

PRACE POLONISTYCZNE

Pory dnia, pory roku

SERIA LXV

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

PRACE  
POLONISTYCZNE

PORY DNIA, PORY ROKU  
SERIA LXV (2010)

ŁÓDŹ 2010



ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE  
90-505 Łódź, ul. Skłodowskiej-Curie 11  
tel. (42) 665-54-59, faks (42) 665-54-64  
sprzedaż wydawnictw (42) 665-54-47

REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTW  
ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO

Wanda M. Krajewska, A. Sławomir Gala, Edward Karasiński, Jan Szymczak

Redakcja:

Wiesław Pusz (redaktor naczelny)

Tadeusz Błażejowski, Tomasz Bocheński, Lidia Ignaczak,  
Bogdan Mazan, Krystyna Płachcińska, Marta Szymor-Rólczak,  
Słowinia Tynecka-Makowska (sekretarz redakcji)

Redakcja merytoryczna i techniczna tomu:

Marta Szymor-Rólczak, Agnieszka Stasińska-Kołata

Korekta: Karolina Goławska

Recenzent tomu:

Barbara Wolska

Wydano z pomocą finansową Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Nakład 200 egz.

© Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 2010

ISSN 0079-4791

Streszczenia angielskie: własne autorów

## Spis treści

<b>ROZPRAWY</b> .....	7
<i>Katarzyna Kaczor-Scheitler</i> (Łódź) DZIESIĘCIODNIOWE ĆWICZENIA POBOŻNE NA PRZYKŁADZIE „MEDYTACJI” TERESY PETRYCÓWNY .....	9
<i>Anna Strożek</i> (Łódź) WIOSENNY WYBUCH UCZUĆ I SPOJRZENIE WSTECZ U PROGU JESIENI ŻYCIA. FORMY PRZEDSTAWIANIA PÓR ROKU W „EROTYKACH” FRANCISZKA DIONIZEGO KNIAŻNINA.....	27
<i>Marzena Karwowska</i> (Łódź) ARCHETYP DNIA, ARCHETYP NOCY. IKONOGRAFICZNE UKSZTAŁTOWANIE ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO W „BAŚNI O RYCERZU PAŃSKIM” BOLESŁAWA LEŚMIANA .....	51
<i>Monika Urbańska</i> (Łódź) „ZANIM DRGNĄ POWIEKI – KSIĘŻYC SIĘ UKAŻE.” MIĘDZY NOCĄ A NOCĄ, MIŁOŚCIĄ I ZBRODNIĄ – RZECZ O „BALLADZIE O PANNIE”, „LALCE” I O BRZECHWOWYM BANICIE .....	71
<i>Beata Michalska</i> (Łódź) LILITH – DEMONICZNA BOGINI NOCY. TRADYCJA WYOBRAŻEŃ I LITERACKIE WCIELENIA .....	89
<i>Lidia Ignaczak</i> (Łódź) WIECZORY TEATRALNE ADOLFA RUDNICKIEGO .....	125
<i>Małgorzata Pawlata</i> (Łódź) „ŚWIATŁOŚĆ” KROCZĄCA W CIEMNOŚCI ORAZ INNE ABSTRAKTY W GNOSTYCKIEJ „EWANGELII PRAWDY” I „EWANGELII ŚW. JANA” .....	159
<b>NA MARGINESACH LEKTUR</b> .....	193
<i>Joanna Rażny</i> (Łódź) PARADOKSY REWOLUCJI. O JEDNOAKTÓWCE „DOMINO MADAME DU BARRY” WACŁAWA GRUBIŃSKIEGO .....	195

ROZPRAWY

*Katarzyna Kaczor-Scheitler*

## DZIESIĘCIODNIOWE ĆWICZENIA POBOŻNE NA PRZYKŁADZIE „MEDYTACJI” TERESY PETRYCÓWNY

Medytację uważa się za pobożne rozważanie prawd wiary w celu uporządkowania według nich swego życia i pobudzenia woli do właściwych myśli, uczuć i postanowień. Jest ona modlitwą myślną, za pomocą której opanować można uczucia, pragnienia i pożądanía, by nie były one przeszkodą w drodze do Boga, lecz by pomagały człowiekowi w zdobyciu cnót.

Łacińskie słowo *meditari* można rozumieć dwojako. Z jednej strony słowo to oznacza ‘cierpliwie rozważać i w skupieniu o czymś myśleć, w spokoju otwierać się wewnątrznie na jakąś tajemnicę’. Z drugiej zaś ‘wytrwale się ćwiczyć i cią-

---

Katarzyna Kaczor-Scheitler (ur. 1972 r.) – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatury Staropolskiej i Nauk Pomocniczych Uniwersytetu Łódzkiego. Absolwentka filologii polskiej Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. KEN w Krakowie (1996), gdzie ukończyła również Studium Dziennikarskie. Doktorat uzyskała w Uniwersytecie Łódzkim (2003) na podstawie rozprawy *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*. Zajmuje się problematyką religijną w literaturze dawnej. Autorka 24 publikacji, zamieszczonych w „Ruchu Literackim”, „Przeglądzie Powszechnym”, „Actach Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” czy pracach zbiorowych, oraz 2 książek: *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku* (Łódź 2005) oraz *Marianna Marchocka a św. Teresa z Avila* (Poznań 2009).

gle do czegoś powracać<sup>1</sup>. „Medytacja jest więc skupieniem i ćwiczeniem zarazem” [*ib.*] – skupieniem rozproszonych uczuć i myśli; ćwiczeniem woli, pamięci i rozumu. Miała ona na celu zaangażowanie podczas modlitwy wszystkich duchowych władz człowieka: pamięci, rozumu i woli. Pamięć dostarczała materiału do rozważania i dzieliła go na odpowiednie części. Zadaniem rozumu było analizowanie tego, co stanowiło przedmiot medytacji, poprzez wprowadzenie kolejnych pytań: kim jest ten, który działa (*quis*)?, co działa (*quid*)?, gdzie jest miejsce działania (*ubi*)?, jakich środków używa do działania (*quibus auxiliis*)?, jaki ma cel w działaniu (*cur*)?, w jaki sposób działa (*quomodo*)?, w jakim czasie (*quando*)?<sup>2</sup> Rolą woli zaś było podejmowanie postanowień, które miały dać początek duchowej przemianie człowieka<sup>3</sup>.

Wśród praktyk medytacyjnych, które służą doskonaleniu wewnętrznemu, wyróżnia się metoda ignacjańska. Celem *Ćwiczeń duchownych* Ignacego Loyoli „było uporządkowanie życia (*ordinatio vitae*) przez usunięcie z duszy uczuć nieuporządkowanych (*passiones inordinatae*)”<sup>4</sup>. Do postawy modlitewnej na-

<sup>1</sup> E. von Severus, *Das Wort „meditari” in Sprachgebrauch der Hl. Schrift*, „Geist und Leben” 1953 nr 26, s. 365–375. Cyt. za: J.B. Lotz, *Wdrożenie w medytację nad Nowym Testamentem*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1985, s. 10.

<sup>2</sup> O strukturze medytacji: *Encyklopedia kościelna podług teologicznej encyklopedii Wezera i Welfego*, wyd. ks. M. Nowodworski, t. 23, Warszawa 1899, s. 526–536.

<sup>3</sup> K. Mrowcewicz, *Polska poezja medytacyjna XVI stulecia – od Dantyszka do Grabowieckiego*, [w:] *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*, red. S. Nieznanowski i J. Pelc, Lublin 1994, t. 4: *Religijne tradycje literatury polskiej*, s. 336–337 [dalej: *KMPolska* z numerem strony].

<sup>4</sup> Św. I. Loyola, *Pisma wybrane*, oprac. M. Bednarz SJ, t. 2, Kraków 1968, s. 100 [dalej: *ILPisma* z numerem strony]. Zob.: *KMPolska* 333.

klaniała Teresa Petrycówna, krakowska norbertanka, która w *Medytacjach*<sup>5</sup> proponowała zakonnicom przeprowadzenie dziesięciodniowych ćwiczeń, przygotowujących je do złożenia profesji.

Teresa Petrycówna (ok. 1629–1700) była córką Jana Innocentego Petrycego, profesora Akademii Krakowskiej, oraz wnuczką Sebastiana, lekarza królewskiego. W klasztorze norbertanek zwierzynieckich przebywała w latach 1645–1700<sup>6</sup>. Obdarzona była talentem pisarskim – spod jej pióra wyszła *Kronika* zgromadzenia<sup>7</sup>, przełożyła z łaciny żywot Józefa Hermana [KKADzieje 91], zakonnika klasztoru premonstratenskiego, mistyka nadreńskiego XII wieku [*ib.*]. Sprawując funkcję bibliotekarki, „czytała siostrom punkty do medytacji” [ADARodrodzenie 207], które sama układała. Zbiór *Medytacji* Petrycówny jest wyrazem gorliwej pobożności zakonnicy, jej rozwoju duchowego oraz postępu w modlitwie myślnej.

Medytacje, którym regularnie poświęca się pewien czas, wprowadzają adepta w skupienie, a w rezultacie doprowadzić mogą do zjednoczenia z Bogiem. Ich celem jest emocjonalne oddziaływanie na odbiorcę, którego pragnieniem powinna być potrzeba duchowego rozwoju, wewnętrznego doskonalenia się. Zamyśl ćwiczeń Petrycówny zasygnalizowany został już tytule: „*Exercitia*” na przygotowanie się do uczynienia

<sup>5</sup> T. Petrycy, *Medytacje* [XVII w.], rkps Archiwum Norbertanek Zwierzynieckich [dalej: ANZ], sygn. 595, ss. 292 [dalej: *TPMedytacje* z numerem strony].

<sup>6</sup> Zob. K. Kramarska-Anyszek, *Dzieje Klasztoru PP. Norbertanek w Krakowie na Zwierzynicy do roku 1840*, „*Nasza Przeszłość*” 1977 t. 47, s. 103 [dalej: *KKADzieje* z numerem strony]; A. Dygat, A. Rybak, *Odrodzenie klasztoru zwierzynieckiego za ksieni Doroty Kątskiej (1591–1643)*, „*Nasza Przeszłość*” 1977 t. 47, s. 199, 201, 207 [dalej: *ADARodrodzenie* z numerem strony].

<sup>7</sup> T. Petrycy, *Kronika*, rkps ANZ, sygn. 42.

*profesji świętej*<sup>8</sup>. Ich celem było pouczenie, efektem zaś – powzięcie decyzji i pójście za nią.

W medytacji należy wyobrazić sobie, czyli do pewnego stopnia ukonkretnić i umiejscowić, przedmiot rozmyślań. Petrycówna w swoich ćwiczeniach poddała rozważeniu dobrodziejstwa, jakie wypływają z powołania zakonnego. Ważną rolę w medytacjach odgrywa adresat, którym autorka uczyniła zakonnice klasztoru zwierzynieckiego.

„*Exercitia*” na przygotowanie się do uczynienia profesji świętej przewidziane są na dziesięć dni, po trzy godziny dziennie. Rozpoczyna je *Przemowa*, w której autorka przywołuje trzy sposoby przygotowania się do profesji: oddalenie przeszkód, staranie się o pomoc w osiągnięciu zamierzonego celu oraz rozważanie rzeczy, które mają pobudzić i przygotować zakonnice do złożenia profesji.

Po *Przemowie* następuje opis pierwszego dnia ćwiczeń, podczas którego osoba zakonna powinna przyjrzeć się temu, jakich niebezpieczeństw, dzięki żywotowi klasztornemu, mogła uniknąć (dz. I, godz. I), następnie wyrazić wdzięczność względem Boga za to uprzywilejowanie (dz. I, godz. II), w końcu poddać rozważeniu miejsce, w jakim się znalazła:

Wspomnij, skądś przyszła. Rozmyślając to, coś się w pierwszej godzinie powiedziało, a strzeż, abyś się znowu nie wracała i żebyś tego, coś przez ten czas nabyła, marnie nie utraciła. [...] Często dziękuj Panu Bogu za dobrodziejstwo powołania twego, czyniąc osobliwe jakie akty na znak wdzięczności. [TPMedytacje 274, dz. I, godz. III]

Podczas drugiego dnia ćwiczeń Petrycówna zachęca zakonnice nie tylko do przyjrzenia się niebezpieczeństwom,

<sup>8</sup> *Idem*, „*Exercitia*” na przygotowanie się do uczynienia profesji świętej, [w:] TPMedytacje 272–292.

z jakich je wyrwano, ale także do rozważenia dobrodziejstw, do których zostały wezwane. Ważnym elementem przygotowującym osoby zakonne do profesji jest uświadomienie sobie przez nie służby Bogu:

Uważ sposobność, którą tu masz do służby Bożej. Jeśli albowiem wiesz, co to jest służyć Panu Bogu, zaprawdę będziesz się miała z czego cieszyć, żeś dostała takowej sposobności. O, jako błogostawiona dusza, którą Pan Bóg obrał na służbę swoją. [TPMedytacje 274–275, dz. II, godz. I]

Szczęśliwa jest zatem dusza, która potrafi cieszyć się z poznania Boga i obcowania z Nim oraz umie zakosztować duchowej radości. Jeśli jednak doświadcza oziębłości, wówczas w niewłaściwy sposób służy Bogu (dz. II, godz. II). Należy więc znaleźć przyczynę oschłości, a następnie starać się ją usunąć: „Uważ jako nieprzyjaciel przez oziębłość sprawuje, że człowiek żadnego nabożeństwa nie czuje” [TPMedytacje 275, dz. II, godz. II]. Przygotowując się do profesji, zadbać trzeba o największą „gorącość” do Boga – zalecenie to zawarte jest w ostatniej godzinie ćwiczeń dnia drugiego.

Medytacje dnia trzeciego ćwiczeń traktują o „zacności powołania Bożego” do zakonu. Petrycówna podkreśla wymiar powołania, które ułatwia dostrzeganie Boga i dochodzenie do Niego. Wybór życia w klasztorze łączy się ze szczególnym uprzywilejowaniem, dzięki któremu na człowieka słabiej działa „moc szatańska”, ma on „wiele pobudek do dobrego przywodzących i od złego ustawicznie odwodzących”, towarzyszy mu straż świętych aniołów, opatrność Boga i Maryi. Norbertanka nakłania zakonnice do okazania wdzięczności Bogu za wszystkie łaski: „Uważ tedy to wszystko, a wesel się z tego i dziękuj ze wszystkiego serca twego Panu Bogu za to” [TPMedytacje 276, dz. III, godz. I] oraz do wytrwania w cnotach:

Strzeż się tedy tego tak złego niebezpieczeństwa, abyś będąc na miejscu tak mocnym i bezpiecznym, więcej się nie chwiała, ale i owszem w zakonie z wielką bojaźnią i strachem staraj się o zbawienie twoje. [TP*Medytacje* 277, dz. III, godz. II]

W przygotowaniu się do profesji pomaga odpowiedzialne podejście zarówno do małych, jak i wielkich rzeczy, ponieważ – jak podkreśla Petrycówna – „kto się boi Boga, niczem nie gardzi i niczego nie zaniedbuje [...], ale we wszystkim na woli przełożonych przestaje” [TP*Medytacje* 278, dz. III, godz. III]. Należy przestrzegać nawet najmniejszych nakazów, ponieważ wszystkie są wyrazem woli i upodobania Bożego.

Zachęta do rozważenia przywilejów, wynikających z przyjęcia profesji zakonnej, to temat podjęty w czwartym dniu ćwiczeń. Śluby te, nazwane przez norbertankę jakoby drugim chrztem, „przez który grzechy bywają odpuszczone” [TP*Medytacje* 278, dz. IV, godz. I], przynoszą wiele korzyści. Przywilejem zakonnicy jest to, iż ma blisko siebie, w domu, w którym zamieszkuje, Boga w Najświętszym Sakramencie. Za ten „skarb nieoszacowany” powinna okazywać Mu szczególną wdzięczność.

By we właściwy sposób przygotować się do ślubów zakonnych, należy, według autorki ćwiczeń, odrzucić miłość do samej siebie, gdyż ona:

nie tylko zdziera czystość dusze [...], ale też szpeci barzo, na wielkiej przeszkodzie być może temu, który się chce przygotować do poślubienia się tak zacnemu Oblubieńcowi. [TP*Medytacje* 278, dz. IV, godz. II]

Wizerunek Chrystusa ukrzyżowanego powinien służyć obecnym za wzór do naśladowania:

Uważaj Oblubieńca twego ukrzyżowanego, a tam się nauczysz jako tę miłość samej siebie masz w sobie umorzyć, bo jeżeli

przez uczynienie profesyj chcesz być sługą Chrystusową, masz się dać przybić na krzyżu i ustawicznie krzyżować namiętności twoje. [TP*Medytacje* 279, dz. IV, godz. II]

W Jego Męce ujawniły się w sposób szczególny cnoty Zbawiciela. Pokora, umartwienie oraz ogrom Jego miłości do człowieka to przymioty, które zakonnica powinna w sobie rozwijać, chcąc złożyć profesję i stać się „sługą Chrystusową”.

Wstąpienie do klasztoru skłania do życia według podjętych ślubów i zobowiązań oraz ciągłego doskonalenia się w miłości Boga. Rozważania na ten temat przygotowane zostały na trzecią godzinę dnia czwartego:

Gdyś do zakonu wstępowała, pewna to bowiem, żeś przyszła na to, abyś za grzechy pokutowała, abyś się o doskonałość wszelaką starała, co oboje z miłością samej siebie żadnym sposobem zgodzić się nie może. Jeśliś tedy doskonale nie wykorzystała miłości samej siebie, na cóż profesją czynić chcesz? [...] Egzaminuj często samą siebie, a mów do siebie: po coś przyszła? [TP*Medytacje* 279–280, dz. IV, godz. III]

Bóg, powołując zakonnice do życia w klasztorze, zapewnia je o swej nieustannej pomocy w podjętym przez nie trudzie. W wyniku rezygnacji z ziemskich rozkoszy otwiera się przed nimi droga do życia wiecznego: „[...] powołanie do tego świętego zakonu jest jednym znakiem przejścia do chwały wiecznej” [TP*Medytacje* 280, dz. V, godz. I]. Autorka, idąc za biblijnym autorytetem, w którym mowa o „ciasnej furtce do zbawienia” i „małej liczbie wybranych” [Łk 13, 24; Mt 22, 14]<sup>9</sup>, uwydatnia potrzebę aktywności człowieka, od której zależy jego udział w Boskiej chwale. Nikt nie wie, kiedy Bóg doświadczy człowieka swą obecnością i łaską ob-

<sup>9</sup> *Biblia w przekładzie ks. J. Wujka z 1599 r.*, wstęp J. Frankowski, wyd. 5, Warszawa 2000.



cowania z Nim, dlatego autorka zachęca do przygotowania się na Jego wezwanie:

A ponieważ wiele ich jest wezwanych, a mało wybranych, a żaden nie wie, jeśli na gniew czy na łaskę zasłużył [...], przetoż patrz jako masz ważyć powołane twoje do tego zakonu świętego. [TPMedytacje 280, dz. V, godz. I]

Zakonnice powinny mieć poszanowanie dla reguł, gdyż są one wyrazem woli Boga względem człowieka. Ustawy i prawa to jedyna droga do doskonałości, zatem nieprzestrzeganie ich stanowi największą przeszkodę do przyjęcia profesji:

Jest jedna przeszkoda do uczynienia profesyj tak wielka, nad którą większej nie znajdziesz, a ta jest, gdy ustaw i praw zakonnych nie zachowujemy, co wielce się sprzeciwia obietnicom, które czynimy przy profesyj. [...]. O, duszo zakonna, patrz jako wszystka świątobliwość i doskonałość, której Bóg chce po tobie, w tem samym jest, abyś zachowała ustawy i prawa zakonne. Patrz tedy jako masz poważać najmniejszy punkt konstytucyj, ceremonij i ustaw zakonnych. [TPMedytacje 281, dz. V, godz. II]

Podporządkowanie się regułom w zakonie jest źródłem prawdziwego szczęścia, chwały wiecznej oraz doskonałym ćwiczeniem się w miłości. Taka postawa powinna towarzyszyć osobom zakonnym nieustannie. W momencie „ozieźbłości” względem Boga należy przypomnieć sobie, jakim się było „na pierwoci”<sup>10</sup>, czyli w dniu wstąpienia do klasztoru, i starać się o przywrócenie owej „gorącości”:

[...] gdybyć się trafiło, że będziesz ozieźbła do służby Bożej, żebyś się starała o ową gorącość, którąś miała na pierwoci

<sup>10</sup> *pierwoć* – ‘pierwotek, początek pierwszy’, zob.: hasło: *pierwoć*, [w:] S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, wyd. 2 poprawione, t. 4, Lwów 1858, s. 107 [dalej: SBLsłownik z numerem strony].

[...]. I ty także staraj się być ochotna i gotowa do wszelkiej pracy i umartwienia przez wszystkie czas żywota twego. [TPMedytacje 281–282, dz. V, godz. III]

Teresa Petrycówna zwraca uwagę na zjawisko cielesnej gnuśności, duchowej ociążałości, czyli na grzech lenistwa. O jego szkodliwości pisze również w opartej na dziesięciu punktach medytacji pt.: *Droga do nieba idących, po której wstępując łącno obaczyć, czym się ma zabarwiać sługa Boża i czego się strzec, i jako żywot prowadzić, a powinność swoją odprawować*<sup>11</sup>, przestrzegając przed jego następstwami. Lenistwo duchowe, zwane acedia, prowadzi „do świadomego i dobrowolnego zaniebdywania istotnych obowiązków religijnych”<sup>12</sup>, oschłości i ozieźbłości duchowej, której następstwem jest zatwardziałość, a w konsekwencji – gniew Boży. Dlatego norbertanka apeluje do zakonnice, by starały się o „gorącość” i cały czas były gotowe do służby Bogu.

Przystępując do profesji, zakonnica powinna „się poddać w potężne barzo okowy ślubów zakonnych” [TPMedytacje 282, dz. VI, godz. I]. Szczęśliwy jest zatem ten, kto złączył

<sup>11</sup> T. Petrycy, *Droga do nieba idących, po której wstępując łącno obaczyć, czym się ma zabarwiać sługa Boża i czego się strzec, i jako żywot prowadzić, a powinność swoją odprawować*, [w:] TPMedytacje 23–36.

<sup>12</sup> S. Mojek, hasło: *lenistwo*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, red. A. Szostek, E. Ziemann, R. Sawa i in., t. 10, Lublin 2004, s. 754. Zob.: W. Bąk, *Acedia i jej następstwa*, „Znak” 1992 nr 9, s. 72–74; *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994, s. 481–482. Na temat gnuśności duchowej pisał Janusz K. Goliński, zaznaczając, że „[...] jaskrawiej niż gdzie indziej ujawniała się w środowiskach klasztornych. Ciągające się godzinami modły i śpiewy, praca polegająca na jednostajnym wykonywaniu tych samych czynności i zmęczenie spowodowane brakiem snu – oto monotonia klasztornej egzystencji, która często skutkowałą rozpaczą i atrofią uczuć religijnych” [J.K. Goliński, *Peccata capitalia. Pisarze staropolscy o naturze ludzkiej i grzechu*, Bydgoszcz 2002, s. 221].

się z Bogiem i „jednym duchem jest z Nim” [ib.]. Petrycówna podkreśla, iż istnieją trzy rzeczy, które stanowią przeszkodę do tych „szczęśliwych oków” – dobra fortuny, dobra ciała i dobra duszne [TPMedytacje 282–283, dz. VI, godz. I]. Jednak za przyczyną profesji, umożliwiającej zjednoczenie z Bogiem, można się im przeciwstawić.

Podczas przygotowywania się do ślubów zakonnych należy usunąć wszelkie przeszkody, które od nich odwodzą. Jedną z nich jest „zła intencja”, czyli pobudka:

Tak albowiem mówi do ciebie twój Oblubieniec: „Jeśli oko twoje będzie ciemne, wszystko ciało zaćmi. Oko twoje nie jest inne, tylko intencja twoja, którą jako skoro obrócisz do stworzonych rzeczy [...]”. Oczyszczyć tedy intencją swoją jako najlepiej możesz i wszelakim sposobem staraj się, abyś nie przykładła serca do jakiegokolwiek rzeczy okrom samego Pana Boga. [TPMedytacje 283, dz. VI, godz. II]

Intencja jest zła, gdy pobudka, dla której się działa, jest niewłaściwa. Należy więc oczyścić złe zamiary, by móc przypodobać się Bogu i wykonywać Jego wolę. Petrycówna, porównując zakon do łańcucha spojonego „z różnych i najdoskonalszych cnót i aktów”, takich jak: „modlitwa, milczenie, osobność, akty posłuszeństwa, cierpliwości, umartwienia, dyscypliny, posty i inne pokuty” [TPMedytacje 283, dz. VI, godz. III], akcentuje ważność dobrej intencji w życiu zakonnicy.

Wybór życia w klasztorze sprawia, że nie jest się już „gościem” ani „przechodniem”, ale „mieszkańcem i domownikiem Bożym” [TPMedytacje 284, dz. VII, godz. I]. Ważne jest to, w jaki sposób konwersować z innymi i jaką mieć z tego uciechę. Należy wystrzegać się sprośnego towarzystwa i długich rozmów. Są jednak sytuacje, w których bliskie relacje z innymi przynoszą pewne korzyści:

Jeśli się tedy towarzystwo podoba, niechaj ci się podoba w ten sposób: pierwsza, abyś wzajem z przyjacielem twoim modlitwami ratowała; druga, abyś prosiła przyjaciela twego, żeby cokolwiek w tobie niedoskonałości obaczy, tobie oznajmił; trzecia, żebyś przez te rozmowy wzajemne więcej się pobudzała do miłości i służby Bożej. [TPMedytacje 285–286, dz. VII, godz. II]

Aby lepiej przygotować się do przyjęcia profesji, należy starać się przede wszystkim „o towarzystwo z Chrystusem” i wdzięczną z Bogiem rozmowę:

Nie może być nic wdzięczniejszego jako z Bogiem rozmawiać i z Ojcem się zabawiać, Nań patrzeć, Jego słuchać. Tam się dusza zapala i cieszy, i ochłodę odnosi. Staraj się tedy o modlitwę. [TPMedytacje 286, dz. VII, godz. III]

Rozmowa i „zabawianie się”<sup>13</sup> z Bogiem, wpatrywanie się w Niego i wsłuchiwanie to najwdzięczniejsze działania duszy, powodujące w niej rozpalenie, radość i ochłodę. Norbertanka zachęca adeptki medytacji do „ustawicznej modlitwy”, umożliwiającej przygotowanie się do ślubów.

W sercach osób zakonnych, w których miłość do Boga zajęła pierwsze miejsce, kwitnie także nabożeństwo do Matki Najświętszej. Niezmierzone łaski, jakich zakonnice doświadczają od Maryi, są wyrazem Jej opieki nad klasztorem, którego jest patronką [TPMedytacje 286–287, dz. VIII, godz. I].

Kolejnym środkiem, pozwalającym zakonnicom we właściwy sposób przygotować się do profesji, jest umartwianie zmysłów. Ideę zastosowania w medytacji pięciu zmysłów (*applica-*

<sup>13</sup> Na temat „zabaw wewnętrznych” zob.: A. Czyż, *Zabawa barokowa. Okruchy genologiczne*, „Pamiętnik Literacki”, R. 75: 1984, z. 4, s. 69–83.

*tio sensuum*)<sup>14</sup>, polegającą na umartwieniu zmysłów zewnętrznych przez wewnętrzne, wprowadził Ignacy Loyola. Norbertanka akcentuje podwójny charakter umartwienia – zewnętrzny i wewnętrzny:

Zmysły swoje, tak wewnętrzne, jako i powierzchowne, które są jako niejakie drzwi, przez które śmierć wchodzi i zabija duszę naszą [...], są wielką przyczyną wielu niedoskonałości i roztargnienia [...]. Zmysły też także zewnętrzne, jeśli się czegokolwiek nie tylko nieprzystojnego, ale też i niepotrzebnego chwycą, stają się pastwiska pożądliwości [...]. [TPMedytacje 287, dz. VIII, godz. II]

Niebezpieczeństwo zmysłów tkwi w tym, że starają się one odciągnąć człowieka od rzeczy duchowych. Sensualistyczne poznanie jest łatwiejsze od wewnętrznego, jednak kryje ono w sobie pożądliwość i przeciwstawia się dobru. Należy zaprowadzić nad zmysłami oraz przeprowadzić ich reformę, czyli przystąpić do ich „odnowienia z poprawą”<sup>15</sup>, jeśli pragnie się przyjąć śluby zakonne:

A ponieważ wszystka sama siebie i zmysły swoje przez profesyję Panu Bogu oddać umyśliłaś, staraj się przynamniej od tego czasu, żebyś tego, co masz i po świecie niczem nie zeszpeciała, i w zakonie tem reformowanem nie sprofanowała. [...] Profesyję świętą uczynić masz, patrz, żebyś się wprzód sama reformowała. Masz się tedy stać jednym dziwowiskiem w oczach Boskich, anielskich i ludzkich. [TPMedytacje 287–288, dz. VIII, godz. II]

Autorka zachęca zakonnice do przeprowadzenia reformy zmysłów wewnętrznych, umożliwiającej otwarcie się na nową

<sup>14</sup> O zastosowaniu zmysłów (*applicatio sensuum*) zob.: ILPi-sma 26, 35–36, 73, 116–117, 126, 128, 306.

<sup>15</sup> Hasło: *reforma*, [w:] SBLsłownik 36; hasło: *reforma*, [w:] J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, t. 5, Warszawa 1912, s. 496.

rzeczywistość, zobaczenie Chrystusa i Jego miłości do człowieka. Duchowa odnowa adeptek sprawi, że staną się one, jak podkreśla Patrycówna, „jednym dziwowiskiem w oczach Boskich, anielskich i ludzkich” [TPMedytacje 288, dz. VIII, godz. II], czyli swoją postawą wzbudzą podziw i uznanie. Zwycięstwo nad zmysłami oraz wszelkimi pokusami odnieść można także dzięki nabożeństwu do Najświętszej Panny [TPMedytacje 288, dz. VIII, godz. III].

Dzięki profesji, osoba zakonna dostępuje oczyszczenia. Powinna starać się więc o godne wypełnianie obowiązków (dz. IX, godz. I) oraz o to, by w takiej samej czystości mogła stanąć w dniu Sądu Ostatecznego przed „Boskim Trybunałem” (dz. IX, godz. II). Autorka poucza norbertanki, by często rozmyślały o powinnościach swego stanu, miały poszanowanie dla reguł, które są wyrazem woli Boga względem nich oraz obierały za wzór do naśladowania przodków zakonu, którzy: „cierpieli, umartwiali się, modlili się, pracowali, [...] pokuty ostre czynili, milczenie ścisłe chowali” [TPMedytacje 289, dz. IX, godz. III].

Powinny także zdać sobie sprawę z tego, że w życiu doczesnym należy starać się o poprawę swej duszy i wywiązywać z powierzonych przez Boga zadań, gdyż później będzie to już niemożliwe:

O, jakiego gwałtu potrzeba każdej duszy zakonnej, aby dopadła do zamierzonego kresu i celu swojego. Pomnij tedy na to, że jedną masz duszę, jednego Boga, jedną wieczność. [TPMedytacje 289, dz. IX, godz. III]

O wypełnianiu swoich powinności w określonym czasie i o posłuszeństwie względem Boga mówi sam Chrystus w *Ewangelii św. Jana*:

Mnie potrzeba sprawować sprawy onego, który mię posłał, pokąd dzień jest. Nadchodzi noc, gdy żaden nie będzie mógł sprawować. [J 9, 4]

Trzeba pracować, dopóki jest na to przeznaczony czas, bo gdy nadejdzie noc, wówczas działać już nie będzie można. Śmierć, będąca kresem „stanu pielgrzymstwa człowieka”, jest równocześnie kresem „możności zapewnienia sobie wiecznego zbawienia lub jego utraty oraz możliwości zasługi i winy”<sup>16</sup>.

Przygotowywanie się do przyjęcia profesji, a tym samym do żywota zakonnego jest tak jakby – jak zaznacza Petrycówna – szykowaniem się na śmierć, gdyż wiąże się z rezygnacją z uciech światowych:

Wszystka twoja zabawa nie insza ma być, tylko własne gotowanie się na śmierć, gdyż nie tylko wedle Boga, ale też według pospolitego zdania ludzi, że ci, którzy profesją czynią w zakonie, umierają światu i żywotem światowym, i cielesnem. [TPMedytacje 290, dz. X, godz. I]

W dziesiątym dniu ćwiczeń mowa o tym, by zakonnica, sporządzając „ostatni testament”, szafowała nim według woli posłuszeństwa:

Jaką szatę, pokarm, napój dadzą, na tem barzo chętnie przestawaj. O słowa przykre, o pogardę żadną nie gniewaj się. Jednym słowem, jak z umarłym, tak z tobą postępować mają, a ty masz spokojnie przyjmując, być kontenta barzo. Mów jako przed śmiercią z Dawidem Świętym: „W ręce Twoje, Panie, którzyś mię odkupił, oddaję ducha mego” i z Świętym Pawłem: „Pragnę być rozwiązana i być z Chrystusem”, i insze akty po-

<sup>16</sup> A. Bukowski TJ, *Najbardziej aktualny dogmat eschatologiczny. Śmierć kresem pielgrzymstwa człowieka*, „Ateneum Kapłańskie”, R. 18: 1932, t. 29, z. 1, s. 25.

dobne z ćwiczenia klasztornego powtarzaj, z duchem czyniąc przedsięwzięcia mocne. [TPMedytacje 290, dz. X, godz. I]

Cnota posłuszeństwa jest wyrazem całkowitego wyrzeczenia się własnej woli i podporządkowania się Bogu<sup>17</sup>. Gotowość ta objawia się także względem przełożonych, którym należy okazać chęć działania zgodnie z ich wolą.

Śluby zakonne sprawiają, że człowiek „przenosi się” do szczęśliwszego żywota i całkowicie oddaje się Bogu. „Przeniesienie” to ma nie tylko wymiar dosłowny (przeniesienie z domu rodziców i marnego świata do zakonu), ale przede wszystkim duchowy i wiąże się z doskonaleniem wewnętrznym oraz dążeniem do osiągnięcia świętości:

Przemieniać Bóg dobrotliwy pokrewność twoją z cielesną w duchowną, z omylną i krótką w niebieską, zbawienną i wieczną. Wedle duszy i ciała, czego samą rzeczą doznasz, że miłość ona wedle ciała i krwi odmienić się z kłamliwą w prawdziwą, z omylną w skuteczną. [TPMedytacje 290–291, dz. X, godz. II]

Przywołane antytezy („pokrewność” cielesna – „pokrewność” duchowa; omylna, krótka – niebieska, zbawienna, wieczna; miłość kłamliwa, omylna – miłość prawdziwa, skuteczna) służą zaakcentowaniu mocy profesji zakonnej, za sprawą której dokonuje się w człowieku duchowa przemiana. Dzięki ślubom zakonnym człowiek cieszy się wszelkimi dobrodziejstwami, które od Boga pochodzą. Stąd apel Petrycówny, skierowany do zakonnicek, by gotowały się do „profesji świętej” [TPMedytacje 291, dz. X, godz. II].

Cnota ubóstwa jest kolejnym ślubem zakonnym, pobudzającym człowieka do rezygnacji z przywiązania do dóbr do-

<sup>17</sup> J. Bochenek, *Zarys ascetyki*, Warszawa 1972, s. 452.

czesnych. Ubóstwo, szczególnie umiłowane przez Chrystusa, powinno być dla zakonnic wzorem do naśladowania:

Uważaj, jakoć dał Pan samem sobą przykład ubóstwa świętego, tak ubogie obrał sobie rodzice, tak ubogo narodził się, tak żył na świecie ubogo, że się też i sam temu dziwował, kiedy mówi: „Ubogiem ja jestem”. [...] Ale pójdź do Męki Jego. Patrz, jako ubogi, obnażony, obdarty nie tylko z szat, ale i skóry, i ze krwi, i z żywota, i z przyjaciół, co większa, od Ojca Wiecznego opuszczony, „Boże mój, Boże mój, czemuś mię opuścił”, w okrutnym pragnieniu nie może i kropelki wody uprosić. [TPMedytacje 291, dz. X, godz. III]

Do argumentów poświadczających ubóstwo Chrystusa należą: ubóstwo Jego rodziców, ubogie miejsce Jego narodzin, ubogi żywot na ziemi, uboga śmierć. Cnota ta, zyskując rangę majestatycznej, stała się wewnętrznym bogactwem, „wyniesieniem”, kategorią duchową. Do takiego ubóstwa nakłania zakonnic Petrycówna:

Patrz, duszo, na to, a napój Go ślubem świętego ubóstwa, boć tego pragnie. A patrz, żebyś Go nie opuszczała po uczynionem ślubie, jako oni uczniowie czasu Męki Jego. Trwaj z Matką Jego Naświętszą aż do śmierci. [...] Naga Nagiego naśladowuj Chrystusa. [...] O, szczęśliwe ubóstwo, skarbie nieoszacowany, jakoby nic nie mający, a wszystko posiadający. [TPMedytacje 291-292, dz. VIII, godz. III]

Cnota ta, jak pisze Petrycówna, obliuguje zakonnic do określonych regułą powinności. Za przyczyną ślubu ubóstwa zakonnic powinna „ugasić pragnienie” cierpiącego na krzyżu Chrystusa, czyli ofiarować Mu pokorę, pobożność i miłość, również uczestniczyć razem z Maryją w Jego Męce oraz naśladować Go. „Trzema gwoździami ślubów świętych, wizerunkiem i przykładem Oblubieńca swego” [TPMedyta-

cje 292, dz. X, godz. III] powinna także złożyć do przybicia swoje ręce i nogi, czyli podarować Mu siebie. „Trzy gwoździe ślubów świętych”, to znaczy trzy śluby zakonne: ubóstwo, czystość i posłuszeństwo, to cnoty, które są zobowiązaniem osób zakonnych wobec Bożego Majestatu.

Autorka wybrała trzydzieści ćwiczeń do odprawienia po trzy dziennie, które miały przygotować zakonnic do przyjęcia profesji. Poddając rozważeniu tematy takie jak: dobrodziejstwo wypływające z powołania do zakonu, przestrzeganie reguły, rozmowa z Bogiem, umartwianie zmysłów czy znaczenie ślubów zakonnych, zwróciła uwagę na wysoką rangę ćwiczeń oraz na korzyści z ich przeprowadzenia wypływające. Umożliwiały one bowiem zakonnicom osiągnięcie skupienia oraz dyscypliny w rozmowie z Bogiem. Pomagały także w podjęciu postanowień, wynikających z poruszenia duszy; były więc bez wątpienia drogą do duchowego rozwoju norbertanek zwierzynieckich oraz formą przygotowania ich do przyjęcia ślubów zakonnych.

*Katarzyna Kaczor-Scheitler*

EXAMPLES OF TEN-DAY RELIGIOUS EXERCISES  
IN "MEDITATIONS" BY TERESA PETRYCOWNA

(summary)

This article focuses on *Exercises in Preparation to Rendering into Monastic Profession* presented in the book *Meditations* by Teresa Petrycowna, of Cracow's Sisters of St. Norbert's Order from the XVII century. Nuns undertook these various religious rituals over ten days and three times daily in preparation for rendering into the monastic profession. These religious exercises have the aim of moral education and practice where as the result of such spiritual enlightenment is the movement to make the decision to grow in their interior life. Furthermore these religious rituals prompt and prepare nuns for submission into monastic life. The exercises included subjects like: blessing from monastic appointing, observance of rules, conversation with God, mortification of the senses and the meaning of monastic marriage. Teresa Petrycowna accented the high rank of exercises and the benefits of spiritual progress from their effect.

*Anna Strożek*

WIOSENNY WYBUCH UCZUĆ I SPOJRZENIE WSTECZ  
U PROGU JESIENI ŻYCIA. SPOSOBY PRZEDSTAWIANIA  
PÓR ROKU W „EROTYKACH”  
FRANCISZKA DIONIZEGO KNIAŻNINA

Wprzód wiosna kwitnie w rozmaitej krasie;  
Dojrzałość potem bierze lato na się;  
Owoc da jesień; toż gnuśna się ima,  
Na koniec zima.  
*Ognie młodości* [I 5, 5-8]<sup>1</sup>

*Erotyki* Franciszka Dionizego Książnina zostały wydane w 1779 roku i od razu przyniosły autorowi zbioru duży rozgłos. Na kartach dziesięciu ksiąg, które złożyły się na cykl, Książnin opisuje radość, jaką przynoszą zakochanie i miłosne uniesienia, ale także rozczarowania, zdrady, tęsknotę oraz żal. Z niestałością ludzkich uczuć i stanów emocjonalnych korespondują tu obrazy zmienności przyrody i pór roku. Jak zauważa Teresa Kostkiewiczowa:

---

Anna Strożek (ur. 1984) – doktorantka w Uniwersytecie Łódzkim; w ramach pracy doktorskiej, pod opieką prof. dr hab. Barbary Wolskiej w Katedrze Edytorstwa, przygotowuje do wydania część spuścizny literackiej Franciszka Dionizego Książnina.

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty wg edycji: F.D. Książnin, *Erotyki*, Warszawa 1779 [mf BUŁ sygn. 372 (za: mf BN 12426)] Sposób oznaczania cytatów: cyfra rzymska wskazuje numer księgi, arabska – numer erotyku, po przecinku podano numerację wersów.

zjawisko pór roku i wszystkich wynikających z tego konsekwencji absorbowano wyobraźnię i pióra poetów od czasów antyku, [...] jednak prawdziwy rozkwit poezji podejmującej ten temat nastąpił w wieku XVIII.<sup>2</sup>

Doskonały przykład tej tendencji dał w swym cyklu Książnin.

### Wiosenny pochod mitologicznych bóstw

Nader często na kartach *Erotyków* pojawiają się aluzje do pór roku. Znamienne, iż tematyka ta nierozdzielnie łączy się u poety z mitologią, która nieustannie wkracza w świat opisywanej przyrody<sup>3</sup>. W zbiorze tym serce przeszyte strzałą Kupidyna „suszy się” tak jak fiołek usycha w letnim upale; gorący lipiec przynosi pragnienie, które gaszone jest winem podczas radosnych uczt. Jesień także przynosi człowiekowi korzyści – w postaci bogactwa owoców, a wśród nich winogron. Wtedy to bowiem zjawia się Bachus z „jesiennym nek-

<sup>2</sup> T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 18 [dalej: TK*Horyzonty* z numerem strony]. Rezygnuje się tu z przytaczania przykładów zbieżnych *topoi* – stałych i obiegowych form retorycznych, które z czasem stały się tematami i motywami literackimi [za punkt odniesienia mogłoby posłużyć stanowiące syntezę tradycji literackiej dzieło E.R. Curtiusa, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. A. Borowski, Kraków 2009], a także ujęć obrazowych zebranych w dziełach ikonograficznych [zob. np.: C. Ripa, *Ikonologia*, przekł. I. Kania, Kraków 2004].

<sup>3</sup> Rolf Fieguth zauważa, iż „zgodnie z mitem poetologicznym, dziejąc się ksiąg *Erotyków* to świadectwo, opis i plon służby w królestwie Wenerzy, Anakreonta, Kupidyna, wdzięcznych gracji, nimf, najad i dryjad”. Zob.: R. Fieguth, „*Erotyków ksiąg dziesięć*” *Franciszka Dionizego Książnina jako cykl poetycki*, [w:] *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, red. M. Prusak i Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2002, s. 141.

tarem” [X 35, 4], podczas gdy młodzież pracuje przy zbiorach i tłoczeniu wina, a starsi czekają na gotowy trunek. Praca ta jest okazją do zalotów i miłosnych igraszek.

To jednak wiosna jest porą roku najczęściej przywoływaną w cyklu, tworzącą nastrój i wpływającą na ukazane uczucia. Za świadectwo przeświadczenia o wyjątkowości tej pory roku można uznać wierszowaną dedykację umieszczoną na początku pierwszej księgi. Książnin ofiarował bowiem swoje *Erotyki* Wenerze, która jest powszechnie uznawana za boginię miłości, pierwotnie jednak była staroitalską patronką wiosny i ogrodów:

Komu ofiaruję ten mój zbiór fraszek miłosnych? [...]  
Tobie oczywiście ofiaruję bogini cypryjska,  
Tobie Wenus! Taki był zamysł, aby Tobie się spodobało,  
I chcę, aby ten zbiór fraszek miłosnych tobie był dedykowany.<sup>4</sup>  
*Do Wenus* [I, 1-10]

Już samo ofiarowanie *Erotyków* patronce nie tylko miłości, ale także pory roku najbardziej kojarzącej się z tym uczuciem, przynosi zapowiedź zawartości cyklu. I rzeczywiście, pełno tu „tkliwości” [X 38, 17] i „uciech Cypru” [X 11, 7]; zakochanych rani strzałami miłości Kupidyn, radosnej i beztroskiej zabawie patronuje Bachus, a wszystkiemu najczęściej towarzyszy wiosna.

Wiosenna aura sprzyja zakochanym podczas spacerów. W jednym z liryków opisane zostało przypadkowe spotkanie z piękną pasterką Fillidą, której widok wywołał u poety żywsze bicie serca [III 9]. Miało to miejsce, gdy

<sup>4</sup> Tłumaczenie autorstwa Anny Rogali w jej pracy magisterskiej pt.: „*Erotyki*” *Franciszka Dionizego Książnina w edycji z 1779 roku. Księga pierwsza – teksty i komentarze* (praca napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Barbary Wolskiej).



„kwiaty z pączków wywijał maik” [III 9, 1], a więc gdy wiosna była w pełni. W *Erotykach* wszystko dookoła kwitnie i budzi się do życia zawsze wtedy, gdy pojawia się piękna kobieta. Gaje zielenieją bardziej niż zwykle, kwiaty mienią się kolorami w słońcu, a ptaki śpiewają. Urok wiosny jest tu zarazem niejednokrotnie porównywany do piękna kobiecego – za sprawą obu doświadczyć można podobnego poruszenia i radości. Największy wpływ na rozkwit przyrody i uczuć na kartach *Erotyków* ma kobieta – bogini wiosny i miłości, Wenera. To ona dodaje blasku kwiatom na łące i sprawia, że wszystko dookoła ożywa. Książnin zastanawia się, komu zawdzięczamy urok tulipanów i dochodzi do wniosku, że właśnie staroitalskiemu bóstwu:

Którejże ziemi wy jesteście płodem,  
Na której blask wasz ukazał się łące?  
Którymże twórca was usłodził miodem,  
Kto was upstrzył w listeczki pachnące?  
Czy pewnie, między idalskimi lasy,  
Sama wam Wenus swojej wlała krasę?  
*Podarek Hyjelli* [VII 13, 7–12]

W erotyku o charakterystycznym tytule *Wiosna* [VII 17] to istotnie Wenera wraz z początkiem tej pory roku „na świat miłosny swoje rozsyła gońce” [VII 17, 3]. To za jej sprawą wszystko się odradza, lasy zielenieją, wieje przyjemny wiatr. Książnin nie pozwala czytelnikowi zapomnieć, iż *Erotyki* dedykowane są „pani kwiatu” [VI 31, 20], nader często daje do zrozumienia, że to ona panuje na kartach jego zbioru, to jej chce się przypodobać i ją opiewać. Tym samym nieuniknione jest przywoływanie w zbiorze pory wiosennej. Znamienne jednak, iż w *Erotykach* nie tylko Wenus jest odpowiedzialna za wiosenną aurę. Pojawia się tu także Zefir, łą-

godny wiatr zachodni, który według greckiej mitologii wiosną odpowiada za wegetację i jest posłańcem tej właśnie pory roku. Przybywa on zawsze, gdy przyroda budzi się do życia. To on „szmerne gałązki przerzuca” [I 37, 14] i lekkim powiewem ocuca liście<sup>5</sup>. Ten ciepły i przyjemny wiatr sprzyja amorom, Książnin nazywa go nawet „lubieżnym” [I 10, 16] i „rozkoszszym” [I 9, 5]<sup>6</sup>. Niejednokrotnie wiosenny wiatr pojawia się wraz z bożkiem miłości Kupidynem i towarzyszy mu w jego miłosnych psotach. Wiatr ten, występujący też często w liczbie mnogiej jako „Zefiry”, w niejednym erotyku „łechta” [III 17, 10], „głaszcze” [I 28, 2], „gładzi” [III 17, 6], „sprawuje słodycz przyjemną” [VIII 13, 4]<sup>7</sup>. Zataczając koła, wędruje nad rozkwitającymi łąkami i gajami i „rozpościera słodkie wonie”. Ten słodki wiatr, jak mówi o nim Książnin, ma więc niemały udział w tworzeniu pełnej frywolności i miłosnego uniesienia atmosfery, jaka przychodzi wraz z wiosną.

Ciepły i lekki wiosenny wiatr przybiera w *Erotykach* również postać Fawoniusza – skrzydlatej personifikacji, jaką od-

<sup>5</sup> Zefir, jako lekki wietrzyk siejący kwiaty na łąkach, pojawia się również w poezji Adama Naruszewicza. Zob.: A. Naruszewicz, Oda XXIV: *Cztery części roku*, [w:] *idem, Poezje zebrane*, wyd. B. Wołska, t. 2, „Biblioteka Pisarzy Polskiego Oświecenia IBL PAN”, t. 4, Warszawa 2009, s. 146–147 [dalej: ANPoezje z numerem strony].

<sup>6</sup> Na zjawisko „lubieżności w atmosferze” *Erotyków* zwraca uwagę W. Borowy w: *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, s. 237 [dalej: WBO poezji z numerem strony].

<sup>7</sup> O środkach językowych, jakimi Książnin posługuje się w *Erotykach*, szczególnie zaś o zamiłowaniu poety do czasownika „łechtać”, pisze Borowy w studium poświęconym Książninowi [WBO poezji 237] oraz w artykule: *idem, W cypryjskim powiecie*, [w:] *idem, Studia i rozprawy*, t. 1, Wrocław 1952, s. 87–88.

najdujemy w mitologii rzymskiej<sup>8</sup>. On również „słodkim tchnieniem muska” [I 12, 30] kwiaty i głaszcze je swoim powiewem, a ponadto przynosi szczęście zakochanym [VIII 26]. Często Zefir i Fawoniusz występują w *Erotykach* obok siebie, co jeszcze podkreśla wrażenie wiosennej lekkości:

Tu mi skowrońce śpiewały dokoła,  
Tu kwitły róże wedle mego czoła;  
Zefir stąd muskał, a pomimo skroni  
Szemrał Fawoni.  
*Sen ciekawy* [III 16, 13-16]

We współtworzeniu sielskiej atmosfery bierze udział również Flora. Ta staroitalska bogini wiosennego kwitnienia była uznawana w mitologii rzymskiej za żonę Fawoniusza. Przybywa wraz z końcem zimy i, podczas gdy Wenus wysyła w świat z miłosną misją Kupidyna, a Zefir orzeźwia swym powiewem przyrodę, Flora (a czasem zamiennie grecka Chlōris) rozsiewa swe wdzięki, na co zwraca Książnin uwagę w erotyku *Wiosna* [IX 13]. Bogini pojawia się wszędzie tam, gdzie „drzewa rosną, rozkwitają zioła, / i wonnym liście zapachem się kadzą” [IX 13, 13]. Flora jest opisywana jako matka pięknej róży, ozdabiają ją narcyzy i to właśnie z kwiatami najczęściej wiązana jest w *Erotykach* jej postać. Bogini ta bowiem „kwiat niesie” [VIII 4, 24], „kwiaty sieje” [III 14, 21], świeże kwiaty od niej są podarkiem, jaki składa podmiot liryczny pięknej Hyjelli [VII 13]. Ingerencję Flory w świat przyrody poeta prezentuje następująco:

<sup>8</sup> Z Fawoniuszem przyjscie wiosny wiązał również Lukrecjusz w swym dziele *O naturze rzeczy*; wiatr ten pojawia się, gdy tylko „odsłoni czas swe wiosenne oblicze” [I, 10-11]. Lukrecjusz rozpoczął pierwszą księgę swego dzieła hymnem do bogini wiosny – Wenery, a obraz wiosny w tym poemacie zainspirował wielu poetów. Zob. T.L. Carus, *O naturze rzeczy*, przeł. G. Żurek, Warszawa 1994, s. 53.

Jako w ogrodzie kwiatek ukryty  
Z pulchnego Flora pączka wywodzi [...]  
Z *Katulla* [III 17, 1-2]

Bogowie w *Erotykach* nie tylko współtworzą wiosenną atmosferę, ale również poddają się jej, jak choćby Zefir, który zakochał się we Florze [IX 37]. Zefir okazuje się jednak niestałym kochankiem, który ma zamiar porzucić swoją wybrankę. W jednym z liryków [VII 21] Książnin umizgi tej pary daje za przykład zmiennego, a nawet fałszywego uczucia, którego złudnym pozorom nie należy wierzyć.

Sygnalem wiosny jest także „kwiecista Ida” [I 23, 15], czyli pasmo górskie w Troadzie, będące miejscem kultu frygijskiej bogini wiosny – Kybele. A i Gracje są tu otulone „kwiecistymi przepaskami” [X 38, 22]. Na kartach *Erotyków* jest więc wiele fragmentów, w których Książnin, przy pomocy odwołań mitologicznych, w subtelny sposób daje znać czytelnikowi, iż atmosfera, w jakiej mają miejsce wszystkie opisywane tu zaloty, jest typowo wiosenna.

Najbardziej zauważalny wpływ na rozkwit wiosennych uczuć ma jednak wciąż Wenera, za sprawą której na zabawę i psoty zbiera się bożkom – małym Kupidynom, wyruszającym na rozkaz swej matki w świat, aby strzałami miłości przeszywać ludzi. Jak zaznacza autor *Erotyków*, nikt przed tymi strzałami nie ucieknie. O nadejściu wiosny świadczy więc nie tylko pobudzona do życia przyroda, ale także wszechobecna miłość i radość.

Wiosna przejawia się też, obok niepowstrzymanego wybuchu uczuć, radością i chęcią do zabawy. Spośród wszystkich tekstów tłumaczonych (m.in. z poezji Horacjusza, Safony, Katullusa), jakie zawarł Książnin w swoim cyklu, widać to szczególnie w erotykach, wzorowanych na poezji wychwalającego ucztę i picie wina w miłym gronie Anakreonta. W jednym z anakreontyków księgi dziewiątej Książnin mówi o rado-

snej wiosnie, która „ze swego łona wywodzi rozliczne kwiaty” [IX 35, 2]. Bardzo podobny obraz odnajdziemy w przekładzie *Z Anakreonta* [X 15]. Poeta opisuje tutaj pięknie zdobiony kielich, jaki chciałby otrzymać. Na ściankach wyobrazonego kielicha najchętniej widziałby wiosenną porę roku, „róże niosącą radosne” [X 15, 4]. W dalszej części liryku rys personifikowanej zostaje uzupełniony określeniem: „rozkoszna pani ogrodów” [X 15, 8]. Wraz z nią pojawia się barwny korowód postaci: bóg wina Bachus, Kupid, Apollo, którym towarzyszy muzyka, zabawa i oczywiście wino, a igraszkom obowiązkowo patronuje bogini miłości i wiosny, Wenus.

### Przyroda w służbie wiosny

Kniaźninowi trudno było – co wykazano powyżej – odebrać opisy wiosny od mitologii. Zauważalna jest tu pewna powtarzalność motywów, konwencjonalny sposób ukazywania zjawisk przyrody. Nie jest to jednak jedyny sposób ukazywania wiosny i innych pór roku w *Erotykach*. Zdarzają się bowiem liryki, w których poeta rezygnuje z odwołań mitologicznych, pory roku zaś często poddaje personifikacji, niezależnie od greckich i rzymskich wyobrażeń mitologicznych. Jesień przedstawiana jest przez autora cyklu jako zupełne przeciwieństwo lata, gdyż przynosi spokój i zadumę, jest wręcz posępna. Jest to w końcu czas, kiedy „co w maju kwitnęły, to te / porwarzył lilije wrzesień”, jak pisze poeta w liryku *Imieniny* [III 22, 23–24]<sup>9</sup>, tłumacząc tajemniczej Teresie<sup>10</sup>, dlaczego nie

<sup>9</sup> Ludwik Kalisz zauważył, iż jest to jeden z zaledwie siedmiu utworów w *Erotykach*, odnoszących się do rodziny Czartoryskich. Por.: L. Kalisz, *Liryka Książnina a poezja klasyczna*, [w:] „Pamiętnik Literacki”, R. XXI: 1924/25, s. 48 [dalej: LKLiryka z numerem strony].

<sup>10</sup> Bożena Mazurkowa sugeruje, iż adresatką wiersza była najprawdopodobniej Teresa, jedna z córek Adama i Izabeli, księżstwa Czarto-

może jej podarować pięknego bukietu. Niesprzyjająca kwiatom pora roku staje się więc tutaj rodzajem wymówki dla autora: ponieważ pogoda uniemożliwia przyniesienie ukochanej kwietnego prezentu, podarunkiem z okazji jej imienin staje się wiersz. Utwór ten przypomina wierszowany bilecik, formę charakterystyczną dla poezji okolicznościowej XVIII wieku. Podobne podarunki imieninowe składali m.in. Adam Naruszewicz czy Franciszek Zabłocki<sup>11</sup>.

Oprócz posępnej jesieni w *Erotykach* pojawia się również, choć nieczęsto, „gnuśna” [I 5, 7–8] i „skrzepła” [VII 13, 26] zima, która niesie z sobą grudniowe zamiecie i zostawia smutne pola bez kwiatów i liści. Nawet ptaki ukrywają się, aby przeczekać ten czas.

Wiosna jest opisywana w barwniejszy sposób. Gdy wraz z nią przychodzi słońce, czarne chmury znikają, cały świat zdaje się cieszyć, a człowiek z większą radością i ochotą

ryskich. Zob.: B. Mazurkowa, *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina*, Katowice 2008, s. 159 [dalej: BMNa ziemskich z numerem strony].

<sup>11</sup> O zwyczaju składania wierszowanych podarunków imieninowych pisze Barbara Wolska w artykule *Ogólne uwagi o twórczości okolicznościowej Adama Naruszewicza. Wiersze podarunkowe i bukiety*, [w:] „Prace Polonistyczne”: *Tobie – teraz. W kręgu literackich ofiarowań*, S. LIX, Łódź 2004, s. 123–173. Wierszom imieninowym autorstwa Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina obszerny rozdział poświęca w swej monografii Bożena Mazurkowa. Zob.: BMNa ziemskich 159. Warto tu także wspomnieć o wierszowanym podarunku Książnina dla księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego i jego dwóch synów. Również tutaj poeta wspomina o wiosnie idącej „w świeżym kwiecie” [F.D. Książnin, *Oda XII: Welleda. Na imieniny Adamów*, [w:] *idem*, „Poezje” *Franciszka Dionizego Książnina ręką własną pisane. Druk pomocniczy do zdjęć cyfrowych rękopisu Fundacji Książąt Czartoryskich przy Muzeum Narodowym w Krakowie*, Wydawnictwo Collegium Columbinum, Biblioteka Tradycji, S. I, nr 57, t. 1, s. 76; dalej: FDKPoezje z numerem strony].

wyrusza do pracy w polu. Taki obraz zawarł poeta w kolejnym erotyku zatytułowanym *Wiosna* [V 11]. Parafrazę tego liryku, dokonaną w późniejszym okresie twórczości, wzbogacił poeta o uwagę, iż obraz wiosny hojnej, owocnej, zwiastuje obfitą jesień<sup>12</sup>.

Na kartach *Erotyków* kwitną narcyzy, fiołki, lilie, tulipany, ale najczęściej pojawia się tu królowa kwiatów – budząca zachwyt róża. Już w jednym z pierwszych erotyków Książnin pisze o tym kwiecie „miłostkom poświęconym” jako o zwiastunie wiosny<sup>13</sup>:

Róża jest kwiatek wdzięczny i radosny,  
Róża najpierwszym jest staraniem wiosny,  
Róża jest bogów rozkoszą.  
*Z Anakreonta* [I 4, 7-9]

Jak głosi legenda, róża powstała, gdy z morskiej piany, z której narodziła się Afrodyta, wyrósł kolczasty krzew. Zrodził on białe kwiaty po tym, jak został podlany nektarem bogów<sup>14</sup>. Legendę tę w poetycki sposób ujął Książnin w innym przekładzie *Z Anakreonta* [IX 35]. Róża niejednokrotnie pojawia się na kartach cyklu, symbolizując nie tylko wiosnę, ale również piękno i miłość; często staje się podarkiem dla ukochanej kobiety. Jest wprost nazwana przez Książnina kró-

<sup>12</sup> Zob.: F.D. Książnin, *Wiosna*, [w:] *FDK Poezje* 79.

<sup>13</sup> Również Franciszek Karpiński opisuje różę jako zwiastun wiosny: „Ja, róża, pierwsza, wiosniata, / jeszcze nie jestem tykana, / jeszcze dopiero się rozwinęła / i piękną tę barwę wzięła” [F. Karpiński, *Róża*, [w:] *idem, Wiersze zebrane*, cz. 1, wyd. T. Chachulski, Warszawa 2005, s. 144].

<sup>14</sup> Por.: L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 118 [dalej: *LI Natura* z numerem strony].

lową kwiatów i ulubienicą wszystkich bogów, w tym szczególnie Wenery<sup>15</sup>. Przyrównana została nawet do lekarza, gdyż leczy ludzkie słabości. Poeta wyznaje w jednym z erotyków [VIII 14], że chciałby się zamienić w kwiat różany, który ozdabia suknię Rozyny, aby w ten sposób być jak najbliżej wybranki serca. Jednocześnie wspomina, iż kwiaty te szybko więdną, gdy są pozbawione dotyku ukochanej kobiety. Róże mogą być też symbolem przemijania, nietrwałego piękna i ulotnego blasku, jak w innym liryku [IX 29], gdzie poeta zawarł myśl, iż życie gaśnie tak szybko, jak umiera róża.

W ciekawy sposób, odwołując się do mitologicznej fabuły, wykorzystywanej w oświeceniowej poezji anakreontycznej<sup>16</sup>, przedstawia autor zbioru różę w jednym z liryków księgi drugiej [II 14]. Opisuje tu historię Kupidyna, który chcąc sobie zrobić wieniec z kwiatów, zranił się cierniem róży. Przerażony bożek tamuje krew, owijając palec w liście i kwiaty. Książnin zabawnie podsumowuje tę opowieść, stwierdzając, że skoro człowiek nie może pokonać niesfornego bożka miłości, za wszystkie wyrządzone przezeń ludziom krzywdy i miłosne cierpienia zemszczą się na nim róże. Kwiaty te zyskują więc w tym liryku zupełnie inną symbolikę. Podobnie jest zresztą w kolejnym erotyku z tej samej księgi, gdzie róża odznacza się „zdradnym powabem” [II 15, 15], bowiem

<sup>15</sup> O różę jako kwiecie poświęconym tej właśnie bogini pisał Jan Kochanowski: „nadobny sobie kwiat Wenus obrała”; poeta czarnolecki zwracał także uwagę na nietrwałość tego kwiatu. Zob.: J. Kochanowski, *Na różę*, [w:] *idem, Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, t. 1, Warszawa 1972, s. 182 [dalej: *JK Dzieła* z numerem strony].

<sup>16</sup> Mam tu na uwadze wiersz Adama Naruszewicza *Pszczółka*, w którym znajdujemy wariacyjne opracowanie tego motywu [ANDzieła, Oda IV 21, 180-181] oraz utwór Sakowicza pod tym samym tytułem [„Zabawy Przyjemne i Pożyteczne” 1771 t. 4, cz. 1, s. 142-144].

ktoś zachwycony jej pięknem, wyciągając po nią rękę, może się zranić.

Jednak nie tylko róże zwiastują nadejście pory roku zakochanych. Pojawiają się tu rozmaite kwiaty, które po wielokroć stawały się natchnieniem dla poetów:

Marcowe kwiaty! Co nam blask radosny  
Przed czołem płodnej wydajecie wiosny;  
Listki rozkoszne, co was na swym łonie  
Twórcze spłodziły mego wieszczka dłonie.  
*Kwiaty marcowe* [VI 15, 1-4]

W powyższym fragmencie Książnin przywołuje postać poznane podczas obiadów czwartkowych Fabiana Sakowicza, którego piękno wczesnowiosennych kwiatów najwyraźniej zainspirowało do stworzenia wiersza<sup>17</sup>, co z uznaniem odnotował w swych *Erotykach* Książnin.

Wiosenny nastrój udziela się również różnym zwierzętom, a zwłaszcza ptakom. To właśnie one zdają się okazywać największą radość z rozpoczynającej się wiosny. Gołąbki, szczygiełki, czyżyki, wróble, synogarliczki robią radosną wrzawę, „wdzięczne roznosząc echa”:

Wszystko się wabi, przymila, cieszy,  
Łechce, rozrzewnia, płodzi.  
Wi<osn>a przemożna wolnej miłości  
Wszystkim przywilej dawa;  
Tkliwym zapałom i mdłej czułości  
Świat się ofiarą stawa.  
*Wiosna* [VII 17, 47-52]

<sup>17</sup> Autorce artykułu nie udało się odnaleźć wiersza, o którym wspomina Książnin.

W innym erotyku [III 11] poeta pisze o jaskółce<sup>18</sup>, która co roku przylatuje właśnie wiosną. Po raz kolejny okazuje się więc, iż jest to ulubiona pora dla wszelkiego stworzenia.

To zawarte w *Erotykach* opisy przyrody najczęściej zdradzają, jaką porę roku miał na myśli Książnin, nawet jeśli jej wyraźnie nie nazywał. I tak, co chwilę na kartach cyklu pojawia się zwiastujący wiosnę „krasny motylek” [VII 21, 5] czy „szukająca słodczy pszczoła” [VII 21, 13], przysiadające na coraz to innym kwiatku. Ta niestałość w przyrodzie porównana została do miłości: rozpala się ona i gaśnie nagle, podobnie jak kwiat, który szybko więdnie. Jak stwierdza Wacław Borowy, natura w *Erotykach* wygląda najczęściej tak, jak we wspomnianym już powyżej erotyku z książki siódmej:

Las się zieloną umaił wiechą,  
Zefir przyjemny wieje;  
Ziemia rozliczną barwi się cechą,  
Flora swe wdzięki sieje.  
*Wiosna* [VII 17, 5-8]

Borowy zauważa też, że przyroda w lirykach Książnina jest przychylna miłości, zaś „czułe pożary” [VI 18, 50] znajdują w niej wspaniałą scenę<sup>19</sup>. Nic więc dziwnego, że na kartach *Erotyków* „wdzięcznym zapałom” [I 2, 6] najczęściej towarzyszy rozkwit kwiatów i radosny śpiew ptaków. Książnin często korzysta z konwencjonalnego motywu rozbudzenia uczucia miłości, zakochania – właśnie wiosną<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> O jaskółce jako symbolu wiosny pisze Impelluso [LINatura 321].

<sup>19</sup> W. Borowy, *W cypryjskim powiecie*, [w:] WBO *poezji* 89.

<sup>20</sup> O popularności takiego ujęcia wiosny świadczy wiersz Franciszka Karpińskiego *Do Justyny. Tęskność na wiosnę*, w którym poeta zwraca się do tejże pory roku z prośbą, aby wraz z odradzającą się naturą zwróciła mu ukochaną kobietę. Zob.: F. Karpiński, *Do Justyny. Tęsk-*

Za sprawą wiosny co roku odżywa nie tylko przyroda i miłość, ale powracają także wspomnienia, a nawet żal. Zaznacza to Książnin w liryku adresowanym do swego przyjaciela – Franciszka Zabłockiego<sup>21</sup> [VIII 33]. W erotyku tym, który jest reakcją na śmierć ukochanej żony poety<sup>22</sup>, pojawia się wątek żałobny i lamentacyjny. Książnin wyraża współczucie i radzi przyjacielowi, aby ten usypał swej zmarłej żonie zieloną mogiłę i zalał ją łzami. W tym miejscu wyrosną bowiem na wiosnę piękne kwiaty, a wraz z nimi powrócą nieprze-

---

ność na wiosnę, [w:] *idem, Wiersze zebrane*, cz. 1, wyd. T. Chachulski, Warszawa 2005, s. 35–36. Warto podkreślić, że utwór ten był zapewne zainspirowany podobnym w wymowie lirykiem Pietro Metastasio *La Primavera*. Uwagi na temat związków Karpińskiego z ówczesnym metastazjanistą, Melchior Starzeńskim, zawarła Elżbieta Aleksandrowska we wstępie do zbioru poezji tegoż. Zob.: E. Aleksandrowska, *O „ślawnym poecie” i odnalezionej jego twórczości*, [w:] M. Starzeński, *Wiersze zebrane*, Kraków 2004, s. 9–27.

<sup>21</sup> W cyklu znajdujemy więcej utworów utrzymanych w poważnej tonacji, poruszających temat śmierci żony Zabłockiego; są to m.in.: *Pogrzeb* [VIII 37], *Do gwiazd* [VIII 34], *Do Echa* [VIII 35], *Do słońca* [VIII 36]. Nieco później, w 1783 roku, poeta zadedykował przyjacielowi funeralny cykl liryczny *Żale Orfeusza nad Eurydyką*. Zabłocki podziękował przyjacielowi za udzielone w chwilach żałoby wsparcie oraz stworzone wówczas treny w odzie zatytułowanej *Franciszce Dionizemu Książninowi, przyjacielowi swojemu*, stanowiącej dedykację do komedii *Balik gospodarski* (1780).

<sup>22</sup> Dokładna data śmierci żony Zabłockiego nie jest znana, prawdopodobnie zgon nastąpił w końcu 1778 lub na początku 1779 roku, na co wskazuje pośrednio data publikacji trenów Książnina, oplakujących Katarzynę Zabłocką (kwiecień 1779); zob.: L. Bernacki (T. Mikulski), *Wstęp* do: F. Zabłocki, *Sarmatyzm*, wstęp i obj. L. Bernacki, wyd. II wstęp i obj. uzup. T. Mikulski, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1951, s. XXVIII oraz J. Pawłowiczowa, *Wstęp* do: F. Zabłocki, *Firyk w zalotach*, oprac. J. Pawłowiczowa, wyd. II, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. XI.

jające uczucia i żal<sup>23</sup>. Pora roku, która jest czasem radości dla zakochanych, dla Zabłockiego będzie więc czasem wspomnień i tęsknoty za utraconą żoną.

Zaduma nad krótkotrwałością pór roku i życia ludzkiego

W *Erotykach* dużo miejsca zajmują refleksje Książnina nad życiem ludzkim i jego szybkim przemijaniem. Ten aspekt ludzkiej egzystencji łączy poeta również ze zmiennością pór roku. Wiosna bardzo często jest w *Erotykach* ukazywana jako chwila, mgnienie, piękny czas, który niestety nie trwa długo, bezlitośnie zastępują ją przecież kolejne pory roku<sup>24</sup>. Po kwitnących różach i śpiewających radośnie ptakach wkrótce nie będzie śladu, przyroda zmieni się, a wraz z nią człowiek. Poeta wiąże w *Erotykach* życie ludzkie ze zmiennością pór roku, korzystając tu z konwencjonalnych motywów, jakie możemy odnaleźć w literaturze staropolskiej.

---

<sup>23</sup> Bożena Mazurkova zwraca uwagę, iż w erotyku tym „przywołanie [...] licznych motywów kwietnych służy złagodzeniu żalu przyjaciela po stracie bliskiej osoby. Pachnące zioła i barwne kwiaty, które będą okrywały mogiłę, dzięki cyklicznemu odradzaniu się natury, symbolizują trwałość uczuć żywionych przez Zabłockiego do żony oraz żalu, łez i lamentów po jej stracie”. Badaczka ta skupia się również na innych erotykach poświęconych cierpiącemu po stracie żony Zabłockiemu. Zob.: *BMNa ziemskich* 62–73.

<sup>24</sup> Na krótkotrwałość i ulotność najpiękniejszej z pór roku zwraca uwagę Horacy: „Wiosna rozkwita nie o każdej porze” [Horacy, *Pieśń XI*, [w:] *idem, Pieśni. Księga druga*, przeł. S. Gołębiowski, Warszawa 1973, s. 185–186]. Tę pieśń wenuzyjskiego liryka przetłumaczył Książnin jeszcze przed wydaniem *Erotyków*: „Nie zawsze krasna trwa na róży cera / Gdy więc na wiosnę z pęczą się wywinie”. Zob.: *Pieśń XI: Do Hirpina*, przeł. F.D. Książnin, [w:] *Pieśni wszystkie Horacyusza przekładania różnych*, red. A. Naruszewicz i J.E. Minasowicz, Warszawa 1773, t. 1, ks. II, s. 242–243 [dalej: *FDKPieśni* z numerami: tomu, księgi i strony].

Wiosnę zestawia z piękną, radosną i kolorową młodością każdego z nas, po której przychodzi lato, a następnie jesień życia i zima, oznaczająca w tej symbolice starość<sup>25</sup>. Podobne refleksje nad życiem towarzyszyły poetom już od czasów antycznych, czego przykładem mogą być poezje Horacego, który wielokrotnie zwracał uwagę na podobieństwo cyklu pór roku do kolei życia ludzkiego<sup>26</sup>.

Autor *Erotyków* zwraca też uwagę na krótki żywot wiosny, dający się porównać z równie krótką młodością kobiety. W erotyku *Jesień* zamieszczonym w księdze ósmej [VIII 5] Książnin zwraca się do jednej z wielu opiewanych na kartach *Erotyków* kobiet – ukochanej Kostuni. Poucza ją, aby nie przykładła przesadnej wagi do swojej urody i młodości, są ulotne i „jak wiosna z latem ubieży” [VIII, 5, 32]. Jednocześnie Książnin zdradza, co powinno być dla Kostuni najważniejsze, bo jest trwalsze: wielkie uczucie, jakim poeta darzy swoją ukochaną. Jego serce nie jest tak zmienne jak przymioty ciała i przemijające pory roku<sup>27</sup>. Podobne ra-

<sup>25</sup> W podobny sposób życie ludzkie analizuje Naruszewicz w swoim przekładzie fragmentu z *De arte poetica* Horacego, zatytułowanym *Różnica wieku ludzkiego* [w. 21–24]: „Alic po miłej wiosnie, po rozkoszonym lecie / i po bujnej jesieni zima kark przygniecie. / W rozlicznych troskach szczątkiem lat swych starzec goni; / zbiera, a co przysporzył, nie wydrzeć mu z dłoni”. Zob.: A. Naruszewicz, Oda VIII: *Różnica wieku. Z Horacjusza*, [w:] ANPoezje 117–118.

<sup>26</sup> Por. fragment pieśni Horacego, tłumaczonej przez Książniną jeszcze przed wydaniem *Erotyków*, zawierający przestrożę dla człowieka, iż nie jest on wieczny: „Pcha zimę wiosna, a wiosnę lato / Chyżym dościgiem ima; / To jesień spędzi, alic i za tą / Gnuśna wnet dybie zima”. Poeta zauważa, iż w ten sposób śpieszący się rok przestrzega człowieka, iż nie jest wieczny” [*Pieśń VII. Do Manliusza Torkwata*, przeł. F.D. Książnin, [w:] FDKPieśni 2, IV, 245–247].

<sup>27</sup> Koncept polegający na porównaniu nietrwałości urody kobiety i przyrody wykorzystał m.in. Daniel Naborowski w liryku *Do Anny*;

dy poeta daje w wierszu z księgi pierwszej [I 35] kolejnej ob-lubienicy – Eufrozynie. Przestrzega ją przed marnowaniem młodości, bowiem „swobodne chwile i wdzięki upłyną”, tak samo jak szybko przychodzi i odchodzi co roku wiosna. Upływ lat porównuje do krótkiego żywota narcyza, który wiosną pięknie zakwita, a niebawem więdnie i traci swą urodę i blask<sup>28</sup>.

Aby lepiej zobrazować niestałość ludzkiego żywota, Książnin ponownie przywołuje metaforykę pór roku, szczególnie zaś zwraca uwagę na wiosnę, zastępowaną przez lato:

Króciuchnym Wiosna sunąwszy się skokiem,  
Ledwie grunt płodny wdzięcznie uzieni;  
Alic zazdrosnym Lato biegnąc krokiem,  
Łakomym sierpem kwiat i kłos wypleni.  
*Młodość niedługa* [I 35, 13–16]

W podobnym tonie piewca Wenery wypowiada się w jednym z liryków księgi czwartej [IV 31]. Tym razem ostrzeżenia swe kieruje w stronę pięknej Rozyny. Przewiduje, iż jej uroda szybko przemienie, gdyż tak dzieje się ze wszystkim, co pięć-

---

poeta zauważył, iż równie szybko jak piękno kwitnących łąk i zielonych drzew, przemina przymioty ciała jego ukochanej, jedyną wieczną wartością zaś jest szczerą miłość. Zob.: D. Naborowski, *Do Anny*, [w:] *Helikon sarmacki, wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, oprac. A. Vincenz i M. Malicki, Wrocław 1989, BN I, nr 259, s. 218.

<sup>28</sup> Podobne przestrogi daje kobiecie Kochanowski we fraszce *Na różę*: ludzkie lata będą tak szybko, jak szybko zakwita i więdnie róża. Zob.: JKDziela, *loc. cit.* Również w liryku *Do Zofii o czasie* tenże autor zestawia przemijanie urody i młodości z krótkim żywotem kwiatów: „Nie zawždy piękna Zofija, / Róża kwitnie i lelija; / Nie zawždy człek będzie młody / Ani tej, co dziś, urody”. W kolejnej strofie wiersza zwraca zaś uwagę także na ulotność pór roku. Zob.: J. Kochanowski, *Do Zofii o czasie*, [w:] JKDziela 341.

ne w przyrodzie<sup>29</sup>. Dowodem – fiołek, który kwitnie na zielonym polu „za wiosny przyściem” [IV 31, 9], a w niedługim czasie starzeje się i usycha<sup>30</sup>. Co ciekawe, w tym erotyku nie tylko wiosna jest synonimem nietrwałości i przemijalności. Pojawia się tu również zima, reprezentowana przez śnieg, który „bieluchny z początku pada” [IV 31, 17], a wraz z upływem czasu ciemnieje i topnieje. Te refleksje i obrazy Kniaźnin podsumowuje w podobny sposób jak w poprzednio zaprezentowanych lirykach: piękno jego ukochanej przeminie tak samo jak ulotne chwile kolejnych pór roku.

Kniaźnin wykorzystuje motyw wiosny nie tylko w wypowiedziach kierowanych do ukochanej. Podobnej metaforyki używa także snując refleksje na temat własnej egzystencji. Obrazy przyrody stają się u Kniaźnina przede wszystkim – jak zauważa Teresa Kostkiewiczowa – „pretekstem dla przekazania stanów emocjonalnych podmiotu”<sup>31</sup>. W erotykach poeta niejednokrotnie opisuje emocje, uczucia, ukazując je na tle zmieniających się pór roku i niestałej przyrody. Marcin Cieński stwierdza, iż Kniaźnin:

<sup>29</sup> Motyw przemijającego kobiecego piękna Kniaźnin podjął również wcześniej w swym przekładzie *Pieśni XIII* Horacego z Księgi czwartej. Poeta przyznaje tu, iż prosił nieba, aby te zesłały starość na kobietę, którą przed wieloma laty bardzo kochał, prawdopodobnie bez wzajemności. Z satysfakcją zauważa, iż niewiele zostało z dawnej kraszy jego ukochanej, a utraconej młodości nic już nie przywróci: „Niecofnym lotem mkną chwile zapomne”. Zob.: *Pieśń XIII. Na Licę starą nierządnicę*, przeł. F.D. Kniaźnin, [w:] *FDK Pieśni*, 2, IV, 280–281.

<sup>30</sup> W podobny sposób Kniaźnin mówi o swoim życiu w jednej z późniejszych ód, którą pozostawił w przygotowanym przed śmiercią rękopisie – utwór *Do Boga*, w którym stwierdza, iż jego dni upłynęły równie szybko, jak mija żywot polnego kwiatu. Zob.: F.D. Kniaźnin, *Do Boga*, [w:] *FDK Poezje* 96.

<sup>31</sup> T. Kostkiewiczowa, *Kniaźnin jako poeta liryczny*, Wrocław 1971, s. 138.

nie próbuje odczytać całej księgi natury, lecz pozostaje przy lekturze tylko niektórych jej kart. Odsłania z niej szczegóły, fragmenty, które pozwalają mu na przedstawienie powracających ze szczególnym natężeniem obrazów, tematów, sytuacji, relacji między ludźmi, stanów emocjonalnych.<sup>32</sup>

Atrybuty poszczególnych pór roku poeta szczególnie chętnie wykorzystuje oddając się zadumie nad własnym losem. W erotyku o znamienym tytule *Życie moje* [VIII 25] spogląda wstecz i analizuje minione lata. Jest to dosyć zaskakujące, warto bowiem przypomnieć, iż Kniaźnin tworząc *Erotyki* miał zaledwie trzydzieści lat. We wspomnianym utworze zaś wypowiada się z perspektywy dojrzałego, doświadczonego człowieka, któremu wiosenne i letnie dni już upłynęły, pozostało mu więc oczekiwać w spokoju na jesień i zimę, czyli schyłek swego życia. Poeta z rozrzewnieniem rozlicza się ze swoją młodością:

Jużeż ja swoją przepędziłem wiosnę,  
Żal mi, niestety! i wspominać na to.  
Chwile jej dla mnie zniknęły żalodne,  
Bieży po wiosnie również i lato.  
*Życie moje* [VIII 25, 1–4]

W dalszej części liryku Kniaźnin zastanawia się, jaka będzie nadchodząca jesień jego życia, jakie owoce ze sobą przyniesie. Kostkiewiczowa akcentuje, iż w *Erotykach* dochodzi do „odrzućcia obiektywizującej perspektywy biegu czasu i wyraźnej jego waloryzacji: zmiana czasu prowadzi ku gorszemu”<sup>33</sup>. Warto nadmienić, iż w jednym z erotyków księgi

<sup>32</sup> Zob.: M. Cieński, *Pejzaże oświeconych. Sposoby przedstawiania krajobrazu w literaturze polskiej w latach 1770–1830*, Wrocław 2000, s. 124.

<sup>33</sup> TK *Horizonty* 69.



czwartej poeta nazywa jesień „dowrzałą” [IV 24, 11], co podkreśla schyłkowy charakter tej pory roku. W innym zaś utworze z cyklu określa tę porę jako „posępną” [VIII 5, 4], kontrastując ją z wcześniejszymi „pogodnymi czasami” [VIII 5, 3]. W omawianym wcześniej liryku *Życie moje* Książnin świadom jest także nadejścia zimy, wraz z którą przyjdzie śmierć. Łatwo zauważyć, że autor *Erotyków* zręcznie, choć konwencjonalnie, porównał tu zmiany zachodzące w życiu człowieka ze zmianami, jakie są udziałem przyrody. Po raz kolejny wiosna jawi się tu jako czas bez troski, pełen radości i swobody, czas młodości, który pozostaje w opozycji do spokojnej jesieni i ponurej zimy kojarzonej ze starością. Także w jednym przytaczanym już erotyku księgi pierwszej Książnin rozlicza się ze swoją przeszłością, stosując metaforykę pór roku:

[...] mój umysł młody,  
Wiosennej dobie poświęcił się wprzody.  
Okolo kwiatków, wdzięków i piękności,  
Lata w czułości.  
*Ognie młodości* [I 5, 9–12]

W wieku trzydziestu lat poeta podsumowuje minioną młodość i zauważa, że tak samo jak wiosenne miesiące, była ona pełna radości, czułości i miłosnych igraszek. Czuje jednak, iż powoli kończy się już dla niego bez troska pora, w dalszej części liryku mówi bowiem, iż ma świadomość tego, że jego wiosna ma się ku końcowi, a nadchodzi czas, który przyniesie „owoc dostalszy” [I 5, 15]. Zamyka jednak liryk pointą: „lepiej być, sądzę, w miłości praktykiem, niż teoretykiem” [I 5, 31–32]. Niezależnie więc od tego, jak szumna była wiosna jego życia, wiele się nauczył dzięki niej i „ogniom miłości” [I 5, 25], jakie ze sobą przyniosła. Również w wierszu *Wa-*

*leta*, ważnym, bo ostatnim z cyklu, Książnin w podobnym tonie stwierdza: „Jużem wiosenne przepędził chwile” [X 38, 1], a następnie dodaje, iż czas ten wypełniony był igraszkami, bez troską oraz „brzdąkaniem” [X 3, 6] i „nuceniem” [X 3, 6] Wenerze. Po tym skromnym, wręcz lekceważącym podsumowaniu dotychczasowej twórczości, autor z powagą stwierdza, iż „wiek nadchodzi teraz dostały” [X 3, 11]. Wraz z końcem młodości, porównanej tu po raz kolejny do wiosny, poeta oznajmia, że chce porzucić wszystkie „fraszki” [X 3, 12], jakimi zajmował się do tej pory.

Na zakończenie warto przypomnieć, jakie były losy *Erotyków*. Autor nie powtórzył całości cyklu w nowym wydaniu, do późniejszych zbiorowych edycji włączył tylko jego fragmenty. I tak w *Wierszach* z 1783 roku znalazło się tylko 26 erotyków, zaś w zbiorze *Poezji* z 1787 roku już tylko dziesięć, w dodatku przerobionych<sup>34</sup>. Sam autor we wstępie do tego wydania wyparł się swych pierwszych liryków<sup>35</sup>. Do opinii tej bezkrytycznie przychylił się badacz i wydawca twórczości Książnina, co skazało cykl poświęcony Wenerze na lata zapomnienia. Dopiero sto sześćdziesiąt lat później utworami tymi zachwyił się Wacław Borowy, który stwierdził, iż:

należy przypomnieć „Książninka”, bo jego wiersze na cześć „bogini Cypru” miały (wbrew jego własnej cenzurze i wbrew opinii większości jego krytyków) blask i dźwięk złota, jaki już potem rzadko kiedy osiągały wiersze Książnina dworaka i patrioty.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Zob.: LKLiryka 45.

<sup>35</sup> Zob.: F.D. Książnin, *Do czytelnika*, [w:] *idem*, *Poezje. Edycja zupełna*, t. 1, Warszawa 1787, s. VIII.

<sup>36</sup> WBO *poezji* 78.

Ten właśnie blask w ogromnym stopniu pomogła Kniaźninowi wydobyć najsilniej eksponowana w cyklu *Erotyków*, jedna z czterech pór roku – czas radości, miłości, ożywienia i rozkwitu, a jednocześnie piękna faza życia człowieka – wiosna.

*Anna Strożek*

SPRING'S EXPLOSION OF EMOTIONS AND LOOKING  
BACK TO THE DECLINE OF LIFE. WAYS OF SHOWING  
SEASONS IN FRANCISZEK DIONIZY KNAIAZYNIN'S  
"EROTICS"

(summary)

*Erotics* were published in 1779. They contained ten parts, where Kniazynin wrote not only about joy caused by falling in love, but also about disappointment, melancholy, sorrow. This instability of human emotions the poet compared to instability of a nature and seasons. The aim of the article was to show that Kniazynin uses different ways of showing this phenomenon.

The article is divided into three parts. The first one shows that the poet very often connected the phenomenon of seasons with Roman and Greek mythology. That is why *Erotics* are dedicated to the goddess of love and spring – Venus, and she also appears the most frequently in *Erotics*. There appear also Zephyr and Favonius – personifications of springs' wind, there is also Flora, who is another goddess connected with this beautiful time of year. All those characters are signs of a coming spring. The second part of the article shows how does the nature change during different seasons. Kniazynin personifies autumn, which is dark and depressing and he opposes it to a sunny and full of joy spring. These different images are showed together with human emotions. The last part of the article is about reflections on a volatility of a human life. Poet compares it with shortness of seasons and remarks that human youth is as joyful and carefree as spring, he also refers to other times of a year, comparing it with a human life.

Marzena Karwowska

ARCHETYP DNIA, ARCHETYP NOCY. IKONOGRAFICZNE  
UKSZTAŁTOWANIE ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO  
W „BAŚNI O RYCERZU PAŃSKIM” BOLESŁAWA LEŚMIANA

*Baśń o Rycerzu Pańskim*, jeden z wcześniejszych i mniej znanych utworów epickich Bolesława Leśmiana, został wydrukowany w „Chimerze” w roku 1904. Według zamysłu autora, utwór przybiera formę symbolicznych widzeń („nagłych objawień i uprzytomnień”<sup>1</sup>) narratora, „trawionego gorączką rozkoszną, złotą, seraficzną” [ib. 42]. Przestrzeń wyobrazeniowa *Baśni o Rycerzu Pańskim* polaryzuje się wokół dwóch pól semantycznych – archetypu dnia (schizomorficzne struktury wyobrazeniowe) i archetypu nocy<sup>2</sup>, stanowiąc przykład dwudziestowiecznej literackiej konkretyzacji archaicznego toposu *Drachenkampf*. Dzienny porządek obrazowania budują w utworze figury uraniczno-

---

Marzena Karwowska (ur. 1968) – adiunkt w Katedrze Literatury i Tradycji Oświecenia Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Prowadzi badania z zakresu mitokrytyki i antropologii wyobraźni. Autorka książki *Prapamięć uspiona. Świat wyobrażeń Bolesława Leśmiana* (Warszawa 2008).

<sup>1</sup> Podstawa omówienia: B. Leśmian, *Legendy tęsknoty. Baśń o Rycerzu Pańskim*, „Chimera” 1904, z. 19-20/21, s. 42-58 [dalej: BL*Baśń* z numerem strony]. Pojawiające się w cytatach odstępstwa w zakresie pisowni wyrazów zgodne z oryginałem tekstu [*ibidem* 43].

<sup>2</sup> G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris 1992, s. 506-507 [dalej: GD*Les Structures* z numerem strony].

solarne: zamieszkujący święty bór „rycerze w strojach przełotnych” [BL*Baśń* 45]; „krzyż złoty, nietonący na fali” [*ib.* 56]; piorun niszczący „ogniem pożarnym” chatę Rycerza Wykłętego; atrybuty rycerza solarne – „rumak biały, tarcza złota, miecz ognisty” [*ib.* 57]. Nocny porządek obrazowania reprezentują figury telluryczno-lunarne: kobieta-kusicielka (Pani czarnobrewa), symboliczny dom oniryczny – „wieś spomroczone, głucha, samotna” [*ib.* 44–45]; „noc gwiazdozbiorna, księżycem zażegnęta” [*ib.* 46–47]; „sad mroczny” [*ib.* 48]; „księżyc wysrebrzający w niebiosach północną godzinę” [*ib.* 49].

### „Drachenkampf” – dzieje toposu

Centralnymi figurami artystycznego i literackiego toposu *Drachenkampf*, stanowiącego w kulturze zachodnioeuropejskiej jedną z podstawowych figur wyobrażeniowych dziennego porządku obrazowania, są rycerz solarny i smok.

Smok, jako androgyniczna hybryda, utożsamiana często z wężem (gr. *drakon* – ‘smok, wąż’), symbolizuje prachaos. Genezy obrazu smoka szuka się na Bliskim Wschodzie. Egipski bóg-wąż Apep zaczynał się o świcie na boga-słońce Re, aby go pożreć, zwiastunami jego zwycięstwa były zaćmienia słońca.

Na Dalekim Wschodzie smok do dziś zachował autorytet siły dobroczynnej – w taoizmie jest wcieleniem boskich sił natury, w Chinach *lung* (smok) stał się godłem narodowym i emblematem rodziny cesarskiej, czczony jako symbol sił kosmicznych odpowiedzialnych za urodzaj, wyobrażany z perłą, symbolem mądrości i wiedzy<sup>3</sup>. W *Księdze gór i mórz* smok Cz-

<sup>3</sup> W czasie świąt chińskich poświęconych smokom bije się w bębny i gongi – takie zabiegi apotropaiczne mają przepędzić złe duchy i obudzić uspioną ziemię. Obudzą się także smoki, bóstwa chthoniczne, władcy deszczów, źródeł i rzek, by wody znowu służyły matce-ziemi. Ważny element obrzędu stanowi orszak mężczyzn, kobiet i dzieci

-in (Pochodnia Ciemności) jest sprawcą następstwa dnia i nocy, pór roku, śmierci i zmartwychwstania kosmosu:

Na Północ od Czerwonej Wody jest góra zwana Pięknym Ogonem, gdzie żyje bóstwo o twarzy ludzkiej, a ciele węzowym. [...] Kiedy patrzy, dzień się staje, kiedy oczy przymyka, noc następuje. Kiedy dmuchnie, zima nadchodzi, kiedy zaś oddech wciąga, lato się staje. [MK*Mitologia* 40–41]

Istnieje zdecydowana różnica pomiędzy smokami zrodzonymi przez wyobraźnię Wschodu i Zachodu. Ideę węża-smoka jako przeciwieństwa ładu kosmicznego przejęli Grecy i Rzymianie, a ugruntowała *Biblia* – w szczególności *Apokalipsa św. Jana* – czyniąc go symbolem grzechu i Szatana. Prefiguracją smoka apokaliptycznego są wymienione w *Starym Testamencie* dwa smoki (hebr. *tannin*) – Lewiatan i Behemot [Ps 103, 26; Hi 40, 15–25]. Lewiatan, smok morski, jest reprezentacją sił przynoszących nieszczęście. Behemot (hebr. ‘dzikie zwierzę’) ma wzbudzić u Hioba poczucie słabości i niemocy:

Ogonem zawija jak cedrem,  
ścięgna bioder ma silnie związane,  
jego kości jak rury miedziane,  
jego nogi jak sztaby żelazne. [Hi 40, 17–18]<sup>4</sup>

Smoki starotestamentowe wyobrażają siły kosmiczne wrogie Jahwe, w *Księdze Daniela* [14, 22–27] smok, czczony bał-

niosących lampiony i latawce w kształcie smoka. Smokom przypisuje się zasługi w mitach o powstaniu cywilizacji chińskiej. Por.: M. Künstler, *Mitologia chińska*, Warszawa 1985 [dalej: MK*Mitologia* z numerem strony]; G. Ragache, *Mythes et legendes. Les Dragons*, Paris 1989.

<sup>4</sup> *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia tysiąclecia*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Poznań–Warszawa 1980, s. 566.

wochwalczo z rozkazu króla babilońskiego, zostaje zdemaskowany przez Daniela jako fałszywy bóg. Chrześcijaństwo, przejmując tę symbolikę, zaczyna utożsamiać smoka z rajskim wężem. Euzebiusz, biskup Cezarei, w *Żywocie Konstantyna Wielkiego*, opisuje płaskorzeźbę zdobiącą wejście do cesarskiego pałacu, będącą artystyczną realizacją toposu *Drachenkampf*, gdzie przedstawiony został Konstantyn z krzyżem w dłoni,

nizej zaś w postaci smoka, spadający w przepaść ów nieprzyjaciel rodzaju ludzkiego, który za pośrednictwem bezbożnych tyranów zwalczał Kościół Boży. Święte przepowiednie w księgach prorockich nazywały go smokiem i krętym wężem.<sup>5</sup>

Obraz smoka, utożsamianego z Szatanem, ugruntowuje *Apokalipsa św. Jana*:

Oto wielki smok barwy ognia,  
Mający siedem głów i dziesięć rogów,  
A na głowach jego siedem diamentów. [...] I stanął przed mającą rodzić Niewiastą, ażeby, skoro porodzi, pożreć jej dziecię. [Ap 12, 3-5]

Waloryzowana negatywnie symbolika figury wyobrażeniowej smoka, reprezentującego zasadę prachaosu, musi zostać zrównoważona przez siły dobra. Binarność ta, nierozzerwalnie związana ze sceną walki, jest podstawą konstrukcyjną toposu *Drachenkampf* (niem. *Drache* – ‘smok’, *Kampf* – ‘walka, bój’). Upersonifikowane zło musi zginąć z rąk rycerza solarnego, strażnika ładu kosmicznego. Chrześcijaństwo stworzyło dwie wielkie kreacje bohaterów słonecznych – św. Jerzego i Archa-

<sup>5</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 307.

nioła Michała. Święty Jerzy, uwalniający na wzór Perseusza królową ze smoczej niewoli, od czasów wypraw krzyżowych staje się patronem rycerzy. W ikonografii występuje zawsze na białym koniu, ze złotą włócznią – te dwa atrybuty solarne mają go wspomagać w walce z siłami ciemności. Archanioł Michał, wielki bohater solarne *Księgi Objawienia*, wspierany przez zastępy aniołów, odnosi zwycięstwo nad apokaliptyczną bestią: „I został strącony wielki Smok, Wąż starodawny, który się zwie diabeł i szatan” [ib. 12, 7-9].

Nie są to jedyne figury wyobrazeniowe realizujące archaiczny motyw *Drachenkampf*. Smoki, przeciwstawione dobru, występują w bestiariuszach średniowiecznych – *Physiologus*, jeden z najśłynniejszych bestiariuszy tego okresu, powstały prawdopodobnie w kręgu gnostyków, cytowany po raz pierwszy ok. 150 r. przez Justyna Męczennika, prezentuje obrazy: smoka-węża pełzającego po ziemi, smoka ognistego (*draco*) i bazyliuszka zabijającego spojrzeniem<sup>6</sup>.

Chrześcijańskie realizacje toposu *Drachenkampf* są przykładem sakralizacji motywu znanego już archaicznemu eposowi. W sumeryjskim eposie *Gilgamesz* z III tys. p.n.e., tytułowy bohater, władca Uruku, dzięki pomocy Szamasza – boga słońca, zabija mieczem smoka Humbabę, strzegącego wejścia do Boru Cedrowego – Krainy Życia, aby zapewnić sobie i swoim poddanym nieśmiertelność. Figura smoka sumeryjskiego pozostaje w kręgu wyobrażeń frenetycznych i estetycznej kategorii brzydoty – twarz upleciona z kiszek, usta z ognia, oddech ze śmierci<sup>7</sup>. Sygurd (Zygfyrd), germański rycerz solarne, bohater *Eddy poetyckiej* i *Pieśni o Nibelungach*,

<sup>6</sup> B. Kubris, *O smoku wawelskim i innych smokach*, [w:] *Ars historica. Prace z dziejów powszechnych i Polski*, Poznań 1976, s. 163-178.

<sup>7</sup> *Gilgamesz. Epos starożytnego Dżurzeczca*, przeł. R. Stiller, Warszawa 1980.

za namową Regina zabija jego brata, smoka Fafnira, który strzegł mającego zapewnić nieśmiertelność złota, płomienia rzeki. Regin, nauczyciel i wychowawca Sygurda, wykuwa dla niego ognisty miecz, by nim zabił lśniącego smoka<sup>8</sup>. W *Księdze królewskiej (Szahname)* Ferdousiego, eposie perskiej z X w., jest aż sześć scen, będących egzemplifikacją toposu *Drachenkampf*, którego postać centralną stanowi heros irański Rostam ('olbrzym'). Rostam jest bohaterem słonecznym, stąd jego solarne atrybuty: maczuga, włócznia, miecz i Rachsz ('błysk') – ogień zrodzony z ognia:

Ze stepu wychynął smok tak przeraźliwy, że nawet słoń by nie szukał z nim zwady. [...] Ryknął srogi potwór, rzekłbyś, że ogniem zionął. [...] Ujrzał go Rostam w tych mrokach, wnet dobył ostry miecz. Ryknął jak chmura wojenna. Bitewny ogień ogarnął ziemię.

Krzyknął do smoka:

– Wymów swoje imię, bo nie zobaczysz już świata miłego. Nie chcę, by tak bezimiennie wyszła spod mojej ręki twa dusza z ciemnego ciała.

Tak mu rzekł potwór krwiożerczy:

– Moim pazurom nie ujdzie nikt cało. Od krańca do krańca ta puszcza jest moja, po samo niebo powietrze jest moje. [...]

I zawisł w boju potwór nad Rostamem – nie masz przed nim ucieczki. Gdy Rachsz zobaczył to cielsko smoka, co tak zawisło nad rozdawcą koron, stulił uszy, przybiegł i, o dziwo, od góry chwycił zębami potwora, rozdarł mu kłębę zębami jak lew. Zdumiał się mężny bohater. Ciął mieczem i łeb mu odrąbał od ciała. Krew się z tej piersi wylała jak rzeka. Ziemi nie było widać spod cielska. Biło ze smoka źródło krwi.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> *Edda poetycka*, przeł. A. Załuska-Strömberg, Wrocław 1986.

<sup>9</sup> Ferdousi, *Księga królewska*, przeł. W. Dulęba, Warszawa 1981, s. 119–120.

W *Opowieściach okrągłego stołu* pojawiają się obrazy smoków białego i czerwonego, będące zwiastunami śmierci w płomieniach króla-uzurpatora:

Oba smoki wnet się obudziły i rzuciły się na siebie, kalecząc się okrutnie zębami i pazurami. Bój trwał przez cały dzień, przez całą noc i jeszcze następnego dnia, aż do południa. Mało brakowało, a już biały smok byłby uległ, ale na koniec począł zionąć ogniem z pyska i z nozdrzów, i czerwony od tego zgorzał; później zaś biały układował się i też pomarł. Za czym Merlin powiedział królowi: smok czerwony oznacza ciebie, a biały syna króla Konstanta, któremu żeś zabrał dziedzictwo.<sup>10</sup>

W *Metamorfozach* Owidiusza występują dwie konkretyzacje omawianego toposu. Smoka zrodzonego z ognia, Pytona, strzałą z łuku zabija największy grecki bohater solarny, Apollo (w wyobrażeniach Greków Apollo miał wybawić świat zagrożony przez Pytona, który – jak smok *Apokalipsy św. Jana* – występuje przeciwko Apollinowi jeszcze przed narodzeniem boga, prześladując jego matkę). Smok Marsowy zostaje zabity mieczem przez założyciela Teb, Kadmosa<sup>11</sup>.

W *Baśni o Rycerzu Pańskim* Bolesława Leśmiana, zakorzeniony od tysiącleci w kulturze archaiczny topos *Drachenkampf*, symbol zwycięskiej walki dobra (rycerz solarny) ze złem (smok-wąż) ulega istotnemu przesunięciu semantycznemu. Leśmian zaciera fundamentalną dla tego toposu, należącego do schizomorficznego (dziennego) schematu obrazowania, dierezę między światłem i ciemnością. Dokonuje zabiegu eufemizacji zła przez wykorzystanie izomorfizmu figur wyobraźniowych nocy, smoka (węża) i kobiety [por.: *GDLes Structures* 217–378].

<sup>10</sup> *Opowieści okrągłego stołu*, przeł. K. Dołatowska, T. Komentant, Warszawa 1987, s. 48–49.

<sup>11</sup> Por.: Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Wrocław 1953.

## Kobieta fatalna

Izomorfizm nocy (ciemności), księżyc, kobiety-kusicielki i smoka-węża, typowy dla nocnego porządku obrazowania<sup>12</sup>, wykorzystał Leśmian w *Baśni o Rycerzu Pańskim* w konstrukcji centralnej postaci kobiecej utworu, Córki Dziedzicowej (Pani czarnobrewnej), „umiłowanej na wieki” Piotra Władyki (Rycerza Wyklętego):

Córka dziedzicowa – czarnobrewa i błękitnooka – zdawna czuła w duszy płomiennej a dziewiczej przemiany cudowne ku miłowaniu na wieki – i na sto mil dokoła swych marzeń szukała, kogoby ukochać! I taka – poszukująca – jedna jedyna we wsi naszej zbłądziła myślą aż do boru i zadumała się o jego wnętrzu niepoznaniem i zadumała się o jego rycerzach konnych.

W pomrocach jej zadumy płonęły oczy rycerskie, błyskały tarcze złote, dymił miecze ogniste i czyjeś usta szeptały – i czymś pierśmiom brakło tchu w pomrocach zadumy.

I czuła jak się jej dłonie przepajają mocą czarów, mocą przywołań. Aż je pewnej nocy z nad jeziornej otchłani wyciągnęła marzeń obyczajem – w niepojętość, ku borowi, co rozkwitał widnokrzęźnie.

<sup>12</sup> „Ów izomorfizm [...] pojawia się w licznych legendach, które czynią księżyc lub księżycowe zwierzę pierwotnym małżonkiem wszystkich kobiet. U Eskimosów młode dziewice nigdy nie spoglądają na księżyc z obawy, aby nie zaszły w ciążę, zaś w Bretanii dziewczyny robią to samo z obawy, aby nie dostać się pod wpływ księżyc. Niekiedy zwierzęciem księżycowym jest wąż, utrzymujący stosunki z kobietami. Legenda ta, ciągle jeszcze żywa w Abruzji, była powszechnie znana w starożytności, jeśli wierzyć Plutarchowi, Pauzaniaszowi i Kasjuszowi; jest ona powszechnie znana, ponieważ odnajdujemy ją, z nielicznymi wariantami, u Hebrajczyków, Hindusów, Persów, Hotentotów, zarówno w Abisynii, jak i w Japonii. W innych legendach płęć księżyc zmienia się; księżyc przemienia się w piękną młodą dziewczynę, w uwodzicielkę”. [*Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, red. K. Falickiej, Lublin 2002, s. 55-56; dalej: *Potęga* z numerem strony]

I tak stała, niespokojna i niepokojąca, wyciągnięciem wonnych dłoni połączona z dookólnymi tajemnicami gwiazdozbiornej nocy. Nieświadoma własnej potęgi, czarowała kogoś dalekiego, niewidzialnego, poza sobą, poza jeziorem, poza wszystkim, co jest utwierdzone na ziemi!

Niespokojna i niepokojąca, ujrzała nagle, jako z boru świętego głębiny, wywabiony jej wzrokiem, niby pieśnią zdala słyszalną, wynurzył się wid jakowyś, w rozwachlarzeniu miesięcznego pobrzasku jaśniejący – i szedł ku niej, ku jezioru i ku wszystkiemu, co jest utwierdzone na ziemi... Szedł uśpiony, lunatyczny, nieodparty.

A wtedy zaszumiał bór, zaszumiał groźnie! Zadrzała wieś w swoich tajemniczych posadach! Ocknęli się ludzie z modlitwą nagłą na ustach i z przerażeniem w źrenicach, bo widzieli we śnie Panią z dłońmi wzniesionymi i noc księżycem zażęgniętą – i widmo, z boru wywołane, widmo idące...

A córka dziedzicowa zemdląła wczas na brzegach jeziornych! [...]

Od owej nocy zemdlenia – zjawiała się we wsi naszej chata nagła, wśród sadów czereśniowych, a w niej samotnik, nikomu niewiadomy.

Piotr Władyka mu było na imię.<sup>13</sup>

Gilbert Durand w swoich analizach obrazu kobiety pisze o kobiecości zgubnej, ambiwalentnej, wybierającej w świecie wyobrażeń zazwyczaj ścieżki zawile, niepokojące, meandryczne i labiryntowe, przeciwstawiając ją figurze męskiego wojownika, typowej dla religijnej wyobraźni transcendencji, którą cechuje „troska o zbroję, przezorność obrony i sztuka odpierania ciosów” [*Potęga* 98]. Figurę wyobrażeniową kobiety fatalnej (do której to semantyki odwołuje się Leśmian w swojej konstrukcji postaci Pani czarnobrewnej, wiodącej Piotra Władykę do nieuchronnej zguby) wywodzi Durand z zakorzenio-

<sup>13</sup> BL*Baśń* 45-47. Pisownia zgodna z oryginałem tekstu.

nego w kulturze stałego izomorfizmu, łączącego księżyc z kobiecością i śmiercią. Księżycowy cykl płodności kobiety, tak jak podlegający księżycowi cykl przyływów morza<sup>14</sup>, funkcjonuje w kulturze wraz z agrarną symboliką płodności, jest jednak również nośnikiem symboliki tanatycznej, jako dramatyczna epifania czasu:

Podczas gdy słońce pozostaje podobne do samego siebie, z wyjątkiem rzadkich zaćmień, wtedy kiedy na krótko znika z ludzkiego krajobrazu, księżyc [...] jest ciałem kapryśnym, które wydaje się podlegać czasowości i śmierci. Jak to podkreśla Eliade, dzięki właśnie księżycowi i miesiącom księżycowym mierzy się czas; najdawniejszy rdzeń indoaaryjski – odnoszący się do nocnego ciała niebieskiego *me*, dający sanskryckie *mas*, awestyjskie *mah*, gotyckie *mená*, greckie *mene*, i łacińskie *mensis*, znaczy również mierzyć. Dzięki właśnie temu utożsamieniu z przeznaczeniem, *zaćmiony księżyc w nowiu* najczęściej uważany jest za pierwszego zmarłego. [Potęga 54]

Obecne w kulturze związki kobiecości z księżycem, bóstwami chtonicznymi i symboliką funeralną, wyrażone w naszym kręgu kulturowym w figurze Persefony, łączą, zdaniem Duranda, wyobrażenie kobiety fatalnej z symboliką nyktomorficzną. Symbolika ciemności jest wyraziście zaznaczona w konstrukcji figury Córki Dziedzicowej, poprzez zastosowanie przez Leśmiana epitetu stałego – „Pani czarnobrewa”. Leśmian wykorzystuje elementy obrazowania nyktomorficznego w konstrukcji postaci oraz w konstrukcji czasoprzestrzeni, w której została osadzona postać: Córka Dziedzicowa posiada moc wprowadzania Piotra Władki w lunatyczny trans

<sup>14</sup> Durand powołuje się na mitologię, łączące symbolikę wody i księżycy w figurze tego samego bóstwa, przywołując wyobrażenia m.in. Babilończyków, Eskimosów, Celtów i Meksykanów (księżyc jest tu synem bóstwa wody).

(„szedł uśpiony, lunatyczny, nieodparty”); wyciągnięciem dłoni potrafi łączyć się „z dookólnymi tajemnicami gwiazdźmiernej nocy”; doświadcza często stanu nazywanego przez Leśmiana „pomroczem zadumy” [BL*Baśń* 47]; posiada zdolność objaśniania snów – sama „podobna do snu proroczego” [ib. 46]; jako jedyna rozumie mowę boru, z którego wnętrza „mrok zieje odwieczny” [ib. 50]; spotkanie miłosne kochanków odbywa się nad brzegiem „pociemniałego jeziora” [ib. 55], kiedy „księżyc wysrebrza na niebie północną godzinę” [ib. 49], a sama Pani czarnobrewa unika brzegów jeziora, dopóki nie nastanie wieczór, „dla spotkania dusz dwojga wybrany” [ib. 48]. Znacząca dla konstrukcji utworu jest symbolika jeziora: jego wody to „mroczne zwierciadło”, w którym przegląda się „upadła świadomość” [Potęga 52–53] Piotra Władki (Rycerza Wyklętego).

Izomorfizm figur wyobraźniowych kobiety, księżycy i śmierci wzbogacił Leśmian dodatkowo o symbolizm zmayı i grzechu, przywołując w konstrukcji postaci Córki Dziedzicowej obraz kobiety kusicielki, kobiety-węża, będący typowym dla chrześcijaństwa przekształceniem figury smoka z toposu *Drachenkampf*.

### Symbolizm zmayı

Punkt wyjścia do analizy symbolizmu zmayı w *Baśni o Rycerzu Pańskim* stanowić będzie hermeneutyka tego pojęcia w ujęciu Paula Ricoeura. Autor *Symboliki zła* definiuje zmayı jako „akt pogłębiający zło, nieczystość, tajemnicze i szkodliwe *quid* oddziaływające magicznie”, „przekroczony moment świadomości przewin”, „pogwałcenie Zakazu”<sup>15</sup>. Wraz ze

<sup>15</sup> P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 27–28 [dalej: PR*Symbolika* z numerem strony].



zmałą wkraczamy do królestwa Strachu. Omawiając archaiczne repertorium przewin, Ricoeur pisze:

Etyczny, ludzki porządek zło-czynienia nie jest odróżniany od kosmo-biologicznego porządku zło-bytu (cierpienia, choroby, śmierć, niepowodzenia). [...] Przewidywanie kary przepajające lęk przed nieczystością umacnia ów związek zła z nieszczęściem: kara spada na człowieka, któremu się nie szczęści i przemienia wszelkie choroby, cierpienia, śmierć, niepowodzenia w znak zmały. Tak więc świat zmały rozciąga swój porządek nieczystości na następstwa nieczystego czynu lub zdarzenia; w końcu nie ma niczego, co byłoby czyste lub nieczyste. [*ib.* 29]

Człowiek wypracował strategię eufemizowania szkodliwości zmały poprzez udział w obrzędach oczyszczających, wykorzystujących symboliczne bogactwo doświadczenia przewin – jednym z nich jest rytuał zaślubin jako akt usunięcia nieczystości związków seksualnych. W *Baśni o Rycerzu Pańskim* Leśmian przetworzył artystycznie analizowany przez Paula Ricoeura symbolizm „zmały pokalania seksualności” [*ib.*]:

I księżyc widział dwa ciała grzeszne, szamotane rozkoszą, skute w uścisku, w jeden obłąd rzucone. [...] Widział to księżyc i nikomu tego nie powiedział. Lecz wyszedł dziedzic tajemnicę księżycową... i wypędził z progów swego domu córkę pokalaną, i cisnął przekleństwo na jej głowę, na oczy, na brwi czarne, na dłonie rozkoszą jeszcze obciążone. [*BLBaśń* 49]

Akcentowany przez Ricoeura związek zła z nieszczęściem i karą, które dotyczą człowieka dopuszczającego się zmały, odnajdujemy w świecie przedstawionym baśni Leśmiana w akcie wypędzenia pokalanej bohaterki („opuściła Pani czarnobrewa ojca i dom rodzinny, a poszła za Władysława

na zgubę, na wieczność” [*ib.*]), w przymusowej izolacji („kryjąc się przed okiem Boga i ludzi, nie objawiała się nawet na progu, nawet we drzwiach, nawet koło okien” [*ib.*]), jak również w – podjętej przez mieszkańców wsi, jako strażników ładu moralnego – próbie ukarania Córki Dziedzicowej śmiercią przez ukamienowanie<sup>16</sup>:

Tylko raz, wyczekując Władysławy, wysnuła się z wnętrza przed chatę. [...] Począł się tłum zbiegać dookoła – patrzył na zjaw cudowny. Zrazu milczał ponury, widokiem niezmiernym onieśmielony. Milczał i wahał się, i kołysał jak morze, piersi do ryku prężące. Aż zawarczał, zaryczał, i skłębiony, jął się zbliżać do zjawu. Wyklętemu się oddała. I ryczał tłum, i miotał obelgi, przekleństwa i groźby! Pani trwała nieporuszona, coraz bardziej podobna do snu proroczego. [...] I w on sen, by go rozproszyć, ugodził nagle kamień, wzgardliwie syczący, – a za nim drugi i trzeci... I zagrały kamienie w powietrzu, jak stłumione krzyki! Zdawało się, iż dolatując do Pani, w różę się zmieniają. Ale to nie były różę, jeno krwi krople. I krwią zbroczona, zwątpiwszy o wybawieniu, szukała oczyma śmierci. [*BLBaśń* 49-50]

W omawianym utworze daje się zauważyć, podkreślany przez Ricoeura, a towarzyszący zawsze zmały, lęk etyczny („szepcze Pani czarnobrewa: [...] ponad wsią trwoga się mija unasza” [*ib.* 51]), bardzo wyraźnie widoczny w przypisaniu głównej bohaterce stałego epitetu – „Pani trwożna” [*ib.* 55].

<sup>16</sup> Kamienowanie, tj. wykonanie kary śmierci na przestępcy przez obrzucenie kamieniami było zjawiskiem częstym w starożytności i średniowieczu. W tradycji biblijnej Bóg ustanowił kamienowanie jako karę za bałwochwalstwo [Pwt 17, 2-5], czary [Wj 20, 27], bluźnierstwo [Kpł 24, 14] i cudzołóstwo [J 8, 4-5].

## Świadomość nieszczęśliwa

Grzech, nierozzerwalnie związany ze zmazą, jest przez Paula Ricoeura interpretowany w kategoriach antropologicznych jako „wymiar własnego istnienia” [PR*Symbolika* 48] człowieka. Zmaza, dla której fundament semantyczny stanowi opozycja czystość – nieczystość, „jest symbolem czegoś zewnętrznego, [...] wyraża raczej zajęcie czegoś, wzięcie do niewoli [...]” [ib. 48]. Kategoria rządząca pojęciem grzechu to kategoria *wobec Boga*” [ib. 50].

Związane z grzechem prerażenie powstające w obliczu sił transcendentnych, Kogoś Zupełnie Innego, zainspirowało Ricoeura do podjęcia, zainicjowanego już przez Hegła, problemu „świadomości nieszczęśliwej”. Dla Hegła „świadomość nieszczęśliwa” jest wynikiem izolacji, odłączenia ludzkiej egzystencji od jej sensu i od Boga, „człowiecze nic w obliczu Bożego bytu i Bożej pełni” [ib.]. Ricoeur neguje tezę Hegłowską, zwłaszcza założenie nieobecności i milczenia Boga, dowodząc, iż „świadomość nieszczęśliwą” można próbować zrozumieć dopiero wtedy, kiedy założy się wcześniejsze istnienie więzi Przymierza między Bogiem i człowiekiem:

Tylko to wcześniejsze ukonstytuowanie się więzi Przymierza ma wagę dla świadomości grzechu, to ono czyni z grzechu naruszenie Przymierza. [ib.]

Przejsie od świadomości zmazy do świadomości grzechu wprowadza dramatyzację sytuacji dialogicznej (stanowiącej istotę Przymierza), strach (jako wyraz sytuacji człowieka grzesznego wobec Boga) oraz kategorię „gniewu Bożego”: niekłamany przedstawieniem Boga, które idzie w parze z tym strachem jest „Gniew” [ib. 63] – nie dlatego, żeby Bóg był zły, nie; dla człowieka grzesznego Gniew jest obliczem

Świętości. [...] Gniew świętości może okazać się gniewem miłości [ib. 68].

Piotr Władyka, wcześniej Rycerz Pański, posiadający wszystkie znane z toposu *Drachenkampf* atrybuty rycerza solariego – „strój przełotny” i „rumaka białego” [BL*Baśń* 45], narusza Przymierze z Bogiem:

Nie mogę już sobie przypomnieć, jaki grzech, jaką zbrodnię przeciw niebu popełnił Władyka. Pamiętam tylko chwilę, kiedy wieść po ludziach gruchnęła, że Władyka wyklęty jest z kościoła i na wieki pozbawiony ciała i krwi Pańskiej. [ib. 48]

Przyczynę zerwania więzi z Bogiem upatruje Leśmian nie tylko w grzechu nieczystości Rycerza Pańskiego („księżyc widział dwa ciała grzeszne, szamotane rozkoszą, skute w uścisku, w jeden obłęd rzucone” [ib. 49]), ale przede wszystkim w zniesieniu przez rycerza solariego, poprzez jego związek z Panią czarnobrewą, dierezy pomiędzy siłami dobra i zła. Zniesienie takiej dierezy niszczy ustalony, odwieczny porządek, burzy naturalną harmonię natury, powoduje przemianę kosmosu w pierwotny chaos, dlatego też w świecie przedstawionym *Baśni o Rycerzu Pańskim* obrazy życia ulegają przemianie w obrazy śmierci – „w mrocznym sadzie Władyki czereśnie nie białem, jeno czarnem osnuły się kwieciami” [ib. 48]. Władyka, wchodząc poprzez swój związek z Córką Dziedzicową – Panią Całującą w krąg wyobrażeń nocnych („nieładką miał siłę i nieładzką duszę, złemu zaprzedał; do kościoła nie chadzał, na bór święty pozierał ukosem, o Bogu zapomniał, a ludźmi gardził” [ib. 47]), traci atrybuty rycerza solariego, które zostają zastąpione przez cień – emblemat rycerza infernalnego. Naraża się tym samym na gniew Boga:

szedł Władyka, jakoby go otchłań piekielna na tłumy wyzionęła. [...] Padał od niego na ziemię cień wielki, konny, uzbrojony, o lat tysiące starszy od samego Władyki i jakoby dążący we światy przezeń zapomniane. [ib. 50]

Przejawy gniewu Bożego w *Baśni o Rycerzu Pańskim* pochodzą z kręgu wyobrażeń apokaliptycznych – Leśmian odwołuje się do symboliki puryfikacyjnej ognia, mnoży obrazy frenetyczne, w warstwie językowej wykorzystuje najchętniej eksklamacje:

Pociemniało jezioro. Zawył bór na widnokręgach. Zakłębiły się chmury. Zawarczały otchłanie. Wypadła burza z niebiosów, jak śmierć nagła, niespodziana! Zaryczał piorun, purpurą ziejący, jakoby krwią Pańską gardło miał zalane – i zboczył dom Władyki!

Spłonął dom ogniem rubinowym, niezwykłym, majaczącym niby w przeszłości, w mgławicy wieków zamierzchłych. Łuna drapieżnym płomieniem wzała się w chmur kłęby. [ib. 53-54]

Jednak, podobnie jak w analizach symbolizmu grzechu zaproponowanych przez Paula Ricoeura, również w baśni Leśmiana gniew świętości okazuje się ostatecznie gniewem miłości. Aby wprowadzić motyw przemiany, Leśmian dokonuje zaskakującego zabiegu w konstrukcji postaci Pani czarnobrewej: rozszerzając pole semantyczne tej figury o symbolikę uraniczno-solarną (obcą nocnemu porządkowi obrazowania), czyni z Pani Całującej medium, za pośrednictwem którego Bóg przemawia do Władyki, próbując odnowić więź Przymierza:

Szepcze Pani trwożna – otom ja winna przed tobą, a dęby pokłon ci biją i On sam zdawna cię ukochał!

– Kto? – pyta Władyka.

– Bóg!

I echo tego słowa bór w stu piorunach powtórzył stokrotnie!

A Pani trwożna drży, jak lutnia, siedmiostrunnym lękiem w siedem bezmiarów rozpięta! I woła, niegdyś, przed laty – głosem innym, nieswoim, jakoby z boru wychodzącym:

– On kocha ciebie – Wyklętego! Kocha potęgę twoją i dumę, i grzeszne twoje serce! On nad tobą dłonie w bólu załamywał, które w strumieniach widziano. On kazał czereśniom żałobę przywdziać po swym panu i dom twój zniszczył, abyś nie na ziemi domu swego szukał. [...] Modlitwą jestem potępionego i bez ust twoich czułam się, jakoby niewymówioną i niewyszeptaną ku Bogu! I teraz z jego rozkazu, głosem, który mnie boli, wołam do ciebie: Rycerzu Pański, grzechem obłąkany, gdzie rumak twój biały, gdzie tarcza złota, gdzie miecz ognisty?

I zamilkła Pani, głosem nieznanym mówiąca, zamilkła i oniemiała na wieki! [ib. 55-57]

Do elementów koniecznych odnowienia zerwanej z Bogiem więzi w analizowanym przez Ricoeura symbolizmie grzechu należy świadomość winy, poprzedzająca przebaczenie i powrót. Dzięki mediacji Pani czarnobrewej Władyka doznaje, fundamentalnego dla świadomości grzechu, doświadczenia alienacji, towarzyszącego przejściu rycerza solarnego w krąg wyobrazeniowy archetypu nocy:

I przypomniał Władyka wszystko i z objąć Pani oniemiałej rwał się ku borowi. Wówczas ona poraz ostatni, dłońmi zarzuconymi na szyję zatrzymała go na samych progach wieczności. [...] A on – zatrzymany – błędził myślą we wspomnieniu – i we wspomnieniu zazłociło mu się coś, zamigotało, zatętniło. [...] I wypadł z boru głębin huf rycerzy, niby sen zbrojny i strojny. Pędzą rumaki białe, ogromne, niewstrzymane. Pędzą w szyku bojowym. Od tarcz złotych, od mieczów ognistych brzask się czyni w całej nieskończoności, brzask tajemniczy. [...] A wśród nich rumak jeden biegnie bez jeźdźca... Zoczył go Władyka i zrozumiał, czyj to rumak samotny. [ib. 57]

Symbole powrotu, jak wskazują przywołane powyżej cytaty, należące już do dziennego porządku obrazowania (solarne atrybuty rycerzy, blask, symbolika złota, „brzask tajemniczy”) zostają w leśmianowskim świecie wyobrażonym, połączone z symbolizmem skruchy [por.: PR*Symbolika* 79–95] („pochylił Wyklęty głowę i szepnął: Niech będzie pochwalony...” [BL*Baśń* 57]) oraz rytuałem przejścia, który stanowi zwieńczenie antropologii tragicznej Rycerza Wyklętego:

Padł Wyklęty na ziemię i duszą zionął w bezmiary! Jeno rumak biały, wierny, został przy nim, niby odłam snu, zniknionego w niebiosach – i nad jego zwłokami, z nogą do biegu wznie- sioną, kamieniał zwolna w posąg nieruchomy. [ib. 58]

### *Coincidentia oppositorum*

*Baśń o Rycerzu Pańskim* Bolesława Leśmiana, stanowiąca przykład dwudziestowiecznej literackiej konkretyzacji toposu *Drachenkampf*, wykazuje znaczne odstępstwa od archaicznego, zakorzenionego w kulturze wzorca. Przestrzeń wyobrażeniowa utworu, skupiona wokół dwóch pól semantycznych – archetypu dnia i archetypu nocy, zostaje przez Leśmiana pozbawiona typowej dla toposu *Drachenkampf* schizomorficzności struktur wyobrażeniowych, wyrażającej się w dierezie, wyraźnie oddzielającej symbolikę dobra i zła, światła i ciemności. Diereza ta zostaje w *Baśni o Rycerzu Pańskim* zastąpiona przez zabieg łączenia sprzeczności (*coincidentia oppositorum*). Główne postaci utworu, Panią czarnobrewą (kobieta wąż – kobieta smok, a zarazem medium, przez które Bóg komunikuje się z Rycerzem Wyklętym i jego „modlitwa niema pośmiertna” [ib.]) i Piotra Władkę (rycerz solarny – rycerz infernalny), wikła w różne porządki obrazowania – zarówno

nocny, jak i dzienny. Poprzez przyjęcie konwencji synkretyzmu kulturowego, poszerza Leśmian semantykę archaicznego toposu o symbolizm zmały i grzechu.

Leśmianowskie przetworzenie motywu *Drachenkampf*, polegające na zniesieniu dierezy i zastąpieniu obrazu triumfu dobra nad złem (stanowiącego w archaicznych tekstach kultury fundament kosmicznego porządku) zabiegiem *coincidentia oppositorum*, prowadzi do określonego efektu estetycznego. Na efekt ten składają się, związane ze „świadomością nieszczęśliwą” i antropologią tragiczną głównych bohaterów: estetyczna kategoria smutku, melancholia porażki i „tęsknota od ziemi aż do błękitu” [ib. 44]. *Baśń o Rycerzu Pańskim* weszła bowiem w skład, opublikowanego również w „Chimerze” w 1904 roku, cyklu prozy poetyckiej, opatrzonego przez Leśmiana wspólnym tytułem *Legendy tęsknoty*, na który złożyły się dodatkowo utwory: *Miłość*, *Błędny ogień*, *Z dziejów Czarnego Grodu*. Cykl młodzieńczej prozy Leśmiana został wzbogacony przez wydawcę o reprodukcje nostalgicznych grafik autorstwa Edwarda Okunia, wpisując się znakomicie w estetykę epoki *fin de siècle*.

*Marzena Karwowska*

ARCHETYPE OF THE DAY, ARCHETYPE OF  
THE NIGHT. THE SENSE OF SYMBOLIC IMAGES  
IN "THE EPIC STORY ABOUT THE KNIGHT OF THE LORD"  
BY BOLESŁAW LESMIAN

(summary)

The article makes an attempt to interpret the sense of the symbolic space in Bolesław Lesmian's *The epic story about the Knight of the Lord* [1904] in the context of Gilbert Durand's anthropology of imagination. The analysis of images in *The epic story about the Knight of the Lord* leads to the conclusion that Lesmian exploits and artistically transforms the archaic topos *Drachenkampf*. This transformation consists of cancellation of the *diáiresis* typical to *Drachenkampf* that represents schizomorphe type of imagining. Lesmian makes coalescence of the symbols characteristic to different orders of imagination (representing both the archetype of the day and the archetype of the night). This literary device leads to the aesthetic effect which is the experience of sadness.

*Monika Urbańska*

„ZANIM DRGNĄ POWIEKI – KSIĘŻYC SIĘ UKAŻE”.  
MIĘDZY NOCĄ A NOCĄ, MIŁOŚCIĄ I ZBRODNIĄ  
– RZECZ O „BALLADZIE O PANNIE”, „LALCE”  
I O BRZECHWOWYM BANICIE

Jan Brzechwa

*Ballada o pannie*

Kochałem pannę, wiosenną pannę,  
Rzekła mi w lesie słowa rozstanne,  
Słowa żarliwe, niepowściągliwe,  
W ustach ostatnie, w sercu nieżywe.

Odeszła lasem w stronę zachodnią,  
Mech pożegnalnie szeleścił pod nią,  
Zanim zniknęła w cieniu gałęzi,  
Cień ją omotał, las ją uwięził.

Przeżałowałem żalobę rzewną,  
Wziąłem trumienne, sześciennie drewno,

---

Monika Urbańska (ur. 1978) – adiunkt w Katedrze Edytorstwa Wydziału Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Interesuje się edytorstwem tekstów od XVIII do XX w., filozofią, analizą i interpretacją dzieł literackich, ze szczególnym uwzględnieniem tekstów przełomu II poł. XIX i XX w. Autorka książki *Utwory prozatorskie na łamach „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”. Wybór. Edycja krytyczna ze wstępem* (Łódź 2006).

Pannę zabiłem, pannę przeżyłem,  
Martwą na desce wzdłuż rozłożyłem.

Leży niewierna wiosenna panna,  
Ciało jej zmywa rosa poranna,  
Leży na desce cała w błękitach,  
Do mojej ręki gwoździem przybita.<sup>1</sup>

### *Lalka*

Jak zgaszone świece, dwie woskowe zmary,  
Spoglądamy w senne jesienne wieczory;

Dwa skostniałe serca, dwie spłoszone twarze,  
Zanim drgną powieki – księżyc się ukaże.

Trzeba wiernie kochać i bezmiernie wierzyć,  
Na to, by w miłości wszystkie klęski przeżyć.

Lalko, moja lalko, powleczone woskiem,  
Kocham rozpaczliwie ręce twoje boskie,

Wierzę w twoje serce zawczasu wystygłe,  
W pierś woskową wbijam nieomylną igłę,

I choć trwamy nadal niezmienni i chłodni,  
Trwoży mnie wymyślność urojonej zbrodni.

Lalko, moja lalko, po to cię przekłułem,  
Byś mnie zachowała w sercu swym nieczułym.

Milczą korytarze, nisze i krużganki,  
Milczą blade wargi zabitej kochanki;

Urok czarnoksięski zaskoczył ją we śnie.  
Sen nie dokończony urwał się boleśnie.

Lalko, moja lalko, wydarta niebytom,  
Ciebie przecież kocham – nie tamtą, zabita,

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty za: J. Brzechwa, *Liryka mego życia*, Warszawa 1968.

Tamta już umarła, tamta leży w trumnie  
I swój cień woskowy zostawiła u mnie.

Jan Brzechwa wkomponowuje tematykę miłosną swoich wierszy w scenerię przyrody, pór roku i pór dnia. Jego bohater przez całe życie pozostaje zespolony ze światem natury współodczuwającym archetypicznym nerwem. Przyroda u Brzechwy jest zantropomorfizowana, obdarzona świadomością, podlega tym samym cyklom i przemianom, co uczucia jego bohatera, wpisując tym samym autora w tradycję leśmianowską. Bohater Brzechwy to na ogół człowiek odrzucony, niespełniony, wiecznie oczekujący admirator wdzięków swej ukochanej, balansujący między nadzieją, żarliwą miłością, namiętnością a beznadzieją i rozpaczą. Miłość i przyroda dają się porównać w swym pędzie, w swej sile; uczucie, jako instynkt pierwotny, pozostaje w bliskim pokrewieństwie z naturą.

Przestrzenią pierwszego z omawianych wierszy – *Ballady o pannie* – jest las<sup>2</sup>. Także bohaterka wiersza nosi cechy przyrody – jest panną wiosenną. Jej imię niesie pozytywny ładunek znaczeniowy: młodość, nadzieję, nowy początek.

<sup>2</sup> Las odznacza się bogactwem symbolicznym – funkcjonuje jako schronienie kochanków, banitów, zbrodniarzy, miejsce medytacji, świątynia ducha, symbol wejścia w siebie; jako przestrzeń magiczna, tajemnicza, zasłonięta i ciemna, przywołująca skojarzenie z mrokami grzechu, zejściem z nieomylnej drogi, ale także jako symbol płodności, idea wiecznego odradzania się. W tradycji Słowian las uważany był za miejsce epifanii bóstwa, teren odradzania się dusz. Por.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, t. 6, Warszawa 2007, s. 186–188 [dalej: WK*Słownik* z numerem strony]. W wierszach Brzechwy odnajdujemy ów symbol w większości spośród wymienionych znaczeń: las jest miejscem schronienia kochanków (w *Balladzie o pannie* także mordercy i jego martwej ukochanej), miejscem ucieczki banity – mężczyzny porzuconego oraz schronieniem dla mordercy wiosennej panny;

Zdarzenia, opisane w wierszu, mają miejsce w porze pełnego, bujnego rozkwitu natury. Pora dnia i pora roku (a także atrybuty – las, mech, rosa poranna i błękit nieba) wskazują na naturę rozbudzoną do życia. Dokonana na bohaterce wiersza zbrodnia doskonale wkomponowuje się w ten błogi widok, choć powinna wywołać w czytelniku dysonans.

Wiersz ma charakter liryki pierwszoosobowej. W pierwszych trzech strofach bohater liryczny wypowiada się w czasie przeszłym, opisując bardzo osobiste i bolesne doznanie, jakim było porzucenie go przez wiosenną pannę. Wyrok odrzucenia wypowiedziany został w sposób bezlitosny („słowa żarliwe, niepowściągliwe, w sercu nieżywe”), ostateczny i niepozostawiający możliwości odwołania („[słowa] w ustach ostatnie”). Odchodząc, na oczach odrzuconego kochanka, wiosenna panna zespala się z naturą, umyka złowieszczo w stronę zachodnią, ku ciemności, stając się więźniem cienia i lasu.

Wiosenny klimat i przyroda, opisane w ograniczonej palecie barw, ewokującej grozę, zapowiadają dramatyzm przyszłych zdarzeń. Antropomorfizowana przyroda jest nie tylko świadkiem, ale też aktywnym uczestnikiem zająć. Obserwując odchodzącą kochankę, bohater liryczny myśli już o zbrodni, „pochłaniająca” wiosenną pannę przyroda staje się wyrazicielem jego pragnienia.

Czwarta strofa ujawnia uczucia podmiotu mówiącego, wypowiadającego się jednak w czasie przeszłym, w chwili, gdy rozprawił się już z bólem wewnętrznym, wynikającym z faktu, iż został porzucony. Jest wprawdzie wolny od rozpacy,

---

jest tajemniczy, mroczny i magiczny, symbolizujący zarówno grzech niewierności i niestałości bohaterki liryków Brzechwy, jak i grzech mszczącego się kochanka. Jest miejscem samoświadomości bohatera, a także symbolem fallicznym – ogarnia, pochłania pannę, będąc „wykonawcą” projekcji bohatera lirycznego.

lecz wciąż opętany obsesją uczucia, skłaniającą go do popełnienia zbrodni. O dokonanym morderstwie wypowiada się bohater liryczny w sposób zaskakująco spokojny i wyważony. Zabicie ukochanej opisane jest bez jakichkolwiek emocji, jakby w naturalnej konsekwencji, że „przeżałował [już] żalobę rzewną”. Dowodzi to, iż czyn został przemyślany i przygotowany, na kochankę czeka już trumienne drewno. Przedostatnia zwrotka jest wykonanym z fotograficznym zbliżeniem opisem zabójstwa, dokonanego nie w afekcie, lecz z rozmysłem, po uporaniu się z goryczą.

W wyważeniu słów i emocji, w sposobie opisu tkwi swoista makabra. Morderstwo zdaje się być czynnością istic techniczną, wykonaną spokojnie, dokładnie, perfekcyjnie:

Leży niewierna wiosenna panna,  
Ciało jej zmywa rosa poranna,  
Leży na desce cała w błękitach,  
Do mojej ręki gwoździem przybita.

Czyn morderczy pozostaje w łączności z naturą – powięty jest i wykonany w lesie przy pomocy drzewa. W fakcie, iż podmiot mówiący przeżyje pannę, spełnia się odwet zdradzonego kochanka, przypominający makabryczne projekcje podmiotu lirycznego, rozkoszującego się myślą o śmierci niewiernej ukochanej z wierszy Charlesa Baudelaire’a pt.: *Padlina, Wyrzut pośmiertny*. Uporanie się z bólem toruje drogę pragnieniu odwetu, wyrównania krzywd. Odrzucony kochanek trwa w amoku zemsty, wyrażonym nietypowo – w błogim spokoju.

W układ rymów aabb oraz w gatunek ballady<sup>3</sup>, którym posłużył się autor, wpisana jest ludowość, niezwykłość, melodyj-

---

<sup>3</sup> W konwencji balladowej wzorował się Brzechwa na Bolesławie Leśmianie, od niego przejął pewne gotowe konstrukcje, pomysły na tematy czy tytuły wierszy. Magia miłosna, antropomorfizowany



ność i litanijność – wydarzenia następują po sobie w formie beznamiętnej wylizanki. Typowo ludowo-baśniowa forma gatunkowa kryje w sobie tym razem makabryczną tematykę.

Finalna strofa, jako jedyna, stanowi opis zdarzeń w czasie teraźniejszym. Wiosenna panna epitetowana jest jako niewierna, co stanowi niejako wyjaśnienie przyczyny morderstwa i określenie jej winy. Martwa dziewczyna, cała spowita wiosną i przyrodą, wkomponowana w nią, obmyta poranną rosą i otoczona błękitem<sup>4</sup> nie wywołuje w mordercy uczuć innych niż podziw i kontemplacja pięknego widoku, jaki stanowi.

Nasuwa się pytanie o powód spokoju i satysfakcji podmiotu mówiącego. Wyjaśnienie otrzymujemy w zakończeniu

---

świat natury, specyficzna wyobraźnia poetycka, zasadzająca się na wysokim stopniu uduchowienia i umetafizycznienia, wkraczanie w sfery życia pozagrobowego jako w „obczyznę”, wplatanie do tekstów elementów groteski i makabry to komponenty poetyki Brzechwy o leśmianowskim rodowodzie. Brzechwa sam przyznał się do ulegania wpływowi Leśmiana, akcentując, iż wielu innych poetów także pozwoliło zawładnąć sobą leśmianowskiej magii, zaś on, ze względu na pokrewieństwo rodzinne, które często przeradza się w pokrewieństwo literackie, miał do tego większe prawo niż inni twórcy. Por.: J. Brzechwa, *Do czytelników*, „Kultura” 1966 nr 40, s. 1.

<sup>4</sup> Błękit to symbol przeobóstwienia (kolor maryjny), spokoju, harmonii, stałości, trwałości, nieskończoności, ogromu. Owo znaczenie symboliczne możemy odnieść również do liryku Brzechwy. Bohater liryczny odzyskał ukochaną, a tym samym odzyskał spokój, spełnienie i błogość ducha. Kontempluje i adoruje ukochane ciało. Błękit funkcjonuje również w kulturze jako symbol sprawiedliwości, zniszczenia i okrucieństwa. W tym aspekcie rozpatrywać można również popełnione w wierszu zabicie. Błękit to także barwa niewinności i cnoty: wiosenna panna, poprzez ofiarę z własnego życia, odzyskała symbolicznie czystość. W wielu krajach błękitna materia używana jest do przykrycia trumien zmarłych młodych osób. Por.: *WKSłownik* 22–23. W *Balladzie o pannie* rozciągający się nad zwłokami dziewczyny błękit nieba pełni niejako tę symboliczną rolę.

ostatniej strofy, obrazującej martwą wiosenną pannę przybitą do ręki zabójcy<sup>5</sup>. Ten symboliczny sadomasochistyczny czyn pozwolił zespolić mu się z ukochaną ciało do ciała, krew do krwi w obopólnej ofierze. Zabójca panny odczuwa spokój, spełnienie i satysfakcję, bowiem odzyskał niewierną kochankę na zawsze na wyłączność. Nie jest to jednak, w moim odczuciu, satysfakcja powodowana wypełnieniem zemsty (śmierci nie postrzegam zatem jako kary), lecz odzyskaniem podmiotu uczuć, choćby miał być tylko martwym ciałem. Porzucony kochanek wcale jednak nie postrzega wiosennej panny w ten sposób – kontempluje jej piękno, jakby zdawał się nie dostrzegać, iż ona nie żyje. Wiosenny klimat jest klamrą spinającą wiersz, przemiany zachodzące w przyrodzie – zmiana barw, pór dnia – odzwierciedlają nastroje i uczucia podmiotu mówiącego; złowrogi las pochłaniający kochankę, mech i cień zwiastują bliską zbrodnię, a zarazem symbolizują cierpienie wynikające z nieodwzajemnionej miłości; trumienne drewno i deska przypiętówują dokonane już morderstwo, zaś poranna rosa i błękit wyrażają błogość mordercy.

\* \* \*

Wiersz *Lalka* rozpoczyna się w typowo gotyckim klimacie, ewokującym niepokój i niepewność. Oprawą zdarzeń, przydającą wrażenia niesamowitości, jest senny jesienny wieczór. W dwóch pierwszych strofach wypowiada się wymaginowany

---

<sup>5</sup> Widok w ten sposób spełnionej ofiary nasuwa skojarzenie z ofiarą Chrystusa przybitego do drzewa krzyża – symbolu grzechów i win ludzkich, które odkupił swoją męką i śmiercią. Zjednoczenie kata i ofiary w omawianym wierszu można zatem interpretować w aspekcie mistyczno-symbolicznym. Ponadto, ręka symbolizuje w kulturze Opatrzność, moc twórczą i karzącą, dłoń to połączenie zasady męskiej i żeńskiej. Por.: *WKSłownik* 351–354.

podmiot zbiorowy, w pozostałych mamy do czynienia z liryką pierwszoosobową.

Już w pierwszych zwrotkach dowiadujemy się o kondycji wewnętrznej bohatera lirycznego, dającej się porównać z porą nocy, ciemnością („zgaszone świece”), ospałością („senne jesienne wieczory”) i grozą („dwie woskowe zmory, dwa skostniałe serca, dwie spłoszone twarze”). Księżyc<sup>6</sup> wpisuje się w tę scenę, jawiąc się jako symbol złowieszczy, niczym gong obwieszczający pełne grozy widowisko. Konstatacja: „Trzeba wiernie kochać i bezmiernie wierzyć / Na to, by w miłości wszystkie klęski przeżyć” wprowadza w tematykę dalszych rozważań.

Następne strofy rzucają światło na adresatkę wypowiedzi i wskazują na dość niezwykłą relację łączącą ją z bohaterem lirycznym. Jest ona woskową lalką, szczególnie przez niego umiłowaną. Kolejne słowa zdradzają, iż nie jest to zwykłe przywiązanie do ulubionego przedmiotu, a raczej osobliwe zapamiętanie, rozpaczliwe umiłowanie jej boskich rąk<sup>7</sup>, wiara w „zawczasu wystygłe serce”. Piąta strofa stanowi punkt zwrotny – zapamiętały adorator z precyzją recydywisty wbija igłę w woskowe serce. Zbrodnia dokonana chłodną ręką i z zimnym sercem, nie robiąca wrażenia na kacie ani na ofierze („trwamy niezmienni i chłodni”), jest w rzeczywistości ry-

<sup>6</sup> Księżyc jest m.in. symbolem zasady męskiej i żeńskiej. Funkcjonuje także jako moc tajemna, opiekun tęsknot, myśli, marzeń i płodności. Wierżono, iż księżyc rządzi duszą, ma wpływ na wszystkie organizmy żywe. Por.: *WKSłownik* 176–178.

<sup>7</sup> Ręce i dłonie (najczęściej o białej barwie) to w wierszach miłosnych Brzechwy jedna z najbardziej erotycznych części ciała kobiety. Motyw rąk powtarza się w jego twórczości często (np.: w wierszach *Ręce, Pieśni do Białej Iseult, Banita, Warkocze*), rękami ofiarowuje autor także wierszowaną *Dedykację*.

tuałem zemsty, urojonym morderstwem wykonanym na sprawczyni uczuciowej klęski. W zbrodniczym akcie bohater liryczny osiąga satysfakcję i spełnienie, choć wymyślność urojonej zbrodni napełnia go trwogą. Zatopiona w sercu lalki-kochanki igła to nie tylko narzędzie zbrodni, ale też dowód uczucia. Stajemy wobec paradoksu: zabita kochanka już niczego nie odczuwa, ale – co istotniejsze – nie może też przyjąć ofiarowanych jej przez innych adoratorów uczuć: „Lalko, moja lalko, po to cię przekłułem, / Byś mnie zachowała w sercu swym nieczułym”. Siódma strofa ujawnia zatem cel zbrodni – zatrzymując bicie nieczułego serca, bohater liryczny na zawsze zyskuje kochankę i jej uczucia dla siebie.

Wydaje się, że nie tylko lalka pozbawiona jest zdolności odczuwania. Bohater liryczny akcentuje wspólnotę emocjonalną łączącą tych dwoje: „dwie woskowe zmory, spoglądamy, dwie spłoszone twarze”. Jest to jednak nieczułość pozorną, nieczułość zranionego serca. Zachowanie bohatera lirycznego mówi nam bowiem o jego silnym związku z podmiotem uczuć.

Morderstwo dzieje się pod osłoną nocy, okryte jest wszechobecną ciszą i oniryczną magią, w których tkwi wyrafinowana makabra. Spokój i beznamiętny przekaz bohatera lirycznego mogą zaskakiwać, zastanawiać i niepokoić; nie wydaje się on uczestnikiem zdarzeń, lecz ich obserwatorem. Nie roztkliwia się nad dramatem kochanki, znajdując się wobec niego w bezpiecznym dystansie wyzutej z emocji relacji. Uczucia, którymi darzy kochankę, lokuje w jej substytucji – lalce. Prawdziwa ukochana została zastąpiona lalką „wydartą z niebytów”, a zatem sztucznie powołaną do życia po to, by ją kochać.

Wprowadzenie rekwizytu voodoo wpisuje się w poetykę symboliczną Brzechwy, w jego symbolizm magiczny, opisują-

cy rzeczywistość za pomocą narzędzi rodem z ezoteryki i sfer tajemnych. Słowo natomiast kryje w sobie ogromną moc sprawczą, będąc wyrazicielem emocji podmiotu mówiącego. Jak podkreśla Anna Szóstak:

by zdobyć ukochaną, podmiot liryczny ucieka się do ludowych wyobrażeń i obrzędów [...]. Ich tajemna moc ma przekonać wybrankę serca o wytrwałości amanta, który nie tylko prosi [...], ale i grozi, kląc się na kosmiczne potęgi [...].<sup>8</sup>

Zdaniem badaczki, za każdym razem, gdy Brzechwa sięga po magiczne formuły, towarzyszy mu jeden cel – chce znaleźć receptę na szczęśliwą i spełnioną miłość [ib. 134]. Zabicie ukochanej jako voodoo jest również taką rozpaczliwą próbą. Zbrodnia staje się nie tylko sposobem na zatrzymanie – tylko pozorne – kochanki dla siebie, ale też uwolnieniem się od niekończącego się bólu odrzucenia.

Ciemność to motyw powtarzający się wielokrotnie w wierszu – jesienne wieczory i księżyc niosą ze sobą złowrogie przesłanie, mające swój finał w mroku trumny. Konstrukcja liryku (zarówno układ rymowy, jak i powtarzająca się apostrofa do lalki) przywodzi skojarzenie z miarowo powtarzalnymi zaklęciami, wezwaniami rytualnymi. Księżycowa noc jest przestrzenią magiczną pozwalającą na spełnienie.

\* \* \*

Pory dnia i pory roku mają w liryce Brzechwy istotne znaczenie. Natura okazuje się silnie powiązana i zespolona z psychiką bohatera. Zmieniające się pory dnia i roku odpowiadają transformacjom, dokonującym się w jego uczuciach

<sup>8</sup> A. Szóstak, *Od modernizmu do lingwizmu, o przemianach w twórczości Jana Brzechwy*, Kraków 2003, s. 132.

i emocjach oraz kondycji życiowej. Jak już była mowa, bohater Brzechwy, podobnie jak on sam w życiu prywatnym<sup>9</sup>, przeżywa nieustanne miłosne rozterki. Wiecznie zakochany, oczekujący, doświadczający ciągłych odtrąceń i rozczarowań, trwa w bezustannej adoracji wybranki serca. Ukochana to zazwyczaj postać bezlitosna, nieczuła, posągowa piękność o kamiennym sercu. Emocje brzechwowego banity<sup>10</sup> oscylują między bólem, odrzuceniem i rozpaczą, a nadzieją i irracjonalnym, pozbawiającym własnej dumy i godności uporem. Jest on silnie związany z przyrodą – jego uczucia podlegają podobnym prawidłom cykliczności i zmienności. Najpełniej oddającą charakter bohatera częścią doby jest noc.

Wyłaniający się po zmierzchu oniryczny krajobraz daje okazję do snucia głębokich, egzystencjalnych wynurzeń, sprzyja wyeksponowaniu bólu i niepokoju. Jest również środkiem ekspresji eskalującym strach i grozę. Jednak to nie fakt nadejścia pory nocnej, a lęk przed odrzuceniem i mierzenie się z niewiadomą stanowią źródło męki podmiotu lirycznego.

W wierszu *Zazdrość* noc pojawia się jako czas wewnętrznej udręki zazdrosnego i podejrzliwego kochanka, opętanego pragnieniem przeniknięcia sennych marzeń wybranki:

<sup>9</sup> Brzechwa zostawił swoją pierwszą żonę Marię (i córkę Krystynę) po dwóch latach małżeństwa dla nowej miłości i kochanki Karoliny Lent, którą poślubił, a następnie zostawił po kilku latach dla Wiktorii Niedzielskiej. W autobiograficznym wierszu *Nasza Warszawa* wspomina poeta o trzech swych ożenkach w tym mieście, zaś o swoich miłościach pisał w powieści *Gdy owoc dojrzeje*. Uchodził za kobieciarza. Nie sprawdzał się jako ojciec, utrzymując z jedynym dzieckiem bardzo sporadyczne kontakty.

<sup>10</sup> Termin „banita” – przyjęty jako określenie wygnańca z ziemi ojczystej, adaptuje Brzechwa w swej twórczości jako częstą nazwę dla człowieka odrzuconego przez damę jego serca.

U łoża twego klęczę,  
Noc kurczy swe obręcze,  
A ja cię śpiącą dręcę.

Noc stanowi w wierszu kamuflaż dla podmiotu mówiącego, usiłującego wślizgnąć się w myśli śpiącej kobiety po to jedynie, by przyłapać ją na zdradzie:

[...] Nim oczy noc wyprzedzą,  
Moje źrenice śledzą [...]

[...] Czy marzysz już i o kim,  
Pod moim czujnym okiem,  
W tym swoim śnie głębokim.

Mrok staje się kręgiem osaczającym ukochaną i jej sny. Lęk bohatera lirycznego spotęgowany jest przez budzące grozę niebo nocą. Noc to w istocie *alter ego* podmiotu lirycznego. „Zła moc” nocy i jego obsesyjna zazdrość przenikają się, zlewają w złowrogie wyczekiwanie, tym bardziej niepokojące, im bardziej potęgują się, kumulują i narastają emocje:

Czuwam, przeczuwam wiele,  
Snem we śnie, ciałem w ciele,  
W mroku, co wkrąę się ściele.

I tak się właśnie dzieje  
Przez chmury i zawieje  
Noc w nocy olbrzymieje.

Noc to także czas przeciągającej się katuszy niepewności – dopiero ranek może przynieść ukojenie:

Zrywam się, depczę bałóg,  
Chwytam Twój sen za gardło [...]

[...] Prężą się do rana  
Ramiona i kolana  
– Co czynisz, ukochana!

Niemożność przeniknięcia treści snów i poczucie braku kontroli nad ukochanym sercem stanowią dla podmiotu mówiącego przeżycie traumatyczne, dające się porównać ze śmiercią. Waha się on między wiarą a obsesyjnym brakiem zaufania, nigdy nie osiągnie spokoju i spełnienia, a katorga podejrzeń wróci kolejnej nocy:

Zmożony trudem łowu,  
Ufny twojemu słowu,  
Klęczę przy tobie znowu.

Każda noc daje asumpt odczuciu pustki, odosobnienia tożsamesego z alienacją w grobie:

Łóżko – jak trumna płytka,  
Noc – czarna aksamitka,  
Sen – urwał się jak nitka.

Noc, namiętność i niespełniona miłość stanowią również osnowę wiersza *Noc w Mogielnicy*. Romantyczna, rozświetlona blaskiem księżycy noc to dla bohatera lirycznego okres tęsknego oczekiwania:

Księżyc znad obłoków  
Ściany domu bieli,  
Dzieli mnie sto kroków  
Od twojej pościeli.

Pod księżycem brodę  
Srebrną drogą polną,

Iść mi po tej drodze  
Do ciebie nie wolno.

Pełna melancholii noc stanowi również sposobność do odkrycia prawd o złudnej namiętności. Barwa, woń i dotyk, zniewalające bohatera lirycznego wdzięki ukochanej mają go, dając złudzenie jej miłości. W wierszu *Trzy prawdy* podmiot mówiący zdaje sobie wreszcie sprawę, iż nie jest przez wybrankę swego serca kochany. Znowu odrzucony bohater *Wiersza powszedniego* błądzi samotnie jesienią, pod księżycem, tłumacząc spływające po twarzy krople padającym deszczem. Nie wie już nawet, czy to jego agonია, czy agonία przyrody, bowiem „śmierć zawsze jest jednakowa”.

Większość nocy bohatera Brzechwy to noce bezsenne. Jego udziałem stają się jednak również noce pełne przerażających mar sennych. Sen jest w nich kontynuacją bólu i tęsknoty z życia na jawie. W liryku *Owej nocy pamiętnej* podmiot liryczny śni o własnym pogrzebie. Jedynie pocałunek ukochanej mógłby przywrócić go do życia, ona jednak nie chce mu go dać. Jego wypowiedź ma charakter bolesnego wyrzutu zaadresowanego do bezlitosnej kochanki. Zaakcentowanie faktu ponownej rozłąki: „Znowu z tobą rozłączony i samotny znowu” wskazuje, iż również za życia podmiot mówiący był banitą jej serca.

Nocą banita w pełni uświadamia sobie swoją rozpaczliwą kondycję. W wierszu *Bezsenność* upływające nocne godziny odmierzają czas niekończącej się tęsknoty:

Za to nocą ponad twoim wezłowie  
Przelatuję ni to duch, ni to ciało,  
Lecz nikomu o tym nigdy nie powiem  
I zataję mą bezsenność zuchwałą.

Noc to również czas błędzenia i wędrówki donikąd, odzwierciedlającej wyraźnie stan wewnętrznego rozbitcia peregrynatora, dopełniony określeniami zaprzeczającymi, wyrażającymi brak oraz o negatywnym ładunku znaczeniowym: niekochane, niepieszczona, niewiadoma, niemoc, niedostępna, bezwiednie, bezsenność, mętne, zamierają, giną, obczyzna.

Pora nocna jest dla odrzuconego bohatera Brzechwy okazją do podjęcia refleksji egzystencjalno-filozoficznych. Jego wypowiedzi należą do liryki pierwszoosobowej, ujętej przeważnie w szereg dramatycznych pytań skierowanych z wyrzutem do ukochanej. Bywa też, że kochanka porzuca banitę właśnie nocą, np.: w liryku *Między dwiema wiecznościami*.

Noc opisywana w wierszach Brzechwy wpisuje się najczęściej w nastrój i uczucia banity, bywa jednak, iż nie jest przestrzenią złowrogą i przerażającą. Wszechogarniający spokój, blask księżyca, wysrebrzone przezeń pola i łąki, woń wiosennych drzew dysharmonizują ze stanem wewnętrznym cierpiącego, wyczekującego bohatera, np.: we wspomnianym już wierszu *Noc w Mogielnicy*:

Otwórz okiennicę,  
Wychyl dłonie swoje,  
Spójrz, jak pod księżycem  
Zakochany stoję;

oraz w liryku *Między dwiema wiecznościami*:

Spustoszyłaś mnie na zawsze ogniem, wichrem i zarazą,  
Serce zżarłaś i przeżarłaś jak przeżera rdza żelazo,

I odeszłaś, ukochana, roześmiana, rozśpiewana,  
W urojone wniebowzięcia, w letnią noc świętego Jana.

[...] Pod brzożami, pod lipami, pod wonnymi gałęziami,  
W ciele twoim duch się zbudzi, nieobecny między nami.

U Brzechwy, podobnie jak u Leśmiana, Jana Kasprowicza i Kazimierza Przerwy-Tetmajera przyroda jest przestrzenią magiczną, połączoną z istotą ludzką nerwem współodczuwania i jedności. Zmieniające się pory roku są symbolem uczuciowych metamorfoz, którym wykluczony z serca ukochanej podmiot liryczny podlega.

W liryku *Warkocze* powrót do domu i widok warkoczy ukochanej nasuwa makabryczne skojarzenie z wisielczym powrozem. Pełnia uczuć zobrazowana jest w wierszu jako zielone drzewa i wiosna, odrzucenie zaś – jako niepogoda i uschnięte drzewa. Miłość i cierpienie jawią się jako dwie nierozłączne i bliskie wartości, podlegające tym samym prawidłom nieustannej ewolucji, co przyroda:

Bywałeś w moim ogrodzie  
Przez wszystkie kwietnie letnie,  
A teraz, przy niepogodzie,  
Kto te wspomnienia przetnie?

Pod płotem rośnie pokrzywa,  
Złe i zawistne zielsko,  
A obok obłok przepływa  
Tak wolno i anielsko.

Teksty Brzechwy nie głoszą jednakże uczuciowego bankructwa. Tak jak odradza się natura a noc staje się zwiastunem mającego nadejść dnia, tak też banita, wiedziony siłą uczucia, powraca z rozdroży własnego gniewu, bólu i zranionego uczucia, by trwać przy damie swego serca. Z tekstów poety rodem z Podola pobrzmiewa wyraźnie bergsonowskie (leśmianowskie także) *élan vital* – chwytanie życia, a zarazem miłości, w ich pędzie, nieustannej ewolucji, infinityzmie i witalizmie. Brzechwowy bohater-banita, bohater-morderca,

przybijający kochankę do swej dłoni, bohater zanurzony w mroku wyimaginowanej zbrodni – w każdej ze swych poetyckich hipostaz jest *de facto* ofiarą miłości silniejszej niż wszelkie inne pragnienia i namiętności, dominującej nad całą jego osobowością. Noc nie tylko wyzwala zbrodniczy impuls, obnaża skrywane uczucia, jest także nowym początkiem. Niezależnie od zmienności pór dnia i roku, od życiowych perypetii, bohater Brzechwy dokłada wszelkich starań, by ukochaną odzyskać – oczekując na jej względy w czujnym przykłęku albo dopuszczając się rzeczywistej lub urojonej zbrodni.

*Monika Urbańska*

“BEFORE THE EYE-LID TWITCHING – THE MOON  
APPEARS”. BETWEEN NIGHT AND NIGHT,  
LOVE AND CRIME. MATTER ABOUT BRZECHWA'S  
OUTFLOW

(summary)

The study deals with a problem of co-existence and correlation among hero of Jan Brzechwa's poetry, seasons and times of the day. Seasons and the times of the day has significant weight in Brzechwa's poetry. Nature seems to be in close connection with mental life of Brzechwa's hero. Changes in season and in times of the day corresponds to transformations which happens in his feelings and emotions, in condition of his existence. Brzechwa's poetry hero, close related with the nature, is the hero whos feelings are the subject of the same rules of periodicity, variability and renevality. Among of times of the day night is the most representative.

*Beata Michalska*

LILITH – DEMONICZNA BOGINI NOCY.  
TRADYCJA WYOBRAŻEŃ I LITERACKIE WCIELEŃIA

Lilith, Adama pierwsza połowica.  
Strzeż się i bardzo, ślicznego jej włosa,  
Strzeż, bo urzeknie tym czarem jedynie  
Lecz jeśli urok dosięgnie młokosa,  
O! Nie tak rychło z jej rąk się wywinie.  
[J.W. Goethe, *Faust*]<sup>1</sup>

Metryka Lilith, hebrajskiego demona  
– personifikacji lęku przed ciemnością

W każdej kulturze i religii, obok istot sprzyjających człowiekowi, pojawiały się siły nastawione antagonistycznie wobec rodzaju ludzkiego. Taką postacią była też Lilith<sup>2</sup> – jeden z najważniejszych żeńskich demonów żydowskiego folkloru.

---

Beata Michalska (ur. 1985 r.) – magister filologii polskiej; absolwentka Podyplomowego Studium Nauczania Języka Angielskiego w Edukacji Wczesnoszkolnej. W ramach pracy magisterskiej, która wyrosła z jej zainteresowań tłem społeczno-obyczajowym epoki modernizmu oraz zjawiskiem mizoginizmu, podjęła temat: *Poezja Kazimierza Żwirnowskiego wobec tendencji antyfeministycznych okresu Młodej Polski*.

<sup>1</sup> J.W. Goethe, *Faust*, Warszawa 2001, s. 157-158.

<sup>2</sup> Istnieje problem fonetyczny związany z tym leksemem: w polskich opracowaniach stosuje się zazwyczaj zapis *Lilit*, natomiast w an-



Jej imię pochodziło prawdopodobnie od hebrajskiego leksemu *lajil* oznaczającego ‘noc’<sup>3</sup>. W języku semickim Lilith była zatem demonem nocy – uskrzydloną, długowłosą, nagą kobietą o ciele przechodzącym w węzowe sploty.<sup>4</sup> W przeciwieństwie do większości demonów, zginąć miała dopiero po ostatecznej bitwie światła i ciemności [MKLilith]. Imię to można było przetłumaczyć jako ‘nocny potwór’, ‘córka nocy’. Przypuszcza się, że wiara w tego demona pojawiła się w okresie babilońskiej niewoli narodu wybranego<sup>5</sup> i wśród Żydów w Mezopotamii.

gielskich transkrypcjach na końcu pojawia się bezdźwięczne *h* – *Lilith* i taką formą będą posługiwała się w niniejszej rozprawie.

<sup>3</sup> M. Krogulska, *Lilith – demon nocy* [online], „Wiedza Tajemna” 1999 [dostęp: 28.06.2009]; dostępny w Internecie: [www.czary.pl/astrologia/zaawans\\_lilith.php](http://www.czary.pl/astrologia/zaawans_lilith.php) [dalej: MKLilith].

<sup>4</sup> Niektóre źródła wskazują na związki etymologii imienia Lilith z akadyjskim wyrazem *lilitu*, tłumaczonym jako ‘demon żeński’ lub ‘duch wiatru’; inne – sugerują pochodzenie sumeryjskie, od rdzenia *lil*, czyli ‘wiatr’, nawiązując do sumeryjskich wyobrażeń demonów jako czegoś duchowego, powietrznego [E. Adamiak, *Kobiety w Biblii. Stary Testament*, Kraków 2006, s. 223]. Z demonem burzowego wiatru Lilith była kojarzona także w tradycji babilońskiej. Istniała ponadto triada pokrewnych jej demonów, związanych z wiatrem: *lilu*, *lilitu* i (*w*)*ardat lili* [ks. K. Kościelniak, *Złe duchy w Biblii i Koranie. Wpływ demonologii biblijnej na koraniczne koncepcje szatana w kontekście oddziaływań religii starożytnych*, Kraków 1999, s. 35]. Pierwotnie kojarzone z huraganem i niepogodą, wskutek semityzacji stały się personifikacjami lubieżnej rozkoszy niesłużącej prokreacji. Przykład deformacji kobiecości stanowiła zwłaszcza (*w*)*ardat lili*, czyli ‘dziewica pozbawiona mleka’. Symbolizowała bezpłodność, gdyż obcowiała z mężczyzną bez możliwości stania się matką, a także bezowocną żądzą – wywoływała w kochanku pożądanie, ale nie zaspokajała go [E. Pe-toia, *Wampiry i wilkołaki. Źródła, historia, legendy od antyku do współczesności*, Kraków 2003, s. 42; dalej: EP*Wampiry* z numerem strony].

<sup>5</sup> A. Kuczowski, *Lilith – księżna demonów* [online], [dostęp: 29.06.2009]; dostępny w Internecie: <http://www.horror.com.pl/publicystyka/art.php?id=68>.

Lilith odgrywała ważną rolę nie tylko w tradycji hebrajskiej (kabale żydowskiej i demonologii *Talmudu*), ale także w rozwoju kabały w saraceńskiej Hiszpanii.<sup>6</sup> Była drugorzędną postacią w prologu do mezopotamskiego *Eposu o Gilgameszu*<sup>7</sup>. Między VIII a X wiekiem Lilith pojawiła się w satyrycznym dziele zatytułowanym *Alfabet Ben Sira*<sup>8</sup>.

Według tradycji apokryficznej była pierwszą kobietą na świecie; podobnie jak pierwszy człowiek została stworzona z pyłu i ziemi. Niejednoznaczny jest przekaz w *Starym Testamencie*: w *Księdze Rodzaju* znalazł się fragment [Rdz 1, 27], potwierdzający tezę, że Adam miał na krótko przed stworzeniem Ewy inną żonę (tę rolę tradycja rabiniczna wyznaczyła Lilith):

Stworzył więc Bóg człowieka na swój obraz,  
na obraz Boży go stworzył;  
stworzył mężczyznę i niewiastę.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> P. Piotrowski, *Lilith. Czarny Księżyc. Astrologia ciemnej strony duszy*, Białystok 2007, s. 13 [dalej: PPLilith z numerem strony].

<sup>7</sup> W micie o Drzewie Huluppu Inanna odnalazła roślinę – była to prawdopodobnie wierzba (w starożytności uważana za symbol bezpłodności), którą później upodobały sobie Czarne Dziewice – i posadziła ją w swym ogrodzie. Czekala aż wyrośnie, aby zrobić z drewna stół i łóżko. Jednak w drzewie zamieszkały demony – ptak, smok (lub wąż) i Lilitu (w tekście występująca jako ki-sikil-lil-la). Wezwany na pomoc Gilgamesz mieczem z brązu ściał drzewo i wypędził Lilith, zmuszając ją do ucieczki na pustynię – ulubione miejsce demonów.

<sup>8</sup> *Alfabet Ben Sira* – anonimowe średniowieczne dzieło o charakterze satyrycznym, opisujące w sposób ironiczny postacie biblijne; stanowiące kompilację dwóch ułożonych w akrostychy wykazów przysłów (22 w języku aramejskim i 22 – hebrajskim); pozbawione charakteru religijnego oraz wartości historycznej. Informacje opracowano na podstawie: *The Alphabet of Sirach* [online], Bible History Online, International Standard Bible Encyclopedia (ISBE), [dostęp: 30.06.2009]; dostępny w Internecie: <http://www.bible-history.com/isbe/S/SIRACH%2C+THE+ALPHABET+OF//>.

<sup>9</sup> *Księga Rodzaju* 1, 27, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2000, s. 25.

W dalszej części *Księgi Rodzaju* Adam<sup>10</sup> wydawał się samotny i potrzebował partnerki.<sup>11</sup> Istnienie Lilith można uznać za wytłumaczenie tej rozbieżności. W pierwszym opisie z *Księgi Rodzaju* [Rdz 1, 27] kobietą stworzoną wraz z Adamem miała być właśnie zbuntowana Lilith, natomiast w dru-

<sup>10</sup> Według różnych wersji hebrajskiego mitu o Lilith, zanoszone do Boga prośby samotnego Adama zostały wysłuchane, jednak związek stworzony z otrzymaną partnerką nie był zgodny. Konfliktowość ich natur przedstawił John Erskine w książce *Lilith, Ewa i...* [Warszawa 1994]. Lilith – piękna mądra kobieta, niedopasowująca się do schematów, akceptująca naturę w całej rozciągłości (również jej mroczne aspekty) i adaptująca ją dla swoich potrzeb, zostaje przeciwstawiona Adamowi – człowiekowi żelaznej logiki, typowi zdobywcy, który nazywa florę i faunę według własnego uznania i podporządkowuje ją sobie. Niechętnie rezygnuje on ze swoich przekonań, będących wynikiem myślenia rozumowego – przeciwieństwem intuicyjnej mądrości Lilith. Żyje z poczuciem misji, przekonany o przywilejach należnych pierwszemu człowiekowi. Por.: A. Tytkowska, *Lilith. O obecności hebrajskiej bogini nocy i burzy w polskim dramacie*, [w:] *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, red. E. Udalska, współpraca A. Tytkowska, Katowice 2004, s. 122 [dalej: *ATLilith* z numerem strony].

<sup>11</sup> Według mitu, opisanego m.in. w *Zoharze*, Adam nadając imiona zwierzętom przechodzącym koło niego parami (osobnik męski i żeński z każdego gatunku), odczuwał zazdrość. Zgodnie z przekazem rabinicznym, pierwszy człowiek próbował – bez satysfakcji – spółkować z samicami każdego gatunku. Wówczas poskarżył się Stwórcy na swą samotność i zażądał stworzenia dla siebie towarzyszkii. Bóg wysłuchał jego prośby i z gliny oraz nieczystości stworzył kobietę – demoniczną Lilith. Odtąd ludzie wznoszący modlitwy w gniewie, zawsze otrzymują ich spełnienie, ale w takiej archetypowej formie, w jakiej Adam dostał Lilith – jako źródło przyszłego cierpienia i nieszczęścia. Wg: *Lilith, Adam, Elohim i Stworzenie* [online], Bractwa Zakonne Himawanti, „Ezoteryka Serca” nr 062, [dostęp: 30.06.2009], dostępny w Internecie: [http://www.himavanti.org/ezoteryka\\_serca\\_hridaja\\_062.htm](http://www.himavanti.org/ezoteryka_serca_hridaja_062.htm).

gim [Rdz 2, 21–23] – już po jej ucieczce – porzucony Adam otrzymał uległą Ewę<sup>12</sup>, stworzoną przez Boga z jego żebra<sup>13</sup>.

Literatura kabalistyczna zazwyczaj przedstawiała Lilith jako partnerkę Samaela (Szatana) oraz jako najważniejszą kobietą ekspresję Emanacji Lewej (Zła)<sup>14</sup>. Pod postacią kobiety z węzowym tułowiem lub węża z głową kobiety brała udział w kuszeniu Ewy i Adama. Ikonograficznym potwierdzeniem popularności motywu Lilith jako sprawczyni upadku Pierwszych Ludzi są m.in. dzieła: *Kuszenie Adama i Ewy* Michała Anioła [1509], *Kuszenie Adama* Hugo van der Goes’a [ok. 1480], *Drzewo Poznania* Lucasa Cranacha Starszego

<sup>12</sup> Istniała legenda o dwóch Chawwa w Raju. Pierwszą z nich Bóg stworzył na oczach Adama – najpierw zbudował szkielet, potem obkleił go w mięśnie, a na końcu pokrył wszystko skórą. Proces ten wzbudził w pierwszym mężczyźnie tak wielką niechęć i odrazę do partnerki, że musiała zostać odprawiona z Raju, a jej miejsce zajęła druga Ewa – stworzona z żebra śpiącego Adama, który tym razem zachwyił się urodą swojej towarzyszkii [H. Schwartz, *Tree of Souls. The Mythology of Judaism*, Oxford University Press, 2007, s. 140].

<sup>13</sup> *Talmud* podaje inną wersję historii pierwszej pary ludzi: Lilith stworzona została jednocześnie z Adamem i połączona z nim plecami. Bóg, nie mogąc znieść ich ciągłych kłótni i przepychanek, w końcu rozłączył ich ciała – bez rezultatu. Różnili się głównie w sprawie modelu kierowania rodziną. Lilith można uznać za pierwszą kobietę dążącą do supremacji nad własnym potomstwem i mężem; niegodzącą się na męską dominację i przyjęcie biernej roli podczas aktów seksualnych. Kiedy mężczyzna próbował przemocą nakłonić ją do posłuszeństwa, ona w gniewie (według innej wersji: w chwili seksualnej ekstazy) wypowiedziała Niewymawialne Imię Jahwe; wówczas wyrosły jej skrzydła, umożliwiające ucieczkę z Raju, który okazał się dla niej więzieniem [R. Patai, *The Hebrew Goddess*, Detroit, Michigan 1978, s. 230].

<sup>14</sup> Lilith to energia sataniczna: Ciemność – rozumiana jako materia anihilująca Światłość, powodująca chaos i rozkład; antymateria dla światła i przeciwieństwo Boga.

[XV/XVI w.], a także płaskorzeźba z katedry Notre Dame *Kuszenie Adama i Ewy w Raju*, *Kuszenie Adama i Ewy* Tommaso Masolino Da Panicale'go [1427], *Upadek Adama i Ewy* Rafaela Santi [1509-1511].

Po dobrowolnym opuszczeniu Raju, Lilith udała się na pustynię, aby tam dopuszczać się aktów lubieżności z innymi demonami. Pustynia symbolizowała – podobnie jak ciemność – przestrzeń kontemplacji, autoanalizy, medytacji, zadumy nad własnym postępowaniem, refleksji, na którą nie pozwalało życie w społeczności lub normy moralne obowiązujące za dnia.

#### Lilith i demony pokrewne – Hekate, Lamia, Empuza

Analizę związków Lilith z innymi demonami ciemności warto poprzedzić kilkoma uwagami nad genezą ludzkiego strachu przed nocą<sup>15</sup> i jego licznymi personifikacjami w postaci duchów, zjaw, wampirów, wilkołaków i innych stworzeń. Od wieków ciemność kojarzyła się ze sferą wpływów zła, była – jak pisze Jean Delumeau – „miejscem, w którym wrogowie człowieka knuli jego zgubę fizyczną i moralną”<sup>16</sup>. Strach przed mrokiem zrodził się już w świadomości pierwszych ludzi, wystawionych na nocne ataki ze strony dzikich zwierząt. Perspektywa bezbronności, spowodowanej ograniczonymi przez ciemność zdolnościami percepcyjnymi, uwarściła rodzaj ludzki na czyhające w nocy pułapki. Zagrożenia pierwotnie obiektywne w toku wielowiekowej ewolucji przekształciły się w „niebezpieczeństwa subiektywne” [ib. 88]. Podobnie stało się z towarzyszącymi im reakcjami emocjonalnymi, uzasad-

<sup>15</sup> Ze strachem przed nocą ściśle wiąże się także lęk przed burzą.

<sup>16</sup> J. Delumeau, *Strach w kulturze Zachodu. XIV-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 86 [dalej: *JDStrach* z numerem strony].

nionymi w konkretnej sytuacji – momencie ich powstania, a których użyteczność w toku ewolucji została zniwelowana<sup>17</sup>.

Ponadto ciemność sprzyjała nieskrępowanemu działaniu wyobraźni, której zwiększona aktywność często prowadziła do przenikania się rzeczywistości i fikcji w ludzkim umyśle. Noc była także porą izolacji, milczenia i utraty poczucia bezpieczeństwa. Stanowiła moment uwolnienia jednostki od wpływów innych ludzi oraz ograniczeń nakładanych przez moralność i sumienie. Sprzyjała wyciszeniu, wyostreniu zmysłów na wszelkie bodźce zewnętrzne, analizie własnego postępowania, powziętych decyzji, nierozwiązanych konfliktów, dręczących wątpliwości i skrywanych obaw. Perspektywa mentalnej konfrontacji ze swoimi słabościami, lękami i problemami po zapadnięciu zmroku, sprawiała, że człowiek odczuwał silny dyskomfort psychiczny. Wszelkie wypierane w ciągu dnia ze świadomości przykre fakty i nieprzyjemne emocje powracały w nocy, wywołując rozmaite wizualizacje wewnętrznych konfliktów jednostki.

W *Biblii* definicja ludzkiego przeznaczenia została zbudowana na symbolicznej opozycji światła – życia i mroku – śmierci. W tradycji judaistycznej apokaliptyczna wizja zmartwychwstania przedstawiana była jako przebudzenie po nocnym śnie [*JDStrach* 87]. Ciemność utożsamiano ze sferą grzechu, wpływów Diabła, ze złymi omenami, niepokojem, czarami i satanizmem. Noc określano jako porę czarownic, rozpustników, złodziei i morderców<sup>18</sup> lub też domenę Szata-

<sup>17</sup> Np. pierwotną reakcją emocjonalną na widok dzikiego zwierzęcia był strach, powodujący znieruchomienie. Takie zachowanie było uzasadnione, gdyż zwierzę atakowało jedynie obiekty poruszające się. Podobna reakcja na widok pędzącego samochodu jest nie tylko nieuzasadniona, ale także stwarza zagrożenie życia.

<sup>18</sup> W nowożytnym prawie karnym nadal uważa się ciemność za okoliczność obciążającą w przypadku popełnienia poważnego przestępstwa.

na, który jako władca cienia „wynajdywał w swojej wyobraźni najgorsze męki, by przerażać i zadrećcać potępionych” [JDStrach 91]. Po zapadnięciu zmroku dokonywano wszelkich aktów nieprawości: korzystano z usług prostytutek, upijano się w tawernach, odbierano porody dzieci z nieprawego łoża, uśmiercano noworodki. Dopuszczano się działań, które za dnia były niedozwolone i surowo karane.

Patronką wszelkich występnych przyjemności i czynów moralnie nagannych stała się między innymi właśnie Lilith, która z potężnego bóstwa burzy, Pierwszej Kobiety, została zdegradowana przez patriarchalny model kultury do roli wampira, demona, nocnego upiora. O jej związkach z nocą świadczy m.in. fragment *Księgi Izajasza* (dotyczący pustoszenia twierdz Edomitów), w którym – w zależności od tłumaczenia – jej imię funkcjonuje jako nazwa własna<sup>19</sup> lub jest zastępowane przez określenia: „sowa”, „upiór nocny”, „widmo nocne”:

Zdziczałe psy spotkają się z hienami  
i kozły będą się przyzywać wzajemnie;  
co więcej, tam Lilit przycupnie  
i znajdzie sobie zacisze na spoczynek.<sup>20</sup>

Lilith – pod postacią żeńskiego demona nawiedzającego we śnie śpiących samotnie mężczyzn – była personifikacją ludzkiego strachu przed nocą jako czasem izolacji, osamotnienia i utraty poczucia bezpieczeństwa, spowodowanej brakiem światła. W tym kontekście często bywała utożsamiana z grecką Lamią<sup>21</sup> – potworem w kobiecej postaci, pożerającym dzieci i ku-

<sup>19</sup> *Wulgata* wstawia w miejsce „Lilith” słowo „Lamia”, jednak imię to użyte mogło być w sensie przenośnym, jako określenie upiora zamieszkującego ruiny.

<sup>20</sup> *Księga Izajasza* 34, 14, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, op. cit., s. 994.

<sup>21</sup> Etymologia imienia Lamia jest niejednoznaczna: próbowano wywodzić tę nazwę od *lamyros* – ‘zarłoczny’ lub *laimos* – ‘przetyk’, ale także od *lascivia* – ‘lubieżna’.

szącym złudną pięknocią. Według mitów Lamia była królową Libii i kochanką Zeusa. Gdy zazdrosna Hera zabiła potomstwo Lamii i jej boskiego wybrańca, oszalała matka zaczęła mordować wszystkie napotkane dzieci [por.: EP*Wampir*y 38]. Stała się istotą bezwzględną, demoniczną. Postępowała tak okrutnie, że jej twarz zamieniła się w koszmarną maskę. Potrafiła jednak przybierać kształt pięknej kobiety po to, aby uwodzić młodych mężczyzn, zabijać ich i pożerać.<sup>22</sup> Archetyp Lilith-Lamia to ucieleśnienie rozumianego negatywnie, wiążącego się z deformacją kobiecości, macierzyństwa, odrzucenia własnego dziecka, destrukcyjnego aspektu natury i niszczenia efektów własnej pracy. Jest on także wyrazem buntu wobec własnego powołania, przynależności i dziedzictwa, a ponadto może symbolizować zazdrość, okrucieństwo i żądzę zemsty [PPL*Lilith* 19].

John Keats w poemacie *Lamia* z 1918 roku opisał Lilith jako złoto-zielono-niebieskiego plamistego węża – oślepiającym odcieniu – który mógł przyjmować kształt pięknej kobiety.<sup>23</sup> I właśnie to wyobrażenie zawarł John Collier w obrazie *Lilith*, na którym tytułowa postać ukazana została jako młoda, piękna, uwodzicielska kobieta. Collier posłużył się światłocieniem w celu wyostrenia jasnej kolorystyki postaci, a szczególnie ognistej barwy jej włosów. Białe ciało Lilith spowija wąż – serpentynowaty symbol grzesznej zmysłowości i prawdopodobnie wcielenie Szatana – jedyne-

<sup>22</sup> Inny mit dowodzi, że Lamia miała być demonem południa, pojawiającym się w okolicach Parnasu, polującym na młodych grajków, którym proponowała alternatywę: małżeństwo lub śmierć.

<sup>23</sup> W poemacie *Lamia* Keats przedstawia historię młodego Luciusa, który zakochuje się w nieśmiertelnej tytułowej Lamii – wspaniałym, mieniącym się wieloma kolorami wężu, który – dzięki mocy Hermy – przemienia się w niezwykle piękną kobietę. Podczas nocy poślubnej małżonek poznaje prawdziwą, demoniczną naturę swojej żony. Zdruzgotany tym faktem, umiera ze strachu.

kochanka godnego demonicznej bogini. Postać ma długie, bujne, płomienne włosy<sup>24</sup>, łagodnie spływające wzdłuż ciała i delikatne oblicze. Stoi samotnie, prawdopodobnie w ruinach<sup>25</sup>, naga, w erotycznym geście obejmując węża. Ciało Lilith i gada splatają się ze sobą, zlewają w jedno, tworząc harmonijną całość. Mroczne, opustoszałe tło, na którym została ukazana, uczyniło kobietę archetypem wampira, wcieleniem starożytnej bogini. Dostrzegamy tu kontaminację tradycji judaistycznej i *Talmudu*. Lilith – niewierna, pierwsza żona Adama, najważniejsza z czterech oblubienic Samaela, uwodzicielka młodych mężczyzn i porywaczka dzieci – była także niezwykle piękną, kuszącą, sprytną i niezależną kobietą.

Lilith pożerająca dzieci i uwodzicielska, polująca nocą na młodych mężczyzn, funkcjonowała w kulturze przez wieki. Kojarzono ją także z Empuzą<sup>26</sup> (‘wdzierającą się siłą’), najbardziej mrocznym i diabolicznym widmem z orszaku towarzyszącego Hekate<sup>27</sup> w jej nocnych wędrówkach po ziemi. Ludzie wyobrażali sobie Empuzę – boginię strachu – jako cień osoby zmarłej, zwiastujący nadchodzące nieszczęście.

<sup>24</sup> Długie, rozwiane, bujne, rude włosy oraz zielone oczy były dawniej uważane za atrybuty czarownicy.

<sup>25</sup> Może to być też aluzja do *Księgi Izajasza*, która wyznacza Lilith rolę demona zamieszkującego ruiny.

<sup>26</sup> Ze względu na liczne cechy wampiryczne Lilith kojarzona była ponadto z Mormoliką (‘prerażającą wilczycą’) – strachem nocnym, wysysającym krew młodych chłopców.

<sup>27</sup> Hekate – tajemnicza i złowroga grecka bogini ciemności, czarów i magii; córka Zeusa i Demeter (inna wersja mitu czyni ją córką tytana Persesa i Asterii). W Azji Mniejszej postrzegano ją jako bóstwo, które chodzi po grobach, zjawia się w upiornej postaci w noc księżycowe, na rozstajnych drogach, w otoczeniu duchów i psów; dlatego na rozdrożach stawiano jej posągi lub składano ofiary ze zwierząt. Czasem uważano ją też za boginię pokuty i zemsty.

Miała żywić się ciałem ludzkim i wabić mężczyzn poprzez przybieranie kształtu pięknej kobiety<sup>28</sup> lub nawiedzać swoje ofiary we śnie, aby z nimi spółkować – w nocy lub podczas drzemki – i w ten sposób pozbawiać je energii życiowej. Archetyp Lilith-Hekate<sup>29</sup> (lub Lilith-Empuza) to reprezentacja budzącej strach w mężczyznach mrocznej kobiecości, żeńskiej magiczności, a także perwersyjnej seksualności. Jest on wyrazem niezintegrowanej animy, cienia, destrukcyjnej zmysłowości; symbolizuje też samotność, alienację i żywioł zniszczenia [PPLilith 19].

<sup>28</sup> Empuza – demon o oślim zadzie (lub także oślej nodze) i spizowych stopach (będących jej słabym punktem), mogący dowolnie zmieniać swą postać: ukazywać się jako suka lub krowa, najczęściej jednak przemieniający się w młodą, piękną dziewczynę. W *Życiu Apoloniusza z Tiany* Filostrat opowiedział historię urzeczonego przez kobietę cudownej piękności młodego filozofa, któremu jednak udało się odkryć prawdziwą naturę narzeczonej i przerwać działanie jej czarów. Mówią o tym dwa fragmenty: „Uroczą małżonką była jedną z tych empuz, które lud nazywa lamiami lub mormolikami. Lubią one bardzo miłość, ale jeszcze bardziej lubią mięso ludzkie. Zwabiają rozkoszą tych, których chcą pożreć” oraz „Zjawa przyznała wreszcie, że jest empuzą, że chciała nasycić Menippa rozkoszą, by go później pożreć, i że miała zwyczaj żywić się pięknymi młodzieńcami, ponieważ mają krew bardzo świeżą”. W interpretacji etymologicznej *Księgi Suda* empuza to ‘ta, która wdzierала się siłą’, pragnąc uwieść mężczyzn. Pierwotny mit Lamii i Empuzy, przerażających potworów żerujących na nowonarodzonych dzieciach, został stopniowo wzbogacony o element erotyczny. Przybrały one postać uwodzicielskich kobiet, wampirów seksualnych, które oprócz krwi pozbawiały swe ofiary także sił witalnych; stały się zmysłowymi kobiecymi demonami, wabiącymi nieostrożnych wędrówców lub nawiedzającymi męż- czyzn podczas snu.

<sup>29</sup> Hebrajską Lilith i grecką Hekate łączy związek z czarną magią oraz kuszącym aspektem Księżyca, mroczna natura i tajemniczość; obie są bóstwami nocnymi, zagrażającymi ludziom (choćby niekiedy Hekate występuje jako bóstwo dobroczynne, pomagające śmiertelnikom).

Metody pozyskiwania sił witalnych stosowane zarówno przez Lilith, jak i Empuzy, włączały je do grona sukubów<sup>30</sup> (łac. *succuba* – ‘nałożnica’). Istniały dwa typy nocnych demonów, polujących na ludzi we śnie. Pierwszy z nich to inkuby<sup>31</sup> – zjawy męskie<sup>32</sup>, nawiedzające i zapładniające młode kobiety, drugi zaś – sukuby<sup>33</sup> – zmory żeńskie, dręczące śpiących samotnie mężczyzn w celu pozyskania ich nasienia.<sup>34</sup> Demony te wywoływały sny erotyczne, a następnie znikwały, uprzednio wypijając – niczym modliszka lub wampir – krew skrajnie wyczerpanego kochanka lub siadały na piersiach, dusząc swoją ofiarę. Według dominikanów zmory te wywodziły się nie od Lilith (uznanej z czasem za królową wszystkich sukubów), ale miały to być upadłe anioły, wygnane z Nieba i skazane na karę spółkowania z człowiekiem.<sup>35</sup> Ponadto nie przyjmowały pięknych postaci ludzkich, lecz pozostawały stanem po-

<sup>30</sup> Dopuszczalne są dwa sposoby zapisywania tego leksemu – *sukub* lub *sukub*. W artykule przyjęto pierwszą formę.

<sup>31</sup> Wg *Malleus Maleficarum* (*Młot na czarownicę*), inkuby miały zdolność zapładniania kobiet nasieniem pozyskanym od uwiedzionych przez sukuby mężczyzn; a dzieci spłodzone w ten sposób miały być szczególnie podatne na wpływ Szatana.

<sup>32</sup> Inkuby wyobrażano jako przystojnych, uwodzicielskich młodzieńców, obdarzonych atrybutami demona: rogami, kopytami.

<sup>33</sup> Od XVI w. umieszczona przed gospodą rzeźba przedstawiająca sukuba oznaczała, że karczma prowadzi również dom publiczny.

<sup>34</sup> Nazwa kobiecego demona sukub pochodzi od łac. *succubare* – ‘leżeć pod’, natomiast leksem określający demona płci męskiej inkub wywodzi się od *incubare* – ‘leżeć na’. Demonolodzy twierdzą jednak, że chodzi tu o hermafrodytę, dostosowującego swoją płć do płci ofiary. Za: Krasnołud (pseud. aut.), *O Lilith i demonach jej pokrewnych* [online], dostęp 27.06.2009; dostępny w Internecie: <http://www.satanorium.pl/czytelnia/149>.

<sup>35</sup> Inna teoria dowodzi, że inkub to upadły anioł, który nie potrafił opanować pożądania kobiety i stał się demonem.

średnim między tym, co eteryczne i fizyczne, mgliste i realne zarazem [ib.].

### Tradycja Lilith w wybranych wyobrażeniach literackich

Choć informacje na temat Lilith w źródłach mitograficznych ograniczają się do rzadkich i lakonicznych uwag, postać tego hebrajskiego demona stała się inspiracją dla wielu artystów różnych epok. Intensyfikację zainteresowania motywem Lilith można zaobserwować w literaturze przełomu XIX i XX wieku, wraz z narastaniem tendencji antyfeministycznych. Demoniczne bóstwo nocy stanowiło idealną personifikację mizoginistycznych wyobrażeń groźnej kobiecości, nieokiełznanej siły natury, która pod osłoną ciemności czyha na czysty męski umysł i skłania do grzechu.

Najbardziej niezwykły i zmysłowy wizerunek kobiecego piękna – występującego pod postacią demonicznego miłośnika – stworzył (w latach 1866–1868) Dante Gabriel Rossetti<sup>36</sup> w obrazie *Lady Lilith*<sup>37</sup> i w towarzyszącym mu sonecie *Lilith*,

<sup>36</sup> Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) – angielski poeta, malarz i tłumacz; współzałożyciel Bractwa Prerafaelitów, występującego przeciwko wiktoriańskiej czysto akademickiej sztuce i głoszącego program sztuki odrodzonej moralnie, wzorowanej na twórczości mistrzów wczesnego włoskiego renesansu. Obrazy członków Bractwa inspirowane były literaturą, zwłaszcza: epizodami biblijnymi, legendami arturiańskimi, twórczością Williama Szekspira, Johna Keatsa i Alfreda Tennysona.

<sup>37</sup> Choć w artykule znacznie ograniczono analizę ikonograficznych przedstawień Lilith, w tym miejscu warto jednak wspomnieć o kilku istotnych problemach interpretacyjnych, jakie przynosi obraz Rossettiego *Lady Lilith*:

Na pierwszym planie widoczna jest Lilith, wpatrzona w swoje odbicie w lusterku, siedząca wygodnie, zrelaksowana w intymnej atmosferze swojego buduaru. Odbicie świec wskazuje, że lustro w lewym górnym rogu obrazu jest istotnie lustrem, a nie oknem z widokiem

*czyli piękno ciała*. Artysta nawiązał do hebrajskiej legendy i przedstawił boginię jako wcielenie zniewalającego mężczyzny, jednocześnie subtelnie ukrywając diaboliczne aspekty jej natury pod płaszczem symboli<sup>38</sup>. Bohaterka Rossettiego to kobieta, która będąc świadoma swojej urody, kuśiła i prowokowała, ale nie dawała zaspokojenia. Choć jej wygląd zewnętrzny wydawał się erotycznym zaproszeniem dla widza-mężczyzny, wyraz jej twarzy nie ośmielał, nie zachęcał nikogo, aby ją podziwiać. Lilith wydawała się wyniosła i odległa, dumna i całkowicie zadowolona z siebie. Cechy te mogłyby ewokować raczej strach niż pożądanie u męskiego

na świat zewnętrzny. Zaskakujące jest, że lustro odbija także krajobraz lasu lub ogrodu, zamiast oczekiwanego obrazu wnętrza sypialni. Obiekty w tle, takie jak: lustro, krzesło, świece, wskazują na to, że Lilith siedzi w jakimś pomieszczeniu, jednak obecność kwiatów w zamkniętej przestrzeni domu czyni obraz niejednoznacznym. Można przyjąć, że obraz ten zawiera w sobie malarski „opis” uczuć i stanu jego bohaterki. Ogród, odbijający się w lustrze, byłby wówczas wyrazem tęsknoty za utraconym Rajem lub mglistym wspomnieniem dawnego życia kobiety przed jej dobrowolną banicją i zamieszkaniem na pustyni.

Udrapowana suknia to raczej bielizniana szata (zważywszy na buduarowe tło obrazu), która ledwie zakrywa jej kobiece kształty. Odsłonięty znaczny fragment ciała i brak ciasnego gorsetu może symbolizować jej swobodę, brak zahamowań oraz rezygnację z dopasowywania się do narzuconych przez społeczeństwo ról i ograniczeń. Malarz zapewne wyraził również sprzeciw wobec zakłamaney wiktoriańskiej moralności i akademickich sposobów portretowania niewiast obowiązujących w ówczesnej epoce.

<sup>38</sup> Jednym z nich było zwierciadło „objawiające śniącemu czarne siły, tkwiące w nim samym, jego demoniczną naturę”. W tym ujęciu Lilith stawała się „kreatorką nocnych koszmarów i wielką akuszerką Cieni”. Przywoływała myśli, fantazje i emocje wyparte przez ludzi ze świadomości za dnia, a powracające do nich wraz z nastaniem nocy. Cyt. za: *ATLilith* 124–125.

widza. Sonet Rossettiego opisywał Lilith jako węża, czarownicę i uwodzicielską istotę zdolną chwycić mężczyznę we włosy jak w sidła i „zadusić” go:

O Lilith, żonie Adama (już potem  
Damą mu była Ewa), chodzą wieści,  
Że zanim jeszcze prawdę wąż zbezczęści,  
Ona kłamała i że pierwszym złotem

Były jej włosy... I swych czarów spletem  
Chytrze wpatrzona w siebie, mężczyzn pieści,  
Aże w swej sieci ich ciało pomieści [...]<sup>39</sup>

Sploty długich pięknych włosów Lilith, otaczając ciało mężczyzny, pochłaniały je, tworzyły sieć – śmiertelną pułapkę – w którą wpadała ofiara.<sup>40</sup> Bogini była istotą egoistyczną, kontemplującą własne piękno. Swoją zmysłowością czarowała młodych mężczyzn, aby ich uwięzić i zniszczyć. Na obrazie Rossetti uczynił długie, falowane, płomienne włosy Lilith centralnym punktem kompozycji. Symbolizowały one seksualną energię, niezależność i zdolność do zniewalania mężczyzn. Swoją zabójczą piękną Lilith przyciągała ofiary, dopóki

<sup>39</sup> D.G. Rossetti, *Lilith, czyli piękność ciała*, przeł. J. Kasprzowicz [online]; dostęp 30.06.2009; dostępny w Internecie: [http://mitencyklopedia.w.interia.pl/rossetti\\_lilith.html](http://mitencyklopedia.w.interia.pl/rossetti_lilith.html).

<sup>40</sup> Na przestrzeni wieków włosom nadawano duże znaczenie i przypisywano im właściwości magiczne i witalne; uznawano je za siedlisko życia, sił psychicznych, mocy, duszy, a u kobiet za źródło pościąg seksualnego, zniewalającego mężczyzn. W średniowiecznej Europie długie rozpuszczone włosy były symbolem zarówno prostytutek, jak i dziewic, ale także szlachetnie urodzonych mężczyzn. Wystawianie rozwianych pukli na widok publiczny wywoływało zgorszenie. Współcześnie długie włosy są symbolem tradycyjnie pojmowanej subtelności i kobiecości, a ich utrata (np. konieczność ogolenia głowy) jest przez kobiety odbierana jako utrata ważnego przymiotu żeńskości i atrakcyjności.

nie zdobyła ich serca, ciała i życia. Lilith to dla malarza *femme fatale*, która uwodziła młodego mężczyznę swoją kobiecością, a potem go porzucała. Piękno Lilith okazywało się zabójcze. Kto wpadł w jej sidła, tego los był przesądzony:

Gdy na cię spojrzą młodzi, już gotowi  
Na żer twój; Lilith, twe złoto ich złowi:  
Serce im włos oplecie dokoła... [ib.]

Wzrok Lilith tylko pozornie był obojętny. Jednak demoniczna bogini prowokowała spojrzeniem i zmysłowością, zachęcając do oddania się rozkoszy. To, co pierwotnie oczarowało mężczyznę, stawało się przyczyną jego zguby. Poeta obrazowo powtarzał w sonecie motyw oplatania, eksponując demoniczność Lilith. Jako pierwsza kobieta, najstarszy z hebrajskich i babilońskich demonów, pomimo upływu wieków, Lilith nadal pozostawała młoda i piękna. Nie zrezygnowała też ze swej roli uwodzicielki i zabójczyni młodych mężczyzn:

[...] Twe zioła  
To mak i róża: bo ktoś całunkowi  
I snu przemocy oprzeć się wydoła? [ib.]

W liryce przełomu wieków uczucie szczęścia kojarzono z miłością. Czerwone róże oznaczały radość zabarwioną erotyzmem.<sup>41</sup> Były nieodłącznym elementem „florystycznego języ-

<sup>41</sup> W sonecie Rossetti nie wspomina, jakiego koloru kwiat jest symbolem Lilith, na obrazie jednak występują obie barwy. Biały kolor róży symbolizuje pierwiastek duchowości, wysublimowania i delikatności, purpurowy natomiast przypomina o zmysłowej, grzesznej naturze bogini, o radości czerpanej z erotycznych rozkoszy. Lilith stanowi zatem połączenie istoty inteligentnej i uduchowionej, namiętnej i szalonej; jednoczy w sobie subtelne kobiece piękno i nieokiełznany żywioł namiętności.

ka erotycznych pieszczot”<sup>42</sup>. Spotkanie kochanków w ogrodzie pełnym róż – idealnym miejscu dla miłości – oraz ofiarowanie kwiatów wiązały się z marzeniem o rozkoszy miłosego spełnienia. W sonecie Rossetiego pojawił się również mak – występujący głównie jako symbol snu. Kwiat ten nie był jednak dla poety tożsamy z uspokojeniem, wyciszeniem, ponieważ użył on określenia „przemoc”. Lilith, podobna Lamii lub Empuzie, nawiedzając swą ofiarę, przemocą wdzierając się w jej sny, wydobywała z najskrytszych zakamarków podświadomości negatywne instynkty i pragnienia śniącego. Ofiara nie potrafiła oprzeć się temu mechanizmowi zniewolenia. Wspominając o pocałunku, artysta odwoływał się do erotycznej symboliki maku jako odzwierciedlenia pieszczot kochanków. Usypiające i narkotyczne właściwości maku sprawiły, że powiązано go nie tylko ze snem, ale także ze śmiercią. W młodopolskiej poezji Śmierć była „postacią kobiecą przystrojoną kwiatami maku” [ib. 66–67]. Jednak w modernistycznej symbolice florystycznej mak nabrał nowego znaczenia. Stał się symbolem „gwałtownej męskiej miłosnej namiętności”. Kwitnące maki budziły erotyczne skojarzenia. Czerwień tych kwiatów porównywano z kolorem ust ukochanej kobiety, a namiętny pocałunek uosabiał właśnie kwitnący mak [ib. 68–70].

Do Lilith jako bóstwa nocy, wiatru i burzy nawiązał Tadeusz Miciński w dramacie *Noc rabinowa*.<sup>43</sup> Już sam tytuł utwo-

<sup>42</sup> I. Sikora, *Przyroda i wyobraźnia: o symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992, s. 46.

<sup>43</sup> Tadeusz Miciński (1873–1918) – młodopolski poeta, dramaturg, powieściopisarz i publicysta; *Noc rabinowa*, publikowana w fragmentach w „Ateneum” (w latach 1903–1904), była jego samodzielnym debiutem dramaturgicznym. Dramat ten charakteryzuje się niezwykłym bogactwem nawiązań nie tylko do folkloru różnych regionów, ale także do mitologii, legend podań, przesądów i przypowieści słowiańskich



ru wskazywał na folklorystyczne korzenie lęku przed ciemnością, rozświetlaną jedynie błyskawicami, a ponadto:

wskazywał na koszmar przedzierania się śniącego podmiotu przez mroczną przestrzeń swojego snu, przestrzeń rozpetanej natury i demonów, przestrzeń duszy jak ciemny sad rozspiewany widmami. [ATLilith 129]

Według *Słownika gwar polskich* Jana Karłowicza i *Słownika Warszawskiego* „rabinowa noc” (z języka białoruskiego zwrot ten tłumaczy się jako „noc jarzębinowa”) to „noc ciemna, wietrzna, pełna błyskawic i piorunów”<sup>44</sup>; według rosyjskiego słownika to „noc parna z błyskawicą bez grzmotu, występująca w czasie kwitnienia jarzębiny” [TWPrzypisy 341]. Owa „orabinowa noc” zdarzała się, według wierzeń białoruskich, tylko raz w roku i przepęłniała ludzi ogromnym lękiem, gdyż uważano, że wiązała się z działaniem „sił nieczystych”. Poprzedzały ją: niezwykle zachód słońca, ognistoczerwona zorza i gęste pasma chmur. Do tego tradycyjnego wierzenia nawiązał także Juliusz German, oblekając w „wielki płaszcz z purpurowych zórz”<sup>45</sup> postać rudowłosej Lilith, nad którą „czarne zwiślały niebiosy i odmęty kłębiły się burze” [ib. 131].

oraz obrzędowości żydowskiej, mistycznego nurtu kabały, a także religii judaistycznej, katolickiej i prawosławnej. Rozbudowanej analizy motywów i odwołań zawartych w *Nocy rabinowej* dokonała Teresa Wróblewska w *Przypisach do Utworów dramatycznych* Tadeusza Micińskiego [Kraków 1996].

<sup>44</sup> J. Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, t. 5, Kraków 1900, s. 1; J. Karłowicz, W. Niedźwiedzki, A. Kryński, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1909, s. 456; T. Wróblewska, *Przypisy*, [w:] T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, Kraków 1996, s. 341 [dalej: TWPrzypisy z numerem strony].

<sup>45</sup> J. German, *Lilith*, Lwów 1903, s. 130 [dalej: JGLilith z numerem strony].

Tadeusz Miciński wzbogacił ten folklorystyczny wizerunek o rys demoniczny, stworzył atmosferę zagadkowości, onirycznej wizji, surrealistyczną przestrzeń działania wyobraźni. Pisarz nie odwoływał się do rozbudowanej symboliki Lilith, lecz przedstawił ją jako podlegającą nieustannej metamorfizie zjawę, która pojawiając się we śnie Poety przybierała postaci: strzygi, lamii, upiora, wampirzycy. Stała się również milczącą, bezduszną, zielonooką, trupioblądą Płaneticą<sup>46</sup> – czyli istotą pół-demoniczną, mieszkającą w chmurach, wpływającą z nieba na losy człowieka, sprowadzającą na ziemię deszcz i grad [TWPrzypisy 351]. Pojawiała się nie tylko pod osłoną nocy. Jako widmo żywiące się młodzieńczą krwią była obecna także przy śmierci młodej dziewczyny. Ujęcie postaci hebrajskiego demona nocy w dramacie Micińskiego pozostało zgodne z mitograficznymi wyobrażeniami, dlatego też nie zostało poddane szczegółowej analizie. Lilith stanowiła kontaminację różnych kulturowych przedstawień demonicznej kobiecości zakłętej w dzikie i niebezpieczne, skrzydlate lub węzowe stworzenia.

W latach 1903–1904 drukowany był w „Ateneum” dramat Juliusza Germana<sup>47</sup> *Lilith*. Bohater utworu – Student – drę-

<sup>46</sup> Jest to postać stworzona przez Micińskiego prawdopodobnie na wzór popularnego w mitologii słowiańskiej Płanetnika, zwanego też Chmurnikiem lub Obłocznikiem. Takie wyobrażenie Lilith współgra z hipotezami dotyczącymi istnienia Ciemnego Księżyca lub też Czarnego Księżyca – obiektów, które astrologowie nazwali imieniem Lilith.

<sup>47</sup> Juliusz German (1880–1953) – powieściopisarz i dramaturg, autor książek dla dzieci i licznych przekładów; publikował w „Czasie”, „Dzienniku Polskim” i „Gazecie Warszawskiej”. Impulsem dla stworzenia w omawianym dramacie postaci Lilith (jako długowłosej, niebezpiecznej uwodzicielki młodych mężczyzn i sprawczyni ich śmierci, ze szczególnym naciskiem na zniewalający czar jej włosów) był fragm. *Nocy Walpurgii z Fausta* Johanna Wolfganga Goethego.

czony tęsknotą, zdradzony i porzucony, próbujący zapomnieć o nieszczęśliwej miłości do kobiety (która poślubiwszy innego mężczyznę, nadal próbowała emocjonalnie na niego wpływać), przywołał we śnie Lilith – jak pisze Anna Tytkowska: „pierwszą zmysłową kochankę pierwszego człowieka, a zarazem jego prowokująco-dręczący cień i pierwszą kontestatorkę patriarchy”<sup>48</sup>:

O Lilith, jasna moja pani  
otom posłuszny u twych stóp,  
niech mnie twych oczu stał porani,  
niech mi otworzy leśny grób.

O Lilith, jasna moja pani,  
ty słodki kwiecie leśnych łąk,  
rozpal twych oczu blask wiośniany,  
ukaż mi włosów twoich krąg.

O Lilith, jasna moja pani,  
czarownicy pełnaś żądzę złud,  
powolnie daj w miłosnej dani  
tych szarów purpurowy cud. [JGLilith 31]

Pragnienie ucieczki od rzeczywistości w świat marzeń o idealnej zmysłowej miłości na jawie przerodziło się w koszmar: „Śniły się tobie sny czarem szalone a obudziła ciebie – Czarownica” [ib. 13]. Zaślepiony rozpaczą i tęsknotą Student dał się zwieść czarowi słodkiej Lilith i pozornej łagodności jej oczu. Jedynie Królewicz z bajki (postać ze sfery snu), który już wcześniej został uwiedziony i oszukany, dostrzegł diaboliczną naturę przybyłej kobiety: „Z łez zrobiłaś kratę diamentową. A za kratami chodzą szkielety” [ib. 27].

<sup>48</sup> A. Tytkowska, *Czar(ne) Anioły. Fantazmaty mrocznej kobiecości w młodopolskim dramacie*, Katowice 2007, s. 203 [dalej: ATCzar(ne) z numerem strony].

Lilith pojawiła się w nocy, w otoczeniu wichrów, błyskawic i błędnych ogni. Jej przestrzenią był las – symbol snu, ciemności, nieświadomości, ukrycia i męskiej podświadomości [ATCzar(ne) 206]:

Patrz! – Tłumy biegną upiornych diablików  
każdy ma w ręce czerwony kaganiec,  
bór się od błędnych rozpałił ogników.  
Gonia, patrz, widzisz oszalały taniec? [JGLilith 22]

German wyposażył bohaterkę w typowe przymioty: oczy, które przypominały czarne perły (i były pierwszym stopniem miłosnej pentady<sup>49</sup>, obietnicą nieba, a zarazem przyczyną cierpienia kochanka) – mityzowana przez artystów moc spojrzenia dawała kobiecie władzę nad mężczyznę; a także długie ognistoczerwone (bursztynowe lub szkarłatne) włosy, przypominające bluszcz, sidła czy węzowe sploty. Jej poczynaniom towarzyszyło nawoływanie lelka kozodoja (nocnego ptaka asystującego czarownicom i symbolizującego śmierć). Za wierzchowca służył jej czarny wieprz (będący symbolem grzechu, rozpusty i nieczystości). Pisarz skorzystał z talmudyczno-chrześcijańskiej wizji narodzin Lilith – jako istoty stworzonej w celu zniszczenia harmonii między człowiekiem a naturą oraz płciowej równowagi:

Z łez zrobiłaś kratę diamentową. A za kratami chodzą szkielety. Precz od niej, pacholę moje. I zdaje mi się, jakbym dawno kiedyś już widział takie oczy. Pośród bławatów spał wąż zielony. Ha, w wędrówce mojej widziałem oczy wielu nierządnic

<sup>49</sup> Mirosława Hanusiewicz w pracy zatytułowanej *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej* [Warszawa 2004] przedstawiła pięć stopni kontaktu kochanków, które składały się na staropolski model języka miłosnego. Były to: spojrzenie, rozmowa, pocałunek, dotyk, zbliżenie.

a tyś ich mistrzyni. Tak, widziałem szklane źrenice, w których były światła wschodzącego nad zabitem pożądaniem świtu. Precz od niej, mówię ci, w grzechu umazana, matką jest robaków i gnicia. [JGLilith 27]

Wyeksponował German motyw kobiety jako istoty pięknej, choć niebezpiecznej, niecierpliwie oczekującej na miłosne zespolenie z kochankiem, ale przy tym niestałej i niegodnej zaufania. Uczynił Lilith ekspresją potęgi kobiecego erotyzmu, zmysłową uwodzicielką, która kusila swoją cielesnością i obietnicami rozkoszy: „Twojej pieśczoży spragnione dwa płatki róż”, [JGLilith 63] „O, połóż mi na oczach twe wargi, oślepi mi oczy pocałunkiem”, „poszukaj mych ust, / tam pośród białych chust / czar moich piersi skryty / jak śpiące gołębicę” [JGLilith 81]. Modernistyczny fetysz, jakim były kobiece włosy, zajął w dramacie Germana dość eksponowane miejsce. Płomienne sploty długich włosów nasuwały skojarzenia z dzikością, pierwotnością, niebezpiecznym urokiem. Ich ognista barwa symbolizowała namiętność, energię seksualną, ale także męczeństwo. Ponadto pisarz ukazywał Lilith na tle specyficznych krajobrazów, czyniąc bohaterkę istotą mroczną, chtoniczną, ściśle powiązaną z naturą:

Goń Lilith, goń  
w pomroków toń,  
twe włosy palą się płomieniem,  
jak świeca płonie cały bór!  
Lilith, diabelskich pani cór  
przed swoim ucieka cierpieniem [...] [ib. 23]

Widmem tułaczem  
w bór biegnie przekłętница,  
zebrała krwawy plon,  
krwią umazała lica [...] [ib. 91]

Legendarna hebrajska bogini nocy była dla Germana nie tylko uosobieniem wampirycznej, zmysłowej kobiecości, ciemniej strony duszy ludzkiej, ale także ofiarą własnego przeznaczenia, nieszczęśliwą istotą skazaną na wieczną tułaczkę, niemogącą uciec przed wyznaczonym losem i narzuconą jej rolą. Według Antoniego Grzymały-Siedleckiego, dramaturg ukazał w *Lilith* odwieczny konflikt między „idealnym pojęciem miłości, a fizycznym, fatalnym, materialnym zrubaszeniem snów”<sup>50</sup>:

Rabbi potężny, ty strózu zakonu  
w proch padam i wołam litości,  
niechaj i dla mnie wejdzie gwiazda skonu,  
niech wichur rozwłóczy me kości.  
Ty, coś me imię podał ku zagładzie,  
o Rabbi, miej litość nade mną,  
ręką, co gwiazdy u niebios bram kładzie  
o roztwórz mogiłę mi ciemną.  
Niechaj w grób wejdę z snem moim jedynym  
zaklęta w chwil jasnych marzenie,  
niechaj obłokiem zamajacząc się sinym  
i w opar się ranny zamienię.  
Rabbi przekleństwem pożarnych warkoczy,  
jedyne mam zabić kochanie?  
Znowu zbudzone zagasić mam oczy?  
Czy nigdy mi słońce nie wstanie? [JGLilith 76–77]<sup>51</sup>

<sup>50</sup> A. Grzymała-Siedlecki, „Lilith” J. Germana [Recenzja z przedstawienia], „Przegląd Polski” 1905, s. 356.

<sup>51</sup> Utwór *Lilith*, określany często terminem „baśń dramatyczna” (pisany zarówno prozą, jak i wierszem), został wyróżniony w konkursie dramatycznym we Lwowie w 1904 roku i tamże po raz pierwszy wystawiony. W 1905 roku zagrano go w Krakowie. Popularyzatorem twórczości Germana był Jerzy Żuławski, który przyczynił się do upowszechnienia dramatu *Lilith*. Do sukcesu scenicznego młodzieńczego dzieła Germana przyczyniła się zapewne także obsada, w skład

Motyw apokryficznej pierwszej żony Adama pojawił się także w wierszu *Lilith*<sup>52</sup>, którym Jarosław Iwaszkiewicz debiutował w 1915 roku na łamach kijowskiego pisma „Pióro”.<sup>53</sup> Poeta przedstawił Lilith w zmysłowej, przepelniającej niepokojem atmosferze nocy, jako ucieleśnienie niepoznawalnej, fascynującej tajemnicy, zagadki bytu. Data publikacji klasyfikuje utwór do juveniliów. Inspirowany był on zapewne tradycją modernistyczną, nacechowany młodopolską nastrojowością. Trudno jednoznacznie ocenić, czy zabieg ten miał charakter ironiczny, czy też był wynikiem wpływu „ducha minionej epoki”. Zważywszy, że przedmiotem opisu w rozprawie jest postać Lilith w kontekście nocy jako źródła ludzkich lęków, zdecydowałam się dokonać analizy utworu bez uwzględniania kontekstu, skupiając się na samej treści:

Cichy o marmur sandału zgrzyt,  
Kadzidła welon i ambry woń.  
Drży w siny płomień świecznika dłoń  
Idzie Lilith... idzie Lilith...<sup>54</sup>

której wchodzili znakomici aktorzy ówczesnych czasów, m.in.: Irena Solska, zwana „egerią Młodej Polski”. Obecnie utwór ten przywoływany jest jedynie przez badaczy postaci Lilith, a brak wznowień sugeruje, że został on zapomniany.

<sup>52</sup> Muzycznej interpretacji wiersza Iwaszkiewicza dokonał poznański zespół gotycki Lilith. Utwór zatytułowany *Pierwsza Ewa* utrzymany jest w łagodnej, zmysłowej tonacji z pobrzmiwającymi na końcach fraz egzotycznymi nutami. Wspomniana grupa wokalna, która za nazwę przyjęła imię legendarnej kobiety-demon, poświęca postaci Lilith dwa utwory (pierwszy to wiersz Iwaszkiewicza w aranżacji wokalnej, drugi zaś nosi tytuł *Lilith* i odnosi się do niej jako do mrocznego erotycznego bóstwa nocy, władczyni i uwodzicielki młodych mężczyzn).

<sup>53</sup> J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003, s. 508.

<sup>54</sup> J. Iwaszkiewicz, *Lilith*, [w:] *idem*, *Wiersze*, Warszawa 1977, t. 1, s. 11 [dalej: JILilith].

Tytułową postać spowijała mgła tajemnicy. Zbliżaniu się Lilith towarzyszyła zmysłowa aura zagadkowości i niepokoju. Kadzidło<sup>55</sup> stanowiło symbol świętej mocy i kultu ognia. Kojarzyło się także z czarami, oddawaniem hołdu i adoracją Lilith jako pięknej czarownicy, wzbudzającej w mężczyznach strach, pożądanie i uwielbienie. Kadzidło pojawiało się przy okazji składania ofiary błagalnej lub modlitwy. Spalano je tylko na cześć wielkich bóstw lub jako wyraz wielkich zasług. W innym aspekcie – to oznaka pokuty i oczyszczenia, natchnienia i medytacji, a także nadziei i uroku. W tym znaczeniu łączy się z postacią Lilith jako wygnanej z Raju pokutnicy, która jako pierwsza z ludzi poznała różnicę między dobrem a złem. Ponadto przebywała – choć w otoczeniu demonów – na pustyni, będącej często miejscem medytacji i kontemplowania duchowości. Także świecznik był znakiem duchowego światła i zbawienia. Symbolizował mistyczne życie wieczne i rajske szczęście [*ib.* 422], którego Lilith wyrzekała się w imię wolności. Sam płomień świecy to, według koncepcji średniowiecznej, synteza sił Natury; wszystkie składniki: knot, powietrze i ogień, łączą się w płomieniu, zachowując jednocześnie odrębność. Świeca oznaczać mogła także nietrwałość, samozniszczenie i moc oczyszczającą [*ib.* 420–421]. Pojawieniu się Lilith, oprócz wstęgi dymu kadziła i zapachu ambry, towarzyszył drżący płomień świecy. Ogień oznaczał wieczność. Kojarzył się ze światłem, życiem, ciepłem, miłością i znakiem bóstwa, ale także nienawiścią, złem, piekłem, karą i destrukcją [*ib.* 265]. Postać Lilith jest zatem ambiwalentna: z jednej strony to Pramatka wszystkich ludzi, rodzicielka – dawczyni życia; z drugiej zaś demon nękający człowieka (kobiety w okresie ciąży i w połogu, męż-

<sup>55</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 132.

czynn śpiących samotnie oraz niemowlęta w pierwszym okresie ich życia), morderczyni – odbierająca siły vitalne.

W wierszu Iwazkiewicza Lilith to jednak wampiryczna kochanka, która pojawiła się w obłoku płatków kwiatnych, rozciągając wokoło kadzidlana woń:

O serce moje zgłodniałe, cyt!  
To płatków kwiatnych opada rój,  
To kadzidlany ściele się zwój,  
Idzie Lilith... idzie Lilith... [JLilith]

Metafora „serce zgłodniałe” – spragnione miłości nie buduje jednak pozytywnego wizerunku podmiotu lirycznego; wskazuje na wielkie uniesienie, zmysłową fascynację, która odbiera głos rozsądkowi, sprowadza na mężczyznę nieszczęście i śmierć. Kolejna strofa wyraża pragnienie uciszenia serca łaknącego nowych doznań, kolejnych zdobyczy, uspokojenia nieokiełznanego pożądania i wiecznej tęsknoty:

To wschodni śni się duszy mej myt  
To płacze tęskny i zwiędły kwiat.  
O czarny marmur sandału zgrzyt. [ib.]<sup>56</sup>

Lilith to nocny majak podmiotu, ucieleśnienie jego utajonych, we śnie przywołanych tęsknot i pragnień. Przyciąga, kuśi i obezwładnia – to zbliżająca się obietnica – zarazem słodka i groźna:

Kroki tajemnic i szepty zrad.  
Rodzi się wonny i słodki byt,  
Idzie Lilith... idzie Lilith... [ib.]

<sup>56</sup> W tej strofie pojawia się określenie „czarny marmur”. W pierwszej strofie marmur nie był określony żadnym przymiotnikiem. Podobnie „zgrzyt sandału” w pierwszej strofie został określony jako „cichy”, zaś w przedostatniej – nie ma określenia.

Bohaterka wiersza to istota tajemnicza, niepoznawalna, przez to budząca obawę i jednocześnie fascynację. Jako pierwsza żona Adama sprzeciwiła się patriarchalnemu porządkowi kulturowemu i odrzuciła perspektywę męskiej supremacji, zarówno ze strony człowieka, jak i Boga-mężczyzny. Wybrała wolność za cenę wygnania, samotności i wiecznej tęsknoty za doskonałością. Pomimo wampirycznej natury, Lilith pozostaje słodką, czarującą, piękną boginią – niepowtarzalnym ideałem kobiecości.

### Lilith – demoniczna *femme fatale*

Tradycyjne przywołania Lilith w utworach literackich jako demona nocy, królowej wampirów i sukubów czy też mrocznej, negatywnej energii anty-lunarnej, zbiegły się z ucieleśnieniem Lilith jako *femme fatale* (notabene, tu też występuje genetyczny związek z mitologiczno-folklorystycznym wyobrażeniem bóstwa ciemności). W literaturze modernizmu Lilith stała się „symbolem męskiego rozdarcia wobec własnego erotyzmu”<sup>57</sup>. Rewolucja społeczno-obyczajowa, jaka dokonała się w XIX wieku, budziła lęk zwolenników androcentrycznej kultury. Większość mężczyzn obawiała się, że emancypacyjne dążenia kobiet miały na celu przywrócenie matriarchatu. Wyobrażenia mizoginów podsuwała im wizję kobiety przyszłości: istoty niepełnej, zdegradowanej, odartej z oznak płciowości, pozbawionej uroku i mocy uwodzenia, wkraczającej w męski świat hołdujący tradycji. Strach budziła również potęga popędu płciowego, instynktu przedłużania gatunku. Kobieta stała

<sup>57</sup> A. Tytkowska, *Kultura jako przestrzeń wspólnych lęków i fascynacji. Casus Lilith*, [w:] *Aksjotyczne przestrzenie kultury*, red. R. Tańczuk i D. Wolska, Wrocław 2005, s. 381 [dalej: *ATKultura* z numerem strony].

się synonimem pierwotnego, dzikiego żywiołu natury, destrukcyjnego dla jednostek. Podświadomość dyktowała nastawionym antyfeministycznie artystom symbole lęku przed emancypacją – wyobrażenia kobiet obdarzonych zmysłowym pięknem i magiczną siłą, spowitych mgłą tajemnicy, nieprzewidywalnych, sprzymierzonych z mrocznymi mocami natury i niepoddających się męskiemu autorytetom. Aktywność, dynamizm i pasja życia cechujące emancypantki budziły strach przed otwarciem pola dla konkurencji i zemsty [ib. 373–375].

Lilith<sup>58</sup> jako hebrajska bogini nocy i burzy, zdegradowana do roli demona, reprezentowała w literaturze ciemną stronę kobiecości, mroczne, uwodzicielskie i niszczące zarazem piękno ciała, będące od wieków obiektem męskich tęsknot i przyczyną cierpień.

Młodopolski pisarz Antoni Lange<sup>59</sup> w wierszu *Lilith* wskazywał na ambiwalentną postawę mężczyzn w odniesieniu do kobiet uznawanych za *femme fatale*. Ich piękno, zmysłowość, spryt i inteligencja wzbudzały w mężczyznach poczucie zagrożenia, ale jednocześnie podziw. Były one odrzucane, a zarazem skrycie podziwiane:

<sup>58</sup> ATKultura 379–380. W tradycji żydowskiej mit Lilith miał bronić męskiej czystości i patriarchy. Ukazanie Lilith jako istoty wykletej, zdegradowanie reprezentowanych przez nią wartości, miało służyć gloryfikacji służebno-dolorystycznego modelu kobiecości. Pielęgnowano ideał kobiety podporządkowanej tradycji, służącej mężowi, rodzinie i Bogu, jednocześnie deprecjonując aktywność, niezależność, samodzielność, cielesność – czyli model kobiety realizującej się poza małżeństwem i macierzyństwem.

<sup>59</sup> Antoni Lange (1861–1929) – poeta, powieściopisarz, tłumacz (m.in. E.A. Poe’go i Ch. Baudelaire’a), krytyk literacki, filozof-mystyk, poliglota; redaktor warszawskiego „Życia” oraz od 1924 roku wydawca czasopisma „Astrea”.

Nie wiem, czy błogosławić, czy cię mam przeklinać,  
Bo sam skazałem siebie na żywot w pustyni.<sup>60</sup>

Kobiety wzbudzały skrajne odczucia – z jednej strony uznawane za symbol świętości (Matka Boska, macierzyństwo), z drugiej zaś za istoty przeklęte (cielesność spychająca mężczyznę w sferę *profanum*, demoniczność odbierająca rozum). Zgodnie z kulturą islamu pustynia to miejsce błędzenia, stan opuszczenia, otoczenia przez złośliwe demony:

Dotąd jeszcze mnie twoje pocałunki pałą!  
Gra mi krew, gdy uściski twe wspomnę gorące [ib.]

Lilith przedstawiona została tu jako kusicielka, która swoją zmysłowością odbiera głos rozsądkowi. Poeta posłużył się konwencjonalną metaforą ognia w celu wyrażenia intensywności uczucia, ale także jego destrukcyjnego działania. Uściski demonicznej Lilith są gorące, jej pocałunki pałą. To silna namiętność zdefiniowana poprzez „fizyczne objawy”:

I syrenich uśmiechów utracone słońce –  
Do dziś drzę pod twych źrenic niewidzialną stałą. [ib.]

Odwołanie do postaci mitologicznych syren, które swoim cudownym śpiewem wabiły żeglarzy, odbierały im zdolność koncentracji i w ten sposób powodowały katastrofy statków, nie było przypadkowe. Lilith także uwodziła swoim pięknem (metafora długich rozwianych włosów) po to, by zniewolić kochanka, a potem go unicestwić. „Drżenie” podkreśla słabość mężczyzny wobec kobiecego żywiołu, ukryty podziw dla tej siły natury, ale także strach przed nią. Istotne wydaje się również zwrócenie uwagi na oczy kobiety – spojrzenie bowiem to pierwszy z pięciu stopni miłości, jakie wyróżnić moż-

<sup>60</sup> A. Lange, *Lilith*, [w:] *idem, Wiersze wybrane*, Kraków 2003, s. 135.

na w erotykach. Podmiot liryczny jest spętany przez namiętność i uwodzicielskie piękno „niewidzialną stałą”, niczym łańcuchami:

Widmo, co mi jak upiór krew wysysasz falą  
– Niebo mych mąk, rozkoszy moich piekło wrzące... [ib.]

Określenie Lilith terminem „widmo” lub „upiór” wskazuje na jej wampiryczną naturę. Ukazana została jako żądna krwi, demoniczna *femme fatale*, która wysysając krew kochanka, pozbawia go energii życiowej. Jednak stosunek mężczyzny do dręczycielki pozostaje mimo to niejednoznaczny. Utwór zbudowany jest na antytezach, a zestawienia typu: niebo – piekło, męka – rozkosz (częste zwłaszcza w epoce baroku) mają charakter konwencjonalny, stanowią powtórzenie tradycyjnych środków ekspresji. Pamiętać jednak należy, że zestawienie przyjemności i bólu było jednym z ulubionych młodopolskich toposów. Kojarzone z Rajem – krainą wiecznej szczęśliwości – niebo, z którym utożsamiona zostaje Lilith, jest źródłem cierpienia, natomiast piekło (miejsce potępionych, znoszących katusze), określone jako „wrzące” (palące ogniem, raniące) daje rozkosz spełnienia pragnień.

Tak poeta rozumie miłość do *femme fatale*. Kobieta fatalna wprowadza chaos, dotkliwie rani, niszczy, ale jednocześnie zaspokaja żądze i przez to nie można się jej oprzeć:

Źródło żądz, wiekuiście w snach zmartwychwstające:  
Po smutkach niepowrotnych noce me się żalą! [ib.]

Lilith jest demonem wzbudzającym pożądanie („źródłem żądz”), nawiedzającym młodych mężczyzn we śnie, regularnie zsyłającym erotyczne sny, będące emanacją najskrytszych, często nieuświadomionych pragnień śpiącego. Dłuższe uleganie

po kusie seksualnych wizji może doprowadzić do destrukcji. Lilith jest nie tylko personifikacją zmysłowych rozkoszy, ale także wypartego ze świadomości pożądania lub poczucia winy za dopuszczenie się niedozwolonych praktyk erotycznych:

Krynico mej potęgi – i razem niemocy,  
Córo bogów słonecznych i demonów nocy,  
Święta królowo grzechu, łez moich władczyni... [ib.]

W powyższych, przypominających formułą litanii, strofach demoniczna kochanka jest źródłem siły – daje podmiotowi lirycznemu energię, ale zarazem pozbawia go mocy. Gdyby interpretować tę frazę w kontekście folkloru Lilith, byłaby „krynica potęgi” dzięki uaktywnianiu zmysłowości i pożądania w mężczyźnie, a z drugiej strony przyczyną niemocy ze względu na lęki, które powodowała, a które przyczyniały się do impotencji i bezpłodności. Lilith, uciekły z Raju, jako pierwsza poznała różnicę między dobrem a złem, zaznała zarówno światła, jak i ciemności. Stworzona przez Boga z pyłu i ziemi otrzymała szansę bycia ukochanym stworzeniem Najwyższego, ale odrzuciła ją w imię niezależności i wybrała życie na pustkowiu w otoczeniu lubieżnych demonów. Dla poety jest królową, ponieważ panuje nad zmysłami podmiotu lirycznego, rani go. Pojawia się tu przymiotnik „święta”, który dowodzi uwielbienia i czci dla Lilith, władającej grzechem – najpotężniejszą bronią: „Lękam się cię zapomnieć, lękam się wspominać”.

Dla wyrażenia swoich odczuć podmiot liryczny posługuje się dialektyką pożądania i odrzucenia. Strach towarzyszący jego fantazjom o Lilith obezwładnia, ale „odrzucenie” wspomnień o demonicznej kochance okazuje się niewykonalne. Mężczyzna, nie potrafiąc wybrać żadnej z dróg, zastyga w bezwoli.

Modernistyczne demonizowanie żeńskości było formą obrony przed naporem – przerażającej i fascynującej zarazem – zmysłowości. Zarówno demonizacja, jak i idealizacja kobiety były:

dwiema stronami tego samego procesu, potrzebą intensyfikacji najgłębszych przeżyć i pragnień. Idealizacja sublimowała potrzebę transcendencji, demonizacja – cielesności.<sup>61</sup>

Lilith – postać łącząca seksualność z grzechem – stała się w modernizmie „obiektem symbolizującym męskie rozdarcie wobec własnego erotyzmu” [ATKultura 381].

Degradacja Lilith i jej współczesny kulturowy wizerunek

W tradycji talmudycznej Lilith utraciła znamiona boskości i stała się demonem. Przyczyną tej degradacji była zmiana w postrzeganiu kobiecej seksualności. Płodność i zmysłowość zaczęły być przez mężczyzn odbierane jako zagrożenie. Podobna negatywna gradacja nastąpiła w modernizmie. We

W literaturze współczesnej postać Lilith zaczyna nabierać nowego znaczenia. Jako kobieta wolna, pierwsza emancypantka, wybierająca swój los i godząca się z wszystkimi tego konsekwencjami, staje się uosobieniem dążeń do swobodnej ekspresji kobiecej seksualności, a także sprzeciwu wobec patriarchalnego dziedzictwa. Lilith to nie tylko bogini nocy, lecz także personifikacja wolnej woli. Ponieważ dobrowolnie porzuciła Raj, jako pierwsza doświadczyła wolności wyboru, aby zasmakować zarówno mroku, jak i światła [PPLilith 15]. Dzięki temu stała się ideałem kobiecości – dla mężczyzn fascynującej i przerażającej zarazem. Łączyła w sobie bowiem fizyczne piękno i ogromną inteligencję. To nie tylko buntowniczką wyłamującą się z patriarchalnych ram kultury, hamujących kobietę potrzebę niezależności i erotycznej ekspresji. Sprzeciwiała się ona również skostniałym normom społecznym, próbującym unifikować ludzi, niszczyć ich naturalną spontaniczność i zmuszać do uległości. W powieści Aliny Reyes *Lilith*<sup>62</sup> wyraźnych kształtów nabrała patriarchalna



opozycja: tytułowa bohaterka – jako temperamentna, pierwotna, nieznosząca ograniczeń natura; Viola (posiadająca cechy biblijnej Ewy) – jako uległa, podporządkowana, wtórna konstrukcja społeczna.

Lilith to archetyp uwodzicielki, deformacja tradycyjnie pojmowanej kobiecości, kojarzonej z płodnością, uległością i podporządkowaniem mężczyźnie. Nieskrępowana ekspresja i realizacja potrzeb seksualnych uczyniła z niej symbol erotycznego aspektu grzechu. Dla feministek stała się uosobieniem wolnej woli, ideałem kobiety, potrafiącej poświęcić

pragnienia bez konieczności poddawania się więzom konwenansów. Reyes dokonuje także trawestacji mitu trójkąta miłosnego Lilith-Adam-Ewa. Byłym mężem Lilith, od którego ta odeszła, jest chirurg plastyczny Rudolf. To właśnie on przeprowadza operację, dzięki której kobieta staje się ideałem fizycznego piękna. Mężczyzna ożenił się ponownie, ze swoją sekretarką Violą, która może uchodzić za uosobienie Ewy. Lilith wprowadza ją w arkana erotyki, rozbudza w niej dzikie żądze, przywiązuje ją do siebie poprzez namiętność, a następnie odrzuca, odczuwając znudzenie zaangażowaniem kochanki. Nie omieszka także ujawnić eks-mężowi charakteru swoich relacji z Violą. Pisarka odwołuje się także do znanej od wieków i niezmiennie trwającej w przestrzeni literatury oraz kultury metafory aktu seksualnego jako walki płci. Miłosne zespolenie kochanków, pojmowane jako zmaganie dwóch przeciwstawnych potęg, pisarka ukazuje na przykładzie opozycji światła i ciemności. Mężczyzna to natura solarna, kojarząca się z mocą, odwagą, jasnością, władzą racjonalnego umysłu, natomiast kobieta jest istotą lunarną – mroczną, tajemniczą, niepoznawalną, kierującą się instynktem. Męski członek (podobny mieczowi) niczym światło rozdziera noc (symbolizowaną przez kobiece łono). W tym aspekcie stosunek seksualny pojmowany jest jako akt przemocy, ingerencja mężczyzny w ciało kobiety, powodująca przejęcie kontroli nad jej ciałem. Inaczej jest w przypadku zbliżenia z Lilith. Wówczas penetracja nie przyczynia się do dominacji nad kobietą, lecz oznacza dla mężczyzny chwilową utratę fallusa, gdyż na czas zbliżenia to Lilith przejmuje władzę nad tą częścią jego ciała.

szczęście i spokój, aby uwolnić się od kulturowej dominacji mężczyzn. Dla mężczyzn Lilith była wcieleniem demonicznej *femme fatale*, która uwodząc pięknem swego ciała, odbierała moc rozsądkowi i skazywała na piekło. Uznawali ją oni za zagrożenie nie tylko ze względu na zmysłowość, wampiryczność i nieokiełznany temperament seksualny, ale przede wszystkim z powodu jej walorów intelektualnych oraz silnej osobowości. Wzbudzała przerażenie podszyte skrywanym podziwem i podnieceniem. Jako królowa inkubów i sukubów, małżonka Samuela (lub Lucyfera), patronka czarownic, a także pierwsza wampirzyca, zajęła ważne miejsce w demonologii. Ambiwalencja natury Lilith spowodowała, że postać ta stała się inspiracją dla artystów różnych epok, którzy z jednej strony próbowali ukazać jej dychotomiczność, z drugiej zaś – często posługiwali się nią dla obrazowania demonicznej kobiecości. Lilith to mroczna wizja kobiety silniejszej od wszystkich mężczyzn, wyobrażenie towarzyszące człowiekowi od najdawniejszych czasów.

*Beata Michalska*

LILITH — THE DEMONIC GODDESS OF THE NIGHT.  
THE TRADITIONAL IMAGES AND LITERARY  
INCARNATION

(summary)

The purpose of the article is an attempt to show many aspects of Lilith theme, both in literature and in culture: as a demonic goddess of the night, sensual, dangerous seductress of young men, as well as the first feminist who chose freedom at the cost of being expelled from the Paradise. Subject to detailed considerations are the relationship between the figure of this Hebrew goddess of darkness and storm, and the sensation of fear at night. The paper includes etymology of the name Lilith, mythical sources, iconographic presentation of characters, literary interpretation of the variants of this motif, and a reflections on the folklore and psychological origins of fear at night on the example of Lilith and demons associated with her (Lamia, Empusa, Hecate, incubs, succubs).

Lidia Ignaczak

## WIECZORY TEATRALNE ADOLFA RUDNICKIEGO

Poruszać się znaczy żyć, wypowiedzieć się znaczy przeżyć  
[Fernando Pessoa, *Księga niepokoju*]

Przylgnęła do Adolfa Rudnickiego etykieta „pisarza osobnego”<sup>1</sup>, bo był dziwny, oryginalny, egotyczny, wyobcowany i osamotniony.

---

Lidia Ignaczak (ur. 1961) – absolwentka łódzkiej polonistyki, od 1986 roku zatrudniona w Uniwersytecie Łódzkim najpierw w Katedrze Literatury Polskiej Oświecenia, Pozytywizmu i Młodej Polski, następnie w Katedrze Literatury i Tradycji Oświecenia. W pracy badawczej koncentruje się na rozszyfrowywaniu funkcji pełnionych przez formy słowno-muzyczne w polskim teatrze rozrywkowym (śpiewogry, wodewile, operetki, opery i widowiska kabaretowe). Melice teatralnej poświęciła książkę *W podróży po Szpargalii. Palimpsestowe czytanie śpiewników teatralnych Józefa Cybulskiego* (2007).

<sup>1</sup> Epitet „pisarza osobnego” wykorzystywano nie tylko w pracach filologicznych [zob.: A. Wał, *Twórczość w cieniu menory. O prozie Adolfa Rudnickiego*, Rzeszów 2002; J. Wróbel, *Miara cierpienia. O pisarstwie Adolfa Rudnickiego*, Kraków 2004; dalej: JWMiara z numerem strony], ale również w zrealizowanym przez Krzysztofa Domagalika dokumencie filmowym *Adolf Rudnicki – pisarz osobny* (1995), mającym charakter wspomnieniowego wielołosu przyjaciół, krytyków, publicystów (Helena Zaworska, Józef Hen, Erwin Axer, Jerzy Suszko, Józef Wróbel, Piotr Bratkowski).

Osobnością Rudnickiego zafascynowany był Tadeusz Łomnicki – ona czyniła ich przyjaźń „odległą”. Wulkaniczny, atakujący otoczenie swą elokwencją aktor niezmiennie powracał do owego lekko wycofanego, oszczędnego w słowach, a obdarzającego otoczenie dwuznacznym uśmiechem pisarza, który odwzajemniał to zainteresowanie, wiernie towarzysząc kolejnym rolom Łomnickiego.<sup>2</sup>

Przez wiele lat budowali wielopoziomowy trudny dialog: pomiędzy komediantem i wielbicielem jego sztuki, pomiędzy sąsiadami spotykającymi się przygodnie na Starym Mieście, które Rudnicki przemierzał „ostrożnie, niczym żuraw, stawiając długie, na ogół jednak powolne kroki”<sup>3</sup>; pomiędzy przyjaciółmi toczącymi w domowym zaciszu osobliwe dyskusje, w czasie których autor *Niekochanej*:

rzucił bardzo znaczące słowo, przez chwilę bardzo znacząco milczał, znów rzucił słowo, parę słów, znów milczał, kiwał głową, kończył bardzo znaczącą i zaskakującą *pointą*. [ib. 100]

Umykał dosłowności, która w jego przekonaniu odbiera opisywanemu zjawisku właściwą mu wieloznaczność. Interesował go alians słów z zawieszonym między nimi milczeniem. Tropił ich wzajemne relacje w tekstach własnych i cudzych, w rozmowach, w materii filmowej i teatralnej: „Wysiaduję przed telewizorem, w kinie, w teatrze, gdyż chcę zrozumieć”<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> „Osobliwej osobności” Rudnickiego poświęcił Łomnicki wspomnienie; zob.: T. Łomnicki, *Między Kanonią a Piwną*, „Teatr” 1991 nr 2, s. 37.

<sup>3</sup> M. Bojarska, *Król Lear nie żyje*, Warszawa 1994, s. 101.

<sup>4</sup> A. Rudnicki, *Wdzięczność dla aktorki*, [w:] *Sercem dnia jest wieczór*, wstęp i wybór J. Majcherek, Warszawa 1988, s. 15 [dalej: AR*Wdzięczność* z numerem strony; oznaczenie zbioru dalej: *Sercem* z numerem strony].

Uważał, że człowieczeństwo odwzorowuje się najpełniej, najszlachetniej właśnie w sztuce. Wierzył, że każdy z nas jako widz, czytelnik czy słuchacz ma szansę odnalezienia w sztuce „wysokiego nieba świąt”<sup>5</sup>; a przecież to niemało, bo święta – jak odnotował w swoim *Dzienniku* – „rozszerzają świat, angażują kosmos”<sup>6</sup>. To sztuka daje swoiste odbicie życia, pozwalające rozszyfrować nieprzejrzystość świata, dzięki czemu można go „w ogóle znieść”<sup>7</sup>.

Bywając regularnie w teatrze, spisywał tylko niektóre impresje, skojarzenia, spostrzeżenia, tłumacząc nieregularność notatek faktem, iż nie jest zawodowo zobowiązany do relacjonowania premier, a w opisie stara się zatrzymać tylko te zdarzenia teatralne, które poruszyły go emocjonalnie lub intelektualnie.

Przejmujące i niezwykle wydawało się Rudnickiemu w teatrze „wszystko, co jest głodem i zaspokaja głód” [ib. 68]. Za Andrém Gide’em powtarzał: „nie człowiek mnie interesuje, lecz to, co go zjada” [*Nocna rozmowa*, *Sercem* 172; dalej: *Nocna* z numerem strony]. Zasiadając wieczorem na widowni, chciał doświadczyć głodu ludzkich przeżyć, pragnął współuczestniczyć w takim przeistoczeniu, które „ostatniego śmieciarza zmienia w króla” [*Wersja dzienna*, *wersja nocna*, *Sercem* 246]. Magia teatralna według Rudnickiego powinna pomóc widzom w równoważeniu egzystencjalnych sprzeczności, powinna wesprzeć ich w poszukiwaniu kierunku życiowego spełnienia:

Należy przypuszczać, iż co wieczór w cichych salach teatralnych dokonują się misteria, do których potrzeba słowa autora,

<sup>5</sup> *Idem*, 50, Warszawa 1966, s. 464; cyt. za: JWMiara 87.

<sup>6</sup> *Idem*, *Nie umiem żyć, nie umiem spać* [*Dziennik* 1947], „Polityka – Kultura” 1994 nr 6; cyt. za: JWMiara 105.

<sup>7</sup> *Idem*, *Teatr zawsze granie*, Warszawa 1987, s. 5.

ust aktora, oraz ucha widza, który je przechwytyje. [*Hanjo, Sercem* 269; dalej: *Hanjo* z numerem strony]

Zachowane komentarze teatralne Rudnickiego udowadniają, że podlegał on wieczornym oczarowaniom i potrafił o tym pisać namiętnie, z rzadko spotykaną otwartością. Nie ukrywał wdzięczności dla uszlachetniającej powojenne łódzkie lata działalności teatralnej Leona Schillera, którego widowiska były swoistym antidotum na ciężar okupacyjnych wspomnień i zgrzebnej codzienności lat 1945–1949. W *Gwiazdach nad Łodzią* pisarz zanotował:

Pochłonięci robotą wiedzieliśmy przecież, że wystarczy znaleźć się na ulicy Jaracza, wejść do jednego z domów, gdzie mieścił się teatr prowadzony przez Leona Schillera, by zanurzyć się w innym świecie, stworzonym przez czarodzieja, uskrzydłonym jego wyobraźnią, podniebnym, roztańczonym, rozśpiewanym, natchnionym. Świadomość istnienia tego domu opromieniała nasze dni, odbierała pracy ciężar. Smak upływających godzin zamieniała kropla radości u schyłku dnia. [*Gwiazdy nad Łodzią, Sercem* 304]

Refleksje z kolejnych teatralnych zdarzeń spisywał w niezwykle zwartej hybrydycznej formie, będącej połączeniem osobistego zwierzenia, eseistycznej asocjacyjności, filozoficznego dyskursu, analizy filologicznej, felietonowej okolicznościowości, poetyckiej metaforyki i szkicu do plotki<sup>8</sup>. Nie powinna dziwić ta mieszanina gatunkowa, jeśli przypomnimy

<sup>8</sup> Rudnicki przemycą swoją wiedzę o prywatności znanych osób incydentalnie, dyskretnie, najczęściej sugerując, że wie znacznie więcej, niż bezpośrednio przekazuje, aluzyjnie naprowadzając czytelnika na tropy, uświadamiające jak przenikają się niezauważalnie sfera prywatna z artystyczną; zob.: *idem*, szkice: *Wdzięczność dla aktorki, Lęk o aktorkę, Wczoraj wieczorem w Warszawie II*, [w:] *Sercem*.

sobie deklarację Rudnickiego: „Z biegiem lat coraz bardziej jestem za mieszaniem rodzajów, za bastardyzacją, przeciw czystości i czystym [...]” [*Raskolnikow w kwietniu 1964, Sercem* 207; dalej: *Raskolnikow* z numerem strony].

Na pewno wielogatunkowość *Niebieskich kartek* wytrąca badaczowi możliwość jednoznacznego nazwania ich – jak proponował Józef Wróbel – recenzjami, czy zamknięcia ich charakterystyki w następującej formule:

Rudnicki tworzy całą teorię aktorstwa, które wykląda w takich tekstach jak *Wdzięczność dla aktorki, Lęk o aktorkę* czy też *W poniedziałek wieczorem*. W swoich wnikliwych, nieraz drobiazgowych interpretacjach prawdziwych przedstawień skupia się na wybranych rolach, stanowczo mniej uwagi poświęcając reżyserii czy scenografii. [JWMiana 70]

W powyższych słowach zawarta jest sugestia, iż Rudnicki konstruuje opis spektaklu jak profesjonalista, a na takie odczytywanie *Niebieskich kartek* nie zgodziłby się sam ich autor.

Współuczestnicząc w przygotowywaniu zbiorowej edycji swoich pism o teatrze i filmie, tak komentował on w liście do Janusza Majcherka funkcję powstającego tomu: „Nie jest to książka o teatrze, lecz głos R. o teatrze, kinie, aktorach”<sup>9</sup>. Traktował własne zapiski jako świadectwo artysty, który, nie dbając o przypisywane mu kompetencje, ma potrzebę utrwalenia własnych przeżyć, choćby w najbardziej kalekiej formie. Jawnie dworował sobie z ambicji krytyków, którzy próbowali ujarzmić teatralną procesualność za pomocą metodologicznego rygoru. Z ironią odnosił się do osób wydających arbitralne sądy w materii tak delikatnej, złożonej i ka-

<sup>9</sup> List Adolfa Rudnickiego do Janusza Majcherka z 23 lipca 1984 roku [Warszawa], „Teatr” 1991 nr 2, s. 39.

pryśnie zmiennej. Sam manifestował swój amatorski udział w zapisywaniu teatralnych zdarzeń.

Z wyjątkową regularnością zamieszczał swoje kartki w latach 50. i 60. na łamach tygodnika „Świat”, osiągając dzięki nim popularność i uznanie w środowisku artystycznym. Zdarzenia lat 1967–1968 odebrały mu dawną przyjemność pisanie o teatrze, pozbawiły ważności tego typu komentarze i odtąd notatki teatralne ukazywały się coraz rzadziej. Do tego dołączyć trzeba pogłębiające się z biegiem lat poczucie pisarskiej marginalizacji Rudnickiego, o czym napomknął niekiedy w publikowanych tekstach. Oto zwierzenie z roku 1971: „[...] już dawno nie oglądałem telewizji, nie oglądam, bo nie mam dla kogo pisać, nikt nie potrzebuje tego co piszę, tak mówią” [*Sercem* 332].

Pozostaną mu: nieprzeznaczony do druku *Dziennik* i korespondencja – formy zapisu uwierzytelniające jego los, chroniące go w jego własnym wyobrażeniu przed nieistnieniem.

## Gry czasu

Rudnicki zdawał sobie sprawę z tego, że najtrudniejszym zadaniem dla opisującego przedstawienia teatralne jest oddanie w słowach momentalności:

Albowiem człowiek każdego dnia jest inny i to, co widzi dzisiaj, czyni go ślepy na to, co było wczoraj, stąd spełnienie nie jest możliwe. Spełnienie nie jest możliwe także dlatego, że codziennie bieg zaczyna się od nowa.<sup>10</sup>

Dlatego próbował ujarzmić w zapisie własną percepcyjną zmienność. Rzetelnie rejestrował więc swoje zachwyty: „Całą noc śniłem o tym spektaklu. Wróciłem z teatru rozbity

<sup>10</sup> *Idem, Krakowskie Przedmieście pełne deserów*, Warszawa 1986, s. 212.

i – zakochany” [*Światło aktora, Sercem* 278; dalej: *Światło* z numerem strony]<sup>11</sup>, albo: „Z rozkoszą patrzyłem na D. S.” [*Alibi, Sercem* 297; dalej: *Alibi*]<sup>12</sup>, obok głębokich rozczarowań: „Jaka szkoda, że sztuka nie była lepsza” [*Zegary, Sercem* 28; dalej: *Zegary* z numerem strony]<sup>13</sup>, albo: „Gdy kurtyna spadła, z przerażeniem pomyślałem, iż mógłbym kiedyś być skazany na ponowne obejrzenie tych dwu jednoaktówek” [*Nie, Sercem* 243; dalej: *Nie* z numerem strony]<sup>14</sup>. Raz pełen podziwu

<sup>11</sup> Komentarz dotyczy sztuki Bertolda Brechta *Kariera Artura Ui*, zaprezentowanej w Teatrze Współczesnym w Warszawie (prem. 6.01.1962 r., reż. Erwin Axer) ze świetną tytułową rolą Tadeusza Łomnickiego. Czytelnik esejów Rudnickiego postawiony jest przed niezwykle trudnym zadaniem samodzielnego faktograficznego rozszyfrowywania zdarzeń teatralnych, które dostarczały pisarzowi pretekstu tematycznego. Chcąc ułatwić czytelnikom niniejszego artykułu orientację w tym zakresie, podaję podstawowe informacje dotyczące czasu, miejsca i reżyserii poszczególnych realizacji scenicznych i telewizyjnych, a we fragmentach dotyczących pracy aktorów uwzględniam także obsadę danej sztuki (tak szczegółowa rekonstrukcja możliwa była dzięki elektronicznym bazom danych: Biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego i Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, archiwów: Filmu Polskiego i Teatru Telewizji).

<sup>12</sup> Opinia Rudnickiego odnosi się do roli, jaką Danuta Szaflarska stworzyła w przedstawieniu Teatru Telewizji, w sztuce Alfreda de Musseta *Kaprys* (prem. 3.06.1963 r., reż. Andrzej Szafiański, scen. Wowo Bielicki; Szaflarskiej partnerowali: Czesław Wołłejki, Jan Świdorski, Iłona Stawińska, Bogdan Krzywicki).

<sup>13</sup> Refleksje wokół telewizyjnego spektaklu *Łuczniczka* Jerzego Szaniawskiego (prem. 12.09.1960 r., reż. Olga Lipińska, scen. Xymena Zaniewska i Ryszard Zaniewski).

<sup>14</sup> Przedstawienie *Lokator* ułożono z dwu sztuk Eugène’a Ionesco: *Nowy lokator* oraz *Szaleństwo we dwoje* i wystawiono w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie (prem. 3.06.1965 r., reż. Zygmunt Hübner, scen. Wojciech Kratowski).

dla realistycznej techniki teatralnej, jaką Leningradzki Państwowy Akademicki Teatr zaprezentował w spektaklu *Żywy trup* Lwa Tołstoja [*Bukiet kwiatów dla Puszkiniowców, Sercem* 112; dalej: *Bukiet* z numerem strony], innym razem z przykrością stwierdzał, że przedstawienie *Gracza* Dostojewskiego w wykonaniu tegoż zespołu wypadło „postnie, woskowo i ubogo” [*Wokół „Gracza”, Sercem* 136; dalej: *Wokół* z numerem strony]. Próbował pojąć, jak możliwe było, że aktorzy Dolnośląskiego Teatru Żydowskiego z Wrocławia mogli być tak cudowni w *Śnie o Goldfadenie*, a znów tak okropni w *Matce Rywie* [*Jeszcze o Teatrze Żydowskim, Sercem* 112]<sup>15</sup>.

Rudnicki starał się zapisać prawdę własnych teatralnych przeżyć, ufając, iż to w nich objawia się najpiękniejsza twarz człowieka i sztuki [„*Nigdy nie można przewidzieć*”, *Sercem* 145; dalej: *Nigdy*]. Jego pisarską ambicją było odwzorowanie w słownej formie percepcyjnej wielowarstwowości teatralnego czasu: gdzie terażniejszość bywa pretekstem do spotkań z przeszłością i przyszłością.

Nie brakuje w *Niebieskich kartkach* takich zapisów temporalności, w których dochodziło do kontaminacji intensywnych dawnych przeżyć pisarza z tymi rodzącymi się w trakcie przedstawienia. Podobieństwo pewnej Aktorki do dawnej, utraconej miłości, to początek osobliwej admiracji Rudnickiego-widza dla artystki. Przeniesione na nią zastępcze uczucie sprawiło, że ów widz-wielbiciel bywał na wszystkich spektaklach, w których ona występowała. W jego wyobraźni oprócz odgrywanych kolejnych scenicznych ról, całkowicie nieświa-

<sup>15</sup> Składankowa sztuka *Sen o Goldfadenie* miała premierę 25.02.1950 r. w Dolnośląskim Teatrze Żydowskim we Wrocławiu (reż. Jakub Rotbaum, scen. Aleksander Jędrzejewski i Wiesław Lange). *Matkę Rywę*, autorstwa Dawida Berga, zrealizowano w tym samym teatrze 14.05.1955 r. (reż. Ida Kamińska, scen. Edmund Grajewski).

domie, Aktorka grała jeszcze jedną przydaną jej przez adoratora rolę. Swą więc z wykreowaną w wyobraźni postacią wyraził Rudnicki w intymnym wyznaniu:

Mogę patrzeć na panią godzinami, widzę co innego niż inni. Inni może mówią „głupstwa”, bo to, co widzą, nie ma mocy, mieści się poza tajemnicą, poza pocieszeniem, poza wolą rozumienia. Inni nie wiedzą dialogu z panią tak jak ja. [ARW*dzięczność* 14]

W zaprezentowanej sytuacji odbiorcy połączyły się dwa czasowe układy: porządek oglądanej sztuki Mieczysława Fijałkowskiego [*Lęk o aktorkę, Sercem* 17–18]<sup>16</sup> z osobistą projekcją, czego konsekwencją jest wyobrażona polemika z Aktorką, nieświadomą utajonych pretensji siedzącego na widowni „w czapce-niewidce” wielbiciela.

Czy to opis roli, czy raczej łapczywa próba odzyskania echa zagubionego w przeszłości uczucia...? Rudnicki starannie zatarł kontur wspomnień, dyskretnie sugerował – niczego nie nazywając wprost; nie dopowiadał, nie tłumaczył, pozostawiając słowną impresję, do której stworzenia teatru dostarczył tylko pretekstu.

Silną więc terażniejszości z przeszłością odślaniał pisarz w swych tekstach wielokrotnie, zawsze poszukując „prawdy nastrojów”, „półprawd chwil” [*ib.* 18]. Oto wieczór spędzany przez pisarza samotnie przed telewizorem. Na ekranie sztuka, którą Rudnicki widział już przed siedmioma laty. To repetytorium z jednej strony odmłodziło go, imaginacyjnie przywracając dawnemu czasowi, ale jednocześnie odczuł on, że ciężar jego osobistych doświadczeń osiadł w dialogu wła-

<sup>16</sup> Nie potrafię odpowiedzieć na pytanie, która sztuka Fijałkowskiego jest przedmiotem opisu.

śnie wygłaszanym przez aktorów A. i B., nieświadomych przecież operacji wyobraźni widza. W umyśle Rudnickiego pojawił się także nagły błysk rozpoznania zmiany, jaka zaszła w ciągu minionych 7 lat w widzianym niedawno na ulicy aktorze A. Pamięć pisarza przywołała przypadkowe pozateatralne spotkanie z tym artystą, w czasie którego uderzyło Rudnickiego, że jego rozmówca:

zmienił rodzinę twarzy, stał się podobny do aktora Ż., do którego nie był podobny [...]. A więc pod swoją twarzą aktor A. tak długo ukrywał twarz okropnego aktora Ż.? [*W poniedziałek wieczorem, Sercem* 100].

W tej opowieści o degradacji maski, świat codzienności prześwieca poprzez świat teatralny i odwrotnie, przy tym oba porządki, warunkując swoje istnienie, dopełniają się wzajemnie.

Odwzorowywanie przeszłości w terażniejszości odbywało się nie tylko poprzez przenikanie się teatralnej rzeczywistości z porządkiem życia osobistego. Czasem Rudnicki uciekał się do prostego porównania obejrzanych inscenizacji. Podziwiając słoneczność, radość i kolor oddane w przedstawieniu *Nigdy nie można przewidzieć* George'a Bernarda Shawa<sup>17</sup>, po-

<sup>17</sup> Sztukę Shawa *Nigdy nic nie wiadomo* przedstawiono publiczności Teatru Narodowego w Warszawie pod zmodyfikowanym tytułem: *Nigdy nie można przewidzieć* (prem. 29.10.1960 r.; reż. Ewa Bonacka, scen. Henryka Głowacka i Władysław Daszewski, oprac. muz. Witold Rudziński; obsada: Dolly – Aleksandra Zawierusanka, Dentysta Valentine – Mieczysław Kalenik i Aleksander Błaszyk, Filip – Józef Łotysz, Pokojówka – Halina Michalska, Pani Clandon – Janina Niczewska, Gloria – Hanna Zembruska, Crenton – Andrzej Szalawski, McComas – Mieczysław Milecki, Boon – Igor Śmiałowski). Efekt świetlistości widowiska został, według Rudnickiego, osiągnięty w tym spektaklu dzięki grze konkretnej aktorki: „Słońcem ostatniego Shawowskiego przed-

wracał do obejrzanych dwa lata wcześniej, a tak podobnych w pogodnym nastroju, *Parad* Jana Potockiego [*Nigdy*]<sup>18</sup>.

Gościnne występy Dolnośląskiego Teatru Żydowskiego z Wrocławia okazały się bodźcem odsyłającym jego pamięć do czasów, gdy po raz pierwszy, jako dziecko, z zapartym tchem oglądał sztukę w języku jidysz „siedząc w ławkach gdzieś w ostatnich rzędach niskiej sali Związku Piekarzy” [*O zachodzie słońca, Sercem* 105].

Niejednokrotnie poszukując odpowiedzi na pytanie o pochodzenie radości towarzyszącej oglądaniu sztuki, pisarz odnajdował ją w okrucinach pamięci czasu minionego:

Przyglądając się tej mej przyjemności w głębi własnego lustra, w pewnej chwili na jego dnie odkryłem zdumiewające źródło. Gra D. S. sprawiła mi tak wiele przyjemności dlatego, iż miałem przed sobą aktorkę z okresu łódzkiego, moja rozkosz zabarwiona była czasem sprzed dwudziestu lat, który naraz odżył i odmłodził mnie. [*Alibi* 297]<sup>19</sup>

Wynikiem podobnie przenikliwej autoanalizy własnych doświadczeń teatralnych było rozpoznanie, iż we własnym odbiorze Rudnicki nie znajduje potwierdzenia legendarnej

stawienia była Aleksandra Zawierusanka. Miała niewiele tekstu, za to miała siebie, wdzięk, żywiołowość i najpiękniejszy kwiat natury – swą dziewczęcość” [*Sercem* 145].

<sup>18</sup> *Parady* Jana Potockiego wystawiono w Teatrze Dramatycznym w Warszawie 18.11.1958 r., a siłą tego przedstawienia był aktorski popis Wiesława Gołasa – Gila i Barbary Krafftówny – Zerbabelli.

<sup>19</sup> Zob.: przyp. 12. Rudnicki, akcentując rolę sentymentalnego wspomnienia w odbiorze spektaklu, nie zaprzeczał, że w tym przypadku uwiodła go także gra Szaflarskiej, która wydała mu się „jak dom otwarty. Nic przeciw światu, przyjmuje go z uśmiechem pełnym wdzięku [...], wciąż jeszcze śliczna, choć za to «ciąż jeszcze» należałoby mnie kopnąć”.



wartości aktorstwa wielu minionych sław: „Przed wojną oglądałem Jaracza – bez wrażenia, Zelwerowicz jako Porfiry w *Zbrodni i karze* rozczarował mnie [...]” [\*\*\*, *Sercem* 301].

Dawny aktorski styl wydał mu się nie do przyjęcia w powojennej rzeczywistości i musiał być zastąpiony nową jakością aktorstwa, która poddana próbie czasu ustąpi miejsca kolejnym pokoleniom, domagającym się właściwego ich percepcji sposobu podania słowa i scenicznej techniki ruchu.

Wiedział, że ci, którzy do teatru powracają wielokrotnie, nie potrafią zapomnieć o degradującej mocy czasu, jak i o tym, że czas bywa sprzymierzeńcem, jeśli nie aktora, to na pewno widza.

### Widz wśród publiczności

Wyjście do teatru – z perspektywy Rudnickiego to każdorazowo czas żmudnego samoujarzmania:

Nienawidzę procesu wybierania się do teatru, starania się o bilety, przyspieszonego rytmu godzin popołudniowych tego dnia, kiedy człowiek idzie do teatru, aby złapać taksówkę, trzeba wyjść z domu godzinę wcześniej, więc nie tylko wieczór, ale i popołudnie trzeba ofiarować, zaś potem, na sam koniec, dwie – trzy bite godziny trzeba wytrwać w nie wietrznej sali. [*Samson i Dalila*, *Sercem* 68; dalej: *Samson* z numerem strony]

Przyznawał jednak szybko, że znalazłszy się na widowni stawał się natychmiast entuzjastą teatru i czułym obserwatorem tego, co dzieje się pomiędzy artystami a publicznością. Bywał częścią zbiorowości połączonej wspólnotą odbioru, jednoczącej się w odczuwaniu i rozumieniu spektaklu, zgodnie z obowiązującym stereotypem czy społecznym tabu. Wychwytował sygnały tej zbiorowości, wskazujące na wyrażaną przez nią aprobatę albo sprzeciw. Przyznawał, że publiczność

„na pewne rzeczy zezwala aktorom, na inne nie; inne ją szokują, a wówczas w ciemnej sali czuje się rosnący opór [...]” [ib. 74], jak to miało miejsce w czasie spektaklu *Za rzekę w cień drzew* Ernesta Hemingwaya<sup>20</sup>. Widzom nie spodobał się wtedy temat miłości lekceważącej metrykę urodzenia: należało potępić związek pięćdziesięcioletniego pułkownika Cantwella z dziewiętnastoletnią dziewczyną i publiczność bez wahania dała temu wyraz.

Zdarzało się również, że pisarz był świadkiem pełnej integracji widowni i artystów, zjednoczonych misteryjną wymową dzieła scenicznego<sup>21</sup>. Taki wspólnotowy odbiór pozwalał mu na zidentyfikowanie estetycznego kanonu danej generacji, której dziś „wydaje się, że widzi wszystko, a nazajutrz nie może nadziwić się własnej ślepoty” [*Jeszcze o Teatrze Żydowskim*, *Sercem* 110]. Rudnicki podkreślał nietrwałość estetycznych pokoleniowych wyborów, przekonując, że nawet jeśli dziś sztukę *Sędzia i jego kat* Friedricha Dürrenmatta [*Czy Szekspir musi zabijać swych prawnuków*, *Sercem* 206]<sup>22</sup> ocenimy jako tekst pozbawiony polotu, to za lat dwadzieścia, przed naszymi potomnymi może ujawnić się jakaś nie dostrzeżona dzisiaj wartość tego dramatu.

<sup>20</sup> Sztukę *Za rzekę w cień drzew* (na podstawie utworu Hemingwaya) wystawiono w Teatrze Ateneum im. Stefana Jaracza w Warszawie 28.01.1964 r. (reż. Jacek Woszczerowicz; w roli płk. Cantwella – Jacek Woszczerowicz, w roli dziewiętnastoletniej wenejanki – Beata Tyszkiewicz, która przypominała Rudnickiemu *Damę z Łasiczką*).

<sup>21</sup> Taki charakter miały gościnne występy Dolnośląskiego Teatru Żydowskiego z Wrocławia na scenie Teatru Nowej Warszawy; zob.: *O zachodzie słońca*, *Sercem* 105–106.

<sup>22</sup> Spektakl *Sędzia i jego kat* Dürrenmatta wystawiono w Teatrze Telewizji (prem. 25.03.1963 r., reż. Jerzy Antczak).

Ważniejsze jednak od wspólnoty odbioru przedstawienia wydało się Rudnickiemu różnicowanie percepcji na poziomie osobistych przeżyć i interpretacji:

Fraza rzucona ze sceny trafia, lecz aby trafiła w swojej tajemnicy, na to potrzeba cudu. Nie wiemy nic, co się dokonuje w człowieku, który siedzi obok nas, czy nagle, jakaś błaha fraza nie wznosi go na zawrotną wysokość przeznaczoną dla niego jednego [...]. Gdy ty siedzisz spokojnie na krześle, fraza nic nie mówiąca tobie wznosi człowieka obok ciebie pod niebo, skąd ogarnia nieznane łądy. [*Hanjo* 265]

Wobec zmienności mechanizmu odbioru, niemożności precyzyjnego rozpoznania cudzych gustów i poglądów na sztukę teatru, Rudnicki postanowił skoncentrować się na obserwowaniu własnych emocji, formułowaniu własnych poglądów, od czasu do czasu konfrontując je z zasłyszanymi w kularach czy przeczytanymi w prasie opiniami.

Wystawiona w Teatrze Śląskim *Nora* Henryka Ibsena wydała się „trzem obywatelom w średnim wieku” sztuką trącącą myszką, o której szybko się zapomina, ale Rudnicki uznał tę ocenę za zbyt nonszalancką [*Helmer i Nora, Sercem* 20; dalej: *Helmer* z numerem strony]<sup>23</sup>. Według niego istotną wartością dramatu Ibsena był subtelny sposób przedstawienia procesu wyrastania tajemnic, które coraz bardziej rozdzielają małżonków, nie dając im szansy na porozumienie. A ponieważ tekst odebrał jako zbyt „przegada-

<sup>23</sup> Przedstawienie *Nora* Ibsena przygotowano w Teatrze Śląskim w Katowicach (prem. 27.11.1954 r., reż. Gustawa Holoubka; w roli tytułowej Danuta Kwiatkowska, o której występie Rudnicki tak pisał: „Danucie Kwiatkowskiej w finałowej scenie towarzyszył anioł. A w początkowych scenach wydawała mi się nieco zbyt koncepcyjna, zbyt mózgowia, niepokoiła drażniąc” [*Sercem* 24]).

ny”, to doceniał reżyserski wysiłek stuszowania nadmiaru słów, bo okazał się on szczęśliwym zabiegiem przystosowującym sztukę do wymagań współczesności.

Innym razem zaskoczyła Rudnickiego reakcja dwu młodych kobiet wspólnie z nim oglądających poniedziałkowe przedstawienie Teatru Telewizji – *Łuczniczka* Jerzego Szaniawskiego:

Wybuchały śmiechem, wykrzykiwały jakieś słowa, drwiły i szydziły. Za to im głośniejsze stawały się one; tym cichszy stawałem się ja [...]. Młode kobiety nie tylko nie aprobowały wstydu bohaterki, ale były wręcz zdania, że powinna być dumna z tego właśnie, czego się wstydziła. Biografią, która mogła liczyć na aprobatę młodych kobiet, była bujność, nigdy zaś wstrzeźliwość, wstyd. [*Zegary* 26–27; por. przyp. 13]

Miał świadomość, że oto jest świadkiem procesu modyfikowania świata kulturowych wartości przez nowe pokolenie, rozumiał jego nieuchronność, ale własny punkt widzenia nie pozwalał mu przyjąć tej zmiany obojętnie, dlatego odnotował swą obawę: czy młodzi nie nazbyt szybko rezygnują z subtelności rozumienia i interpretowania słów artysty.

Z podobną otwartością i bezpardonowością mierzył się z poglądami krytyków teatralnych. Zapoznał się z pełnymi zachwyty recenzjami sztuki Kornela Filipowicza *Romans prowincjonalny*<sup>24</sup>, ale nie podzielił powszechnego entuzjazmu. Nie taił, że spektakl obejrzał „z przykrością” [„*Romans prowincjo-*

<sup>24</sup> Widowisko telewizyjne *Romans prowincjonalny* na podstawie utworu Kornela Filipowicza, wyreżyserowała Olga Lipińska (prem. 26.06.1961 r., scen. Xymena Zaniewska i Ryszard Zaniewski, muz. Marek Lustig, obsada: Elżbieta – Elżbieta Czyżewska, Turlej – Tadeusz Fijewski i inni: Henryk Bąk, Zbigniew Cybulski, Aleksandra Leszczyńska, Wojciech Siemion, Henryk Szletyński, Barbara Wrzesińska).

nalny”, *Sercem* 31; dalej: *Romans* z numerem strony], nie znajdując w nim odpowiedzi na pytanie o celowość przedstawienia postaci pisarza-grafomana, w dodatku etycznej miernoty.

Scharakteryzowanie kreacji Holoubka-Hamleta jako propozycji „inteligentnej”, wywołało natychmiastową ripostę Rudnickiego:

Hamlet – Holoubka najbardziej może ucierpiał właśnie na skutek inteligencji aktora [...]. Wbrew temu, co wypisują inni, nie wydaje mi się, aby Hamlet leżał w naturze tego aktora. [...] Głos, cudowny głos, ale nie wychodzą mu wielkie przeżycia. Cierpi, ale mu się nie wierzy. [*Hamlet* 1963, *Sercem* 190; dalej: *Hamlet* z numerem strony]<sup>25</sup>

Nie potwierdził również wskazywanych w recenzjach zalet scenicznej wersji *Zbrodni i kary*<sup>26</sup>, mając za złe reżyserowi adaptacyjne uproszczenia i nie krył w tym względzie swojej irytacji: „Dlaczego Hanuszkiewicz wziął na siebie taki ciężar – sam? Przecież są u nas ludzie, którzy «czytają» Dostojewskiego” [*Raskolnikow* 213]. Ironicznie rozprawiał o własnym nieprzystosowaniu do obowiązujących teatralnych tendencji i mód:

Chciałbym kochać, choćby dla świętego spokoju byłoby mi przyjemnie raz pochwalić to, co terroryści chwala, ale cały czas zgrzytałem zębami, tęskniłem za czymś mniej podporządkowanym idei, która wydawała mi się ideą za dwa grosze. [*Nie* 241]

<sup>25</sup> Komentarz dotyczy wystawienia *Hamleta* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie (prem. 11.11.1962 r., reż. Gustaw Holoubek, scen. Jan Kosiński, muz. Tadeusz Baird).

<sup>26</sup> Przedstawienie *Zbrodni i kary*, powieści Dostojewskiego w adaptacji Zygmunta Hübnera i Adama Hanuszkiewicza, obejrzeli widzowie Teatru Powszechnego w Warszawie (prem. 9.04.1964 r., reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Krzysztof Pankiewicz, muz. Augustyn Bloch).

I gdy w inscenizacji dwu sztuk Eugène’a Ionesco: *Nowego bohatera* i *Szaleństwa we dwoje* niektórzy dostrzegali głębię, on nie krył znudzenia tym materiałem „dla jajogłowych”.<sup>27</sup>

Bardziej zależało mu na uczciwym rozliczeniu się z samym sobą z nastrojów, skojarzeń i przemyśleń towarzyszących odbiorowi spektaklu, niż na zgodności z opiniami uznanych autorytetów czy na kompromisie towarzyskim. Przy tym wydaje się, że pisanie było dla Rudnickiego również swego rodzaju obroną przed tkwiącą w każdym widzu – a przejawiającą się w umownym przywdziewaniu scenicznych masek poprzez współobecność w teatralnej przestrzeni – tęsknotą za aktorstwem, którą odczytywał jako chęć ucieczki od samego siebie. Z tej perspektywy – tylko w pisaniu mogła się ujawnić prawda o Adolfie Rudnickim.

## Słowo w teatrze

Autor *Niekochanej* przekonany był, że tak jak niezbędna jest dla pełnego zrozumienia utworu literackiego jego wielokrotna lektura, podobnie przynajmniej dwukrotnie trzeba obejrzeć to samo przedstawienie, by móc o nim pisać. Przy tym nie należy spieszyć się z notowaniem swych opinii, bo krystalizują się one fazowo i często dopiero, gdy widz przestaje patrzeć, zaczyna widzieć to, co najistotniejsze:

Bezpośrednio po przedstawieniu wiem, czy jestem na tak, czy nie, ale dopiero nazajutrz w pełnej krasie, w pełnym bukietcie zjawiają się tajemnice, dopiero świt przynosi siłę, wagę ziarna. [*Młoda dziewczyna II*, *Sercem* 88; dalej: *Młoda* z numerem strony]

<sup>27</sup> Przedstawieniu dwu jednoaktówek Ionesco: *Nowy lokator* i *Szaleństwo we dwoje* nadano tytuł *Lokatorzy* (prem. 3.06.1965 r. w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, reż. Zygmunt Hübner, scen. Wojciech Krakowski, muz. Lucjan M. Kaszycki).

Niemalý udział w uważnym rozszyfrowywaniu inscenizacyjnych znaczeń może mieć według Rudnickiego porównanie spektaklu z tekstem dramatu, czy adaptowanej powieści.

I tak utwór Edwarda Albee'go *Kto się boi Virginii Woolf?*<sup>28</sup>, choć wydał mu się w lekturze sztuką „odpychającą”, to scenicznie sprawdzał się znakomicie, bo ujawniał dialogowy system małżeńskich gier:

Na szczęście autor nie jest drobiazgowy, raczej dosyć śmieciarski, pozwala swoim parkom mówić to, co ślina mu na język przyniesie, dzięki czemu właśnie sztuka żyje, i to żyje swobodnie i lekko. [*Podstępna sztuka czytania, Sercem* 90]

Natomiast wieczór na spektaklu Ionesco *Król umiera czyli Ceremonie*<sup>29</sup> przyniósł pisarzowi odmienne spostrzeżenia. Ta sztuka była lepsza w czytaniu, a na scenie – nudziła. Rudnickiego irytowała koncepcja dramatu:

Wszystko w tej sztuce płynie z głowy, wszystko od początku jest twardo obrysowane, zaplanowane, wypunktowane. Dzieciłość tej sztuki jest dziecięcością podrabianą przez człowieka już dobrze posuniętego w latach. [*Umierać bez zmiłowania, Sercem* 202; dalej: *Umierać*]

Nadmierna konceptualizacja dramatu pozbawiała utwór, w ocenie pisarza, „wewnętrzne światła” i zamieniała go w mało wzruszające „gadanie o umieraniu” [*ib.* 201].

Analizując wybrane utwory, Rudnicki często zwracał uwagę na ich mankamenty literackie, przekonany, że „klęski

<sup>28</sup> Przedstawienie Teatru Współczesnego (prem. 21.03.1965 r., reż. Jerzy Kreczmar, scen. Otto Axer, obsada: Marta – Antonina Gordon-Górecka, George – Jan Kreczmar, Honey – Barbara Wrzesińska, Nick – Andrzej Antkowiak).

w sztuce płyną głównie z niegotowości procesów duchowych” [*Samson* 69] i warto przypatrywać się im z należytym respektem. W popełnionych bowiem przez artystów błędach odbijają się najważniejsze zagadnienia danego czasu historycznego oraz swoistość biografii duchowej i intelektualnej konkretnego twórcy. Dlatego Rudnicki manifestował swe przywiązanie do kalekich książek (np.: *Za rzekę w cień drzew* Hemingwaya [*ib.* 74], *Gracz* Fiodora Dostojewskiego<sup>30</sup>), do takich sztuk jak *Nocna rozmowa z człowiekiem, którym się gardzi* Dürrenmatta, które zrodziły się „bez błogosławieństwa” [*Nocna* 173]<sup>31</sup>, do nieudanych twórców – wśród nich lokował Witkacego – których zasługą jest, iż nie są podobni do nikogo innego i osiągają wielkość w swym wybrakowaniu<sup>32</sup>. Podkreślał swoją

<sup>29</sup> Sztukę Ionesco *Król umiera czyli Ceremonie* wystawiono w Teatrze Współczesnym w Warszawie (prem. 5.06.1963 r., reż. Jerzy Kreczmar, scen. Jan Kosiński, muz. Zbigniew Turski, obsada: Berenger I – Tadeusz Fijewski, Królowa Małgorzata – Antonina Gordon-Górecka, Królowa Maria – Zofia Saretok, Lekarz – Kazimierz Rudzki, Julia – Barbara Wrzesińska, Strażnik – Tadeusz Surowa).

<sup>30</sup> Powieść Dostojewskiego w adaptacji i scenicznym opracowaniu Leonida Wiwiena, Anatolija Bosuľajewa i A. Dansona obejrzała polska publiczność w czasie warszawskich gościnnych występów Leningradzkiego Akademickiego Teatru Dramatycznego [*Wokół* 133].

<sup>31</sup> Sztukę Dürrenmatta *Nocna rozmowa z człowiekiem, którym się gardzi* wystawiono w tryptyku z: *Opowiadaniem w ZOO* Albee'go i *Samoobsługą* Harolda Pintera (wspólny tytuł: *Temat z wariacjami*, prem. 17.10.1962 r. w Teatrze Współczesnym w Warszawie, reż. Jerzy Kreczmar, scen. Jan Kosiński).

<sup>32</sup> Pretekstu do rozważań nad dramaturgią Witkacego dostarczyły Rudnickiemu dwa spektakle: *Szewcy*, zrealizowani w studenckim Teatrze Kalambur we Wrocławiu (prem. 13.03.1965 r., reż. Włodzimierz Herman) oraz *Mątwą* grana wraz z *Janem Maciejem Karolem Wścieklicą* (wystawione pod wspólnym tytułem: *Mątwą czyli hyrkaniczny światopogląd*, prem. 19.03.1966 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie, reż.

admiraację dla tych artystów, którzy nie potrafią przekroczyć samych siebie i tę ograniczoność odwzorowują w swoich dziełach – jak to ma miejsce w *Lorenzaccio* Alfreda de Musseta:

Mówi się w sztuce o ojczyźnie, mówi o tyranii, ale spod tych olbrzymich tematów raz po raz przeświecają dziewczęce nogi. Dwudziestoletni chłopiec piszący tę sztukę nie może się uwolnić od zainteresowań właściwych swemu wiekowi, i tylko te zainteresowania dźwięczą prawdziwie. [„*Lorenzaccio*”, *Sercem* 114]<sup>33</sup>

Rudnicki upominał się także o uwagę dla osamotnionych talentów, takich jak Stanisława Przybyszewska [*Wczoraj wieczorem w Warszawie I*, *Sercem* 332–338; dalej: *Wczoraj* z numerem strony], których efemeryczne lśnienie zbyt łatwo znika w niepamięci potomnych.

Zarówno w biografiiach wybranych twórców, jak i w ich dziełach zawsze frapowały autora *Niekochanej* możliwości, jakimi może posłużyć się sztuka, by przedstawić tajemnice ludzkiego losu. Zżymał się na brak Ibsenowskiej przenikliwości w ocenie charakteru kobiet, na nadmierną krzykliwość uczuć w jego dramatach [*Helmer* 21–22]. Raził go prymitywizm postaci w polskich sztukach współczesnych [*Romans* 33–34]. Z zaciekawieniem śledził poszukiwania bohaterów sztuki Johna Whitinga *Demony* [*Książka Grandier*, *Sercem* 50–60; dalej: *Książka* z numerem strony], przypatrywał wyzwaniom, jakie Dostojewski stawiał swym bohaterom, przyszpilonym trwale do nurtujących ich problemów, któ-

---

Wanda Laskowska, scen. Zofia Pietrusińska) [zob.: *Wspaniałe śmietniki Witkacego*, *Sercem* 313–318; *Witkacy*, *Sercem* 319–325].

<sup>33</sup> Sztukę de Musseta wystawiono w Teatrze Polskim w Warszawie (prem. 25.06.1955 r., reż. Edmund Wierciński, scen. Teresa Roszkowska, muz. Witold Lutosławski).

rych nigdy nie porzucali [*Bukiet* 101]. Zawsze kuszący wydawał mu się temat „chorobliwości serca”.

Z odwagą kwestionował powszechne czytelnicze przeświadczenie, że Hamlet-intelektualista jest ofiarą, człowiekiem miękkim, nieumiejącym zdobyć się na czyn. Według Rudnickiego mamy przed sobą bohatera, którego działania (uśmiercenie Poloniusza czy doprowadzenie do śmierci Rozencrantza i Guildensterna) nie pozwalają zapomnieć czytelnikowi, że nie ma panowania bez zabijania. Wahanie Hamleta dotyczy tylko wewnętrznego samorozpoznania, czy gotów jest przyjąć na siebie ciężar kolejnego zabójstwa, czyniącego zeń królobójcę królobójcy [*Hamlet* 178–192].

W tych peregrynacjach po tekstach literackich Rudnicki zawsze podkreślał wagę samodzielności dociekań, przewrotnie podważając jednocześnie pewność ich wartości. Rozszyfrowywanie sensów nie jest bowiem zależne wyłącznie od naszej umysłowej otwartości, emocjonalnej wrażliwości i intelektualnego przygotowania. Zrozumienie przychodzi nieraz nie jako osobista zasługa, ale przypadkowa odsłona, iluminacja, której doświadczamy pod wpływem wypowiedzianego przez kogoś frazesu, pod wpływem jakiegoś głupiego stwierdzenia, które okazuje się kluczem do rozszyfrowania tekstu literackiego w dzisiejszym świecie [*Odkrycia dwudziestolecnych*, *Sercem* 219–225].

## Aktor

Kwintesencją sztuki teatralnej jest według Rudnickiego aktorstwo, będące jednocześnie terapią, wtajemniczeniem i pocieszeniem:

Aktor to ktoś, kto ma świadomość równoczesności wielu istot w nas, które pomimo wyboru żyją nadal i buntują się, a nawet

biorą zemstę za dokonanie wyboru, za pominięcie racji pozostałych, aktor wpędza nas w piekło [...]. [*ib.* 224]

W nim zawiera się potencjał wyrażania głupoty i mądrości, piękna i brzydoty, wzniosłości i trywialności, wstydlivosti i bezwstydu. Aktor jest tym, który potrafi być znakiem, jednocześnie nim nie będąc. Ponieważ łączy w sobie sprzeczności, tym samym daje widzom możliwość przeżycia „spełnienia niespełnienia”, przypominając wielością teatralnych wcieleń o utraconej człowieczej jedyności i spójności.

O aktorach Rudnicki pisywał z upodobaniem i w zróżnicowany sposób. W imaginacyjnym dialogu z Aktorką wykrzesał ton intymnego wyznania:

Kocham, choć nigdy nasze ręce się nie zetknęły, choć nigdy nie przeżyliśmy wspólnych godzin spełnienia, prócz nich wszystko inne jest udręką. [AR*Wdzięczność* 14]

Swoje uznanie dla aktorskiego kunsztu potrafił wyrazić enigmatycznie: „Marcie Lipińskiej udało się coś, co aktorce udaje się dwa, trzy razy w życiu” [*Młoda* 89]<sup>34</sup>, by innym razem szczegółowo scharakteryzować środki aktorskie, wykorzystane przez artystę dla osiągnięcia zaplanowanego scenicznego efektu:

<sup>34</sup> Komentarz dotyczy roli Nataszy, w której wystąpiła Marta Lipińska w sztuce Teatru Telewizji *Godziny miłości* Edwarda Radzińskiego (prem. 7.03.1966 r., reż. Konstanty Ciczewski, scen. Jerzy Masłowski; obok Marty Lipińskiej wystąpili: Gala – Alicja Pawlicka, Ira – Danuta Przesmycka, Wesoły obywatel – Bogdan Baer, Siemionow – Wierczysław Gliński, Feliks – Marian Kociniak, Władik – Józef Konieczny, Karcew – Stanisław Niwiński, Chłopak z ulicy – Marian Opania, Jewdokimow – Zbigniew Zapasiewicz).

Tragizm, który Holoubek przed nami rozwija, jest kpiący, oschły, chłodny i daleki. Aktor pozostawia tobie do odcyfrowania, czy uczucia burzą się w nim, czy w ogóle jest pozbawiony uczuć. Aktor dba o jedno, by słowo, zasłoniło to, co się w nim dzieje. [*Holoubek I, Sercem* 267; dalej: *Holoubek* z numerem strony]

Z nostalgią Rudnicki odnotował, że „aktorstwo przepada wraz z kalendarzem” [*Światło aktora, Sercem* 280] i w teatrze nie można powrócić do nawet najświetniej skrojonych ról. Pozostaje tylko pamięciowy zapis intensywności dawnego przeżycia, spod którego prześwieca zarys znakomitej kreacji np.: Łomnickiego w sztuce Johna Osborne’a *Music Hall*.

Każda aktualnie rozpatrywana aktorska rola dawała Rudnickiemu okazję do porównywania jej z wcześniejszymi dokonaniami danego artysty. Patrząc więc na Gustawa Holoubka jako doktora Ranka (*Nora* Ibsena) czy jako Hamleta, wyrażał on żal, że ten wspaniały aktor był w tych wcieleniach tak mało przekonujący, podczas gdy wcześniej potrafił dać popis mistrzowskiej gry w *Mieszczanach* Maksyma Gorkiego (grał Ptasznika) [*Helmer* 24]<sup>35</sup>. Dziwił się, że krytyka uznała za wzorcowe role Holoubka w *Trądzie w Pałacu Sprawiedliwości* oraz w *Diablu i Panu Bogu* Jean-Paula Sartre’a – on sam uważał je za nieudane, a wskazywał na niezwykłość kreacji tego aktora w telewizyjnej przeróbce opowiadania Tomasza Manna *Mario i czarodziej* [*Hamlet* 191]<sup>36</sup>.

Przypominał, że w procesie nawarstwiania kolejnych ról danego artysty, powstaje przekonanie o jego określonym ak-

<sup>35</sup> Rudnicki kilkakrotnie powracał do stworzonej przez Holoubka roli Pierzychina z *Mieszczan* Gorkiego (prem. 19.11.1949 r. w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, reż. Edward Żytecki).

<sup>36</sup> Spektakl według opowiadania Manna *Mario i czarodziej* zaprezentowano w Teatrze Telewizji 14.03.1960 r. w reż. Stanisława Wohla.

torskim *emploi*, do którego widz się przyzwyczajają, a nawet domaga się jego potwierdzenia.

Rudnicki łowił takie spotkania z aktorami, w których zaskoczyli go oni nagłym odstępstwem od dotychczasowych środków aktorskich. Tak stało się wówczas, gdy ujrzał Kazimierza Rudzkiego w roli Lekarza w spektaklu *Król umiera czyli Ceremonie*. Choć aktor nie był pierwszoplanową postacią, to jednak przyciągnął uwagę pisarza:

Zadziwił mnie, przez pół sztuki myślałem o nim jednym. Nie taję, że aktor ten, który ma swoich wiernych, dotąd nie rozgrzewał mnie, nie bardzo wiedziałem dlaczego. Naraz na tej sztuce zrozumiałem: jest to aktor o tak ostrym profilu nie tylko fizycznym, iż nic nigdy ani zmóc, ani zmienić go nie może. Charakterystyczność tej twarzy i tego głosu jest bezwzględna. Towarzyszy jej ostro zarysowana filozofia własna, słyszalna w każdej frazie. [*Umierać* 202]

Podobnego zaskoczenia doświadczył autor *Niekochanej* wówczas, gdy ujrzał Irenę Eichlerównę w jednoaktówce Yukio Mishimy *Wachlarz*<sup>37</sup>. Artystka, która wydawała mu się przewidywalna w wyniosłości postawy, w scenicznej ekspansywności, płynnej frazie słowa wspartej zamaszystym gestem, nagle przekroczyła swą dotychczasową legendę:

Nic ze znanego wachlarza jej środków aktorskich, żadnego zaśpiewu, żadnego królowania, które dawniej wynikało samo przez się, żadnego błyszczenia. [*Hanjo* 263]

<sup>37</sup> Sztuka Yukio Mishimy *Wachlarz* grana była łącznie z *Adamaszkowym bębenkiem i Jesteś piękna* tegoż autora (pod wspólnym tytułem *Wachlarz*, prem. 9.03.1965 r. w Teatrze Współczesnym w Warszawie, reż. Tadeusz Łomnicki, obsada: malarka Jitsuko – Irena Eichlerówna, obłąkana dziewczyna Hanako – Marta Lipińska, młody człowiek Yoshio – Tadeusz Łomnicki).

Tamtego wieczoru Rudnicki podziwiał w niej umiejętność uobecnienia postaci starzejącej się kobiety, która zrozpaczona brzydotą własnego przemijania, dąży do zawłaszczenia cudzego młodego życia, chcąc stworzyć sobie życie zastępcze.

Podobnie przez lata przyzwyczajony do odtwarzanych przez Andrzeja Łapickiego ról, zwykle:

dandysa, na własne nieszczęście bardzo przystojnego, niezdolnego do przeżyć, niezdolnego do dramatu, upierającego się przy mówieniu tekstu pod nosem, z wdziękiem, który się szybko wyczerpał, bez siły [*Łapicki, Sercem* 289],

z uznaniem i niedowierzaniem przyjął sugestywną kreację Łapickiego w monodramie, będącym adaptacją utworu Kazimierza Brandysa *Sposób bycia*<sup>38</sup>. Łapicki zaimponował Rudnickiemu umiejętnością oddania rozmaitych odcieni małżeńskiego życia: wzajemnego oszołomienia, nudy, przyzwyczajenia, wstrząsu po odejściu współmałżonka, nieustannego lawirowania wśród fałszywych gestów i słów.

Innym wstrząsającym odkryciem aktorskim był dla Rudnickiego, znany dotychczas „z ról opartych na wygłupie”, Bronisław Pawlik – tym razem jako Smierdiakow potrafił oddać psychologiczną złożoność tej postaci w najdrobniejszych niuansach, dysponując przecież nienarzucającą się, dość typową twarzą. Rudnicki patrząc na Pawlika-Smierdiakowa odczuł, że oto objawił się aktor unikatowy, w którego twarz można wpisać wszystkie ludzkie przeżycia [*Pawlik grający Smierdiakowa, Sercem* 290–293]<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> *Sposób bycia* Kazimierza Brandysa – utwór przysposobiony dla sceny przez Jerzego Markuszewskiego, który wyreżyserował ten monodram w teatrze STS w Warszawie (prem. 6.02.1965 r.).

<sup>39</sup> Bronisław Pawlik wystąpił w przedstawieniu *Braci Karamazow* w adaptacji i w reżyserii Jerzego Krasowskiego (prem. 30.11.1963 r.).

Rudnicki nie miał wątpliwości, że przyzwyczajenie do określonego aktorskiego *emploi* jest pułapką nie tylko dla widza, ale również dla aktora, ponieważ uniemożliwia mu wszechstronne sprawdzenie artystycznych rejestrów.

Takim aktorem, którego dramatyczny talent, według Rudnickiego, leżał „odłogiem całe życie” był Adolf Dymśa, artysta marginalizowany w powojennej rzeczywistości, co pisarz odebrał jako niesprawiedliwe: „[...] nie mogę się pogodzić z tym, iż kogoś, kto bawi publiczność przez 20 lat, nagle uważają za – NIC [...]. Dlaczego wczorajszy blask nie ma siły dzisiaj?” [*Dymśa, Sercem* 272; dalej: *Dymśa* z numerem strony]. Ważniejsze jednak wydawało się Rudnickiemu to, że poza komizmem Dymśy nie wykorzystano w teatrze jego potencjału dramatycznego, którego próby pozostawił w filmowym zapisie: w teatralnym monologu pijanego dorożkarza, zarejestrowanym w dokumentalnej biografii Dymśy *Mój teatr*, zrealizowanej przez Ludwika Perskiego<sup>40</sup> oraz w roli Romana Grzeli w filmie Janusza Nasfetera *Mój stary*<sup>41</sup>. W tym ostatnim Dymśa „to starszy pan, skupiony, z zamyśleniem w psiej twarzy. Na pierwszy rzut oka wyraża niewiele, ale gdy przyjrzeć się uważnie odkrywasz skarby” [*Dymśa* 273].

Rudnicki często przypominał, że wielkie aktorstwo ma moc zmieniania wymowy tekstu literackiego i to przytrafiło się w spektaklu *Demony*, gdzie dzięki wyrazistej grze Aleksan-

---

w Teatrze Polskim w Warszawie, obsada: Fiodor Karamazow – Władysław Hańcza, Dymitr – Stanisław Jasiukiewicz, Iwan – Stanisław Zaczek, Alosza – Henryk Boukołowski).

<sup>40</sup> Białoczerwony krótkometrażowy film biograficzny o Adolfie Dymśy zrealizował Ludwik Perski w roku 1960 w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie.

<sup>41</sup> Fabularny film dla młodzieży Janusza Nasfetera miał premierę 5.09.1962 r.

dry Śląskiej stworzona przez nią postać – Matki Joanny od Aniołów – stała się, wbrew intencji autora, postacią ważniejszą niż ojciec Grandier [*Książd* 51].

Podobnie działo się wówczas, gdy w telewizyjnym spektaklu *Krzyk w próżni świata* Bronisław Pawlik, grający postać Ignacego Kocysia, swym aktorstwem odmienił nagle znaczenie opowiadanej historii: „Aktor znajdował się na ekranie telewizyjnym nie dłużej niż kilka minut, ale zmienił wymiar sztuki” [*Góra aktora Pawlika, Sercem* 294]<sup>42</sup>.

Rudnicki – uważny widz, porównujący role tworzące dorobek wybranych aktorów, dostrzegał konsekwencje wpływu kreacji wcześniejszych na późniejsze. Choć w jego oczach nie znalazła uznania Hanuszkiewiczowska realizacja *Zbrodni i kary*, to zafascynowała go stworzona przez Zofię Kucównę postać Sonii:

Niewiele miała z Sonii, była podobna do wiejskiej dziewczyny z *Wiana*, którą grała niedawno jeszcze w filmie, do Heloizy, którą grała w telewizji, nie wyszła jeszcze ze skór tamtych, są prawa, przed którymi aktorzy nie mogą uciec, nie mogą z dnia na dzień stać się kimś innym tylko dlatego, iż tak sobie postanowili, muszą odczekać, aż pewne siły fascynujące odejdą, wyczerpią się, aby zrobić miejsce innym, każdy okres ma swoją własną naturę, która nie da się odepchnąć rolą, decyzją aktorską można ją co prawda osłabić, ale tylko osłabić. [*Raskolnikow* 213]<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Utwór Jerzego Zawieyskiego *Krzyk w próżni świata* przedstawiono widzom Teatru Telewizji 20.02.1967 r. (adapt. Irena Bołtuć i Andrzej Hausbrandt, reż. Tadeusz Jaworski, scen. Wojciech Sיעiński, Władysław Hasior – rzeźby, obsada: Doktor Renata W. – Halina Mikołajska, Mjr Hugo von Schwengruben – Gustaw Holoubek, Ignacy Kocyś – Bronisław Pawlik, Narcyz – Mieczysław Voit, Doktor Skrzywniarz – Mieczysław Milecki, Karol – Krzysztof Kumor).

<sup>43</sup> Stworzoną przez Kucównę postać Sonii porównuje Rudnicki z dwiema wcześniejszymi rolami tej aktorki: Bronki Drzemlikówny,



W powtarzalności środków aktorskich upatrywał Rudnicki dodatkowe niebezpieczeństwo. Aktorski sukces jednej roli utrwała niejako te zabiegi sceniczne, którymi artysta zapewnił sobie uznanie krytyków i publiczności, do tych środków zawsze można się odwołać. Takie przeniesienie stylu jednej roli w drugą dostrzegł pisarz w spektaklu *Sprawa Pawła Eszteraga*<sup>44</sup>, gdzie postać sędziego śledczego stworzona przez Jana Świderskiego była kopią mistrzowskiej roli Porfirego (*Zbrodnia i kara*) tegoż aktora [*Sukces – trujący kwiat, Sercem* 258–259]. Według Rudnickiego zwodnicze bywa zaufanie do wybranej metody aktorskiej, bo raz wybrany sztafaz skazuje aktora na samopowielanie, dostosowujące go do oczekiwań świata zewnętrznego.

Opisując tak różne sposoby konstruowania scenicznych postaci, wyodrębnił Rudnicki dwa podstawowe typy wielkiego, niebanalnego aktorstwa. W jednej grupie umieścił tych artystów, którzy grając zawsze siebie, nigdy jednak nie nudzą widzów. Wśród takich indywidualności wymienił mistrzynię sceniczną wzniosłości Irenę Eichlerównę, a obok niej Gustawa Holoubka, którego osobowość cenił wyżej niż aktorstwo,

---

córki wiejskiego aktywisty spółdzielczego i partyjnego, postaci z filmu fabularnego *Wiano* (prem. 14.02.1964 r., reż. Jan Łomnicki, scen. Jerzy Pomianowski) oraz odmiennej stylistycznie postaci Heloizy z telewizyjnego monodramu *Listy Heloizy* (prem. 13.11.1963 r., reż. Adam Hanuszkiewicz, scen. Andrzej Strumiłło).

<sup>44</sup> Sandor Gergety *Sprawa Pawła Eszteraga* – spektakl zaprezentowany w Teatrze Polskim (Teatr Kameralny) w Warszawie (prem. 1.05.1950 r., reż. Ludwik René, scen. Zenobiusz Strzelecki, obsada: Pani Eszterag – Seweryna Broniszówna, Paweł Eszterag – Mieczysław Milecki, Anna Kovacs – Maria Żabczyńska, Józef Kovacs – Władysław Godik, Michał Affra-Nagy – Zygmunt Wojdan, Julia – Halina Michalska, Major Sądu Najwyższego – Jan Świderski, Radca policji – Aleksander Żabczyński).

ale nigdy nie lekcewał efektów jego scenicznych dokonań. Charakteryzował Holoubka jako aktora wykorzystującego powściągliwy dystans do roli, finezyjnie wydobywającego wieloznaczność wypowiedzianych słów [*Holoubek* 267–270; *Holoubek II, Sercem* 270–272].

Przyznając, że ten typ aktorstwa oferującego środki dość monotonne, potrafił niejednokrotnie uwieść jego wyobraźnię, opowiadał się jednak za aktorstwem pozwalającym „wyjść ze swego osobowego istnienia”, potrafiącym zatrumfować nad ludzkimi lękami i wstydem. Do aktorstwa, które jest „sztuką sprostania światu” powracał namiętnie, rozważając każdą z takich ról szczegółowo [*Łatka, Sercem* 281–282; dalej: *Łatka* z numerem strony].

Najczęściej materiału do przemyśleń na temat tej odmiany aktorstwa dostarczał mu przyjaciel – Tadeusz Łomnicki. Już oglądając go w roli Franka Rice’a w *Music Hallu*, miał pewność, że zetknął się z artystą o niezwyklej sile wyrazu. Poznając kolejne role Łomnickiego: Artura Ui, Łatki, Edgara czy później Krappa, ugruntował się w przekonaniu, że ma do czynienia z „wielkim metafizycznym aktorem” [*Światło* 279], który „w swojej głowie i sercu długo ugniata słowa, aż dochodzi do ich tajemnego dna” [*ib.*], który każdą rolę traktuje jak szansę sprawdzenia własnych aktorskich ograniczeń:

Łomnicki próbuje różnych rzeczy na scenie, opukuje różne skrytki na scenie, opukuje różne sposoby, różne techniki. Każdą technikę traktuje jako nóż, który wbija w siebie, a potem przebity, krwawiący włóczy się po scenie, właśnie dlatego nie można od niego oderwać oczu. [*Łatka* 282]

Rozpasany, jaskrawy, jarmarczny, bezwstydnie atakujący publiczność nadmiarem – był aktorem, „który wstrząsałby

nami nawet wówczas, gdyby mu dano do odczytania stronę gazetową z ogłoszeniami” [*Światło* 279]. I nie było nadużyciem przedstawianie go jako artysty, który:

oszpeci się, nie cofnie w połowie, każdej przygodzie wyjdzie naprzeciw, zmierzy się z nią w poszukiwaniu swej miary, naszej miary, bo to przecież my siedzimy na widowni, my stanowimy jego drugą połowę [*Wczoraj* 340]<sup>45</sup>

– potwierdzał to wielokrotnie późniejszymi rolami: Lira, Bruscona, Saliergo czy Feuerbacha. Istotnie wydawał się potworem, czerpiącym siłę ze swego rozkładu, mającym odwagę swoich braków, korzystającym uczciwie z własnych zasobów, nawet wówczas, gdy jako Łatka grał aktora grającego aktora.

Do tej rasy artystów sceny – mimo dostrzeganych różnic – zaliczył Rudnicki również Bronisława Pawlika i Tadeusza Fijewskiego, podziwiając w tym ostatnim jubilerski tryb pracy, co opisał następująco:

[Aktor] wsłuchuje się w tajemnice, długo gromadzi je, po czym bierze je pod klucz. Jego charaktery składają się jak gdyby wyłącznie z detali, z ornamentyki, ale ta ornamentyka zawsze bywa esencjonalna. W jego metodzie pracy tkwi coś z metod starych złotników. Nie boi się nigdy ani jaskrawości, ani

<sup>45</sup> Komentarz dotyczy stworzonej przez Łomnickiego postaci Edgara w sztuce *Play Strindberg* Friedricha Dürrenmatta (prem. 19.03.1970 r. w Teatrze Współczesnym w Warszawie, reż. Andrzej Wajda, scen. Andrzej Wajda, muz. Jerzy Maksymiuk; Łomnickiemu partnerowali: Alicja – Barbara Krafftówna i Kurt – Andrzej Łapicki).

<sup>46</sup> Pretekstem do analizy aktorskiego kunsztu Tadeusza Fijewskiego dostarczyła Rudnickiemu jego mistrzowska rola Krutickiego w *Pamiętniku szubrawca własnoręcznie przez niego napisanym* Aleksandra Ostrowskiego (prem. 12.11.1965 r. w Teatrze Współczesnym w Warszawie, reż.

sprzeczności, jeśli uintensywniają mu jego rysunek. [*Aktor Fijewski, Sercem* 299]<sup>46</sup>

To prawda, że w *Niebieskich kartkach* Rudnicki incydentalnie zwracał uwagę na scenografię czy reżyserię przedstawienia, ale głęboko przywiązany był do myśli, że w teatrze to aktor jest niezastąpiony, jest wartością najwyższą. Pozostawił intymny zapis wrażeń i przemyśleń na temat tajników tej efemerycznej dziedziny sztuki<sup>47</sup>. Na zarzut, że w jego wywodach zbyt wiele jest niekonsekwencji, niedomówień, sam autor wzruszyłby ramionami i odpowiedział: „Lata rozchwiewają nasze sądy prawie tak samo jak nasze zęby” [*Wczoraj* 340].

Georgij Towstonogow, scen. Władysław Daszewski; Fijewskiemu partnerowali: Jegor Dmitricz Głumow – Tadeusz Łomnicki, Głafira Klimowna Głumowa – Zdzisława Życzkowska, Nił Fiedosiejcz Mamajew – Mieczysław Pawlikowski, Kleopatra Lwowna Mamajewa – Antonina Gordon-Górecka).

<sup>47</sup> Trzeba przyznać, że opisując aktorstwo Rudnicki nie kłopotał się o fachowość terminologiczną, a dbał o sugestywność obrazowania, jak choćby w przypadku charakteryzowania efektów artystycznej pracy Władysława Hańczy, przy okazji jego występów w tytułowej roli w *Borysie Godunowie* Aleksandra Puszkina (prem. 19.01.1963 r. w Teatrze Polskim w Warszawie, reż. Henryk Szletyński, scen. Otto Axer, muz. Zbigniew Turski), gdy sięgnął do porównania sportowego: „Ma on w sobie coś z owych słynnych środkowych pomocników drużyn piłkarskich mojej młodości, którzy nigdy nie zawodzili” [*Hańcza, Sercem* 284], czy wówczas, kiedy zwierzał się ze swojej słabości do niedoścignętego a ujmującego aktorstwa Czesława Wołłejki: „Lubię zapach tego aktora. Jest to ktoś o bogatej patrycjuszowskiej osobowości, której aktor nie umie sprostać [...]. Środki aktorskie, którymi Wołłejko dysponuje, nie są wysokie, ma słaby głos, fale psychiczne, które ożywia, są krótkie”, a jednak czuje się w jego grze głębiej [*Spotkanie z aktorem, Sercem* 287].

Zbyt bałaganiarski? Nadmiernie poetyzujący? Pomijający daty premier, nazwiska aktorów i autorów, tytuły sztuk? Nie można zaprzeczyć. A przecież nie umniejsza to radości z penetrowania jego „dziadowskiej torby”<sup>48</sup> z teatraliami.

*Lidia Ignaczak*

#### THEATRICAL EVENINGS OF ADOLF RUDNICKI

(summary)

This article presents the less known domain of literary activity of Adolf Rudnicki, namely his theatrical critics published regularly in the Polish journal “Świat” (*The World*) in the 50<sup>th</sup> and 60<sup>th</sup> years of XX century and collected later in the book *Sercem dnia jest wieczór* (*Heart of a day is an evening*). It is shown that Rudnicki presents his reviews of theatrical arts in a very unusual form, which is very complex and combines many perceptive levels. In his essays one will find professional philological analysis, comments about artistic life in Warsaw and poetic metaphors as well as his very personal opinions about selected plays and even gossips about actors. The way Rudnicki presents his observations and impressions convince the reader that one does not have to be an expert to formulate his own aesthetic opinions and they should not be depreciated by professional critics.

---

<sup>48</sup> Określenie Janusza Majcherka; zob.: Wstęp [w:] *Sercem* 5.

*Małgorzata Pawlata*

„ŚWIATŁOŚĆ” KROCZĄCA W CIEMNOŚCI  
ORAZ INNE ABSTRAKTY W GNOSTYCKIEJ  
„EWANGELII PRAWDY” I „EWANGELII ŚW. JANA”

W 1945 roku w egipskim mieście Nag-Hammadi odnaleziono zostały papirusy, zawierające starochrześcijańskie pisma. Wśród nich papirus, zaczynający się tajemniczymi słowami *Ewangelia Prawdy*<sup>1</sup> (incipit ten badacze zaadaptowali na tytuł, powszechnym jego skrótem jest EV). Przypisany został walentynianom, gnostyckiej elicie. Przedmiotem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie specyfiki słownictwa EV, a co za tym idzie – mentalności jej twórcy, w porównaniu z najbliższą jej ewangelią *Nowego Testamentu* – *Ewangelią św. Jana* [dalej: J]. Podstawową cechą różniącą teksty jest sposób obrazowania. EV, wyrastająca z kultury helleńskiej z domieszką wątków judaizmu heterodoksyjne-

---

Małgorzata Pawlata (ur. 1981) – jest absolwentką polonistyki na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego (2006) i teologii ogólnej na Wydziale Teologicznym UKSW (2008). Asystent w Katedrze Edytorstwa Wydziału Filologii Polskiej UŁ. Przygotowuje rozprawę doktorską – edycję poezji oświeceniowej. Zajmuje się także gnozą z początków naszej ery.

<sup>1</sup> Dla polskiego czytelnika dostępna w: *Teksty z Nag-Hammadi*, tłum. A. Dębska, W. Myszor, [w:] „Pisma Starochrześcijańskich Pisarzy”, tom XX, s. 143–192 [dalej: *Teksty* z numerem strony].

go, operuje przede wszystkim pojęciami – wytworami myślenia abstrakcyjnego. Natomiast J, zakorzeniona w kulturze judaistycznej (i do ludzi w tej kulturze wyrosłych kierowana), posługuje się głównie obrazami-konkretami – działając na wyobraźnię odbiorców.

Abstrakty w EV tworzą swego rodzaju siatkę, w pewnym sensie są ze sobą tożsame, mogą istnieć samodzielnie jako pożądane pozytywne wartości, a jednocześnie doskonale się uzupełniają. Zanim przejdziemy do analizy pojęcia „światłości”, które będzie nas najbardziej tu interesowało, wypada przyjrzeć się kluczowemu w tym systemie terminowi „gnoza”.

### Gnoza i Zapomnienie

Centralnym pojęciem w EV jest „gnoza”. Pojawia się w wielu miejscach i w wielu kontekstach, które modyfikują jego znaczenie.

Samo pojęcie „gnoza” jest abstrakcyjne, jego znaczenie w tekstach gnostyckich wydaje się kluczowe, ale zarazem bardzo niejednoznaczne. Gdyby tłumaczyć je jako ‘wiedzę’ byłoby ono niemierzalne i niewartościujące (podczas, gdy np.: słowo „mędrzec” – ‘człowiek posiadający wiedzę’, jest słowem pozytywnie nacechowanym, kojarzy się z kimś szanowanym, kogo wiedza jest społecznie użyteczna). Gnoza<sup>2</sup> jest tym rodzajem wiedzy, który wynosi człowieka ponad innych (w mentalności samych gnostyków), a jej posiadanie przesądza o zbawieniu. Próba wyjaśnienia abstrakcyjnego terminu gnostyków przypomina konkretny opis, preferowany przez autorów juda-

<sup>2</sup> W całym tłumaczeniu słowo „gnoza” pisane jest małą literą, a tylko raz wielką („To, co w nim naprawdę powstaje, to / Gnoza” [EV 18, 5]), dlatego wypada przyjąć ten zapis za błąd wydawcy i posługiwać się małą literą.

istycznych. Gnostyk neguje wartość hebrajskiego mędrca, osoby z krwi i kości, gdyż:

Przyszli do niego [Jezusa] mędrцы  
– w swym własnym mniemaniu –  
doświadczyli go, on  
jednak zawstydził ich, gdyż  
byli próżni. Znienawidzili  
go, bo nie byli roztropni naprawdę. [EV 19, 21-23]

Słowa te odnoszą się do Jezusa i wskazują na przewartościowanie judaistycznej idei mędrca – uczonego w piśmie, które można zaobserwować w tekstach chrześcijańskich<sup>3</sup>.

W EV gnoza łączy się ze zbawieniem, zbawicielem, a także z osobą Chrystusa:

Będąc gnozą  
i doskonałością głosił sprawy, które są w sercu  
[Ojca] [EV 20, 30-21, 1]  
[...] stał się owocem gnozy  
Ojca [...]. [EV 18, 25]

Jest On także pośrednikiem, przez którego objawia się gnoza:

W ten to sposób  
bowiem – czego potrzebowała Pełnia  
jeśli nie gnozy  
Ojca? – stał się pośrednikiem spokojnym i oddanym.  
[EV 19, 14-18]

Podczas, gdy drugi fragment opisuje relacje z Ojcem („owoc gnozy Ojca”), pierwszy utożsamia Chrystusa z gnozą, a więc z tym, przez co osiąga się zbawienie; tym samym można powiedzieć, że jest On zbawicielem. Natomiast fragment

<sup>3</sup> O bożym planie zawstyżenia mędrców i pozbawienia ich mądrości czyt. w: 1 Kor 1, 19 i 1 Kor 1, 27.

trzeci jednoznacznie nazywa Chrystusa pośrednikiem, przez którego potrzebna do zbawienia gnoza została objawiona. W tym sensie bardziej zrozumiała wydaje się idea ciała pozornego (nienależącego do świata materialnego): skoro sam akt śmierci krzyżowej i zmartwychwstania nie ma wartości ekspiacyjnej, Chrystus pełni funkcję objawiciela gnozy, a gnoza objawiona daje możliwość poznania Ojca, czyli osiągnięcia zbawienia: „Gnoza / Ojca oraz objawienie / jego Syna dało im możliwość poznania” [EV 30, 23–26]. Rolą gnostyckiego zbawiciela jest przekazanie wieści o zbawczym poznaniu, a spełnienie jej jest czynem zbawczym, który z polecenia Ojca wykonuje wybrany przez niego posłannik<sup>4</sup>.

Warto prześledzić także fragmenty, które opisują czym jest gnoza dla człowieka, jak cenne jest jej posiadanie i czym jest człowiek, który jej nie ma. Nie będzie to proste, gdyż fragmenty te są bardzo obszerne i dla właściwego zrozumienia należałoby przytoczyć je w całości.

Przeciwieństwem posiadania gnozy jest brak gnozy i wynikające z niego „zapomnienie” (z braku możliwości poznania Ojca), wiążące się z brakiem możliwości zbawienia:

Ona [gnoza] objawia się po to,  
aby rozproszyło się zapomnienie,  
aby poznano Ojca, [...] [EV 18, 5],  
[...] ten, kto posiada gnozę jest tym,  
którego imię wypowiedział Ojciec. [EV 21, 28–30]

Przytoczone fragmenty świadczą o wartości, jaką stanowi gnoza dla człowieka. Potwierdzają one hipotezę badaczy<sup>5</sup>, że

<sup>4</sup> K. Rudolph, *Gnoza. Istota i historia późnoantycznej formacji religijnej*, Kraków 1995, s. 114 [dalej: KR*Gnoza* z numerem strony].

<sup>5</sup> Zob.: G. Quispel, *Gnoza*, Warszawa 1988: „Twierdząc, że: «Gnoza jest mitycznym wyrazem doświadczenia samego siebie» nie mówi-

najważniejsze dla gnostyka jest poznanie samego siebie (jaźni), przez które dokonuje się zbawienie. Dlatego Chrystus nie stoi w centrum zainteresowania gnostyków. Jest jedynie pośrednikiem, przez którego gnoza została objawiona. Dla gnostyka zbawienie odbywa się w ten sposób, że „człowiek przypomina sobie swój początek i uświadamia sobie boskość swej jaźni [...]” [ib. 75], co wyczytać można również z EV: „Kto zdobędzie gnozę / [...], wie skąd przyszedł i dokąd pójdzie” [EV 22, 14]. Podobnie wg tekstu gnostyckiego dochodzi do osiągnięcia jedności, rozumianego jako „powrót do stanu pierwotnego”<sup>6</sup>. Stan pierwotny wyjaśniany jest jako „początek”, który człowiek, dzięki gnozie, ma sobie przypomnieć. Jak czytamy w EV, osiągnięcie jedności poprzez pozbycie się (wchłonięcie) materii ma także dokonać się dzięki gnozie: „Przez / gnozę [każdy] oczyści się / z wielości ku / jedności [...]” [EV 25, 12–15].

Kolejne fragmenty tekstu gnostyckiego opisują kim jest gnostyk (posiadający gnozę). Mogą one przyczynić się do zrozumienia systemu moralnego gnostyków, a właściwie systemów moralnych, które były albo skrajnie libertyńskie, albo skrajnie ascetyczne<sup>7</sup>:

[...] ten,  
kto ma gnozę, jest kimś  
z wysoka, wywołany  
słyszcy, odpowiada

my niczego nowego, przytaczamy raczej *sensus communis* współczesnych badaczy” [ib. 76].

<sup>6</sup> W. Myszor, komentarz do: EV 25, 12–19 [w:] *Teksty* 179.

<sup>7</sup> Oba zrodziły się z przekonania o posiadaniu nadprzyrodzonej wiedzy (iskry bożej) i zakładały wrogość wobec świata materialnego i wszystkich więzi w nim występujących. Por.: H. Jonas, *Religia gnozy*, b. m. 1994, s. 61 [dalej: HJ*Religia* z numerem strony].

i zwraca się do tego, który go  
wzywa, idzie do niego. [EV 22, 2-7]  
Mając gnozę wypełnia  
wołę tego, który go wezwał,  
pragnie mu się przypodobać [...]. [EV 22, 9-11]

Słowa te mogą świadczyć o istnieniu wśród gnostyków przekonania, że znajduje się w nich boski pierwiastek, dzięki któremu mogą osiągnąć zbawienie, znając i pełniąc wolę Ojca (choć w EV brak jakichkolwiek konkretnych wskazówek, w jaki sposób miałyby się to odbywać).

### Światło i światłość

Już po tym krótkim wprowadzeniu w istotę „gnozy” i konteksty znaczeniowe tego słowa dają się zauważyć powiązania pomiędzy poszczególnymi pojęciami. Abstrakt „światłość”, bez którego trudno sobie wyobrazić jakikolwiek tekst o zbawieniu, łączy się w EV z fundamentalnym – „gnozą”: „Gnozę / o Ojcu szacują na / miarę światłości” [EV 30, 4-6]. Autor gnostyckiego tekstu nie wyszedł poza kanon użycia słowa „światłość”, przy czym symbolika światła i światłości w tekście gnostyckim jest taka sama jak w J.

W tym miejscu trzeba zauważyć, że w ewangeliach chrześcijańskich „światłość” najczęściej występuje u Jana. Brak go w ewangeliach Mateusza i Marka (tam występuje tylko nieabstrakcyjne „światło”; i to dość rzadko, bo w Mt 14 razy, a w Mk 1 raz); w *Ewangelii Łukasza* obok „światła” pojawiającego się 13 razy, „światłość” występuje tylko raz. W J słowo to zostało użyte aż 30 razy (brak go za to w przypisywanej Janowi *Apokalipsie*), a słowo „światło” – 23 razy.

Niektóre pojęcia odwołujące się do zbawienia i posłannika, przez którego ma się ono dokonać, pomimo różnic

w pojmowaniu ich sedna przez chrześcijan i gnostyków, są do siebie bardzo podobne. Podobieństwa występują nie tylko w sferze religii, ale także w sferze szeroko pojmowanej kultury: pewne słowa kojarzą się wszystkim w podobny sposób (a także są dodatnio lub ujemnie wartościowane), niezależnie od szerokości i długości geograficznej. Przykładem takiego uniwersalnego pojęcia jest „światłość” i wszystkie wiążące się z nią określenia, czyli także „światło” i „oświecanie” (‘przyniesienie, dawanie światłości’). Symbolika światła i światłości jest bardzo bogata, ale – w kontekście religijnym – jednoznaczna. Zazwyczaj oznaczają one wieczność, zbawienie (życie wieczne – światłość wiekuista), ducha, bezcielesność, niematerialność, chwałę Boga, świętość, a także intelekt, wiedzę i mądrość<sup>8</sup>. Zarówno w tekście gnostyckim, jak i w J „światłość” jest dodatkowo wartościowana, a posiadanie jej jest równoznaczne ze zbawieniem. U Jana czytamy: „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia” [J 8, 12], czy: „Była światłość prawdziwa, / która oświeca każdego człowieka, / gdy na świat przychodzi” [J 1, 9]. Fragment ten można porównać z tożsamym w EV: „Przez niego właśnie / oświecił pozostających w ciemności / na skutek zapomnienia” [EV 18, 16-18], (warto zaznaczyć że zapomnienie to niewiedza o istnieniu gnozy – zbawczej wiedzy).

Obie ewangelie często posługują się przeciwstawianiem światłości i ciemności, przy czym, jak już wspomniano, światłość dotyczy tego, co jest związane z Bogiem – Ojcem, zbawieniem – gnozą; ciemność zaś łączy się z tym, co związane z pozostawaniem w grzechu – zapomnieniem. Kontrydykcja ta, typowa dla judeochrześcijaństwa, jest również szeroko

<sup>8</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 415.

rozpowszechniona w religiach Egiptu, Chin czy Indii. Taką antytezę prezentuje Jan już w prologu, udowadniając wyższość światłości nad ciemnością: „[...] światłość w ciemności świeci / i ciemność jej nie ogarnęła” [J 1, 5]. Analogiczny fragment, porównujący objawienie gnozy do różnych zjawisk, można przytoczyć z dzieła gnostyckiego: „To jakby ciemność / co rozprasza się, gdy ukazuje się / światłość” [EV 24, 36–25, 1]. Ponadto: „chodzenie w światłości” oznacza ‘bycie na właściwej drodze do zbawienia’. Mówi o tym Chrystus w dziele Jana: „Chodźcie, dopóki macie światłość, aby was ciemność nie ogarnęła. A kto chodzi w ciemności, nie wie, dokąd idzie” [J 12, 35]. Fragment ten jest ciekawy także ze względu na zawarty w nim element niewiedzy (braku wiedzy), będącej przeszkodą w osiągnięciu zbawienia.

Pewnej analogii można się też dopatrzeć, porównując gnostycki i chrześcijański model zbawienia, rozumianego jako zmartwychwstanie i życie. Obie religie opierają się na wierze w zmartwychwstanie. W gnostycyzmie jest ono trudne do zdefiniowania, gdyż doktryna nie wypowiada się na jego temat jednoznacznie (Kurt Rudolph prezentuje zawarty w gnozie, dość skomplikowany, bo trzystopniowy model, w którym najważniejsze jest zmartwychwstanie duchowe, poprzedzone zmartwychwstaniem psychicznym i sarkicznym)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> KR*Gnoza* 171. Gnostycy używają tu słowa „pochłonięcie”, które obrazuje powstawanie pełni. Pochłonięcie zmartwychwstań psychicznego i sarkicznego daje kompletne zbawienie – duchowe. Pochłanianie można uznać za obraz gnostyckiego zmartwychwstania, co wynika z cytowanego wcześniej fragmentu, mówiącego o oczyszczaniu się z wielości na rzecz jedności przez pochłanianie materii, która tę wielość tworzy [por.: EV 25, 12–16]. Taki obraz musiał być znany także Janowi, w prologu bowiem czytamy, że ciemność nie ogarnia światłości, co można rozumieć, że nie jest w stanie jej pochłoniąć [por.: J 1, 5].

Zmartwychwstanie łączy się z podobnymi w obu tekstach obrazami literackimi. Tworzą one łańcuchy skojarzeń złożone z takich elementów jak: światło, życie, wiedza, prawda, itp.; które prowadzą do zbawienia lub w jakimś sensie są z nim tożsame. W świadomości wierzących obrazy te funkcjonują na zasadach prostych metafor (światło to zbawienie) lub porównań (zbawienie jest jak życie), co jeszcze bardziej spaja łańcuch tych obrazów-pojęć.

Już w początkowych wersach J dają się zauważyć powiązania zbawienia ze światłością i życiem. W prologu ewangelista pisze, że „W Nim [Słowie] było życie, / a życie było światłością ludzi [...]” [J 1, 4]. W podobny sposób życie do światłości porównuje gnostyk: „[...] jak ciemność [znika] / przez światło, śmierć / przez życie” [EV 25, 17–19]. Jako światłość prezentowany jest w gnozie – identycznie zresztą jak w J – także Chrystus. Określeniem tym posługuje się także Jezus, co świadczy o Jego samoświadomości. Podczas uzdrawiania niewidomego mówi: „Jak długo jestem na świecie, jestem światłością świata” [J 9, 5]; później, zapowiadając nadejście swojej śmierci, wypowiada słowa: „Jeszcze krótki czas przebywa wśród was światłość” [J 12, 35], a następnie zobowiązuje do wiary: „Dopóki światłość macie, wierzcie w światłość, abyście byli synami światłości” [J 12, 36].

Na uwagę zasługuje Janowe określenie wierzących jako „synów światłości”, określenia tego używali w różnych tekstach, jako własnej nazwy gnostycy [KR*Gnoza* 181]. W EV spotykamy podobny termin – „synowie wiedzy” [EV 32, 38–39] (bądź „synowie wiedzy w sercu”<sup>10</sup>), a także „synowie Ojca” [EV 33, 39]. Nie oznacza to, aby Jan był popularyza-

<sup>10</sup> Tłumaczenie w tym miejscu jest bardzo niedokładne i nie zaznacza ani końca zdania, ani ewentualnego urwania tekstu, dlatego ustalenie, która wersja jest poprawna pozostaje w sferze domysłów.



torem gnostyckiej wiedzy, ale że niektóre określenia były powszechnie stosowane przez różne grupy religijne.

Również kwestia wiary została potraktowana podobnie przez autora gnostyckiego: przedstawił on Chrystusa jako światłość, a wiarę w niego jako jej przyjęcie: „Wielu przyjęło / światłość, zwróciło się / ku niemu” [EV 30 36–31, 1].

Dla autorów obu tekstów ważne jest podkreślenie prawdziwości, niezmienności i doskonałości Chrystusa, prezentowanego jako światłość. W prologu J czytamy o „światłości prawdziwej” [J 1, 9], natomiast w tekście gnostyckim Chrystus został przedstawiony jako „światłość (światło), która nie zachodzi” [EV 32, 29–30; 32, 34], „światłość niemająca cienia / w sobie” [EV 35, 5], „światłość prawdy” [EV 36, 11–12], „światłość doskonała” [EV 43, 12–13].

Mówiąc o światłości, oba teksty proklamują powszechność zbawienia. Autor J pisze, że „światłość [...] oświeciła każdego człowieka” [J 1, 9], gnostyk zaś zastanawia się nad postępowaniem tymi słowy: „jak ciemność [znika] / przez światło, śmierć / przez życie. Jeśli to stało się / dla każdego z nas [...]” [EV 25, 17–20]. Wypada jednak zaznaczyć, że o ile zbawienie w tekście Janowym rozumiemy jako powszechne, rzeczywiście dotyczące wszystkich ludzi, to prawdopodobnie gnostyckie „każdy z nas” oznacza wybrańców, a więc wszystkich gnostyków, a nie wszystkich ludzi w ogóle. Możliwe również, że powszechne rozumienie zbawienia zostało spopularyzowane przez późniejszych interpretatorów, twórców chrześcijańskiego kanonu *Nowego Testamentu*.

„Światłość” jako przerośnia była dla obu ewangelistów bardzo ważna. Porównanie J z innymi ewangeliami *Nowego Testamentu* może świadczyć o tym, że jej autor zaczerpnął abstrakcyjne pojęcie „światłości” ze zhellenizowanych, bogatych w abstrakty tekstów gnostyckich. W tym przypadku kierunek

zapózyczeń wydaje się jednoznaczny, czego dowodem jest brak tego słowa w pozostałych ewangeliach, w których spotkać można za to wyraz „światło”, właściwy hebrajskiemu myśleniu obrazami. To podobieństwo stało się dla większości badaczy argumentem potwierdzającym fakt o wzajemnych wpływach środowiska Jana i środowisk gnostyckich.<sup>11</sup>

### Działalność Plane

Będące przeciwieństwem gnozy „zapomnienie o Ojcu” jest także związane z działaniem istot Jemu antagonistycznych. W EV istotą taką jest Plane.

Pochodzenie Plane [por.: KR*Gnoza* 65 i n.] nie jest wyjaśnione w tekście źródłowym. Niestety także opracowania nie wyjaśniają go, jak i samej istoty Plane, wystarczająco dokładnie. Wątpliwości rodzi choćby różne tłumaczenie wyrazu „plane” w dwu dostępnych przekładach EV, które stanowią podstawę niniejszych dociekań. W tekście przełożonym przez Wincentego Myszora:

[...] Strach zaś  
wzmocnił się jak mgła,

<sup>11</sup> Za wzajemnymi wpływami obu środowisk opowiadają się Quispel, Bultmann, Rudolph i Jonas; przeciwko ostatnio opowiedział się Benedykt XVI w: *Jeżus z Nazaretu. Część I. Od Chrztu w Jordanie do Przemienienia*, Kraków 2007, s. 189], przytaczając tezę Martina Hengla, że „ludzie średnich i wyższych warstw społeczeństwa posługiwali się [...] prostą, nieliteracką greką”, a także, że „za czasów Heroda [...] w Jerozolimie powstała własna, mniej lub bardziej zhellenizowana górna warstwa żydowska, posiadająca specyficzną kulturę”. Hengel jednak nie wypowiada się konkretnie ani o stopniu zhellenizowania owej warstwy, ani o typie kultury w niej panującej; dlatego nie można przyjąć za pewnik, że była ona wolna od wpływów myśli gnostyckiej.

tak, że nikt nie był w stanie widzieć.  
Dlatego Plane znalazła moc,  
stworzyła materię  
dla siebie w pustce  
niepoznanej przez nią  
prawdy [EV 17, 11–18]

zaś w opracowaniu Kurta Rudolpha (we fragmentach przez niego cytowanych):

„Lęk” zageścił się niby „mgła”, tak, że nikt nie mógł widzieć.  
Dlatego „błąd” (planē) zyskał na sile. Jego praca nad „materią”  
była daremna, bo nie znał on prawdy. [KRGnoza 78]

Pierwszy tekst oddaje „planē” jako ‘istotę żeńską o tym imieniu’, która jest odpowiedzialna za stworzenie materii. Autor drugiego ów wyraz tłumaczy po prostu jako ‘błąd’, pozbawiając go charakteru bytu. Jednak z uwagi na to, że tekst ten jest nieautorskim i niefilologicznym przekładem z języka niemieckiego, wypada skłonić się do tłumaczenia polskiego badacza i uznać Plane za istotę demiurgiczną, która stworzyła materię na skutek swojego braku wiedzy o Ojcu, na skutek zapomnienia. Sama zaś powstała w wyniku błędu wyższej istoty.<sup>12</sup> Działanie Plane konsekwentnie powoduje „brak”, rozumiany nie tylko jako brak poznania Ojca, ale też jako niemożność powrotu do jedności, do stanu pierwotnego, a co za tym idzie – trwanie w materialnym kosmosie. Według Rudolpha „rozpłynięcie się kosmosu” [KRGnoza 79] to cel posłannictwa Chrystusa, weryfikacja błędów demiurgicznych, zadanie, którym zostali obarczeni również wyznawcy gnostycyzmu.

<sup>12</sup> Powstanie Plane jest częścią skomplikowanej i niejednorodnej w odłamach gnostycyzmu kosmogonii. Chodzi tu o różnorakie efekty Sofii, którą można określić jako boginię-matkę.

Postać Plane jest także równoznaczna z niewiedzą czy brakiem. To *status quo* tych, którzy nie są gnostykami. W tym kontekście na pierwszy plan wysuwają się jej dzieła „zapomnienia [i] przestachu” [EV 17, 33–34]: „stworzenie kłamstwa” [EV 17, 24–25] „przerażenie” czy duchowa „nagość z powodu zapomnienia” [EV 20, 36–38]. Gnostyk pisze o Plane: „Nieznajomość Ojca stworzyła strach / i trwożę” [EV 17, 10–11]. Jako jej dzieła są uznawani także ci, którzy nie przyjęli gnozy i nie nawrócili się, co wyraża apokaliptyczny fragment:

Ten bowiem, kto  
do końca nie jest gnostykiem, jest tworem  
zapomnienia i będzie  
wraz z nim odrzucony [EV 21, 34–37]

„Ostatecznej” interpretacji tego tekstu dokonuje Rudolph, rozumiejąc „koniec” jako koniec świata. Dla grzeszników przewiduje unicestwienie ich razem z materialnym kosmosem [KRGnoza 162]. Autor tekstu gnostyckiego o tych, którzy nie posiadają gnozy, pisze:

kto bowiem istnieje  
bez gnozy, jest pusty i  
wielką jest ta pustka, skoro  
brakuje mu tego, co ma go  
udoskonalić [EV 21, 14–18]

Brak gnozy jest dla człowieka równoznaczny z niemożnością wyzwolenia się z ciała i świata materialnego, a więc z niemożnością wzniesienia się ducha do „miejsca odpocznienia”.

EV ukazuje błąd – Plane, jako czynnik niemający dla Ojca znaczenia. Postępowanie Plane nie umniejsza wielkości

Ojca: „to jednak nie było upokorzeniem / dla tego, który jest nieosiągalny [...]” [EV 17, 21–22], „to było niczym [...]” [EV 17, 23]. Postawa, jaką przyjmuje wobec Plane narrator tekstu, jest jednoznacznie negatywna (jest to zapewne związane z dualistyczną koncepcją rzeczywistości, wyznawaną przez gnostyków, która charakteryzowała się zdecydowanym antymaterializmem). Gnostyk nie tylko opisuje ją, jako złą, ale nakazuje pogardę wobec niej, a także wobec świata materialnego. Mówiąc o przymiotach Ojca, ukazuje nicość Plane; używa apostrofy do czytelnika: „Dlatego pogardzajcie Plane” [EV 17, 28–29], co świadczy o szczególnej wadze zalecenia. Warto dodać, że jest to jeden z nielicznych bezpośrednich zwrotów do odbiorcy w całym tekście, w którym przeważa trzecioosobowa narracja. Epitetem „pogardzani” [EV 21, 38] są określane także ci, którzy nie są gnostykami. Wydaje się, jakby autor świadomie i z pełną odpowiedzialnością używał go, mówiąc o niegnostykach, ludziach z brakiem wiedzy oraz o braku samym w sobie – Plane.

Została ona w EV przeciwstawiona Chrystusowi, który przyszedł pouczyć o Ojcu, dzięki czemu ma zniknąć brak – zapomnienie Ojca, czyli to, co utożsamia się z nią. O ile Chrystus jest objawieniem Ojca, to o Plane czytamy:

Zapomnienie owej Plane nie  
objawiło się, nie było ono  
(myślą) u Ojca. Zapomnienie  
nie powstało przy Ojcu [...] [EV 17, 38–18, 2]

Oznacza to, że zapomnienie nie było przez Ojca zaplanowane. Relacja wrogości Chrystus – Plane jest dwustronna. Objawienie Chrystusa, mające unicestwić „błąd”, wywołało emocjonalną reakcję Plane: „rozniewała się na niego” [EV 18, 22],

„przestraszyła się nie wiedząc / co począć, / zasmucona narzeka, męczy się, bo nie zna / niczego” [EV 26, 19–23]; ale także jej działanie: „prześladowała go, uciskała go, wystawiła go na niebezpieczeństwo” [EV 18, 23–24]. Po tych słowach pojawia się wypowiedź: „Przybito go do drzewa” [EV 18, 24]. Skojarzenie z ukrzyżowaniem jest nieuniknione i wydaje się właściwe, choć fragment nie wskazuje jednoznacznie, że Plane była bezpośrednią przyczyną ukrzyżowania. Powyższe cytaty zaświadczają, że EV pojmuje kwestię zbawienia przez krzyż na sposób chrześcijański, choć od innych niż w chrześcijaństwie substancji człowiek ma zostać zbawiony. Gnoza objawiona przez Chrystusa działa przeciwko Plane „jest jej zniszczeniem, razem z / jej wszystkimi emanacjami” [EV 26, 25–26].

Trudno znaleźć w J jednoznaczny odpowiednik Plane. Prawdopodobnie dlatego, że Jan nie operował pojęciami abstrakcyjnymi w takim stopniu, jak autor gnostycki. Przeciwników Jezusa można upatrywać przede wszystkim w ludziach, którzy negują jego naukę. Są nimi Żydzi – „Żydzi mieli zamiar Go zabić” [J 7, 1], „uczeni w Piśmie” [J 8, 3], faryzeusze i kapłani – „Kapłani więc wraz z faryzeuszami wysłali strażników celem pojmania Go” [J 7, 32]. Przedstawieni zostali oni jako wyznawcy ortodoksyjnego judaizmu, nieuznający Chrystusa za Mesjasza. Relacje między judaizmem a rodzącym się chrześcijaństwem są w tym tekście antagonistyczne (podobnie, jak późniejsze relacje chrześcijaństwa i gnozy, które znamy dzięki herezjologom<sup>13</sup>).

Analogicznym do Plane czynnikiem u Jana jest nieznaną. Dotyczy ona Ojca oraz Chrystusa i relacji łączących

<sup>13</sup> Por.: Ireneusz z Lyonu, *Niebezpieczeństwa fałszywej gnozy*, [w:] M. Michalski, *Antologia literatury patrystycznej*, Warszawa 1969, s. 263.

Go z Ojcem. W tekście Jana znów widoczny jest dwubiegowy podział na tych, którzy nie znają Ojca (a więc nie mają wiedzy o sprawach wiary) i na tych, którzy Go znają (najczęściej mowa o uczniach). Jezus przeciwstawia siebie (jako znającego Ojca) uczonym w Piśmie (nieznającym Go).

Znajomość Ojca przez Syna jest jeszcze jedną z relacji zachodzących między tymi dwoma Osobami Boskimi. Łączy się ona często z relacją posłannictwa. Jezus o swoim poznanii Ojca zaświadcza w tekście Jana wielokrotnie:

Ten, który Mnie posłał, którego wy nie znacie. Ja Go znam, bo od Niego jestem i On Mnie posłał [J 7, 28-29]; Nie znacie ani Mnie, ani Ojca mego. Gdybyście Mnie poznali, poznalibyście i Ojca mego [J 8,19]; [...] Ojciec mój, który Mnie chwalał otcza, o którym wy mówicie: Jest naszym Bogiem, ale wy Go nie znacie. Ja Go jednak znam. Gdybym powiedział, że Go nie znam, byłbym podobnie jak wy – kłamcą. Ale Ja Go znam i słowa Jego zachowuję. [J 8, 54-55]

Do uczniów zaś kieruje słowa, świadczące o ich poznanii: „Gdybyście Mnie poznali, znalibyście i mojego Ojca. Ale teraz już Go znacie i zobaczyliście” [J 14, 7], a także o możliwości przyjęcia Ducha Świętego – Ducha Prawdy, „którego świat przyjąć nie może, ponieważ Go nie widzi ani nie zna. Ale wy Go znacie, ponieważ u was przebywa i w was będzie” [J 14, 17]. Nieznajomość u Jana nie przybiera demiurgicznego, a zarazem abstrakcyjnego kształtu (jak dzieje się to u gnostyka). Jest właściwością negatywną, utrzymującą człowieka w niemożności poznania, ale nie determinującą niemożliwość oświecenia. Gnostycka Plane jest groźniejsza: co ona stworzy, a czego nie uda się gnostykom naprawić, zostanie pochłonięte w ostatniej fazie zbawiania kosmosu.

Dobrze zbudowany pod względem literackim jest obraz nieznajomości Ojca, przedstawiony za pomocą symboliki oniryzmu. Autor EV starał się oddziaływać na psychikę i wyobraźnię czytelnika, posługując się znanymi każdemu, uciążliwymi snami, aby za ich pomocą oddać stan ducha tych, którzy nie znają Ojca. Poza kontekstem wyznaniowym jest to ciekawy fragment, świadczący o niezmienności ludzkiej psychiki, w zakresie sennych udrętek<sup>14</sup>:

[...] Pograżyli się jakby w uspieniu i znajdowali siebie w snach wstrząsających, albo gdzieś uciekając, albo bezsilni wydani na prześladowanie innych, albo wpadając w jakąś bójkę, albo wymierzając innym ciosy, albo spadając z wysokiego miejsca, albo wznosząc się bez skrzydeł w powietrze. Innym razem jakby ktoś ich zabijał, choć nie ma nikogo kto by ich prześladował, albo sami jakby uśmiercali bliskich, gdyż zostali zbrukani ich krwią. Aż do chwili, w której budzą się [...]. [EV 29, 9-26]

Gnoza wydaje się prawdziwym wybawieniem, dzięki któremu niewiedzę odrzuca się jak sen, mając ją za nic. Sen

<sup>14</sup> Do podobnego obrazu odwoływała się także późniejsza mądrość ludowa, w przysłowiu „Sen mara, Bóg wiara” (zob.: hasło: *Sen* 13 w: *Norwa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich w oparciu o dzieło Samuela Adalberga*, red. J. Krzyżanowski, S. Świrko, Warszawa 1969-1978, t. III, s. 156).

w J jest równoznaczny ze śmiercią, aczkolwiek nie jest to sen spowodowany grzechem. Jezus metaforycznie określa śmierć Łazarza [J 11, 13], jako sen (być może dlatego, że zamierza go wskrzesić – obudzić z tego snu). Śnimy w nocy, w ciemności, w grzechu. W J, jak i w EV Jezus jest tym, który przebudza do światłości.

### Prawda i prawdziwość

Często określa się „prawdę” jako ‘zgodność sądu z rzeczywistością’. Jednak wydaje się, że teolog czy religioznawca dobrze wie, iż taka definicja nie ma zbyt wielkiego zastosowania w odniesieniu do prawdy o Bogu, czego świadectwem jest choćby cyniczne zapytanie Piłata „Cóż to jest prawda?” [J 18, 38]. Nad istotą prawdy filozofia grecka zastanawiała się od co najmniej pięciuset lat, zanim zaczął myśleć o tym Piłat. Koncepcje były skrajne, od Parmenidesowej, która mówiła, że myśl, o ile nie błądzi, nie różni się treścią od tego, co rzeczywiście istnieje, po sofistyczną, twierdzącą, że nie ma prawdy uniwersalnej, obiektywnej; dla każdego prawda jest inna, a im praktyczniejsza, tym lepsza.<sup>15</sup>

Z punktu widzenia religii można raczej definiować prawdę jako zespół wierzeń. Wszystkie religie bowiem uważają, że to właśnie one posiadają prawdę. Sytuacja ta dotyczy także badanych pism, bo oba, jako ewangelie, mają na celu przekazanie dobrej, a więc prawdziwej, nowiny o zbawieniu.

Nie trzeba dowodzić, że prawda jest wartością uniwersalną, cenioną we wszystkich kulturach. Szczególnego znaczenia nabiera, gdy odnosi się do absolutu czy do spraw ostatecz-

<sup>15</sup> Istniały także teorie nie tak skrajne, jak na przykład Sokratesa, Platona czy Arystotelesa [por.: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 1028].

nych. Bo przecież wyznawanie nieprawdziwej wiary nie dawałoby upragnionego efektu, jakim jest osiągnięcie zbawienia.

Autorom obu analizowanych pism zależało, by przekonać odbiorców o prawdziwości swoich nauk. Z obliczeń wynika, że prostych odniesień do prawdy dużo więcej występuje w tekście Janowym. Szczególnie często – we fragmentach wypowiedzi Chrystusa, zawierających formułę: „zaprawdę, zaprawdę powiadam wam/ci”. Formuła ta powtarzana w J 27 razy, jest także bardzo powszechna w innych pismach *Nowego Testamentu*. Nieustannie podkreślanie prawdziwości słów jest wyraźnym sygnałem wprowadzenia w treści objawień. Podniesienie rangi i zapowiedź wzniosłości słów miały zwrócić szczególną uwagę audytorium na tekst homilii. Któż nie chciałby słyszeć samej i tylko prawdy? Pismo gnostyckie zaczyna się od słów:

Ewangelia prawdy jest radością  
dla tych, którzy otrzymali łaskę od  
Ojca prawdy, aby poznali go [...]. [EV 16,31]<sup>16</sup>

Z przytoczonego fragmentu można wnioskować o pochodzeniu prawdy od Ojca (Prajca) – najwyższego i jedynego Boga w rozumieniu gnostyków. Taki wstęp ma uwiarygodnić przekaz, a jednocześnie zagwarantować zbawienie – skutek postępowania według zasad proponowanych w piśmie.

Gnoza – zbawcza wiedza zasadza się również na poznaniu prawdy, czyli tajemnej nauki, którą przekazał gnostykowi Chrystus. Można uznać nawet, że pojęcie „prawdy” jest tożsame z pojęciem „gnozy”, bo z logicznego punktu widzenia poznanie prawdy na jakiś temat skutkuje posiadaniem uży-

<sup>16</sup> *Ewangelia Prawdy* w kodeksie poprzedzona jest *Apokryficznym listem Jakuba*: 1, 1-16, 30 [Ep]c].

tecznej wiedzy. Dlatego gnostyk, poznając prawdę, ma już za datkę życia wiecznego. EV idzie krok dalej – kto pozna prawdę, ten ma Ducha Świętego: „Kto łączy / się z prawdą, ten łączy się / z ustami Ojca, / językiem swoim / przyjmuje Ducha Świętego” [EV 26, 36–27, 2]. Ponownie tożsamy fragment, mówiący o prawdzie wyzwającej z grzechu, można odnaleźć w tekście Janowym, w katechezie wygłaszanej przez Chrystusa: „Jeżeli będziecie trwać w nauce mojej, [...] poznacie prawdę, a prawda was wyzwoli” [J 8, 31–32]. Z czego? Zbawiciel chrześcijan mówił o wyzwoleniu z grzechu i ciemności. W ujęciu gnostyckim – z materii.

Poza utożsamieniem prawdy z gnozą tekst gnostycki zdaje się identyfikować prawdę także z Chrystusem: słowa „ukażała się prawda” [EV 26, 27–29] mogą być jednoznaczne z objawieniem Chrystusa. Podobnie objawienie obrazuje tekst Janowy: „łaska i prawda przyszły przez Jezusa Chrystusa” [J 1, 17]; sam zaś Zbawiciel jest „pełen łaski i prawdy” [J 1, 14]. Utożsamienie to dokonuje się także w dalszej części J, gdy podczas rozmowy z Tomaszem, będącej częścią mowy pożegnalnej, Chrystus mówi: „Ja jestem drogą i prawdą, i życiem” [J 14, 6]. Analogicznie prawdę o Chrystusowym objawieniu podaje tekst gnostycki: „wyznaczył drogę, a / drogą tą jest prawda, o której / ich pouczył” [EV 18, 19–21], „On stał się wyznaczającym / drogę dla zbłąkanych” [EV 31, 28–29]. Wypada tutaj zaznaczyć, że takie porównanie albo musiało być powszechne w ówczesnej epoce wśród różnych wędrownych magów (podających się za Mesjaszów), przemierzających tłumnie tereny Palestyny i Fenicji [HJ*Religia* 119–120], albo któreś z pism (wcześniejsze) stało się wzorem dla drugiego, bo trudno byłoby inaczej wytłumaczyć kolejne niemal identyczne sformułowanie obu autorów, tym razem dotyczące nauki Chrystusa.

Nadmienić trzeba, że prawda miała bardzo duże znaczenie w nauce Chrystusa, nie chodziło tylko o prawdomówność, ale o prawdę czyli to, co ma On do przekazania, o zaakceptowanie jako prawdy Jego przesłania. Chrześcijański ewangelista przekazuje, że w samoświadomości Chrystusa istniała pewność, co do tego, że jest On zbawicielem. W piśmie Janowym większość wypowiedzi dotyczących prawdy pada z ust Chrystusa. Podczas przesłuchania wyjaśnia On Piłatowi sens swojego posłannictwa, mówiąc: „Ja się na to narodziłem i na to przyszedłem na świat, aby dać świadectwo prawdzie” [J 18, 37]. Prawda jest także synonimem zbawienia czy pozo-stawania w związku z Bogiem. Wśród wypowiedzi Chrystusa odnajdujemy fragment, będący z jednej strony metaforą prawdy jako bezgrzesznego postępowania, z drugiej – światła jako Boga:

[...] kto się dopuszcza nieprawości, nienawidzi światła i nie zbliża się do niego, aby nie potępiono jego uczynków. Kto spełnia wymagania prawdy, zbliża się do światła, aby się okazało, że jego uczynki są spełnione w Bogu. [J 3, 20–21]

Warto zauważyć, że prawda i światło są tu niemalże tożsame z Bogiem. Poprzez prawdę zostajemy oświeceni, zaczynamy kroczyć w świetle, zbliżając się do Boga.

W tekście gnostyckim prawda jest atrybutem Ojca: jest On nie tylko „Ojcem prawdy”, ale „istnieje w prawdzie” [EV 26, 30–31]; także ona sama ma atrybuty właściwe Ojcu: „prawda jest / ustalona, niezmienna, / niewzruszona, doskonale piękna” [EV 17, 25–27], właściwa jest jej także „światłość prawdy” [EV 36, 11–12]. Może to sugerować, że jej utożsamienie z Ojcem zostało dużo wyraźniej zaakcentowane niż u Jana. Równocześnie możliwość przebywania w świetle jest bardzo odległa dla większości śmiertelników.

Posiadający wiedzę gnostycy (a więc wybrańcy) szczytą się poznaniem prawdy o Ojcu, które otrzymali dzięki Jego łasce. Gnostycy odróżniają siebie od sarkików, ludzi nieposiadających iskry bożej. Wybrańcy bowiem „nie doznają kłopotów z poszukiwaniem / prawdy” [EV 42, 24–25], tak jak Plane, która jej nie poznała i wszystkie jej stworzenia, „które usiłowała upodobnić / do piękna Prawdy” [EV 17, 19–20]. Co więcej, gnostycy uważają się za tych, którzy „sami są prawdą” [EV 42, 26] i „którzy objawili się / w prawdzie” [EV 43, 9–10]. Tak o spełnionym już, wiecznym żywocie pisze autor gnostyckiego dzieła w epilogu, będącym jakby podsumowaniem wcześniejszej egzemplifikacji tego, z czym się wiąże poznanie prawdy, przyjęcie wiedzy, czyli stanie się gnostykiem.

Nie tylko gnostycy uważają siebie za autentycznie związanych z prawdą. W J Chrystus mówi o pochodzeniu z prawdy tych, którzy w Niego uwierzyli: „każdy, kto jest z prawdy, słucha mojego głosu” [J 18, 37]. Tak więc i w tym tekście można zauważyć pewną tendencję do opisywania wierzących jako ludzi odróżniających siebie od reszty, pochodzących spoza świata a nawet – z Boga. Dowodzi tego wypowiedź Chrystusa, zawarta w jego modlitwie za uczniów, w której wyraźna jest antyteza Chrystus – świat: „Oni nie są ze świata, jak i Ja nie jestem ze świata” [J 17, 16], podobna antyteza my – oni, dotycząca wierzących i niewierzących w Chrystusa, zawarta jest w *Pierwszym Liście świętego Jana Apostoła*:

Oni są ze świata,  
dlatego mówią tak, jak [mówi] świat [...]  
My jesteśmy z Boga. Ten, który zna Boga, słucha nas.  
Kto nie jest z Boga nas nie słucha [...]. [1 J 4, 5–6]

Jeszcze jedną antytezę Ja – wy można dostrzec w wypowiedziach Chrystusa kierowanych do Żydów:

Wy jesteście z niskości, a Ja jestem z wysoka. Wy jesteście z tego świata, Ja nie jestem z tego świata [J 8, 23]

„Kto jest z Boga, słów bożych słucha. Wy dlatego nie słuchacie, że z Boga nie jesteście. [J 8, 47]

Prawda ma w J jeszcze jeden sens. Wyraża go jedno z określeń Ducha Świętego – „Duch Prawdy”, które użyte dla trzeciej Osoby trójjedynego Boga, sugeruje, że także i ten tekst utożsamia Boga z pojęciem „prawdy”, tak jak tekst gnostyki, mówiący o „Ojcu prawdy”. Ducha Świętego, a więc Ducha Prawdy i rolę, jaką ma spełnić we wspólnocie chrześcijan, zapowiada Chrystus: „Gdy zaś przyjdzie On, Duch Prawdy, doprowadzi was do całej prawdy” [J 16, 13]. Wyjaśni On więc dzieło Chrystusa. Sformułowanie „Duch Prawdy” spośród ewangelistów stosował tylko Jan.

Zaświadczanie o prawdziwości przekazu ważniejsze jest dla chrześcijańskiego ewangelisty. Jak wspomniano wcześniej, gnostyk coś przekazuje i nie dba o to, czy odbiorca uzna to za prawdę. Przydawka „prawdziwy” pada w jego tekście tylko<sup>17</sup> w odniesieniu do „Imienia”<sup>18</sup>. Jan natomiast często używa słowa „prawdziwy”, aby podkreślić wartość swojego przekazu. Po raz pierwszy określenie to pojawia się już w prologu, kiedy ewangelista opisuje Jezusa jako światłość przychodzącą na świat: „Była światłość prawdziwa” [J 1,9]; później Jego prawdziwość podkreślają ci, którzy uwierzyli: „On prawdziwie jest Zbawicielem świata” [J 4, 42] czy: „Ten prawdziwie jest prorokiem, który miał przyjść na świat” [J 6,12–14; 7, 40]. On

<sup>17</sup> Pojawia się jeszcze w epilogu na określenie wspólnoty gnostyków – „prawdziwych braci” [EV 43, 5–6] i zbawienia – „żywota prawdziwego” [EV 43, 10–11], czyli nie odnosi się do bóstwa.

<sup>18</sup> EV 38, 38–39, 1; 40, 5–6. Tu posiadanie prawdziwego imienia oznacza tożsamość z Ojcem.

sam mówił też o sobie, że Jego świadectwo (czy też sąd) jest prawdziwe, argumentując to pochodzeniem od prawdziwego Boga [J 8, 14 i n.]. O prawdziwości swojego przekazu zapewnia też sam autor: „Zaświadczył to ten, który widział, a świadectwo jego jest prawdziwe” [J 19, 35] i „ten właśnie uczeń daje świadectwo o tych sprawach i on je opisał. A wiemy, że świadectwo jego jest prawdziwe” [J 21, 24].

### Odpocznienie – zbawienie

Zadaniem ewangelii jest przekazanie zapowiedzi zbawienia. Jak zaznaczono powyżej, oba teksty są zorientowane chrystocentrycznie, a więc zbawienia ma dokonać Chrystus. Jednak pamiętać należy, że pomimo dużego podobieństwa obu tekstów w sferze chrystologii, różnią się one zasadniczo pojmowaniem zbawienia. Choć wielu badaczy sądzi, że gnostycy zaczerpnęli idee zbawienia i zbawiciela z chrześcijaństwa, należy jednak w pełni zgodzić się z tezą, którą podkreśla Kurt Rudolph, że:

różnorodność postaci i postaw zbawiciela w tekstach gnostycznych jest tak ogromna, że nie sposób przypisać im wspólnego źródła, jakim miałyby być chrześcijaństwo. [KRGnoza 118]

EV stanowi w pewnym sensie ewenement wśród tekstów z Nag-Hammadi, gdyż jest tekstem wybitnie chrystocentrycznym, ukazującym Chrystusa w sposób pokrewny J. [*ib.* 143 i n.]

Zasadniczą różnicą, jaka oddziela ortodoksję chrześcijańską od gnostyckiej herezji jest kwestia prawdziwości ciała zbawiciela. Chrześcijańska wizja zbawienia jednoznacznie przedstawia Chrystusa jako zbawiciela autentycznie cierpiącego, przez którego mękę, śmierć i zmartwychwstanie dokonało się zbawienie całej ludzkości. Modele gnostyckie nie akceptują

autentyczności męczeńskiej śmierci zbawcy, ani prawdziwości jego ciała. Według wierzeń gnostyków, zbawiciel jest istotą ponadświatową i nie może należeć do ontologicznie złego świata materii, na co wskazywałoby posiadanie przez niego materialnego ciała (dewaluowałoby to jego wartość). Tak więc można sobie wyobrazić, że połączenie tych dwóch koncepcji w spójną całość musiało być problematyczne. Połączenia takiego usiłuje dokonać właśnie EV, dlatego fragmenty dotyczące zbawienia i zbawiciela nie zawsze są jednoznaczne. Rudolph zauważa, że z pisma gnostyckiego nie można „jednoznacznie wyczytać ani doketyzmu, ani antydoketyzmu” [*ib.* 143].

Problematycznymi fragmentami są dwa wyjątki z EV, które – co przysparza dodatkowej trudności – następują po sobie. Pierwszy z nich przekazuje, że objawiony Syn „pozwoił im [tym, którzy przyjęli gnozę] / zakosztować z siebie i / odczuć siebie, i / obejmować umiłowanego Syna” [EV 30, 28–31], następny jakby temu zaprzecza: „przyszedł / w ciele podobieństwa” [EV 31, 4–5]. Wincenty Myszor w komentarzu do gnostyckiego dzieła pisze, że „ciało podobieństwa” nie mogło być materialne, ale także nie mogło być pozorne, co tłumaczy przez związek logiczny z poprzednim cytatem. Jednak zgodzić się z takim wyjaśnieniem można tylko pod warunkiem, że albo autor EV rozróżniał jeszcze inny rodzaj ciała (coś między ciałem materialnym a pozornym), albo „obejmowania Syna” nie można rozumieć dosłownie<sup>19</sup>. Jednym ze znaczeń czasownika „objąć”, odnoszącym się do uczuć, wrażeń i stanów psychicznych, jest ‘opanovać’,

<sup>19</sup> Por.: komentarz do EV 30, 29 i n. W. Myszor pisze, że „EV łączy również «objęcie Zbawiciela» z objawieniem gnozy”.

<sup>20</sup> *Nowy słownik języka polskiego*, pod red. E. Sobol, Warszawa 2002, s. 550.



‘przeniknąć’, ‘zrozumieć’<sup>20</sup>, a więc może także gnostyckie – ‘poznać’. Przy czym należy pamiętać, że EV jest tekstem „często tajemniczym i zawsze dogłębnie symbolicznym” [H]Religia 194].

Jako że zbawienie jest głównym tematem ewangelii, większość pojęć i terminów, które omówiono powyżej, łączy się z nim, gdyż niektóre symbolizują zbawienie, zbawiciela lub Ojca, w którym ma się to zbawienie dokonać.

Częstym obrazem zbawienia w tekście gnostyckim jest odpoczynek, oddany w polskim tłumaczeniu przez archaiczne słowo „odpocznienie”. Jest to obraz dokonanego stanu ducha, będącego celem gnostyka, a realizującego się dzięki posiadaniu gnozy. Odpocznienie ma się odbywać u Ojca jest ono także Jego atrybutem i dzięki niemu jest w ogóle możliwe. Wiąże się to z gnostycką koncepcją powracania do stanu pierwotnego, przywracania wszystkich boskich pierwiastków rozproszonych po świecie materialnym do boskiej Pełni. Stan odpoczynku jest możliwy dzięki objawieniu Syna, posłanego przez miłosiernego Ojca, aby „[eony] spoczęły już / w nim samym, aby poznały, / że on jest odpocznieniem” [EV 24, 18–20]. Gnostyk opisuje zbawienie nie tylko jako stan odpocznienia, wyobraża sobie je także jako miejsce. Możliwe, że tak jak chrześcijanie imaginowali sobie zbawienie, czyli przebywanie w Raju (którego różnorakie wizje zapoczątkowała *Apokalipsa św. Jana*), tak gnostyk myśli o miejscu, w którym przebywają zbawieni (jednak nie opisuje go z taką pomysłowością jak autor *Apokalipsy*). Jest ono nazwane po prostu „miejscem odpocznienia”. To Pełnia, z której wyszedł Jezus, „aby uczył / o miejscu i o swym miejscu / odpocznienia, z którego wyszedł [...]” [EV 40, 31–33], a także „jego własne miejsce odpocznienia” [EV 41, 13]. Chrystus u Jana nazywa je mieszkaniem w domu Ojca: „W domu Ojca mego jest

mieszkań wiele. [...] Idę przecież przygotować wam miejsce” [J 14, 2]. W porównywanych fragmentach znów widać różnicę terminologiczną: na określenie zbawienia w tekście gnostyckim użyto bardziej abstrakcyjnego rzeczownika „miejsce”, natomiast w J – obrazowych: „dom” czy „mieszkanie”.

Konkretny termin „zbawienie” pojawia się w EV w znaczeniu jakby „technicznym”. Autor opisuje nim tylko mechanizm zbawienia: „nadejdzie z wysoka” [EV 35, 1], lub wypowiada się o nim ogólnikowo: „uwierzyć w zbawienie” [EV 20, 7–8], „dokonać zbawienia” [EV 16, 39]. Formą, sposobem, w jaki ma się ono zrealizować jest wyrażone metaforycznie „odpocznienie”. Zupełnie inaczej dzieje się w tekście Janowym, gdzie termin „zbawienie” wysuwa się na pierwszy plan. Jezus używa go w zapowiedziach zbawienia: „Mówię to, abyście byli zbawieni” [J 5, 34], „jeżeli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony” [J 10, 9]; wyjaśniając swoje posłannictwo:

Bóg nie posłał swego Syna na świat po to, aby świat potępił, ale po to, by świat został przez Niego zbawiony [J 3, 17]; Nie przyszedłem bowiem po to, aby świat sądzić, ale aby świat zbawić. [J 12, 47]

Tekst Janowy używa także określeń metaforycznych, zastępujących słowo „zbawienie”. W większości są to metafory powiązane z życiem. Bardzo często pojawia się tu przenośnia utożsamiająca zbawienie z życiem: „Ten, który z nieba zstępuje i życie daje światu” [J 6, 33], użyta ponownie w przypowieści o Dobrym Pasterzu: „Ja przyszedłem po to, aby [owce] miały życie i miały je w obfitości” [J 10, 10], czy w zapowiedzi zmartwychwstania: „umarli usłyszą głos Syna Bożego, i ci, którzy usłyszą, żyć będą” [J 5, 25]. Rozbudowaną jej formą jest chętnie używana przez autora fraza „życie wieczne”:

Kto wierzy w Syna, ma życie wieczne [J 3, 36]; Kto we Mnie wierzy, ma życie wieczne [J 6, 47]; Kto słucha słowa Mego i wierzy w Tego, który Mnie posłał, ma życie wieczne [J 5, 24]; Ja jestem chlebem żywym, który zstąpił z nieba. Jeśli kto spożywa ten chleb, będzie żył na wieki. [J 6, 51]

Podobne słowa padają we fragmencie będącym ustanowieniem eucharystii [J 6, 54]. Jak widać autor J przede wszystkim podkreśla, że zbawienie polega na zachowaniu życia. Pogłębia tę ideę, mówiąc o wskrzeszeniu umarłych:

wszyscy, którzy spoczywają w grobach, usłyszą głos Jego: a ci którzy pełnili dobre czyny pójdą na zmartwychwstanie życia [J 5, 29]; jak Ojciec wskrzesza umarłych i ożywia, tak również Syn ożywia tych, których chce [J 5, 21]; kto [...], Ja go wskrzeszę w dniu ostatecznym. [J 6, 54]

Idea ta zostaje również wyrażona jako „zachowanie” życia pomimo śmierci: „Jeśli kto zachowa moją naukę, nie zazna śmierci na wieki” [J 8, 51]. Kulminacyjnym momentem w J, dotyczącym nauki Jezusa o zmartwychwstaniu, są słowa, według których ogniskuje się ono w Jego osobie: „Ja jestem zmartwychwstaniem i życiem” [J 11, 25]. O „żywocie / prawdziwym i wiecznym” [EV 43, 10–11] gnostyk pisze tylko raz w końcowej części dzieła – epilogu.

Różnica w określaniu „sposobu” zbawienia przez gnostyka i autora chrześcijańskiego prawdopodobnie jest spowodowana tym, że system gnostycki, bardziej przesiąknięty filozofią hellenistyczną, nie uważał zmartwychwstania za wartość pożądaną. Grecy wyznający filozofię Epikura nie wierzyli w jakiegokolwiek życie wieczne, gdyż duszę<sup>21</sup> uważali za zniszczalną, jej istnienie kończyło się w momencie śmierci ciała.

<sup>21</sup> Por.: L. Balter, *Eschatologia końca XX wieku*, Siedlce 2001.

Natomiast Grecy wyznający dualistyczne<sup>22</sup> filozofie Arystotelesa czy Platona uważali ciało za więzienie duszy, z którego wyzwala się ona poprzez śmierć<sup>23</sup>. Dlatego oni także nie byli zainteresowani nauką o zmartwychwstaniu (zwłaszcza ciała), czego dowodem jest zdarzenie opisane w *Dziejach Apostolskich*: kazanie świętego Pawła na Areopagu zostało przez nich wyśmiane [Dz 17, 32 i n.]. Poza tym materialne zmartwychwstanie jest dla gnostyków absurdem, ponieważ nie wyzwala z ciemności świata. Pamiętamy o ostatecznym celu istnienia, o „rozpłynięciu się kosmosu” [HJReligia 122].

## Pełnia

Gnostyckiemu pojęciu „Pełnia” – „Pleroma” można by poświęcić wiele stron, ponieważ koncepcji Pełni, jej powstania i rozwoju, było wiele, nawet wśród walentynian, do których dzieł zalicza się EV. Niestety mnogość koncepcji nie sprzyja wytlumaczeniu i zrozumieniu danej teorii czy pojęcia. Zauważył to już, walczący z herezją gnozy, Ireneusz, który zirytowany coraz to nowymi wytworami walentynian, napisał: „Każdy z nich wymyśla co dzień coś nowego i żadnego z nich nie uważa się za doskonałego, dopóki nie stanie się zdolny do takiej twórczości”<sup>24</sup>. W tym paragrafie omówione zostanie przede wszystkim pojęcie „Pełnia” w odniesieniu

<sup>22</sup> Pomimo całej nauki o zmartwychwstaniu, J nie jest wolna od wątków dualistycznych. I tak w rozmowie z Nikodemem [J 3, 6] Chrystus wprowadza rozróżnienie: „To, co się z ciała narodziło jest ciałem, a to, co się z Ducha narodziło, jest Duchem”, później padają wypowiedzi deprecjonujące wartość ciała: „Duch daje życie; ciało na nic się nie przyda” [J 6, 63].

<sup>23</sup> W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii. Filozofia starożytna i średnio-wieczna*, Warszawa 1993, s. 131, 143.

<sup>24</sup> Cyt. z: Ireneusz z Lyonu za: HJReligia 194.

do EV, idea zaś Pełni zostanie wyjaśniona tylko pokrótce, gdyż szerzej o niej przeczytać można w opracowaniach dotyczących gnostycyzmu.

*Stricte* gnostyckie znaczenie pojęcia „Pełnia” to ‘stan istnienia Ojca wraz z wszystkimi eonami’ – Jego boskimi emanacjami. EV zaczyna się opisem kryzysu w Pleromie, gdy „zwróciła się ku temu, / z którego wyszła” [EV 17, 4–6]. Według Jonasa powodem tego kryzysu była chęć oglądania Ojca przez eony, które nie zostały do tego predestynowane. Eonem, który najbardziej „zawinił” podczas całego zajścia była najmłodsza Sophia. Poszukując Ojca, popadła ona w namiętność – szaleństwo. Aby wyzwolić ją z tego stanu, podążył ku niej Chrystus, który zbawiając ją, przyczynił się do powstania rzeczy zewnętrznych. Działanie to potrzebne było nie tylko ze względu na wybawienie Sophii, ale też po to, aby zażegnać kryzys w Pleromie. Tak rysuje się istic gnostycki obraz Pełni, a co za tym idzie, ukazana jest rola zbawiciela. W badanym tekście Pełnia ma odniesienie także do gnostyckich jednostek, a zbawiciel – Chrystus nie działa tylko w imię jakiegoś abstraktu, ale „wie, że śmierć / jego jest życiem dla wielu” [EV 20, 13–14]. Męczeństwo Chrystusa w EV ma bezpośredni związek z objawieniem Pełni. Po słowach opisujących „przyjęcie księgi”, czyli dokonanie zbawienia (czy objawienia zbawionych), następują wersy:

Tak, jak jakiś testament,  
gdy nie został jeszcze otwarty, ukryty jest majątek  
zmarłego pana domu,  
tak również Pełnia pozostała  
ukryta, jak długo Ojciec Pełni  
był niewidzialny, ten, który sam  
z siebie istnieje, z którego każda  
przestrzeń pochodzi. [EV 20, 15–22]

Wynika z nich, że dzieło Chrystusa, na sposób chrześcijański, objawiło Ojca i Pełnię.

Inna wersja mitu wyjaśniającego znaczenie Pełni mówi głównie o wypełnianiu boskiego braku. Punktem wyjścia jest Ojciec emanujący boskim światłem. Światło to rozprzestrzeniło się i dzieliło, tworząc emanacje, składające się na „Pełnię Ojca”. Ich ilość sprawiła, że w końcu do przechowywania światła były potrzebne naczynia. Te również zostały wyemancypowane. Nie zdołały jednak oprzeć się sile boskiego światła, popękały i rozpadły się. Od tej pory boskie światło rozproszyło się po całym kosmosie, tworząc ubytek w Pełni. Gnostycy wierzyli, że boskie iskry znajdują się także w nich, są formą boskiej obecności – הניכש [szekina], dlatego ich zadaniem było odprowadzanie tych iskier do Pleromy.<sup>25</sup> Boskie emanujące światło było równocześnie siłą tworzącą i niszczącą, siłą rozproszoną po kosmosie. Jeśli uda się odnaleźć iskry tego światła, jeśli ma się ją w sobie, wtedy można realizować cel istnienia. Warto wspomnieć, że ten model kosmogonii zyskał popularność w wiekach średnich wśród żydowskich mistyków.

Forma boskiej Pełni musiała być znakiem czasu ówczesnych mistyków i zapewne była znana także poza kręgami gnostyckimi. Używali jej hermetycy i – w pewnym sensie – także mistycy żydowscy. Wszyscy oni chcieli dostąpić oglądania Boga wraz z jego eonami i całym boskim światem, jaki

<sup>25</sup> Podobnie jak nauka o Pełni, koncepcja rozpadu naczyń i rozproszania boskich iskier znalazła kontynuację w kabale żydowskiej (szczególnie w koncepcji Izaaka Lurii i jego następców). Według kabalistów z każdego dobrego czynu wyłuskiwane są iskry, z których ma być zbudowana świątynia czekająca na przybycie Mesjasza. [Por.: G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, Warszawa 2007, s. 271–316; dalej *GSMistycyzm* z numerem strony].

sobie wyobrażali, tyle, że ci ostatni, kierując się Torą, chcieli oglądać Boga zasiadającego na tronie. To właśnie oznaczało dla nich Pełnię Boga [GSMistyryzm 57].

### Ostatnia boża iskra

Tekst ewangelii, przekazu „dobrej nowiny”, musi być skuteczny. Warunkiem skuteczności jest zrozumienie go przez odbiorcę. Analiza *Ewangelii Prawdy* oraz *Ewangelii św. Jana* skłania do konkluzji, że były one kierowane do innych grup odbiorców (wtedy oba teksty byłyby niezależne od siebie i nie konkurowałyby ze sobą) albo po powstaniu pierwszej z nich, autor konkurencyjnej doktryny stworzył swój tekst, zmieniając obrazowanie, być może czyniąc go bardziej atrakcyjnym dla odbiorcy (który tekst powstał wcześniej nie rozstrzygnięto w badaniach jednoznacznie). Możemy przypuszczać, że tekst gnostycki, nasycony abstraktami, mógł być kierowany do wyższych warstw społecznych, natomiast J, pełna obrazów pobudzających wyobraźnię, mogła być kierowana do ludzi prostych. Jednak na podstawie tych samych przesłanek można powiedzieć, że tekst bardziej abstrakcyjny mógł być kierowany do Greków nawracających się z pogaństwa, a J do żydów.

Tak czy inaczej, dla człowieka znającego *Stary* i *Nowy Testament* zetknięcie z tekstem EV (także z innymi tekstami *Kodeksu z Nag-Hammadi*) jest cennym doświadczeniem służącym poszerzeniu horyzontów. Jest odkryciem jeszcze jednego sposobu opisywania duchowości.

Małgorzata Pawlata

### “THE LIGHT” AND OTHER ABSTRACT CONCEPTS IN THE “GNOSTIC GOSPEL OF TRUTH”

(summary)

This article treats about the most common abstract concepts included in gnostic writings. They are: the gnostic, the truth, the light, the rest. They make kind of web of concepts, which complete each other, but they also can exist separately. The most universal of them is “the light”, which contains other ideas.

Analysis of concepts is based on the comparison gnostic gospel with *The gospel of John*. “The light” make both gospels similar and allows perceived gnostic element in *The gospel of John*.

NA MARGINESACH LEKTUR

Joanna Raźny

PARADOKSY REWOLUCJI. O JEDNOAKTÓWCE  
„DOMINO MADAME DU BARRY” WACŁAWA GRUBIŃSKIEGO

Po temat Wielkiej Rewolucji Francuskiej – w polskiej dramaturgii międzywojennej podejmowany przez Stanisławę Przybyszewską [*Dziewięćdziesiąty trzeci*, 1927; *Sprawa Dantona*, 1929, wyst. 1931; *Thermidor*, wersja niem. prawdopodobnie 1925, wyst. w przekł. pol. 1971] i Karola Huberta Rostworowskiego [*Czerwony marsz*, prwdr. 1930, wyst. 1934, wyd. os. 1936] – sięgnął Wacław Grubiński w jednoaktówce *Domino Madame du Barry* ze zbioru *Historia na wrywki*<sup>1</sup>. Ak-

---

Joanna Raźny (ur. 1970) – adiunkt w Katedrze Literatury i Tradycji Oświecenia UŁ. Jej zainteresowania naukowe obejmują literaturę polską z przełomu XIX i XX wieku, a w tym obszarze twórczość epigonów i polemicznych kontynuatorów „przybyszewszczyzny”. Na marginesie prac badawczych zajmuje się przekładami z literatury francuskiej – dawnej i współczesnej.

<sup>1</sup> W. Grubiński, *Domino Madame du Barry*, [w:] *Historia na wrywki*, Warszawa 1939 [dalej: *WGDominio* z numerem strony]. Fenomen Wielkiej Rewolucji Francuskiej persewerował wyobraźnię dramatopisarzy różnych narodowości, by przywołać: Georga Büchnera [*Śmierć Dantona*, 1835], Victorię Sardou [*Thermidor*, 1891; *Madame Sans-Gêne*, 1893] czy Romain Rollanda [*Teatr Rewolucji*, 1898-1901, 1925-1938]. Zainteresowanie Grubińskiego wydarzeniami lat 1789-1799 odżyło w okresie londyńskiej emigracji, kiedy to zrodził się – nigdy niesfinalizowany przez autora – projekt opowiadki „o hożej Charlotte i Maracie w wannie”. Zob.: W. Grubiński, list do M. Gry-

cja utworu rozgrywa się w 1793 roku w dniu, gdy na paryskim Placu Rewolucji zginąć miała pod gilotyną ostatnia faworyta Ludwika XV, co nastąpiło – jak odnotowuje historia, choć przemilcza autor – 8 grudnia. Dramaturg rezygnuje z drastycznej dosłowności w przedstawieniu niesławnych ekscesów jakobińskiego terroru, sytuując wątpliwe zdarzenie fabularną w „obszernej «sali»” więzienia Conciergerie<sup>2</sup>, gdzie kilkunastu osadzonych – mężczyzn i kobiet w różnym wieku, różnego urodzenia oraz stanu – oczekuje z wyroku Trybunału Rewolucyjnego na stracenie, oddając się modnej sztuce salonowej konwersacji. Arystokratyczno-plebejski zestaw osób przebywających w celi, pośród których nie brak zdeklarowanych wyznawców jakobinizmu, w ironiczny sposób odzwierciedla egalitarystyczny charakter rewolucyjnych przemian („gilotyna wszystkich urówieśnia” [WGDomino 142]), a zarazem świadczy o pojawieniu się antagonizmów w obozie władzy, gdzie „już się zaczęło [...] pożeranie się wzajemne panów rewolucjonistów” [WGDomino 146]<sup>3</sup>. Ci, którzy odnieśli zwycięstwo, eliminują „wrogów

---

dzewskiego z 23 XI 1961 [Bibl. UMK w Toruniu, Archiwum Emigracji, sygn. AE/AW/LXXVI/4].

<sup>2</sup> Conciergerie jako miejsce akcji dramatu poddaje się także metaforycznemu odczytaniu, wyobrażając na zasadzie synekdochy rewolucyjną Francję, która stała się gigantycznym więzieniem, a jej ludność żyła w ciągłym strachu przed spadającym ostrzem.

<sup>3</sup> Wizję Rewolucji współtworzą w dramacie Grubińskiego aluzyjne przywołania utrwalonych w tradycji i anegdocie aforystycznych sądów pochodzących od świadków i uczestników tamtych historycznych wydarzeń, m.in.: Pierre’a Victoriena Vergniauda, który wypowiedział słynne zdanie: „Rewolucja, jak Saturn, pożera własne dzieci”, czy Josepha Louis Lagrange’a, który na wieść o egzekucji Antoine’a Laurenta de Lavoisiera stwierdził: „Wystarczyła im tylko jedna chwila, by utracić tę głowę, a może sto lat nie wystarczy, by podobna się odtworzyła”.

rewolucji”, a także tylko podejrzanych o wrogość, niszczą opozycję we własnych szeregach i przekształcają ruch wolnościowy w instrument ucisku. A choć jeszcze nie wiadomo, „czy Robespierre zgilotynuje Saint-Justa, czy Saint-Just Robespierre’a” [WGDomino 146], przesądzone zdają się być losy kordeliera Dantona wobec krążących pogłosek o jego podejrzanych kontaktach pieniężnych z cudzoziemcami [WGDomino 153].

Dynamika politycznych wydarzeń, o których wieści docierają z pozascenicznej przestrzeni, determinuje tok towarzyskich rozmów, jakie prowadzą współuczestnicy więziennej niedoli. Wymiana celnych ripost, mniej lub bardziej przejrzystych aluzji, ironicznie podchwyconych i z nawiązką oddawanych słów ogniskuje się wokół jednego tematu – rewolucji. Zaadaptowany do sytuacji wymuszonego współbycia wzorzec kultury salonowej, opartej na wykwintnym obyczajku i umiejętności „pięknego mówienia” – z dowcipem, polemiką i swadą – dość nieoczekiwanie okazuje swoją przydatność dla opisu mechanizmów społecznego przewrotu i deszyfracji sprzeczności rewolucyjnej ideologii. Ustami królewskiej eks-faworyty przekonuje Grubiński, że to nie masy ludowe robią rewolucję, lecz ich przywódcy. Masy służą jedynie jako użyteczne narzędzie bezwzględny i nieprzebiegający w środkach demagogom i agitatorom, którzy wykorzystują demokratyczną retorykę dla urzeczywistnienia własnych planów:

Kto to jest lud? Danton? Robespierre? Desmoulin? [...] Danton jest Danton i Robespierre jest Robespierre! Ulepszacze społeczeństwa! Wodzireje ciemnoty i niezadowolonia, królowie krzyku! [...] Sami się narzucili. I pozabijają się nawzajem w imię ludu, którego nie ma. [...] Kto to jest lud? Pokaż go, niech mó-

wi! [...] To robi Danton, Robespierre! [...] Osoba ludu nie istnieje! [WGD*omino* 151-152]

Spoza antyrewolucyjnych replik Madame du Barry, jakie padają w jej rozmowach z fizjokratą Croute'em czy adwokatem Peissierem, przezierna krytyka doktryny politycznej Jana Jacques'a Rousseau, na którego tak chętnie powoływali się jakobini. W pismach genewskiego myśliciela miały swe źródło niektóre z idei i pojęć przez nich przyswojonych, jak: rezygnacja z praw jednostki na rzecz ogółu; podporządkowanie się całego społeczeństwa „woli powszechnej”, która będąc niepodzielna, absolutna i nieomylna, dąży zawsze do „dobra powszechnego”; suwerenność zjednoczonego kontraktem społecznym ludu-narodu, czy – zwłaszcza przeświadczenie, iż człowiek wychodzi z łona natury dobrym, a dopiero cywilizacja – instytucje społeczne i polityczne – czynią zeń istotę zdegenerowaną, skąd nietrudno było już wyprowadzić wniosek o konieczności odrodzenia „zepsutego” świata na drodze gwałtownych przemian. Rousseauańska myśl polityczna, najpełniej wyrażona w *Umowie społecznej*, obraca się wszakże w sferze utopii, na co wielokrotnie zwracano uwagę<sup>4</sup>, ale też o czym nazbyt łatwo zapomniano. Przeprowadzona w dziele tym analiza zasad, na których winna zostać oparta organizacja przyszłego sprawiedliwego społeczeństwa, to intelektualna konstrukcja, ufundowana na czystych pojęciach i wyzbyta dość radykalnie łączności z empirią. Tak zwany „lud” w wymiarze substancjalnym nie

<sup>4</sup> Zob. np.: B. Baczek, *Rousseau: Samotność i wspólnota*, Warszawa 1964, s. 497-734; R. Bäcker, *Totalitaryzm. Geneza, istota, upadek*, Toruń 1992, s. 15-16; J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, *Dzieje kultury francuskiej*, Warszawa 2005, s. 367-395; M. Bankowicz, W. Kozub-Ciembroniewicz, *Dyktatury i tyranie. Szkice o niedemokratycznej władzy*, Kraków 2007, s. 147-153.

istnieje. „Nie posadzisz tego na tronie”, ani „się z tym nie rozmówisz” [WGD*omino* 151] – przypomina poprzez medium swej bohaterki Grubiński. Podobnie abstraktem jest i „wola powszechna”, niewiele mająca wspólnego z faktyczną wolą ludzi czy też chociażby wolą większości. Wcielona w życie przez wąską grupę rewolucyjnych przywódców, rzekomo działających w interesie zbiorowości, w istocie zaś realizujących – za cenę tysięcy istnień ludzkich – własne cele, prowadzi na bezdroża tyranii.

Sekretna obecność Robespierre'a, który zjawia się w *Conciergerie*, by „posłuchać tego, co mówi obywatelka du Barry, i jak ona to mówi” [WGD*omino* 147], wpisuje się w logikę rewolucyjnego procesu, zapowiadając, nieukazany bezpośrednio na scenie, dalszy bieg historycznych wydarzeń – upadek dyktatora, który wprawiający w ruch maszynę instytucjonalnego terroru, sam wkrótce stanie się jego ofiarą. W spotkaniu dwu osobowości dokonuje się zarazem, w metaforycznym skrócie, konfrontacja „dwu Francji” – tej republikańskiej, rewolucyjnej i tej obalonego monarchicznego ładu – ujawniająca swoiste kontinuum obu systemów i światów. Paradoksalność koncepcji dramaturgicznej Grubińskiego wyraża się bowiem w sugestii istnienia ciągłości między dawnym ustrojem a Rewolucją. W ujęciu autora nie stanowi ona bynajmniej zerwania z poprzedzającą epoką. Przeciwnie – jest tamtej epoki nieodrodnym dzieckiem. I to nie tylko dlatego, że okazuje się „błędnym kołem”, na miejsce króla wprowadzając Lud, którego przedstawiciele (i wodzowie) szybko uczą się naśladować swych poprzedników – koronowanych despotów – i radykalizują ich metody. „Wolałam niesprawiedliwych królów: byli łagodniejsi!” [WGD*omino* 151] – stwierdza wszak Madame du Barry. We Francji dawny porządek został już wcześniej podważony. Rewolucja – dowo-



dzi Grubiński – miała miejsce przed Rewolucją. Dokonało się to nie przy użyciu przemocy, lecz osobistym wdziękiem, niepospolitą urodą i walorami charakteru Jeanne Bécu, córki kucharki i nieznanego ojca, ostatecznie niekoronowanej królowej Wersalu.<sup>5</sup> Za sprawą niezwykle awansu plebejuszki, obdarzonej hrabiowskim tytułem du Barry i miłosnym faworem monarchy z dynastii Bourbonów, wstrząsowi uległa cała sfera hierarchicznego ładu społecznego, w którym to urodzenie decydowało o szansach – lub ich braku – w karierze życiowej. Skromna przedstawicielka trzeciego stanu, odsunięte-

<sup>5</sup> O kolejach życia historycznej Madame du Barry zob. np.: B. Craveri, *Madame du Barry: anioł z nizin społecznych*, [w:] *Kochanki i królowe. Władza kobiet*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2008 [dalej: BCMadame z numerem strony]; Z. Libiszowska, *Ludwik XV*, Wrocław 1997, s. 195–207. Kreśląc literacki portret tej postaci, Grubiński akcentuje zwłaszcza jej wybujałą ambicję, który to rys charakterologiczny nie znajduje raczej potwierdzenia w relacjach źródłowych. (Świadectwa współczesnych, którzy mieli okazję osobiście zetknąć się z ostatnią faworytą Ludwika XV, przedstawiają ją przede wszystkim jako kobietę odznaczającą się – pomimo fatalnej przeszłości – zniewalającym czarem, prawdziwą dobrocią oraz wielką wrażliwością na ludzką krzywdę i biedę.) Sugerując uwikłanie swej bohaterki w dworskie intrygi, dramaturg czyni zapewne aluzję do dymisji w grudniu 1770 r. księcia Étienne’a François de Choiseula, w czym znawcy epoki istotnie upatrują po części efekt odwetowych działań Madame du Barry wobec okazującego jej nieprzejednaną wrogość ministra spraw zagranicznych. Z kolei chętlive stwierdzenie protagonistki utworu, iż zdołała przymusić następczynię tronu, by zechciała się do niej odezwać, odsyła do wydarzeń 1771 roku, nazywanego niekiedy w historiografii „rokiem milczenia”. Dopiero 1 stycznia 1772 r., na tradycyjnym przyjęciu noworocznym, Maria Antonina, dotychczas ignorująca królewską faworytę obraźliwym milczeniem, raczyła wypowiedzieć do niej jedno zdanie („Dużo ludzi dziś w Wersalu”), ulegając naciskom ze strony Marii Teresy i austriackiego ambasadora, zabiegających o przychyłność Ludwika XV dla sprawy rychłego już rozbioru Polski.

go dotychczas od przywilejów i władzy, swym wyniesieniem do godności pierwszej damy francuskiego dworu ucieleśniła pragnienia dynamizujące zbiorowość złożoną z jednostek opanowanych przez egalitarystyczną pasję, a jej pięcioletnie nieformalne panowanie stało się forpocztą przemian, które dwadzieścia lat później osiągnęły kulminację w demokratycznej fazie Rewolucji, kiedy to lud obalił prawowitą monarchię i na chwilę ujął władzę w „swoje” ręce. Toteż w rozmowie z fizjokratą Croute’em na zarzut, że nie dla ludu pracowała i nie szła razem z ludem, bohaterka odpowiada:

Myślałam jak lud! O dobrobycie i o wywyższeniu! O wydobyciu się z nędzy, o zrównaniu się z panami! Równość znaczy dla ludu: kariera! I właśnie to robiłam, robiłam karierę, to samo, co teraz robi cały lud, tylko, że teraz to robi z nożem w ręku! [WGDomino 150].

Pisząc swą sztukę o Madame du Barry, nie zamierzał Grubiński formułować historiozoficznych diagnoz. Interesują go raczej paradoksy historii. Czy losy prostej dziewczyny z ludu, łaską monarchy wyniesionej do wyżyn Wersalu, to nie jeszcze jedna wersja bajki o Kopciuszku, tyle że uwieczniona autorytetem świadków i kronikarzy epoki Ludwika XV? Czy przewrót 1789 roku byłby możliwy bez impulsu płynącego z wybujałego temperamentu królewskiego kochanka? Spojrzenie na fragment dziejów powszechnych od strony alkowy daje autorowi sposobność do sceptycznego ukazania, jak względne bywa pojęcie wielkości i że małe nieraz przyczyny wywołują doniosłe skutki. Można by rzec, iż na materiale historii weryfikuje dramaturg prawdziwość teorii domina, wedle której jedno drobne zdarzenie uruchamia lawinę innych, podobnie jak przewrócenie się pojedynczej kostki domina pociąga za sobą upadek całego ich sze-

regu. Początków Wielkiej Rewolucji Francuskiej upatruje Grubiński w kręgu spraw monarszego łoża, o czym zazwyczaj milczą podręczniki historii. Zarzewiem przyszłych zmian, które miały wstrząsnąć Francją Bourbonów i odwrócić jedną z kart w dziejach Europy, okazują się erotyczne wybory Ludwika XV. Owa odbrażwiająca przekora w traktowaniu historii – prezentowanej pod kątem prywatności, w sposób programowo odmienny od wersji oficjalnej i szkolnej – spokrewnia *Domino Madame du Barry* z godzącymi w interpretacyjny tradycjonalizm wystąpieniami Tadeusza Boya Żeleńskiego.<sup>6</sup>

Odczytanie *Domina Madame du Barry* w kategoriach drwiny z utrwalonego schematu wykładni historycznej nie wyczerpuje złożonych sensów utworu, niepozbawionego – wbrew ludycznej wymowie jego tytułu – dyskretniej, moralizującej tendencji. Po odjeździe katowskiego wózka grono „ocalałych” rozgrywa – zgodnie ze zwyczajem ustalonym przez Madame du Barry, choć już bez jej uczestnictwa – wieczorną partię domina. Znajdujący oparcie w konkretnej sytuacji fabularnej tytułowy motyw gry w domino odsyła do *universum* znaczeń zawartych w antycznym toposie *theatrum mundi*. Głosem jednego ze swych bohaterów przywołuje Grubiński starą metaforę życia-gry, przypominając – jak gdyby w polemicznym nawiązaniu do „prometejskiego” projektu udoskonalenia świata, źle skonstruowanego przez Stwórcę, który niosła ze sobą rewolucja – że to nie człowiek jest w tej grze protagonistą:

PAN LEPERLELAU (*mieszka kamyki*): Ta partia domina ma swoją tradycję. Gracze się zmieniają, partia trwa. Ja zastępuję dzi-

<sup>6</sup> Zob.: J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002, s. 430.

siaj barona Dudonante. Jutro mnie może zastąpi kto inny [WGDomino 162].<sup>7</sup>

Autor *Domina Madame du Barry* nie wpisuje się jednak w nurt skrajnie deterministycznych odczytań platońskiej koncepcji ludzkiej marionetkowości w obliczu władającej nami mocy. Głęboki pesymizm emanujący ze stwierdzenia pana Leperlelau przełamuje replika księżnej Lubomirskiej: „Každy gra za siebie” [WGDomino 162]. I jest w tej konstatacji sprzeciw wobec numerycznego traktowania istnień ludzkich, równych sobie, więc wzajemnie wymienialnych, jak sądzili architekci pretotalitarnego ładu, oraz uznanie podmiotowości człowieka, który w ramach porządku ustanowionego przez Boga<sup>8</sup> nie przestaje być kreatorem własnego losu.

<sup>7</sup> Przypomnienie to dotyczy również głównych aktorów na krwawej scenie teatru dziejów. Nieprzekupny wódz jakobinów pojawia się w celi Conciergerie, z której wkrótce – jak pokaże dalszy bieg historii, ledwie zasugerowany w utworze – sam zostanie wyprowadzony na szafot. W dramacie Grubińskiego także rewolucja ujawnia swą naturę „hazardu”, tu nikt nie ma wyłączności na zwycięstwo.

<sup>8</sup> Spoza chaosu rewolucyjnych wydarzeń wyłania się figura Boga – jedyne, w co wierzy Madame du Barry. Wiare tę tytułowa bohaterka dramatu wyraża w finale swej rozmowy z Robespierre’em, którego tożsamości nie jest świadoma: „ROBESPIERRE: W co wierzysz, obywatelko? [...] W tym zamęciu, w tym zmaganiu się ludu z niesprawiedliwością... w co wierzysz? DU BARRY: W Boga. Tylko w Boga!” [WGDomino 152]. I jest to *deus ridens*, naigrawający się z ludzkich przygód i z daremności ludzkich zamierzeń, o czym przekonuje „tortura nadziei”, jakiej poddana została królewska eks-faworyta, nazbyt dosłownie rozumiejąc zawartą w liście od przyjaciół obietnicę: „Jeszcze dzisiaj będziesz wolna” [WGDomino 142], której konsolacyjny sens urzeczywistni się w wymiarze metafizycznym – wraz ze śmiercią protagonistki. Nawiązując do starej metafory człowieka-bożego igrzyska, Grubiński dokonał swobodnej transpozycji wypadków z ostatniego dnia życia historycznej hrabiny du Barry, których sugestywny opis

„W tradycyjnym kształcie toposu istniał margines wolności; człowiek stawał wobec możliwości zagrania wszystkich ról lub dobrego bądź złego odegrania tylko jednej narzuconej mu roli” – zauważa Jadwiga Kotlarska<sup>9</sup>. Sytuując swych bohaterów w zamkniętej przestrzeni świata-więzienia, Grubiński nie zredukował do zera możliwości wyboru, nie wyeliminował alternatywy dobrze lub źle zagranej roli. Wolność wyboru, możliwość autokreacji – choć ograniczone – nie zostały zniesione. Więźniom Conciergerie pozostaje pięknie i z godnością wytrwać w roli, zanim śmierć – główna postać sceny – w wyznaczonym czasie zakończy grę. Dopomogą w tym nienaganna znajomość dworskiego *savoir-vivre*'u oraz pamięć o cnotach, do jakich zobowiązuje szlachectwo – „dane, jak wszystko, od Boga” [WG*Domino* 160]<sup>10</sup>. Nie po raz pierwszy w swojej twórczości jawi się

---

znajdujemy u współczesnej znawczyni epoki *ancien régime*'u: „Ranikiem tego dnia, kiedy wydano wyrok, sędziowie zasugerowali jej możliwość ułaskawienia w przypadku, gdyby okazała się skłonna do wyjawienia, gdzie ukryła swoje klejnoty. Przez trzy godziny biedaczka wymieniała niezliczone schowki, w których umieściła swoje skarby, a kiedy i tak kazano jej wejść na wóz dla skazańców, który ciągle na nią czekał, sądziła, że to pomyłka” [BC*Madame* 295].

<sup>9</sup> J. Kotlarska, *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk 1998, s. 31. Na temat topiki teatru świata zob. też: M. Szneiderman, *O Bogu Komediancie i ludzkiej marionetce*, [w:] *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000.

<sup>10</sup> Charakterystyczne, iż przywilej „pięknej” śmierci przysługuje jedynie arystokratycznym bohaterom utworu Grubińskiego. Ani adwokat Peissier, ani Madame du Barry nie wykażą się odpowiednią siłą charakteru i... dystynkcją wobec perspektywy nieuchronnej zagłady. W przypadku ostatniej faworyty Ludwika XV owo literackie znamię plebejskości znajduje potwierdzenie w przekazach historycznych. Wedle relacji Louise-Elisabeth Vigée Le Brun, trzykrotnej portrecistki hrabiny du Barry i świadka dramatu Rewolucji: „Pośród wielu kobiet, których śmierć widziały te straszne dni, [Madame du Barry] była jedyną,

Grubiński jako apologeta człowieka dobrze wychowanego i subtelnego oraz przekorny ironista wobec oświeceniowych – lub z oświecenia czerpiących – prób wykazania głupoty, śmieszności i szkodliwości kultury, ogłady towarzyskiej i wyrafinowania.

---

która nie umiała odważnie znieść widoku szafotu; krzyczała, prosiła o łaskę straszne pospólstwo, które ją otaczało, a pospólstwo to wzruszyło się do tego stopnia, że kat przyspieszył koniec egzekucji” [L.-E. Vigée Le Brun, *Souvenirs*, red. C. Herrmann, Paris 1984, t. 1, s. 127; cyt. za: BC*Madame* 295]. Słynna jest ostatnia prośba królewskiej kochanki: „Jeszcze chwileczkę, panie kacie!” [zob. np.: W. Kopalinski, *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1991, s. 79].

*Joanna Raźny*

PARADOXES OF THE REVOLUTION.  
ON THE ONE-ACT PLAY  
“DOMINO OF MADAME DU BARRY”  
BY WACLAW GRUBINSKI

(summary)

The subject of consideration is an one-act play *Domino of Madame du Barry*, which is a part of *History at random* (1939) by Waclaw Grubinski. The gist of this play is the Great French Revolution. The author was not going to formulate historical and philosophical conclusions. He was only interested in petty reasons of historic events. They are reflected in a heroine's life. She is not educated and comes from the lower class, but thanks to the King Louis the 15<sup>th</sup> she becomes a member of the highest social class aristocracy.