, który – jako współzałożyciel i redaktor naczelny tygodnika – publikował w „Tygodniku Polskim” nie tylko swoje utwory poetyckie, ale także teksty publicystyczne dotyczące szeroko rozumianej kategorii polskości, szczególnie pojmowanej przez pryzmat wzorców romantycznych. Mgr Anna Kasperek z Uniwersytetu Jagiellońskiego w swoim wystąpieniu pt. *Poezja Kazimierza*

Wierzyńskiego w czasach II wojny światowej nakreśliła wojenną twórczość autora *Korca maku*, skupiając się głównie na tomikach *Krzyże i miecze* oraz *Ziemia Wilczyca*. Przedmiotem referatu Marleny Kowalskiej (Uniwersytet Rzeszowski) pt. „Obywatele, nie samym chlewem człowiek żyje” – Kazimierz Wierzyński o Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej było omówienie stanowiska Kazimierza Wierzyńskiego wobec komunistycznej rzeczywistości, która nastąpiła w Polsce po wojnie. W tym celu prelegentka wykorzystała fragmenty wierszy ze zbioru *Czarny polonez*, jak i pozaliterackie wypowiedzi twórcy, dotyczące komunizmu i Rosji radzieckiej.

Czwartą i ostatnią część sesji otworzył referat mgr. Rafała Milana z Uniwersytetu Jagiellońskiego pt. „Czy kiedykolwiek będzie gotowa ta odrobina ostateczna” – wiersz jako suplement? O ewolucji poetyckiego witalizmu Kazimierza Wierzyńskiego, którego przedmiotem był m.in. problem poetyckiej referencji, a także rytmu. Punktem kluczowym wystąpienia były interpretacje wybranych fragmentów poezji Wierzyńskiego, w których zwrócono uwagę na retoryczny mechanizm inwersji. Z kolei przedmiotem referatu Andrzeja Juchniewicza z Uniwersytetu Śląskiego pt. „Pozwól mi patrzeć w tę wodę milcząco, / W której z własnego odpływam odbicia” była strategia świadka w poezji Kazimierza Wierzyńskiego. Mgr Michał Sadowski z Uniwersytetu Łódzkiego w wystąpieniu pt. *Kategoria muzyczności w wierszu Szopen Kazimierza Wierzyńskiego* zwrócił uwagę na związek poezji Wierzyńskiego z muzyką. Prelegent wykazał, że wiersze autora *Życia Chopina* nawiązują bezpośrednio do muzyki i muzykologii w zakresie rytmu, prozodii, tematykacji i struktur oraz technik muzycznych. Tematyka ostatniego referatu sesji – *Między wyrażalnym a niewyrażalnym. Kazimierza Wierzyńskiego filozofia słowa w tomie Sen mara*, autorstwa mgr Pauliny Urbańskiej z Uniwersytetu Warszawskiego – dotyczyła późnej twórczości poety, w szczególności jego ostatniego tomu *Sen mara* z 1969 roku. Referentka kontekstowo odwołała się również do dwóch – korespondujących myślowo i formalnie – zbiorów pisarza: *Tkanki ziemi* (1960) i *Kufra na plecach* (1964).

Celem sesji było przypomnienie i zarazem ponowne odkrycie bogatej twórczości wybitnego poety, która w dzisiejszych czasach wydaje się nieco zapomniana. Na konferencji prelegenci przedstawili bardzo interesujące referaty, po każdej części odbywała się żywa dyskusja. Bezcennym wsparciem merytorycznym dla prelegentów była obecność prof. Jolanty Dudek – wybitnej znawczyni twórczości Kazimierza Wierzyńskiego. Plonem tego wydarzenia naukowego będzie recenzowana publikacja naukowa planowana na koniec 2015 roku.

## Streszczenia

### *Abstracts*

Paulina Barańska / *The concept of the genesis romantic drama main character on the basis of Samuel Zborowski by Juliusz Słowacki*

This article is devoted to the concept of the genesis romantic drama main character on the basis of *Samuel Zborowski* by Juliusz Słowacki. Its purpose is to show the influences of the poet's philosophy of Genesis onto shaping the fates of the drama's characters and to find the answer connected to their ontological status. The first part of the work is about the assumptions of the philosophy of Genesis, while the next reveals its participation in the structure of drama. The essential part of the article is the characteristics of the main characters of the drama. The analysis, particularly of the creation of individual characters, allows general laws governing the world depicted in *Samuel Zborowski* to be grabbed.

Key words: Juliusz Słowacki, drama, genesis philosophy, *Samuel Zborowski*

Anna Kowalcze-Pawlik / *Lekce-ważenie historii: filologia, śmieci pseudo-średniowieczne i historyczny infant(az)ylizm*

W artykule mierzę się z zagadnieniem mediewalizmu jako nowożytnej fascynacji średniowieczem i stawiam sobie zadanie prześledzenia źródeł uprzedzenia, jakie wobec jego popularnych odmian żywią niektórzy badacze mediewalizmu, w ślad za dwudziestowiecznym ojcem dyscypliny, Umberto Eco. Przyczyn pogardy wobec „pseudo-średniowiecznych śmieci” upatruję w maskowaniu narracyjnego charakteru „poważnej refleksji filologicznej” (cyt. za: Eco) i jawnego posługiwania się historyczną wyobraźnią, właściwego popularnym wersjom mediewalizmu. Charakteryzuję postawę badawczą właściwą mediewalistom modernistycznym, reprezentowanym

tutaj przez Joyce'a, i odsłania jej tautegoryczne umocowanie w pragnieniu jedności i pełni, którego niemożliwość (paradoksalnie) odsłania współczesny mediewalizm „fantastyczny”. Co za tym idzie, dokonuję przewartościowania sądów na temat współczesnej popularnej fascynacji średniowieczem i staram się dowieść, że „lekceważenie” historii ma swój głęboko humanistyczny (a może raczej po prostu ludzki) wymiar i w rzeczywistości może dowodzić odpowiedzialnego stosunku do przeszłości, dopuszczającego pluralizm perspektyw i odsłaniającego pozorność „efektu prawdy”.

Słowa kluczowe: Eco, Umberto; filologia; mediewalizm; neomediewalizm; tautegoria

Ewa Modzelewska / *The Remembrances of a Polish Exile – the first attempt of a synthesis of Polish history and an anthology of Polish poetry in America*

In this article, I will present an overview and construction of *The Remembrances of a Polish Exile*, written in America in 1835 by 19-year-old Augustus Anthony Jakubowski, the illegitimate son of Antoni Malczewski – author of *Mary*. After the November Uprising, Jakubowski was sent to the United States in 1833, where he was employed at a prestigious Gothic Seminary as a French teacher and gained fame as a Polish writer. Two years later, he committed suicide under mysterious circumstances. *The Remembrances* is the first anthology of our poetry, and the first publication on Polish culture, history, and education in English issued overseas. Malczewski's son wrote it based only on his memory and hardly knowing English. In this paper, I will make a detailed analysis of the essay about native poetry, which has become a popular guide to Polish literature in America in the first half of the nineteenth century.

Key words: polish literature in America, nineteenth century, Polish exiles, United States, November Uprising

Aleksandra Smusz / *The facets of disability in Bruno Schulz's Dodo*

The article presents different facets of disability in the example of Bruno Schulz's story entitled *Dodo*. The author of *The Street of Crocodiles* very often introduced into his work disabled characters, who make up a gallery of the characters constituting his “private mythology” (the prototype of Dodo was Schulz's cousin). The author shows a variety of situations from the daily life of a disabled

person, behaviouristically exposing the difficulty of his existence. The overriding principle governing the story is considered the irony with which the narrator-character, named Joseph, describes the protagonist. The following work focuses on description techniques used by Schulz, aimed at both exposing the character's corporeality, and better familiarising the reader with his inner world. The most noteworthy aspect of this visualisation is mainly the contrast existing between the stately appearance of the protagonist and his deep mental deficiencies.

Key words: corporeality, irony, disability, stories of Bruno Schulz, techniques of descriptions

LITT  
ER / Nr 1  
A / hi  
2015 / sto  
rica