

IRENEUSZ OPAKCI

## POMNIK I WIERSZ

PAMIĄTKA I POEZJA NA PRZEŁOMIE OŚWIECENIA I ROMANTYZMU

### 1

Bywa, że gdy oko turysty dwudziestowiecznego — zakładając, że jest to turysta kulturalny — spojrzy na wierszowane zapisy naszych wieszczów, błyska w nim coś na kształt zgorznienia, hamowanego li tylko przez tradycję wpojonym szacunkiem dla wielkich nazwisk. Bo jakże to: przywykliśmy do tego, że romantyzm odkrył wartość zabytków przeszłości. Że odnosił się do nich z szacunkiem. Zyskaliśmy przekonanie, że była to epoka ludzi wszechstronnie wrażliwych — w szczególności zaś wrażliwych na ślady dawnych kultur i na troskę o to, co zwykło się zwać „dziełem sztuki”.

A tu — stanie przed oczyma oto taki wiersz Mickiewicza, wpisany do sztambucha Ewuni Ankwiczówny:

Mój cziczeronie! oto na pomniku  
Jakieś niekształtne, nieznanome imię  
Wędrownik skreślił na znak, że był w Rzymie.

*(Do mego cziczerona)*

Mało, że Mickiewicza nie gorszy ów zgoła chuligański wybryk wędrowca, który biegał wśród starożytnych ruin po to, by tępym gwoździem wydrapywać na zmurszałych kamieniach swoje inicjały. Warto zwrócić uwagę na fakt, że to samego siebie (tak, tak, nie żadnego tam „podmiocika lirycznego”; to wiersz sztambuchowy!) Mickiewicz w szacie takowej wystawiał. U góry bowiem sztambuchowej karty wpierw swój podpis wybazgrał — a pod nim dopiero wypisał wiersz, interpretujący zacytowanymi zdaniem inicjalne zawijasy.<sup>1</sup>

Słowacki podobne wyznanie uczynił — w wierszu zapisanym w sztambuchowej kasetce baronowej Richthoffenowej:

<sup>1</sup> Zob.: Uwagi wydawcy, [W:] *Dzieła Adama Mickiewicza*, Lwów 1900, t. II, s. 537 n.

Długo myślałem, jaki głaz wybiorę  
 Na położenie rytego napisu:  
 Czy pierś kolumny, czy łono cyprysu?  
 Lecz cyprys płakał, gdym rozcinał korę;  
 A gdym cios stali pomnikowi zadał,  
 To kamień jęczał jak we śnie i gadał.

(W imionniku pani B.R.)

Nie dziwi reakcja pomnika: był zapewne zaszokowany niefrasobliwym stosunkiem polskiego wieszczka do przepisów o ochronie zabytków. Sam Słowacki jednak jakby tego nie dostrzegał, zaślepienie swoje w tej kwestii poświadczając jeszcze i później, w czasie podróży na Wschód:

[...] po głazach obłąkane oko  
 Padło na jakiś napis — strumień myśli opadł...  
 Ktoś dwudziesty dziewiąty przypomniał listopad,  
 Polskim językiem groby Egipcjanów znacząc...  
 Czytałem smutny — człowiek może pisał płacząc.

(Na szczycie piramid)

Znów: ani słowa oburzenia na wandalizm poprzednika! Taki to spadek przekazała romantyczna poezja dwudziestowiecznym wycieczkom...

Spadek nie jedyny w interesującej nas tu okazji. Dziś z humorem patrzymy na szkolne dzieci, kultywujące w drewnianym oprawie karteluski, pokryte nieporadnymi kulfonami, układającymi się w standardowe wpisy „Ku pamięci!”. W tamtych — romantycznych — czasach tę zabawę ze śmiertelną powagą uprawiali najznakomitsi poeci, wpisując do sztambuchów zarówno leciwych dam, jak i nieletnich pańienek specjalnie ułożone, a często i najlepsze, swoje wiersze<sup>2</sup>... L. Siemieński wprawdzie zapewniał, że taki nagabywany przez posiadaczkę sztambucha poeta odnosi się do tego niechętnie i „często gęsto widzi się w trudnym położeniu”<sup>3</sup> — co wydaje się potwierdzać reakcja Mickiewicza na przypomnienie Odyńcowe o konieczności wpisu do imionnika Ankwiczówny: „Nie nudź mi! daj mi pokój!”<sup>4</sup> Wierzyć w to wszakże jako w regułę nie należy: Mickiewicz wiersz jednak ułożył, wiersz znakomity. A Słowacki?

Słowacki oceniał panią baronową Richthoffen jednoznacznie:

Polka, bardzo miła osóbką, wiele gadająca, z rodzaju naszych przymilających się i zwinnych kobietek warszawskich. [...] słysząc tylko o tej pani, lataliśmy jak wariaty z Zygmuntem po willach włoskich, aby ją zobaczyć. Ideał utworzony w imaginacji rozprysnął się za pierwszym spotkaniem tej damy w ogrodzie Borghezeych i teraz została mi w niej tylko milutka znajomość.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Zob.: S. Wasylewski, *Sztambuch. Skarbnica romantyzmu*, Warszawa [brw.]

<sup>3</sup> *Album amicorum*, [W:] *Dzieła*, Warszawa 1881, t. I, s. 295.

<sup>4</sup> A. E. Odyniec, *Listy z podróży*, Warszawa 1961, t. II, s. 224.

<sup>5</sup> List do matki z 28 maja 1836 (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1962, t. I s. 326 n.). Podkreślenia w cytowanych tekstach — z wyjątkiem cytatów z Norwida — moje.

I choć nie ma wątpliwości, że wpis sztambuchowy został dokonany grubo po owym „pierwszym spotkaniu” — zabrzmiał dramatycznie. I szczerze: w wierszu bowiem Słowacki — w sposób niemal obraźliwy — nie tai, że zdaje sobie sprawę z tego, iż prośba o wpis pamiątkowy była tylko chwilowym kaprysem gadatliwej damulki:

Ale ten listek, gdzie wyraz nieśmiały  
Wkrótce się zatrze — pamięć twa zatraci.  
Gdyby go Tobie przyniósł gołąb biały  
Z bijącą piersią, od siostr albo braci,  
Od innych nawet — byle nie ode mnie,  
Już byś go miała w sercu, nim się w rękę zemnie.

Wypomina lekkomyślnej niewieście, że kamienne pomniki okazują więcej niż ona „czucia i serca” — i... dokonuje wpisu. Dokonuje tak, jakby ulegał nie tyle prośbie właścicielki skrzynki z karteczkami — ją wszak traktuje dość obraźliwie — lecz samej „magii wpisu”, wpisu, do którego wielką wagę się przywiązuje:

I napisałem. — Lecz będę przeklinał  
Kaskadę czasu, co ten liść pochłonie!  
Bo cyprys płakał, gdym korę rozcinał,  
Bo wierz mi, Pani, że w pomników łonie  
Ryjąc sztyletem, zaciekły morderca,  
W głębi doryłem się czucia i serca.

Sztambuch w tym wierszu nie spotyka się z lekceważeniem. To tylko jego właścicielka zostaje ukazana jako istota niegodna posiadania imionnika. Sama natomiast magia możliwości dokonania wpisu zostaje tu ujęta jako siła, przelamująca opory płynące ze świadomości, że właścicielka zlekceważy i zapomni wpis. Ten wiersz sztambuchowy, tak bezpardonowo obchodzący się z adresatką — jest świadectwem „mitu sztambucha”, działającego na wolę romantycznego poety z siłą nieodpartą!

Może dokładniej: nie tyle „mitu sztambucha” (to jest jedna z możliwych konsekwencji tendencji bardziej generalnej), ile „mitu wpisu”. Sytuacja w tym wierszu jest dość wyraźna — tym silniej zresztą dla adresatki upokarzająca. Rozwój bowiem wątku centralnego dość ostro unaocznia, że dokonanie wpisu wcale nie zostało spowodowane chęcią zaspokojenia prośby adresatki wiersza. Utwór zaczyna się narracją, ukazującą wydarzenia zaistniałe jeszcze przed pojawieniem się „propozycji sztambuchowej” filuternej damy. Wydarzenia, skupione już wokół problemu „położenia napisu”. Napisu dla poety ważnego; mówi wszak: „Długo myślałem, jaki głaz wybiorę”. Napisu, który „sam w sobie” jest brzemienny: wszak pod jego ciężarem cyprys „płacze”, a kamień „jęczy jak we śnie i gada”. Poeta — za nim pojawi się propozycja właścicielki imionnika — już dwukrotnie próbuje ów napis wydrążyć, nie wytrzymuje jednak jęku obarczanych nim przedmiotów. Czyni to

wszystko przy tym jakby w opętaniu: określa się jako „zaciekły morderca”. Tak, jakby musiał napis ów wyrycić, jakby pchała go do tego jakaś przemożna, przełamująca jego wolę, siła.

W tym dopiero momencie pojawia się propozycja adresatki wiersza. Propozycja — bardzo lekceważąca:

[...] „Napisz błahe imię  
Na jakimś listku okwieconej róży,  
A ja liść wrzucę w brylantowy wrótek  
Wielkiej kaskady imion i pamiątek”.

Za chwilę pada stwierdzenie: „I napisałem”. I zaraz pojawia się przekleństwo, wyrastające ze świadomości, że adresatka przecież nie doceni wagi tego napisu, zlekceważy go... A jednak — wbrew temu całemu skupisku „antybodźców” — wpis zostaje dokonany.

Wiersz Słowackiego ukazuje więc rzecz w postaci — można tak to określić — klinicznej. W sytuacji „sztambuchowego wpisu”, zadzierzgniętej między poetą i właścicielką imionnika — oni oboje najmniej mają do rządzenia. Siłą przemożną, rządzącą układem wątku, jest samo pragnienie dokonania napisu, pragnienie, ukazane jako siła całkowicie wyalienowana. Siła niezależna od adresatki: pojawia się przecież jeszcze przed jej spotkaniem — i realizuje się wbrew temu, że taka adresatka takiego napisu nie jest godna. Siła niezależna również od poety. dokonuje on wpisu jakby wbrew swojej woli, wbrew jasnemu rozeznaniu, że ta adresatka nie jest go warta. A jednak — dokonuje: pragnienie „wpisu samego w sobie”, wewnętrzny, opętający nakaz dokonania go — okazał się nieodparty.

Więc — najdosłowniej — „mit wpisu”: dyrektywa postępowania. To — oczywiście — po stu latach może dziwić. Ale też nasuwa podejrzenie, że w owym wydrapywaniu swoich inicjałów na cokołach starożytnych pomników kryje się coś więcej niż tylko brak „archeologicznej kultury”. Może kryje się w tym jakaś siła, która przełamывała opory w naruszaniu nietykalności zabytków? Nasuwa też to myśl o tym, że romantycznej kariery sztambucha nie warto tak od razu traktować w otoku wyrozumiałego politowania nad zdziecinnieniem wieszczów. Że może i tutaj ta sama siła ujawnia swoje działanie? Warto sprawdzić.

Jeśli jednak chcemy sprawdzać i poddać próbie wytłumaczenia działanie sił tak tajemnych — obierzmy sobie przewodnią ścieżkę. Niech będzie to ścieżka biegnąca przez teren dla zwykłego czytelnika równie tajemny: teren pewnego typu metafory. Na przykład takiej, jaką zastosował Mickiewicz w tym oto imiennikowym wierszu:

Jak wielorakie świecą na tym błoniu kwiaty!  
Jedne szumne w jaskrawych dowcipu ozdobach,  
Drugie przyjaźń sadziła; te wzrastają z laty;  
Inne żałośnie wędnać zdają się na grobach,  
W których są pochowane serca i nadzieje.

Kiedy Pani przechodzi ten ogród pamiętek,  
 Nad jednym może westchnie, z wielu się rozśmieje,  
 Ujrzy i szczupły, dla mnie oddany zakątek.  
 A choć równie z innymi nie możesz go cenić,  
 Choć wyda się tylko samotną drożyną,  
 [. . . . .]  
 Wspomnisz jednak o dróżce, choć z tego powodu,  
 Że przedziela kwatery pięknego ogrodu.

(W imienniku M.S.)

Spacer, drożyna, kwiaty, kwatery, ogród... Bardzo konsekwentnie rozbudowana metafora. Spróbujmy nie uwierzyć, że poeta dobrał ją sobie dowolnie: że mógł tu równie dobrze pojawić się ocean albo niebo, albo górski, skalisty i niedostępny pejzaż... Spróbujmy natomiast zapytać: dlaczego sztambuch został tu ujęty w metaforze ogrodu pamiętek? W dodatku: nie ogrodu warzywnego, ale ogrodu-parku, takiego w guście „ogrodów angielskich”: bardzo wszak nastrojowo urozmaiconego, od jasnych kwiatów po groby i ustronie samotnej drożyny.

2

W *Pamiętnikach czasów moich*, na jednej z pierwszych kart, Julian Ursyn Niemcewicz zanotował: „Brat mój Jan na pamiętkę urodzenia naszego posadził dwa orzechy”.<sup>6</sup> Daje to świadectwo nie tylko temu, że brat Jan był dobrym gospodarzem i dbał o wiewiórki. Świadczy to bowiem również o tym, że brat Jan był wiernym synem swojej epoki: kochał pamiętki!

Problem „pamiętki” był jednym z centralnych zagadnień w światopoglądzie ludzi wieku Oświecenia.<sup>7</sup> W zbiorczym dla wielu dróg myślowych epoki *Systemie przyrody* P.-H. Holbach pisał:

Myśl, że po śmierci zostaniemy pogrążeni w całkowitym zapomnieniu, że wszystkie więzy łączące nas z istotami naszego gatunku zostaną zerwane, że utracimy wszelką możliwość wywierania jakiegokolwiek wpływu na te istoty, jest bolesna dla każdego człowieka, a szczególnie dręczy ludzi o płomiennej wyobraźni. Pragnienie nieśmiertelności, czyli życia w pamięci ludzkiej, było zawsze namiętnością wielkich dusz; [...]. Bohaterowie cnoty lub występku, filozofowie i zdobywcy, ludzie genialni i utalentowani, zarówno te wzniosłe istoty, które przynoszą zaszczyt naszemu rodzajowi, jak i słynni zbrodniarze, którzy go upadlali i gnębili, we wszystkich swoich poczynaniach mieli zawsze na względzie potomność i żywili nadzieję oddziaływania na dusze ludzkie nawet wtedy, gdy już sami nie będą istnieli. [...] Smutek niepotrzebnych światu wielmożów, trapiący ich często wówczas, gdy tracą nadzieję przedłużenia swego rodu, ma swoje źródło jedynie w strachu przed całkowitym zapomnieniem<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> *Pamiętniki czasów moich*, Warszawa 1957, t. I, s. 35.

<sup>7</sup> W zakresie „pamiętki oświeceniowej” wiele inspirujących uwag zawdzięczam p. Norbertowi Wojciechowskiemu, za nie też wyrażam tu podziękowanie.

<sup>8</sup> *System przyrody*, Warszawa 1957, t. I, s. 336—337.

Tyle od ludziach „wielkich” i duszach „płomiennych”. Światopogląd oświeceniowy miał jednak ambicję ogarnięcia swoimi zasadami całości świata — stąd nie mogło w tym rozważaniu zbraknąć miejsca i dla ludzi maluczkich tudzież dusz mniej rozognionych. Pisał więc Holbach:

Jeżeli człowiek przeciętny nie sięga tak daleko, znajduje jednak upodobanie w myśli, że zobaczy siebie odrodzonego w swych dzieciach, które mają go przeżyć, przekazać jego imię, zachować pamięć o nim i reprezentować go w społeczeństwie. Dla nich to przebudowuje swoją chatę, dla nich sadzi drzewo, którego sam nie ujrzy nigdy w pełni rozwoju; pracuje po to, aby zapewnić im szczęście.<sup>9</sup>

By dopełnić obrazu oświeceniowego ujęcia problemu „pamięci” — dodajmy, że wiązał się z nim w tej zekonomizowanej i praktycystycznej epoce wzgląd na społeczną użyteczność owej „ambicji nieśmiertelności”. Pisał Holbach:

Nie potępiajmy i nie usiłujmy gasić tej szlachetnej namiętności mającej swe źródło w naszej naturze, gdyż owoce jej przynoszą społeczeństwu wielkie korzyści. [...] Dla niej [tj. pamięci potomnych] pisze uczoney; dla zadziwienia jej monarcha wznosi wielkie budowle.<sup>10</sup>

W takich warunkach podniecanie w ludziach nadziei unieśmiertelnienia w pamięci pokoleń przyszłych jawiło się jako znakomite narzędzie dydaktyki i jako bodziec do „czynienia pożytku”. Nie dziwne więc, że wprzęgnięta w dydaktyczne służby oświeceniowa poezja raz po raz o ten motyw potraçała. Po przykłady nie trzeba sięgać daleko — starczy tomik liryków „pocziwego Kniaźninka”, by wskazać, jak ów motyw pamięci, sprzęgnięty z motywem sławy, przesycał twórczość oświeceniowych poetów. Pisał tam Kniaźnin:

Ty, którą teraz w najgłębszej ciemności  
Czas, wieków trawca, przed nami ukrywa;  
Przyjm nasze myśli, późna Potomności!  
Które chęć sławy dobywa.

(*Do Potomności*)

Wnuki go wnukom podadzą.  
Może pamięć u nich miła  
I dla mej zostanie pracy;  
Co wieść im świętą przesyła  
O sercu twoim, Ignacy!  
Potomność tego nie maże,  
Czym cnota chce ją zapalić.

(*Do Ignacego Witosławskiego*)

Tu wasza czułość i praca  
Ze smakiem łączy zabawę;

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże, s. 336

Tu odświeżoną nam wraca  
Czcigodnych Firlejów sławę

(Do Joanny Piaskowskiej)

Trudniejszą ja mam zabawę:  
Chciałbym zarobić na sławę.

(Do Piotra Borzęckiego)

Idź o szlachetna tym torem  
I dawaj przykład w narodzie;  
Jak ma płeć twoja z honorem  
O naszej myśleć swobodzie.

[. . . . .]

Czując Ojczyzna dzielne ich ramiona,  
Z wieczną cię będzie wspominać podzięką:

(Do Księżny Izabelli Czartoryskiej)

Oszczędność jego, w przemysły obfita,  
Nie miała więcej w czym sobie uskąpić:  
Wspaniałość razem, wszędy znakomita,  
Nie mogła więcej w hojności postąpić.

[. . . . .]

Niestety! umarł: ale sławą żyje,  
I w swych pamiątkach zostanie przytomny.  
Niech tylko w sercach pamięć go wyryje;  
Póki was będzie, i on wiekopomny.

(Na śmierć Księcia Augusta Czartoryskiego)

Ta przygarść cytatów nie wyczerpuje nawet zasobu zawartego w okładzinkach tomiku Książnica: to świadczy, jak popularny był ten motyw. Ale tu zwróćmy uwagę na drugą jeszcze rzecz: otóż wszystkie niemal zacytowane wiersze (jak i inne, nie zacytowane tutaj) skierowane są do konkretnych adresatów i mówią o konkretnych osobach i ich czynach. To ważne zjawisko: bo wskazuje, jak nie tylko poezja, ale i społeczny krąg myślenia był tą problematyką przesiąknięty. Znajdujemy się w samym centrum oświeceniowego światopoglądu!

Dokładnie w centrum: tu bowiem wyrasta zarówno sam problemat „pamiętki”, jak i najpopularniejsze podówczas sposoby jej realizowania. Oświecenie bowiem wsparło swój światopogląd o odczytanie „ładu przyrody”, o założenie, że działa ona wedle praw stałych i nieodmiennych, co zapewnia światu niewzruszony porządek. Pisał Holbach: „Przyroda działa na zasadzie prostych, jednorodnych i niezmiennych praw”.<sup>11</sup> To stwierdzenie, które można uznać za fundamentalne dla światopoglądu epoki,<sup>12</sup> stawiało człowieka w pozycji swoście „dwuwartościowej”. Z jednej strony

<sup>11</sup> Tamże, s. 57.

<sup>12</sup> Wykład tych spraw przynosi książka B. Baczki (*Rousseau. Samotność i wspólnota*, Warszawa 1964, szczeg. s. 289 nn.).

był on — jak wszystkie twory żywe — efemerydą, żyjątkiem krótkotrwałym. Tu jawiła się taka formuła: „Słaby śmiertelniku! Pragnąłbyś żyć wiecznie. Czy chcesz więc, aby dla ciebie jedyną przyrodą zmieniała swój bieg?”<sup>13</sup> To była żaloba ludzkiego losu, wyznaczona przez oświeceniowe odczytanie praw świata.

Z drugiej jednak strony uznanie niezmienności praw rządzących rzeczywistością stwarzało fundament dla optymizmu i zaufania do kolei ludzkiego losu: gdy przechodziło się z terenu jednostki na teren gatunku, teren nieprzerwanej ciągłości pokoleń. Przeświadczenie o niezmienności „ustroju świata” było równoznaczne z wiarą w możliwość „sukcesji”, w możliwość przekazywania potomnym niejako „sztafetowej pałeczki” czynów i dorobku testatora. Tu właśnie jawiły się podwaliny oświeceniowego zaufania w „pamięć potomnych” — która była efektem dziedziczenia przez nich dorobku odchodzących ze świata. Tu jawiła się cytowana już formuła Holbacha, że człowiek „zobaczy siebie odrodzonego w swych dzieciach”, które mają „zachować pamięć o nim i reprezentować go w społeczeństwie”. Pewność ta sprawia, że „dla nich [...] przebudowuje swoją chatę, dla nich sadi drzewo, którego sam nie ujrzy nigdy w pełni rozwoju”. Tu również wyrasta — jakby rozwijając w poetyckim zapisie cytat z Holbacha — wiersz Karpińskiego:

Położ kamień przy jabłoni,  
Cośmy ją razem szczepili,  
[ . . . . . ]  
Powiedz twemu Zygmuntovi,  
Gdy nań spadnie ta włość cała,  
Niech co rok święto odnowi  
Przyjaźni, co nas wiązała.

Że te jabłka imię mają:  
Niech przyjaciółom swym powie:  
Niech im nas przypominają;  
To się Franciszek, a to Jan zowie.

*(Z okoliczności jabłoni)*

Wiersz ten ukazuje zaufanie do „ładu świata” na odcinku bardzo konkretnym i „życiowo” ważkim: chodzi o wyrażone w nim przeświadczenie o niezakłóconym dokonywaniu się „sukcesji”, o tym, że ów Zygmunt niewątpliwie odziedziczy „włość całą” i będzie nią przez lata gospodarzył. W tych warunkach — rzecz jasna — zasadzona w konkretnym miejscu jabłoni będzie spełniała wyznaczoną jej rolę pamiętki, gdyż stale będzie obecna w zasięgu wzroku tego, komu ma przypominać związane z nią wydarzenia. Tu właśnie silnie ujawnia się oświeceniowe zaufanie do „ładu” świata i trwałości tego ładu: do tego, że rodowe majątki będą przechodziły z pokolenia na pokolenie w ramach tego samego rodu, bo gwarantuje to prawo, gwarantuje to raz na zawsze ustalony ład świata.

<sup>13</sup> Holbach, op. cit., s. 311.

To bardzo ważne zjawisko: bo ono najpełniej tłumaczy oświeceniową koncepcję pamiątki. Holbach pisał:

Wszystko dowodzi w człowieku chęci przeżycia samego siebie. Piramidy, mauzolea, pomniki, epitafia [a więc napisy ryte w kamieniu — I. O.] — wszystko to wskazuje, że pragnie on przedłużyć swe istnienie poza grób. Nie są mu obojętne sądy potomności [...]; dla zadziwienia jej monarcha wznosi wspaniałe budowle.<sup>14</sup>

Charakterystyczne: jako „pamiątki” są tu wymienione przede wszystkim te rzeczy, które można by nazwać „nieruchomościami”, te, które są osadzone trwale w konkretnym miejscu. Oczywiście — by mogły istotnie pełnić funkcję pamiątek — musi być spełnione założenie, że w miejscu tym będą osadzeni również ci, dla których te rzeczy mają być pamiątkami. Tutaj bardzo mocno rzuca się w oczy oświeceniowe zaufanie do „trwałości porządku” świata.

Jakoż pamiątka w Oświeceniu — to pamiątka przede wszystkim materialna, to rzecz: pomnik, pamiątkowe drzewo, budynek, określone „miejsce okolicy”, w końcu jakiś obraz, jakiś numizmat, jakiś bibelot... To wszystko, co musi być osadzone w konkretnym przestrzennie miejscu. Muzeum i skansen — a nie dający się łatwo nosić w kieszeni sztambuch lub w wyobraźni odbite „widoki” — stanowią podstawowy typ pamiątki oświeceniowej. Kolekcja rzeczy materialnych.

Taka koncepcja pamiątki uzyskuje drugie jeszcze — a ważne — wsparcie, będące zresztą też pochodną zaufania do stabilizacji świata. Z tego przecie zaufania zrodził się oświeceniowy pęd do budowania przepysznych rezydencji, do gromadzenia majątności, których sens wiązał się z wiarą w nienaruszalność dziedzictwa rodowego, do zakładania rodzinnych parków i galerii rzeźb i malarstwa... Tkwi za tym przeświadczenie, że co człowiek sobie zbuduje i zgromadzi — nie zostanie mu odjęte, po śmierci zaś przejdzie w ręce bliskich mu sukcesorów.

W tym właśnie zamiłowaniu do wznoszenia budowli, do gromadzenia „majątności” również posiada swe uzasadnienie koncepcja „pamiątki materialnej”; taka pamiątka mogła być równocześnie wykorzystana jako dekoracja mieszkalnego wnętrza lub ogrodu, mogła też być rzeczą w sensie ścisłym funkcjonującą „ekonomicznie”. Jeśli brat Niemcewicza wolał zasadzić „na pamiątkę narodzenia” dwa orzechy, zamiast zamówić pamiątkowy wiersz u znajomego wierszoklety — to nie bez znaczenia były tu zapewne „uboczne korzyści” z takiej pamiątki. Były te drzewa „pomnikami” — ale też przynosiły kilka kosztów owoców... Cóż: na wszystko, nie tylko na pamiątki patrzyło Oświecenie oczyma *Pana Podstołego*.

Z tendencji do „uświatniania posiadłości” wyrastała mania „ogrodów”: pięknych parków, dodających rezydencjom splendoru, a i stanowiących piękne miejsca dla spędzania czasu. To Sofiówka, Puławy, Tulczyn, Powązki... Znamienne są tu rady twórcy najstojniejszego, upoetyzowanego podręcznika w tej materii, Delille’a, wiernie dla pożytku Polaków przełożone przez Karpińskiego:

<sup>14</sup> Tamże, s. 337.

Zasadzone na pamiątkę przyjaciela, syna, ojca albo gościa, który z żalem oddalił się, drzewa zatrzymują nazwiska ich, nazwiska miłe na zawsze. [...]. Cóż wam przeszkadza, kiedy dobre niebo pozwoli wam na koniec cieszyć się dziećciem, któregoście nie mieli, zasadzoną latoroślą, gajem, albo laskiem dzień ten naznaczyć? [...] ja w pokorze, ogrodów niskich przyjaciół, w te miejsca pójdę, gdzie Flora i Zefiry same dwór twój składają [...]. Tam na hołd szczególny, synowi twojemu, wieku jego krzewinę poświęcę, i gaik imieniem jego zaszczycę. Ten prosty podarek, te drzewa młodociane, ogrodów tamtych ozdoby najwdzięczniejsze, wzrastać będą pod oczyma twoimi.<sup>15</sup>

Tak to z pamiątek rodził się ogród... Ogród w tym czasie — oczywiście — „angielski”, więc nastrojowo urozmaicony; musiały więc w nim obok radosnych „pamiątek narodzin” być również miejsca do melancholii skłaniające. Miejsca, również z pamiątek wygospodarowane:

Pomiędzy najweselszymi widokami, niech się czasem pokażą mogiły i groby, te wierne żalu waszego pamiątniki. Ach! któż z was znajdzie się, ażeby nad stratą jaką nie płakał? [...]. We wszystkich takich grobach i pamiątkach marnych wynalazków chronić się należy. Połącz jak tylko można w tej rzeczy najdotkliwszej, sztukę twą ze smutkiem, i wspaniały zbytek z prostotą wiejską.<sup>16</sup>

Tak to z pamiątkowymi grobami łączył się smak dekoratora... Groby — stawały się równocześnie ogrodowym ornamentem.

Nie inaczej — z innym przesławnym ogrodów ozdobieniem: z ruinami. Zrów z ozdobą łączy się tu — pamiątka:

Ale rozwaliny prawdziwe zabawiają oczy moje, które będąc ojców naszych rówienikami, miło mi się zapytać ich o dawnych dziejach i łatwo mi nawet uwierzyć im. Czasów i ludzi one mi przypominają historią, a im sławniejsze są te czasy, i ludzie więksi, tym na rozwaliny starożytne z większym zastanowieniem się poglądam.<sup>17</sup>

Taką to teorię ogrodu — w sensie ścisłym „ogrodu pamiątek” — formułował Delille, teorię, w której „pamiątkowe” spletało się z „dekoracyjnym”. Dlatego właśnie rodził się kult pamiątki materialnej...

Teoria ta wchodziła w życie, nie zasklepiała się w okładkach wierszowanego podręcznika. W Sofiówce Potockich — dla przykładu — Trembecki takie postrzegał zjawiska:

Idąc, gdzie znęcająca murawa się sciele,  
Znak skończenia naszego przerwał me wesele.  
Posepne stoją cisy, ukochane cienie  
Wam na cześć: KONSTANTEMU, MIKULE, HELENIE.  
[.....]  
Pan miejsca, na pamiątkę szczególnej przygody,  
Wskrzesał chłodnik Tetydy, odziały go wody.  
[.....]

<sup>15</sup> F. Karpiński, *Pisma wierszem i prozą*, Warszawa 1896, s. 382.

<sup>16</sup> Tamże, s. 398.

<sup>17</sup> Tamże, s. 405.

W głębszym gładzonych ciosów leżą stopy lesie,  
 Z których się znakomita piramida wzniesie.  
 [. . . . .]  
 Ta boleśnem *wspomnieniem* rażąca mogiła  
 Czyjeś niepospolite zwłoki będzie kryła.

(*Sofiówka*)

W Puławach zaś Woronicz napotykał

To właśnie miejsce cieniom jego poświęcone,  
 Gdzie wdzięczne dziatki wnucząt gronem otoczone,  
 Drogi rys twarzy ojca uwieczniając głazem,  
 Przysięgły: duszy jego żywym być obrazem!

(*Świątynia Sybilli*)

Oczywiście — dla dekoracji grób ów kamienny otulała „brzoza, pamiętek tych wierna strażnica”. I w ślad za brzozą w ogrodzie puławskim

Każde drzewo coś mówi, uczy, *przypomina*  
 Ojca, matkę, sąsiada, przyjaciela, syna.

(*Świątynia Sybilli*)

Bywało, że drzewa przypominały rzeczy grubo mniej warte pamięci, co przyświadczył Książnin wierszykiem *Do jaworu. Nadgrobek suczynce Lubci* — którego materia wydaje się być świadectwem już zgoła obsesji upamiętniania wszystkiego na każdym miejscu i o każdej dobie. W sentymentalnej zresztą poezji jaworom przyszło nie tylko, jak w *Laurze i Filonie*, pełnić rolę zbornych punktów dla skorych do umawiania się kochanków. Sielankowi pastuszkowie poczęli na masową skalę ujawniać zamiłowania i talenta rzeźbiarskie, wyzwolone przez pęd do upamiętniania wydarzeń, jak na sielankę przystało, raczej intymnych. „Cyfra na jaworze” stała się plagą zagajników, o danych statystycznych zaś w tej niezwykle popularnej podówczas gałęzi sztuki rzeźbienia w drewnie szczerze poinformował Karpiński:

Gdy świat zorza pobieli,  
 Każdy jawor znaczony,  
 Gdzieśmy z sobą siedzieli,  
 Karbowany imiony.

(*Przypomnienie dawnej miłości*)

Aż dziw bierze, że oświeceniowe tabele gatunków botanicznych nie zanotowały odmiany *Acer pseudoplatanus memor*...

Gdy więc Filon i Korydon pozostawiali po sobie pamiętki rzezane w jaworowej korze, zaś — jak zanotował w pamiętnikach Kajetan Koźmian — Paweł Stryjeński

„Miłośnikiem był ogrodów i owoców i piękne w nich pamiątki po sobie zostawił”,<sup>18</sup> inni zbierali lub rozdawali pamiątkowe bibeloty tudzież portrety i pejzaże. Zwłoki Staszica w czasie pogrzebu „młodzież prawie [...] obnażyła z tych szat świętych, obrywając je na pamiątkę”,<sup>19</sup> jeszcze mniej delikatnie obeszła się potomność z prochami Kochanowskiego w Zwolenu, które bez ceregieli pozbawiono głowy, by ją w charakterze pamiątki mogła przechowywać w puławskich zbiorach księżna Izabella,<sup>20</sup> która zresztą „pamiątkom narodowym” ważną rolę wyznaczyła i „pośmiertną wzniosła im świątynię”.<sup>21</sup> Dzięki niej też — to ważne sformułowanie L. Siemieńskiego! — „ogrody puławskie zamieniły się w muzeum ciepłych jeszcze pamiątek”.<sup>22</sup> W kolekcjach Świątyni Sybilli i Domku Gotyckiego nierzadko trafiała się pamiątka i taka, która

[...] nie ma innego znaczenia, tylko w uczuciu osoby, dla której łączy się z jakim wspomnieniem. Podobnymi pamiątkami, ze wszystkich stron świata ściągniętymi, upstrzone były ściany Gotyckiego domu. Była to więc kolekcja osobista, obchodząca tylko samą właścicielkę.<sup>23</sup>

Rzecz jasna — były tam również „pamiątki” inne, tym niemniej Siemieński znamienne podkreśla ich niezmiernie konkretny związek z określonymi zdarzeniami z życia konkretnych osób:

[...] strzały Wilhelma Tella lub buciki Montezumy, lub grzebień Bianki Capelli, pantofle pani de Maintenon, tahakierka Tippa Saiba, puginał królowej Georgii, którym zabiła Łazarowa, kałamarz Macchiawello, pióro Woltera, ubiór, w którym był chrzczony Rousseau, łyżeczka po kaptanie Cook’u, kaftan Kromwella i wiele tym podobnych osobliwości.<sup>24</sup>

Te wszystkie przedmiociki były, rzecz jasna, najmniej warte w kolekcji księżny Czartoryskiej — ale one najsilniej wskazują na jej typ. Rzecz nie w tym bowiem, że można by ową część zbiorów określić mianem „kolekcji plotkarskiej”. Rzecz w tym, iż w owym anegdotycznym zbiorze przejawia się wyraźnie główna tendencja jego właścicielki, charakterystyczna dla omawianego tu rysu epoki: jest to zbiór nie zabytków, ale w sensie ścisłym pamiątek.

Takiego też charakteru w kontekście owych „relikwii” nabierają rzeczywiste zabytki, bogato w puławskiej kolekcji reprezentowane. Pisze dalej Siemieński:

Świątynia była składem pamiątek; było to muzeum archeologiczne, jedyne, jakie wówczas w polskich ziemiach istniało, z tą jednak różnicą od zwykłych muzeów, że do każdego zabytku wią-

<sup>18</sup> *Pamiętniki Kajetana Koźmiana*, Poznań 1858, t. I, s. 153.

<sup>19</sup> Tamże, t. II, s. 252.

<sup>20</sup> Sporo anegdotycznego, a i bezcennego komentarza do puławskich zbiorów zamieścił Z. Dębicki w książce *Puławy* (Lwów 1887, t. II, s. 251 nn.).

<sup>21</sup> Tak określił to Koźmian w cyt. *Pamiętnikach* (t. I, s. 256).

<sup>22</sup> *Ogrody w historii i poezji*, [W:] *Dzieła*, t. I, s. 127.

<sup>23</sup> Tamże, s. 130.

<sup>24</sup> Tamże, s. 130 n.

zała się wielka tradycja. Każdy miecz, każda zbroja, każda chorągiew, każdy klejnot przypominał jakąś wielką postać historyczną, jakieś zwycięstwo lub fakt znaczący, i budził w sercu oglądającego te pamiątki uczucie żalu<sup>25</sup>.

Właśnie: nie o kulturową, ale „pamiątkową” wartość tu chodziło... Tak pomyślane muzeum istotnie znakomicie dawało się ująć jako część puławskiego „ogrodu pamiątek”. Tym bardziej, że i tu „dekoracyjność” owych pamiątek ważny ich walor stanowiła. Notował Siemieński:

Ozdoby wewnętrzne sal domu Gotyckiego odznaczały się dobrym smakiem, a nawet przepychem. Ściany okryte kobiercami, makatami, gobelinami, a na tych porozwieszane trofea rozmaitych broni, obrazy, herby [...]. Słowem, że czy to krajowiec, czy cudzoziemiec, mógł tu nasycić swoją ciekawość; jeden miał czem rozognić uczucia dla świetnej przeszłości, drugi miłośnik sztuki podziwiać twory artystów.<sup>26</sup>

Pamiątka — i dekoracja; pożywka dla wspomnień — i zarazem przedmiot estetycznej kontemplacji: oto dwoiste oblicze owych „pamiątek ornamentacyjnych”.

Trafnie to odczytał Siemieński; tak interpretowali to również poeci współcześni czasom zakładania owych galerii. Naruszewicz w odzie *Do malarstwa* z jednej strony podkreślał jego rolę „unieśmiertelniającą” portretowane obiekty — i wówczas składał malarstwu hołd jako „dziejninie pamiątek”. Z drugiej — w tym samym utworze, w apostrofie do Marteau i Bacciarellego — podkreślał rolę malarstwa dekoratorską:

Za oznaczone stępem lat wieczystych prace;  
Które mi mego pałace  
Ozdabiacie Monarchy:

(Do malarstwa)

W odzie *Na pokój marmurowy* już w drugim członie tytułu podkreśli, że jest on „*Portretami Królów Polskich* [...] *przyozdobiony*” — i, lubo w toku utworu interpretując galerię portretów głównie „pamiątkowo” tudzież „muzeę” nazywając „córka pamięci”, będzie podkreślał, że ożywa ta galeria „pod misternym i pędzlem i dłutem”. O tychże „nowych pokojach” piszący Woronicz również określi je jako obrazami „ozdobione” — i nie gołosłownie to uczyni. Zanim przystąpi do systematycznej interpretacji „pamiątkowej” — napisze:

Cóż to za nowy widok w zamku twoim błysnął?  
Wszyscy oczu, języka, ruchu odbieżeli,  
Sam dzień na blask mnogiego złota zgasł, i prysnął,  
Rzeźby, *kunszta*, marmury wzrok i głos zajęli —  
Sam tu za mną krok uczynił Lachu zadumiały!

(Wiersz na pokoje nowe [...])

<sup>25</sup> Tamże, s. 126 n.

<sup>26</sup> Tamże, s. 132.

W *Świątyni Sybilli* zaś nazwie muzeum księżny Czartoryskiej „gmachem dziejowymnym, zbiorem gustu i sztuki”, również pamiątkowo-estetyczne kategorie do zbiorów przykładając.

W podobnym kierunku dążył mecenas artystyczny Stanisława Augusta, który — bardzo o poetów dbając — głównie przecie troszczył się o malarzy.<sup>27</sup> I chociaż upamiętniające opisy jednej z królewskich podróży utrwalił słowami Naruszewicz w *Diariuszu podróży najjaśniejszego Stanisława Augusta* [...], królewski „rysownik gabinetowy”, Zygmunt Vogel, musiał z polecenia królewskiego również tę podróż odbyć, by sporządzić pamiątkowe rysunki i malowidła zwiedzonych miejsc, których część z czasem ukazała się w publikacji *Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych jako to zwałisk, zamków, świątyń, nagrobków, starożytnych budowli, i miejsc pamiętnych w Polsce*.<sup>28</sup> Tak również postąpił inny królewski stypendysta — jak zaświadcza współcześnie Woronicz — „Polak i geniuszem ozdobiony, Franciszek Smuglewicz, który przedsięwziął był ważniejsze czyny narodu naszego talentem swoim w rysunkach i sztychu uwiecznić.”<sup>29</sup>

„Materialna pamiątka artystyczna” wiodła w tej epoce prym zdecydowany. I. Krasicki w artykule o nagrobkach też pisał, że one „zdobią na koniec miejsca, w których są postawione”,<sup>30</sup> wyłuszczając dalej rzecz dokładniej, w obu — pamiątkowej i estetycznej — kategoriach:

Nagrobki, tak jak inne ku następnej pamięci stawiane gmachy, są najtrwalszymi, a zarazem najoczywistszymi dowodami dziejów krajowych, odmian rozmaitych: gdyż z napisów w nich umieszczonych dochodzić można pory czasów, w których się czyny rozmaite wydarzały.

I to niepoślednią jest zaletą nagrobków, iż służą do pomnożenia i wydoskonalenia szacownych kunsztów Snycerstwa i Architektury.<sup>31</sup>

W piśmie zaś *O gmachach starożytnych* nie zaniedba Krasicki podkreślić, iż ten nagrobek, który „Artemizja Mauzoloowi wystawiła, dla wytworności między siedmią cudami świata policzony został”<sup>32</sup>

Gdy więc, gwoli pamiątkowego przyozdobienia, na ścianach zamojskiej kolegiaty zawieszano rząd portretów rodowych Zamojskich, sporo uboższy Koźmian czynił rzecz podobną, na skalę prywatną i jednopokojową:

<sup>27</sup> O „malarskim mecenacie” Stanisława Augusta i jego zasięgu, jak też o królewskich zainteresowaniach kierunkiem prac „stypendystów” oraz o wpływaniu nań — znakomicie pisze M. Porębski w książce *Malowane dzieje* (Warszawa 1962, s. 13—78). Tam też mowa o licznych w tym czasie wypadkach zakładania „galerii portretów rodowych”.

<sup>28</sup> Zob.: J. Banach, *Zygmunta Vogla „Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych” z roku 1806*, [W:] *Romantyzm*, Warszawa 1967, s. 129 nn.

<sup>29</sup> *Rozprawa I O pientach narodowych*, [W:] *Dzieła poetyczne wierszem i prozą*, Lipsk 1853, t. III, s. 33 n.

<sup>30</sup> *Nagrobki*, [W:] *Dzieła*, Berlin 1845, s. 487.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> *Dzieła*, s. 526.

Otrzymałem jego litografowany portret — pisał o Mostowskim<sup>33</sup> — i mam go na mojej ścianie, bo wyznam, że odbierając od niego dowody prawdziwej przyjaźni [...], zachowałem wdzięczną jego pamięć. [I dalej:] Z rycin, które wyszły po śmierci Staszica najpodobniejszy z twarzy i układu przedstawia wizerunek ta którą zaraz po śmierci jego odbito. [...]. Mam na mojej ścianie ten wizerunek mistrza i przyjaciela mego.<sup>34</sup>

Takie też czyniono sobie podarki pamiątkowe. Niemcewicz kwitował swoje uczestnictwo *Przy ofiarowaniu portretów J. O. X. Jmci Czartoryskiej wystawiających sławnych Polaków*, jak też — poeta! — skupiał myśl *Przy ofiarowaniu Xiężnie Czartoryskiej G. Z. P. widoku Bielan*, przyjaźń zaś Ludwika Gutakowskiego czcił, *W dzień jego imienin, posyłając mu Koperszytch Janusza Radziwilla*. Naruszewicz również dziękował królowi Stasiowi za pamiątkowe „numizma”, za pośrednictwem którego władca obdarzył poetę „drogim swej twarzy [...] podarkiem”, dodając do tego z czasem i złoty zegarek ze swoją w nim „twarzą [...] wrytą”. Obraz, szytych, medal, pamiątkowy bibelot — oto centralny krąg „pamiątek” ludzi tej epoki, sprawiający, że Naruszewicz nie tyle wiersz królowi ofiarowywał, ile pamiątkowy... kałamarz.<sup>35</sup>

## 3

Jak zaś w tym kontekście zachowywała się — poezja? Jaką rolę pełniło — słowo? W wierszopiskim dorobku Kajetana Koźmiana spotykamy i taki sześciowiersz:

W pracach nad szczęściem kraju i ziomków oświata  
 Umysł mu krzepił Zeno, sercem władał Plato,  
 Lecz jak się wznieść nad obu, szukał wzoru w niebie,  
 I zdołał więcej kochać ludzi niżli siebie.  
 Z jego daru Kopernik w spizu ziomkom ożył,  
 Jemu za pomnik ziomek i głazu nie złożył.<sup>36</sup>

Marginesowo jeno zauważmy, że i tutaj jeśli skargi doszukać się można, to właśnie na to, iż jakiś zasłużony człowiek nie uzyskał należnej mu pamiątki materialnej. Ważniejszy jednak w tym wypadku wydaje się inny rys Koźmianowego wiersza: otóż, gdyby dopisać doń pytanie „kto to jest?” — powstałaby klasyczna zagadka, oparta o popularny wzorec wyliczenia kilku znamienych rysów przedmiotu, z jednoczesnym ukryciem jego nazwy, którą własn ie należy odgadnąć.

<sup>33</sup> W cyt. *Pamiętnikach* (t. III, s. 264). Nb. kolegiatę zamojską z galerią portretów rodowych oglądał Koźmian nader starannie, co odnotował w tomie I, s. 40 n.

<sup>34</sup> Tamże, t. II, s. 270.

<sup>35</sup> Wiersz zaś *Kałamarz Jego Królewskiej Mości ofiarowany* — stanowił tu tylko załącznik.

<sup>36</sup> Tekst ten, odnotowany w *Pamiętnikach* (t. II, s. 270), odbiega nieco od tekstu ogłoszonego w *Różnych wierszach* (Kraków 1881), jest też o dwa wersety dłuższy (dopisane — jak odnotowuje Koźmian — po dwudziestu latach od powstania pierwszego czterowiersza). Różnice jednak między tymi tekstami nie są istotne dla przeprowadzonej poniżej analizy — oba warianty nasuwają ıdentyczne wnioski.

Wiersz Koźmiana — oczywiście — ani przez moment nie zamierzał być zagadką. Fakt jednak, iż na nią wygląda, jest znamieny — i warto mu poświęcić nieco uwagi.

Zagadkowość jego zrodziła się w sposób przypadkowy. Otóż w pamiętnikach Koźmian zanotował: „Mam na mojej ścianie ten wizerunek mistrza i przyjaciela mego [tj. Staszica], napisałem pod nim te [...] wiersze:”.<sup>37</sup> I przepisał cytowany sześciowiersz. W założonym przez poetę kontekście zagadki więc nie było: rymowanka stanowiła załącznik, stanowiła komentarz do podpisanego nią obrazu, jej przedmiot był od razu wiadomy i dany naocznie. Dopiero oderwana od obrazu — staje się ona zagadką, gdyż traci jednoznaczny punkt odniesienia.

Zwróćmy przy tym uwagę i na drugą rzecz: otóż do pełnego jej wyjaśnienia wcale nie wystarczy wiadomość, iż chodzi tu o Staszica; zawartość sześciowiersza w sposób o wiele ściślejszy domaga się jako kontekstu właśnie tego portretu osiemnastowiecznego myśliciela, właśnie nim, a nie żadnym innym się tłumaczy. Z pozoru rzecz wygląda inaczej: wszak sam tekst sześciowiersza nie zawiera żadnej aluzji do cech „wyglądowych” Staszica — po cóż więc aż kontekst portretu?

W istocie nie tak sprawa wygląda. Koźmian napisał: „Umysł mu krzepił Zeno, sercem władał Plato”. To skojarzenie Staszica z filozofami starożytności tłumaczy się tu nie tylko klasycystyczną modą odesłań do kultury klasycznej i tendencją do wprowadzenia polskiego myśliciela-społecznika w uświetniający go orszak największych filozofów. Rzecz w tym, iż werset ten posiada uzasadnienie właśnie w opatrzonym nim portrecie. Pisał Koźmian: „Wyraz jego twarzy przypomina starożytnych mędrców, gdyby zamiast sukni francuskiej przywdział był togę lub płaszcz grecki, można by go było wziąć za Platona lub Arystotelesa”.<sup>38</sup> Rys więc ikoniczny — staje się podstawą dla formuły poetyckiej! I chociaż ta akurat formuła jest zrozumiała i bez kontekstu ikonicznego — nie można na tym „nieikonicznym” jej sensie poprzestawać z tego względu, iż jest to tylko część „wpisanego” w nią znaczenia. Część pozostała stanowi to „starożytne”, co ukazuje wystylizowany portret, do którego formuła odsyła — i bez uwzględnienia tego odczytanie jej znaczenia staje się po prostu niepełne. Bardzo niepełne: staje się wręcz abstrakcyjne, gdyż tylko sens „mądrości” wyczytujemy w oderwanej od portretu formule — gdy tymczasem nawiązuje ona również do k o n k r e t n e j formy ikonicznej, zmysłowej. Jest ona nie tylko interpretacją umysłowości Staszica, ale również interpretacją rysów jego twarzy, ukazanych na portrecie!

Rysów, których tekst *explicite* nie opisuje. To jego cecha znamienna: brak takich określeń, które bezpośrednio ewokowałyby przedstawienie ikoniczne. „Opisuje” on cechy „moralne” przedmiotu, wymienia pewne z przedmiotem związane wydarzenia — nie opisuje natomiast samego przedmiotu, jego „wyglądu”. Nie opisuje — choć zakłada jego kontekstową obecność, tak samo, jak nie daje nazwy przedmiotu, choć najoczywiściej uwzględnia jej znajomość. Daje się więc tekst Koźmiana ująć jako

<sup>37</sup> Tamże.

<sup>38</sup> Tamże.

tekst eliptyczny, opuszczający to wszystko, co wcześniejsze jego „fragmenty” zawierały. Z tym, że rolę owych nader nośnych informacyjnie „wcześniejszych” fragmentów tekstu — pełni tu portret.

Ta cecha tekstu bardzo silnie widoczna jest w zawartości słownej składających się nań zdań. Uderza mianowicie tendencja do posługiwania się zaimkiem osobowym w miejsce nazwy: „mu”, „jego”, „jemu”... Podobnie — tendencja do posługiwania się orzeczeniem bez podmiotu: klasyczny przykład elipsy:

Lecz jak się wznieść nad obu, szukał wzoru w niebie,  
I zdołał więcej kochać ludzi niżli siebie.

Mamy tu do czynienia z taką konstrukcją językową, którą zwykle się eksponować przy omawianiu zagadnień „spójności tekstu”, zawartych w nim wskaźników „nawiązań międzyzdaniowych”: występujący w zdaniu zaimek osobowy w miejscu nazwy najoczywiej nawiązuje do jakiegoś zdania poprzedzającego, w którym występuje ta nazwa.<sup>39</sup> Tutaj — brak takich „zdań z nazwą”; rolę ich pełni malowidło, do którego gramatycznie nawiązują zdania tekstu. Malowidło, które — gdy spojrzemy się na nie od strony zdań zawierających „wskaźniki nawiązania” — jawi się jako część tekstu, gdyż taką „rolę” mu owe wskaźniki wyznaczają. Oczywiście, w rzeczywistości malowidło to nie jest częścią tekstu. Chodzi jednak o to, że tak zostaje potraktowane przez jego strukturę gramatyczną. W istocie rzeczy mamy tu do czynienia z sytuacją, w której wskaźniki nawiązania między zdaniem i zdaniem pełnią funkcję wskaźników nawiązania między zdaniem i znakiem malarskim. Wszystko jednak pozostałe, w tym zarówno gramatyczna struktura zdań nawiązujących, jak i ich semantyczna niesamodzielnosc (domagają się wszak one „dopełnienia” przez te znaki, z którymi się „nawiązująco” zespala) — pozostaje bez zmian.

Analizowany tu wypadek, lubo jaskrawy, nie jest w poezji twórców, uległych tendencjom myślenia osiemnastowiecznego, bynajmniej rzadki. *Napisy pod wizerunkami znakomitych rodaków, znajdującymi się u Kajetana Koźmiana*<sup>40</sup> — a jest ich dziesięć — bez wyjątku reprezentują taką strukturę. Niemcewicz również napisze do księżny Czartoryskiej:

Ten ścierał uporczywe Krzyżaków szeregi,  
Ten broczył krwią turecką ostre Dniestra brzegi,  
Ten nareszcie, jak ciężko przypomnieć różnicę!  
Zdobywał ruskie berło i palił stolice.

Zaimki, występujące w miejscu nazw, znów przekształcają wiersz w pozorną zagadkę. Ale tylko pozorną: wiersz został wypowiedziany *Przy ofiarowaniu portre-*

<sup>39</sup> Zob.: Z. Klemensiewicz, *Zarys składni polskiej*, Warszawa 1963, s. 117 n.; A. Wierzbicka, P. Wierzbicki, *Praktyczna stylistyka*, Warszawa 1968, s. 224 nn. Szeroko omawia to zagadnienie R. Ingarden w paragrafie „Związki między zdaniami i zespoły zdań” (*O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 212 nn.).

<sup>40</sup> K. Koźmian, *Różne wiersze*, Kraków 1881, s. 160 nn.

tów — i one właśnie zastępują tu część „poprzedzającą” tekstu, wyposażoną w nazwy, do której nawiązują zaimki „napisanej” części wiersza. Tutaj znajduje adekwatną realizację zdanie G. E. Lessinga z *Laokoona*, mówiące, „że poezja bełkocze, a sztuka wymowy milknie, jeżeli sztuka [plastyczna] nie posłuży im przynajmniej w pewnym stopniu za tłumacza“.<sup>41</sup>

Pisząc to zdanie, Lessing wychodził z fundamentalnego dla *Laokoona* — a bardzo nowoczesnego, nawet na dzisiejsze gusta — zróżnicowania „sztuki poezji” i „sztuki plastycznej”. Oparł to zróżnicowanie na odmienności tworzyw: poezja operuje językiem, sztuka plastyczna zaś — materiałem przestrzennym (układem brył, barwnych plam etc.). Konstrukcja językowa w ujęciu Lessinga jawiła się jako układ fazowy, temporalny, oparty o następowanie kolejnych słów po sobie. Sztuka plastyczna — przeciwnie: jawiła się jako domena tworzywa statycznego, pozbawionego „następczości” elementów po sobie, a zasadzającego się na równoczesnym współwystępowaniu elementów obok siebie na płaszczyźnie płótna lub w bryle. Z tym wiązał Lessing opozycję przedmiotów, których utrwaleniem zająć się miały te dwie dziedziny sztuki. Plastyka — zgodnie z naturą swojego tworzywa — miała zająć się przedmiotami „statycznymi”, takimi, dla których charakterystyczne jest równoczesne współwystępowanie elementów. Poezja — jako operująca „językiem fazowym”, temporalnym — miała zająć się utrwaleniem procesów, a nie kształtów. Natura przedmiotu miała w tej koncepcji odpowiadać naturze „języka” obu tych dziedzin sztuki.

Stąd też — stawiając na wzór Homera i przeprowadzając kapitalne analizy fragmentów *Iliady* — Lessing wskazywał, że starożytny epik nawet wówczas, gdy chce opisać kształt przedmiotu, stosuje się do natury tworzywa poetyckiego i nadaje temu kształtowi strukturę procesu:

Gdy nawet okoliczności sprawiają, że Homer przykuwa nasz wzrok na dłuższą chwilę do pojedynczego przedmiotu materialnego, mimo to nie powstaje stąd jeszcze malowidło, które by mogło pokierować pędzlem malarza; potrafi on przy pomocy niezliczonych chwytów artystycznych zamienić ten pojedynczy przedmiot na szereg momentów [...]. Na przykład gdy Homer zamierza ukazać nam wóz Junony, to Hebe składa ten wóz stopniowo przed naszymi oczami. Widzimy koła, osie, siedzenie, dyszel, rzemienie i powrozy nie wtedy, gdy stanowią już całość, ale gdy pod rękami Hebe stają się całością.<sup>42</sup>

Wskaże Lessing i inne przykłady: jak to u Homera opis berła posiada strukturę historii jego powstawania, jak poeta, gdy chce opisać ubiór Agamemnona, nakazuje mu ubierać się przed oczyma czytelnika... Bezustannie to, co u malarza zostałyby ukazane jako gotowy już i statyczny twór — u poety przybiera postać procesu.

<sup>41</sup> *Laokoon czyli O granicach malarstwa i poezji*, Wrocław 1962, s. 91. Sprawy te bardzo przejście omawia studium J. Maurin Białostockiej *Lessing i sztuki plastyczne*, pomieszczone na początku książki.

<sup>42</sup> Tamże, s. 65.

I konkluduje Lessing: „tam, gdzie chodzi mu [...] o obraz, przemienia obraz ten w rodzaj historii przedmiotu.”<sup>43</sup>

Opis bowiem „piękna statycznego”, przestrzennego — nie może w poezji, zdaniem Lessinga, się zrealizować. Taki bowiem opis — w porównaniu z możliwościami plastyki w tym zakresie — „pozostaje nieskończenie daleko w tyle za tym, co można wyrazić na płaszczyźnie linią i kolorem”,<sup>44</sup> gdyż co w dziele plastycznym „oko chwytą od razu, to poeta wymienia nam znacznie dłużej, stopniowo”.<sup>45</sup> Gdy więc chodzi o opis przedmiotu statycznego, to Lessing pisze:

Odmawiam tej zdolności mowie jako narzędziu poezji, gdyż tego rodzaju słowne opisy przedmiotów nie wywołują nigdy uludy [...]. Nie mogą wywołać tej uludy, powtarzam, ponieważ zachodzi tu rozdźwięk między współistnieniem elementów przedmiotu a następowaniem po sobie elementów mowy.<sup>46</sup> [I dalej:] Części jakiejś całości lub rzeczy, które mają stworzyć jakąś całość, powinniśmy koniecznie móc ogarnąć w naturze jednym spojrzeniem; wyliczanie stopniowe tych części oznacza wtargnięcie poety na teren należący do malarza, przy czym poeta zmarnotrawi tu bez pożytku wiele darów wyobraźni.<sup>47</sup> [...] Dlatego poeta, który elementy piękna ukazywać mógłby tylko jeden za drugim, wstrzymuje się zupełnie od przedstawienia piękna fizycznego [...]. Czuje on, że elementy te, ułożone jeden za drugim, nie mogą wywołać takiego wrażenia, jakie wywołują występując obok siebie.<sup>48</sup>

W wywodzie tym, napisanym w połowie XVIII wieku, Lessing okazał się wiernym synem swojej epoki nie tylko dlatego, że swoją teorię zamieniał w normę, w dyrektywę dla malarza i poety. Był teoretykiem oświeceniowym przede wszystkim dlatego, że znakomicie zamieniał w teoretyczną formułę to, co w praktyce realizowała poezja oświeceniowa, że tworzył „formułę świadomości teoretycznej okresu”, adekwatną do jego praktyki poetyckiej. Podział bowiem „zakresów rzeczywistości” między sztuki plastyczne i poezję uwidacznia się w ówczesnych wierszach wyraziście; pisał Karpiński:

Oto przy tym strumieniu,  
Oto przy tej jabłoni,  
Wieleż razy w pragnieniu  
Wodę piłem z jej dłoni?

(Przypomnienie dawnej miłości)

<sup>43</sup> Tamże, s. 68. Tu też pełniej wyjaśnia się struktura tzw. „opisu erudycyjnego”, dominującego w poezji osiemnastowiecznej, a tłumaczonego zazwyczaj dość mechanicznie oświeceniową manierą demonstrowania „zasobu wiadomości” (zob.: M. Maciejewski, *Od erudycji do poznania*, „Roczniki Humanistyczne”, XIV (1966), z. 1; I. Opacki, *Barokowe ogniwo „różnobarwnych kras”*, „Język Polski”, XLII, (1962), nr 5). Wydaje się, że przyczyną ważniejszą był tu pryncypialny „podział zadań” między poezją i plastyką.

<sup>44</sup> *Laokoon*, s. 72.

<sup>45</sup> Tamże, s. 70.

<sup>46</sup> Tamże, s. 72.

<sup>47</sup> Tamże, s. 75.

<sup>48</sup> Tamże, s. 86.

Charakterystyczne, że ten fragment poetycki ani przez moment nie stara się o opisanie „wyglądu” strumienia, jabłoni... Przynosi natomiast „opisy” czynności wykonywanych w ich otoczeniu. Jabłoń zaś i strumień nie są opisane, lecz jeno wskazane zaimkami: zaimkami, które tworzą tu płaszczyznę „spójności” zacytowanego tekstu z wyznaczonymi przedmiotami, których „konkretny wygląd” pozostaje w tym wypadku poza obrębem formuły poetyckiej. Podobnie rzecz się ma w wypadku (jednym z niezliczonych) tego na przykład „opisu” malowidła u Woronicza:

Ucichło — rozgromiona gawiedz dzień odkryła,  
 Reszta przed cieniem swoim w dzikie stepy zmyka,  
 Ziemia z krwawych ociekłszy strumieniów ożyła,  
 Rycerstwo na koń łupy, brańców juczny w lyka;  
 A ta rota od wodza swego nieodrodna,  
 Na której czele rotmistrz ten gradywem zięje,  
 Jeszcze sławy nie syta i pogromu głodna,  
 Ochoczego umysłu zapałem goreje,  
 Płze płynąć w bród bezbrzeżną płaszczyznę Euxyna,  
 I dosięć wysłizłego do Indów Turczyna.  
 Lecz hola trąby! Marsie słuchaj, acz niechętny,  
 Otrąbiono — dość mordów — czas się w laury stroić

(*Wiersz na pokoje nowe* [...])

Znów: „opis” scen bitewnych spod Wiednia daleki jest od określania kształtów i barw, porzestając na zrelacjonowaniu tylko tego, co tworzy płaszczyznę dynamiki ukazanej rzeczywistości. Czy to znaczy, że „plastyczna” strona przedstawień jest tu nieważna dla poety? Że ją lekceważy? Nic podobnego! Pozostawia ją jednak sztuce w widzeniu osiemnastowiecznym władającej tą dziedziną: w tym wypadku — malarstwu. I nakazuje poeta „dopełnić” dynamikę „opisu” poetyckiego plastyką malowidła, dając przy zacytowanym fragmencie dyrektywny przypis: „Obacz obraz pod napisem: Vienna liberata”. Tak będzie postępował raz po raz: „Obacz obraz pod napisem: Leges Casimiri”, „Obacz obraz pod napisem: Prussia in fidei Poloniae”...<sup>49</sup> Znów tworzy — tym razem poprzez rozkaznikowe przypisy — płaszczyznę „spójności” tekstu poetyckiego z malowidłem. Elipsa podmiotu, nawiązujący do nazwy zaimek osobowy, nawiązujący do konsytuacji zaimek wskazujący, dyrektywny przypis — wszystko to są sposoby realizowania tej samej funkcji: spojenia tekstu poetyckiego z uzupełniającym go „przedmiotem plastycznym”. Sam tekst „w sobie” opuszcza walory plastyczne świata: do nich, danych w pozapoetyckim „języku”, tylko nawiązuje, odsyła. Ale odsyła zobowiązująco, uwzględniając w swojej konstrukcji to, co przynosi malowidło czy rzeźba, do których następuje odesłanie: uwzględniając najwyraźniej właśnie poprzez „zostawienie pustego miejsca” dla kształtów i barw „plastycznych”. Tekst — posłuszny rozdziałowi dziedzin poezji

<sup>49</sup> J. P. Woronicz, *Poezje*, Kraków 1832, t. II, s. 215 n. M. Porębski trafnie określa wiersz Woronicza jako „sążnisty rymowany komentarz” (*Malowane dzieje*, s. 48).

i plastyki — na te tereny nie wkracza, chociaż czasem bardzo żał mu utraty tej możliwości; wzdychał i marzył Niemcewicz, opisując podolską podróż:

Wstępujmy na te góry, skąd oko odkrywa,  
 Gaj Pomony, Nimf zdroje, i Cerery żniwa.  
 Norblain, gdybym twój pędzel lekki i przyjemny  
 Posiadał, malowałbym ten las głuchy, ciemny;  
 I te skały wyniosłe [ . . . . . ]  
 [ . . . . . ]  
 Tu by się na skał przerwach koźleta czepiały,  
 Tu niżej wypuszczony z niewolniczych szranek

(*Opis podróży na Podole*)

W ostatnim wersecie o koniu mowa, nam jednak o co innego chodzi: że, nie będąc Norblinem, Niemcewicz nie próbował nawet słowami wymalować podolskiego widoczku, stworzył tylko schematyczny projekt dla pędzla Norblinowego. Ale — widoczek ów w strukturze wiersza uwzględnił: te góry, ten las — które góry, który las? Tu, tu niżej — to znaczy gdzie? Ano, palcem wskazał. Trzeba spojrzeć na Norblinowi zlecony do wykonania pejzaż albo pojechać na miejsce, zobaczyć...<sup>50</sup> Bez tego tekst pozostaje niepełny, niejasny: celowo pozostawiona w nim luka dla plastyki nie zostaje wypełniona, pozostaje samo nawiązanie — niezrealizowane, gdy nie przeczyta się tego tekstu w kontekście pejzażu. Tu już widać wyraźnie, dlaczego — zdaniem Lessinga — w kulturze osiemnastowiecznej sztuka plastyczna miała być częściowym „tłumaczem” dla poezji i wymowy, dlaczego w wypadku nie skorzystania z usług tego tłumacza poezja stawała się „belkotem”, rzeczą niejasną i — często — niezrozumiałą.

Tam bowiem, gdzie nawiązywała do „konkretu statycznego” (a takim konkretem była wówczas „pamiętka”) — powstawał twór dwurodny: złożony z konkretności plastycznej i załączonego doń tekstu. I taka dopiero złożona struktura stanowiła całość: dzieło nie było tworem słownym, ale tworem plastyczno-słownym. Jego część plastyczna dawała kształt, kolor, ich wzajemne układy przestrzenne... Jego część słowna — nadawała owym układom ruch, mogła też je wyposażać w głębię czasową, gdy np. (co było częste) relacjonowała historię przedmiotów utrwalonych w części plastycznej.

Przy szkicu Kajetana Koźmiana *O życiu Tadeusza Kościuszki i pamiątkach po Nim zachowanych w Świątyni Sybilli w Puławach* jego wydawca, Stanisław Koźmian, dał przypis:

<sup>50</sup> Przykładem takim jest *Zbiór* Vogla, pomyślany jako w dużej części zespół ukonkretniających tekst słowny ilustracji do Niemcewiczowskiego *Diariusza*. J. Banach (l. c., s. 134) pisze: „Vogel rysował je jak gdyby z Diariuszem w ręce: ryciny pokazują te cechy gmachu lub otoczenia, które znalazły uwzględnienie w opisie.” Wiąże się z tym szeroka problematyka ilustracji do wydawanych podówczas tekstów, przekraczająca ramy tego szkicu. Wiele materiału dostarcza tu książka Porębskiego *Malowane dzieje*; wyrażony też w niej sąd, określający ówczesną rolę ilustracji, polegającą na tym, by „ukonkretnić obrazowość tekstu od strony wizualnej” (s. 16) — w kontekście „nieplastycznego” opisu oświeceniowego wydaje się szczególnie trafny.

Księżna jenerałowa Czartoryska nagromadziwszy w Świątyni Sybilli w Puławach pamiętki narodowe, poleciła ówczesnym najznakomitszym literatom, aby do każdej dołączyli stosowny opis. Kajetan Koźmian miał sobie powierzony opis pamiętek po Kościuszcze.<sup>51</sup>

Przypis ten znakomicie obnaża zarówno funkcję tworu słownego, jak i jego „sytuację wypowiedzenia” (czy — patrząc na rzecz od strony czytelnika — „sytuację odbioru”): artykuł Koźmiana miał być czytany w kontekście naocznie danych pamiętek kościuszkowskich, stanowił komentarz do nich. Tak samo rzecz wygląda w wypadku tworów wierszowanych; *Sofiówka* Trembeckiego, *Świątynia Sybilli*, *Wiersz na pokoje nowe w Zamku Królewskim Woronicza* — te wszystkie poemaciki były obliczone na czytanie ich w obecności przedmiotów, o których mówią.

Uwzględniały tę obecność w swojej strukturze wewnętrznej: właśnie w elipsach, wskaźnikach zespolenia, w pozostawianiu „miejsz pustych” dla plastyki, niesionej przez owe przedmioty. Bez nich są niejasne, często wręcz nie wiadomo, o czym mówią. Gdy się je oderwie od komentowanych przedmiotów — powstaje sytuacja taka, jakbyśmy w filmie dźwiękowym słuchali dialogu, wygasiwszy obraz. Podkreślmy: w filmie, nie słuchowisku — słuchowisko jest obliczone na dialog, dostarczający pełni informacji, w filmie zaś informacja jest niesiona i przez jego warstwę słowną, i przez obraz; wygaszenie obrazu zamienia automatycznie dialog filmowy w bełkot, powoduje w nim bowiem luki informacyjne. Tak, jak bełkotem — który przez uprzejmość nazwaliśmy zagadką — jest oderwany od portretu Staszica sześciowiersz Koźmiana. Jak jest nim w szerokiej swojej płaszczyźnie *Sofiówka*: poemat opisowy, który nie zawiera opisów, poemat, w którym narrator nie mówi o wyglądzie parku (choć nim się zachwyca), tylko o jego dziejach! To pozorny jeno paradoks, że poemat opisowy nie dawał opisów „plastycznych”.<sup>52</sup> Nie były one potrzebne: był on obliczony na odczytywanie go w czasie spaceru po okolicy, o której mówił. Nie darmo został dla właściciela *Sofiówki* napisany — i w *Sofiówce* odczytany...

*Wiersze na wierzchołku góry Etny pisane 1784; Wiersze napisane na brzegu morskim przy Agrygencie w Sycylii 1784; Przy ofiarowaniu portretów J. O. X. Jmci Czartoryskiej wystawiających sławnych Polaków 1785; Do Stanisława Potockiego posyłając mu książkę podróży Pani de Guebriant, która odwoziła Marię Ludwikę Władysławowi IV, wiersz pisany w Paryżu 1787 ...* Do tych tytułów wierszy Niemcewiczka można by dorzucić setki innych, z pism innych poetów — ale zupełnie analogicznych. Cóż to za niestaranne, niepoetyckie tytuły wierszy! Nie dziwny się: na prawdę to nie są żadne tytuły. To raczej w tytuły zamienione przypisy, to tylko „wskaźniki zespolenia” następującego po nich tekstu poetyckiego z okolicznością, do której ten tekst jest załącznikiem. W plastyczno-słownej całości dzieła te tytuły znikają: w ich miejscu pojawiała się właśnie owa „niejęzykowa” część dzieła, z nią zespałał się tekst poetycki bezpośrednio. Sześciowiersz Koźmiana o Staszicu w wydaniu książko-

<sup>51</sup> K. Koźmian, *Pisma prozą*, Kraków 1888, s. 3.

<sup>52</sup> Zob.: T. Kostkiewiczowa, *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego*, [W:] *Styl i kompozycja*, Wrocław 1965, s. 68.

wym też nosi tytuł: *Stanisław Staszyc*. W rzeczywistości nie miał żadnego tytułu: był wypisany bezpośrednio pod portretem. Dopiero gdy odrywało się go od portretu, gdy chciało się „usamodzielnic” twór słowny, będący w istocie tylko częścią całości plastyczno-słownej — tytuł taki musiał się pojawić. Bo bez niego tekst był niejasny, był bełkotem lub — jak kto woli — zagadką.

Tytuł więc starał się w miarę ściśle i precyzyjnie stworzyć namiastkę owej plastycznej części dzieła. Nie dziwny się, że był niepoetycki. Podziwiamy, że tak ściśle i precyzyjnie, niepoetyckich cyferek dat nawet się nie wstydząc, do plastycznej części dzieła odsyłał. Musiał odsyłać precyzyjnie, by choć w części zatuszować bełkotliwość tworu słownego, któremu oderwanie od tworu plastycznego nadawało sztucznie pozory samowystarczalności i autonomii, na którą ten „załącznikowy” artefakt słowny nigdy nie był obliczony. To też tłumaczy, dlaczego teksty poetyckie w wypadku ich „usamodzielniania” w edycjach drukarskich były zaopatrywane — jak cytowany wiersz *Woronicza* — w zupełnie niepoetyckim języku redagowane odsyłacze i objaśnienia. Ewentualny artyzm języka tu się nie liczył: było to coś na kształt tekstu pobocznego w dramacie, który zazwyczaj bywa redagowany „nieartystycznie”, gdyż w przewidzianej realizacji scenicznej znika, zamieniony na plastyczne twory scenografii. Dlatego też w fakcie braku troski o artystyczną konstrukcję tytułu lub odsyłacza można by dopatrywać się nawet celowości: rażąc brakiem artyzmu na tle pedantycznie artystycznego tekstu — tytuł taki jakby podkreślał, że nie pretenduje do roli rzeczywistej części utworu, ale jest tylko „ciałem zastępczym”, w miejsce którego ma wkroczyć „prawdziwa” część artefaktu, „zredagowana” w języku innym niż język słów. W języku — najczęściej — malarskim lub rzeźbiarskim.

Całość więc dzieła opierała się o zasadę kontaminacji sztuk. Nie syntezy sztuk — tak będzie dopiero w romantyzmie — ale kontaminacji: gdyż konstrukcja całości nie dążyła do tego, by przy pomocy języka „sztuki dominującej” wtargnąć na teren przysługujący innej sztuce i wchłonąć go we wspólną syntezę — lecz każda ze sztuk przemawiała w owej oświeceniowej całości swoim własnym językiem. Każda też z nich wносиła do dzieła właściwe sobie wartości: dla przykładu — obraz wносиł barwę i kształt przedmiotu, część słowna zaś, prócz walorów „artyzmu słownego”, wносиła jego ruch i jego „głębłą czasową”.

Sytuacja taka jednak tylko pozornie wygląda na sytuację „równouprawnienia” udziału sztuk w strukturze całości. Między plastyczną częścią dzieła a jego częścią słowną istniał w rzeczywistości stosunek taki, jaki zachodzi między zdaniem wyposażonym w jasno określony podmiot a zdaniem, które do niego nawiązuje i albo stosuje elipsę podmiotu, albo wkłada w miejsce określającej go nazwy zaimbek. Tu — rzecz jasna — stosunki są nierównoprawne. Zdanie z podmiotem-nazwą będzie miało szanse pełnienia funkcji wypowiedzi informacyjnie pełnej, samoistnej. Zdanie z elipsą podmiotu jest zdaniem semantycznie niesamoistnym, zawisłym od zdania, do którego nawiązuje swoją „luką gramatyczną”. Jest zdaniem aluzyjnym, domagającym się rozszyfrowania aluzji przez wypowiedź, do której nawiązuje. Bez współobecności zdania tamtego — jest bełkotliwe, nieczytelne.

Takie właśnie stosunki panują w obrębie struktury językowo-plastycznego tworu oświeceniowego: jego część „poetycka” jest częścią za wisłą od plastycznej. W chwili, gdy faktycznie współlistnieją w strukturze całościowej — każda z nich wnosi informacje dla sensu całości niezastąpione. Z chwilą jednak rozdzielenia ich — w całej pełni ujawnia się „nierównoprawność” obu części. Część plastyczna — chociaż w chwili oderwania od niej tekstu traci ruch bądź głębię czasową, a w każdym razie traci co najmniej ich bezpośrednie sformułowanie — może egzystować jako całośćka samoistna: jako rzeźba, malowidło, układ pejzażowy... Natomiast konstrukcja części poetyckiej jest nastawiona na współlistnienie z częścią plastyczną, jest oparta o aluzje do niej, posiada strukturę „tekstu nawiązującego”, semantycznie zawistego. Pozbawiona kontekstu części plastycznej — zaciera i uniewyrażnia, czasem wręcz traci swój sens. Nie ma szans egzystowania samoistnego. Jest — inaczej mówiąc — uzależniona od części „plastycznej”, jest jej podległa.

Te różnice konstrukcyjne dobrze ukazują odczuwaną w okresie Oświecenia „hierarchię sztuk”. „Prawdziwą” sztuką była raczej plastyka, poezja silniej była związana ze służbami pozaartystycznymi: ze służbami dydaktycznymi, komentatorskimi... Rzeźba — była sztuką samoistną. Poezja — była raczej „uartystyczniona” wersją wymowy: nie darmo nie pisano wówczas odrębnych teorii poezji, lecz dzieła *O wymowie i poezji* łącznie.

Przyporządkowanie sztuki słowa sztukom bardziej z „materialnym tworzywem” związanym, konstrukcyjne jej uniesamodzielnienie — dobrze też niewątpliwie oddaje zaufanie światopoglądu oświeceniowego do nienaruszalnego ładu świata: zaufanie z jednej strony do trwałości rzeczy materialnych, z drugiej — zaufanie do tego, iż jako załącznik pomyślana część słowna artefaktu zawsze będzie mogła być odczytana w jego kontekście. Rozkaznikowy odsyłacz Woronicza „Obacz obraz [...]” opiera się przecie na pewności, że czytelnik będzie mógł ten obraz zobaczyć — bez tej pewności odsyłacz byłby bezsensowny.

Zaufanie do trwałości rzeczy materialnych — widoczne nawet w strukturze poezji! W d’Alemberta *Obrazie systemu wiedzy ludzkiej*<sup>53</sup> — w kolumnie „Pamięć” — ledwie egzystują formuлки o poezji. „Historia naturalna” wsparta jest tam na zabytkach architektonicznych, rękodzielach wykonywanych z metalu i kamienia, tkactwie... To są te najważniejsze „pamiętki”. Najważniejsze — i, jak w artykule o nagrobkach pisał Krasicki, najtrwalsze. A poezja? D’Alembert silniej uwzględnia ją dopiero w kolumnie „Rozum”. Nie jawi się na polu pamiętki; jawi się — dopiero na polu rozważań nad pamiętką, jako przekaz jej „odczytania”, jako komentarz do niej. Nie pojawiała się więc w zasadzie — acz wyjątków nie brakło,<sup>54</sup> ale tu chodzi o tendencje dominujące — poezja w myśli oświeceniowej jako rzecz, która pełniłaby

<sup>53</sup> *Wstęp do Encyklopedii*, Warszawa 1954, wklejka.

<sup>54</sup> Np. cytowane przy okazji „problemu pamięci” wiersze Książnina, wyrażające nadzieję, iż jego poezja zapewni nieśmiertelność jemu i jej bohaterom. Takie zjawiska pozostają jednak w zdecydowanej „mniejszości”.

funkcje utrwalenia i upamiętnienia czegoś. Tę rolę brały na siebie inne, w tworzywie swoim bardziej „zmaterializowane” sztuki. Poezja w tym zakresie była głównie dziedziną, która mogła sobie jakąś pamiątkę obrać jako temat wypowiedzi. Sama nią nie była. była jeno wypowiedzią na temat innej, niepoetyckiej, materialnej pamiątki. Nie darmo Norblina wzywał Niemcewicz... Sam mógł dopisać tylko komentarz, poetycki tekst „załącznikowy”.

A po niewielu latach — Słowacki nie będzie w analogicznych okolicznościach wzywał znajomych grafików i malarzy. Zachwycając się pejzażami szwajcarskich Alp. napisze: „Gdyby nie było na świecie poezji, to ta sama myśl, że człowiek, który chodząc po ziemi zebrał tyle jasnych i zachwycających obrazów i z nimi do grobu pójść musi, urodziłaby ją”.<sup>55</sup> Poezji, nie plastyce zechce powierzyć wytwarzanie widokówek! Dlaczego do tej antylessingowskiej formuły doszło? Skąd ta — w latach tak niewielu — radykalna odmiana?

## 4

W *Pamiętnikach czasów moich* Niemcewicz pisał:

Nie znalazłem już Puław w dawnej świetności i okazałości swojej. [...]. Dom, zrabowany przez Bibikowa.<sup>56</sup>

I nieco niżej:

Księżna Czartoryska z największym staraniem, pracą i gorliwością zbierała najdawniejsze pamiątki i starożytności polskie i by im godny dać przytułek, wznosiła Świątynię Sybilli [...]. Niestety! wszystko to stało się pastwą barbarzyńskich Moskali. Zburzyli, złupili ten pobyt, te zbiory znikłego już, szczęśliwszego istnienia naszego.<sup>57</sup>

Raz po raz, pisząc o dniach po klęsce Kościuszki i po klęsce Napoleona, notuje Niemcewicz przekazy o „brykach generałów sztabowych wiozących łupy zdarte z pałaców mniej i więcej możnych obywateli polskich.”<sup>58</sup> Odnotuje głośną sprawę zrabowania przez Prusaków skarbcza wawelskiego oraz wieści, że zabrane stamtąd „te odwieczne pamiątki świetności naszej pokruszonymi i stopionymi były.”<sup>59</sup> Odnotuje wywóz posągów z ogrodów wilanowskich. Złupienie Nieświeża. Ogołocenie warszawskiego skarbcza z pamiątkowych gobelinów. Zakonkluduje: „ileż dzisiaj zniszczeniem ostatnim kraju zniszczono nie tylko publicznych, ale prywatnych majątków i sprzętów kosztownych, świadkiem Puławy, Dereczyn itd.”<sup>60</sup>

Co było podówczas bardziej zauważalne — niszczenie majątków publicznych?

<sup>55</sup> List do matki z 24 maja 1835 (*Korespondencja* [...], t. I, s. 300).

<sup>56</sup> *Pamiętniki czasów moich*, t. II, s. 243.

<sup>57</sup> Tamże.

<sup>58</sup> Tamże, s. 118.

<sup>59</sup> Tamże, s. 92.

<sup>60</sup> Tamże, s. 295.

Prywatnych? Nie wdawajmy się w spory: Niemcewicz odnotował jedno i drugie; w sumie — rzecz zauważalną aż nadto. To znaczy: zauważalną — na owe czasy — w skali społecznej, społecznej w sensie ugrupowań dysponujących w tych latach świadomością narodową.

Właśnie tutaj, w codzienności podbitego narodu, nadwątleniu ulega zaufanie do trwałości pamiętki materialnej: życie pouczało, jak łatwo można pamiętkę taką utracić... W *Rozprawie I O pieniach narodowych*, wygłoszonej w 1803 r., Woronicz mówił: „Ale nie każdy mieć może kosztowne obrazy i sztychy, a każdy nieprzyjaciel może je wydrzeć i zatracić.”<sup>61</sup> Myśl tę powtórzy po trzydziestu czterech latach Słowacki, gdy — zwiedzając Egipt — zwróci uwagę na spustoszenie piramid:

Wzięty spomiędzy ruin, prochów, pogorzeliisk,  
Poszedł po obcych krajach błąkać się obelisk,  
[ . . . . . ]  
Dziś gorsi i podobni do Mojżesza plagi  
Cudzoziemcy wynoszą z grobów sarkofagi,  
Anglik, dumny w sterlingi zmienione na piastry,  
Rzuca trupy, trumiane bierze alabastry

(List do Aleksandra Hołyńskiego)

Wypowiedziały się tutaj dwa różne doświadczenia: doświadczenie człowieka troszczącego się o losy zagrożonej tradycji własnego narodu — i doświadczenie wojażera, ciekawego miejsc mówiących o przeszłości. Oba te doświadczenia do podobnego prowadziły wniosku — takiego samego, jaki zbudować można opierając się na tym oto niefrasobliwym wyznaniu Syrokomli:

W starym blaszanym hełmie chowałem cygary,  
A otrząśszy zbutwiałe malowidła z pyłów,  
Kiedy wiatr bił do okna, zastawiałem szpary  
Obrazami Ostrogskich, Sapiechów, Radźwiłów!

(Wspomnienie)

Zaiste, straszliwy biuralista z sonetu Kondratowicza dokładnie tu udziela nauki o trwałości pamiętek malarskich: nie darmo w następnych sonetach cyklu nawet kamienne pamiętki w proch się kruszą...

Kruszą się zresztą w całej poezji romantycznej, nie tylko na terenach uprawianych przez poleskich czcicieli zabytków narodowych. Tam, w widzeniu osiemnastowiecznym, budowla ujawniała swoją trwałość, toteż Elżbieta Sapieżyna z dobrą wiarą mogła donosić Karpińskiemu, że po stracie syna nie ma „inszej folgi, tylko [...] potomności mauzoleum zostawić.”<sup>62</sup> Romantyk byłby zapewne dostatecznie próżny,

<sup>61</sup> *Dzieła poetyczne*, t. III, s. 34. Cytat ten uwidocznia, że chodziło tu też o „demokratyzowanie” pamiętki i jej „powszechność” — co łączyło się z dążeniem do wpojenia poczucia narodowości w całe społeczeństwo.

<sup>62</sup> *Korespondencja Franciszka Karpińskiego*, „Archiwum Literackie”, t. IV, Wrocław 1958, s. 99.

by mauzoleum się nie wyrzekać — ale też wielkiej „folgi” by mu ono nie czyniło: poglądy na upamiętniającą trwałość budowli uległy bowiem dość radykalnej przemianie. Można powiedzieć, że o ile człowiek osiemnastowieczny, dziedzicząc po przodkach zabytkową ruinę, dostrzegał przede wszystkim fakt, że ona przetrwała do jego czasów — to romantyk zwracał uwagę przede wszystkim na ujawnione w niej ślady zniszczeń. Ruina jak to ruina: dwójako dała się interpretować, gdyż istniały w niej dwie jakby sfery elementów: to, co jeszcze trwało w zachowanych ułamkach, oraz wyrwy i blizny, powstałe wskutek działania niszczącego upływu czasu i historii. Człowiek osiemnastowieczny jakby przeoczał ślady zniszczeń, nie przywiązywał do nich wagi, zachłystując się faktem, że mimo nich ruina trwa. Romantyk — przeciwnie: dla niego widoczne były przede wszystkim owe okaleczenia, na nich skupiał uwagę, w nich widział alfabet historii. Tutaj pamiątkowa budowla stawała się nie świadectwem trwałości, ale świadectwem przemijania. Przetawiała być dowodem przemawiającym na rzecz oparcia się niszczącemu strumieniowi czasu — zaczynała natomiast dowodzić właśnie jego siły. Romantyczna „poezja ruin”, „poezja zabytków” — to właśnie poezja o przemijaniu, antyteza urzeczenia trwałością „pamiętki materialnej”. Pisał Krasiński:

Pałace dumnych, w żółty piasek wryte,  
 Kościoły bogów, na szczątki rozbite,  
 Zielonym bluszczu całunem obwite!  
 Czas poćwiartował posągi cesarów,  
 Czas zmienił Forum na błotnisty parów,  
 Gdzie zasy pył gruzów piętrzą się warstwami

*(Jak anioł spadły [...])*

Pisał Gaszyński:

Romo Cezarów, której świat hołdował cały!  
 Gdzież twych cyrków, pałaców i świątyń tysiące,  
 Wyrzeźbione w marmurach, greckim spiżem lśniące?  
 Twe termy i teatru kędyż się podziały?  
 Z Kolozeum olbrzymie gruzy pozostały —  
 Z portyków Forum, szczątki gdzie niegdzie sterczące —  
 Zapadły Łuk tryumfu — i na proch lecące  
 Reszty gzymsów i kolumn bezkształtne kawały!

*(Rzym starożytny)*

Pisał Syrokomla:

Jeszcze herby, obrazy i szpargałów stosy  
 Strzeże jak świętość... Boże! ta świętość spróchnieje,  
 Jak słowo bez znaczenia, roślina bez rosy.

*(Zamek)*

Ten, oświeceniowy, typ pamiętki — z jeszcze innej strony został przez romantyków zaatakowany: od strony swojej czytelności, od strony zdolności do przenoszenia informacji. W istocie rzeczy problem ten ujawnił się już w myśleniu oświeceniowym, został tam jednak zatuszowany i „załatany”: pamiętka oświeceniowa, jak wskazywaliśmy, była przecież dwurodna, złożona z zasadniczego elementu „pamiętki materialnej” oraz ze sprzężonego z nią komentarza słownego. Ten komentarz słowny wydobywał jej „wymowę”, zapewniał jej czytelność i pozbawiał anonimowości. Gdyby tak jednak odebrać owemu materialnemu zabytkowi komentarz? Romantycy tak właśnie czynią: poddają obserwacji informacyjną nośność samego „członu materialnego”. Wyniki nietrudno przewidzieć; odnotował je już Malczewski:<sup>63</sup>

Tam znajdzie zbroje dawne, co zarzałe leżą,  
I koście, co nie wiedzieć do kogo należą;

(*Maria*)

Rzecz jednak idzie nie o tak prosto pojętą anonimowość „pamiętki”. Romantyzm sięgał tu znacznie głębiej, gdyż wysokie stawiał pamiętce wymagania. Pisał Norwid:

Wiele jest — gdy kto pomierzył stary cmentarz  
Albo i genealogiczny-dąb;  
Wiele — jeśli inwentarz  
Skreślił — zajrzał Epokom w głąb  
I upostaciował opis...

(*Historyk*)

Wydobądźmy z tego opisu pracy historyka jej przedmiot, źródło: „pamiętkę”. Mowa tu o takich zabytkach, które pozwalają na dotarcie do pewnych ogólnych cech epoki, z której pochodzą. To, oczywiście, jest wiele — Norwid to docenia. Mamy tu do czynienia z pamiętką, której „historyczna czytelność” zadowoli być może człowieka oświeceniowego, gdyż pozwala na dotarcie tylko do spraw ogólnych, typowych, co dla „stypizowanego” światopoglądu oświeceniowego było rzeczą i pierwszoplanową, i jedynie ważną. Romantyka już nie zadowoli jednak tylko takie informacje przenosząca „pamiętka” — toteż Syrokomla drwi, powtarzając to samo co Norwid:

Od kiedy człowiek w mogile leży?  
Od kiedy wichry grób jego zniosły?  
Od kiedy runął zamek wyniosły?  
I bocian złożył gniazdo na wieży?

<sup>63</sup> W innym nieco aspekcie pisze o tych sprawach „uobecnienia historii” poprzez „konkret archeologiczny” M. Maciejewski w pracy *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce* (Wrocław 1970). w rozdziale „Historia i współczesność” (s. 270 nn.). Tam też zgromadzono obfity materiał, do którego wypada tu już tylko odesłać.

Każdy wypadek wiernie oznaczy,  
 Myśl twą zanieś w dzieje przed laty,  
 Mieć będziesz wieści, mieć będziesz daty,  
 Wszak tego dosyć dla was badaczy.

(*Ruiny*)

Dla „badaczy” może to i dosyć, dla romantyka — mało. Jemu nie będzie chodziło o „fakty” i „daty”, o martwy rejestr epok. Będzie natomiast chodziło o odczytanie „wewnętrznego życia” epok i ludzi, będzie chodziło o czytelność „pamiętki” jako przekazu treści intymnych. Toteż napisze Norwid:

Ale — jeśli on w starca, w męża, w kobietę  
 Powrócił strach ów, z jakim dziad ich drżał,  
 Patrząc na pierwszego kometę,  
 Gdy po pierwszy raz nad grobem stał:  
 . . . . . to — Dziejopis!

(*Historyk*)

A uwyraźni — nadmiernie w swej poezji dyskursywny — Syrokomla, wprost jednocześnie komentując zdolność „pamiętek materialnych” do przekazywania takich właśnie treści:

Lecz jeśli patrząc na pierś szerniałą,  
 Zapagniesz zbadać pod kością zgniłą:  
 Gdzie wrzały czucia? gdzie serce biło?  
 I co się w sercu człowieka działo?

Lub jeśli ciebie kroki zawiodły,  
 W pośrodek stosów strzaskanej cegły,  
 I zechcesz wiedzieć, jakie tu biegly  
 Myśli, uczucia, zamiary, modły?

Na próżno słuchasz człowieka baśni,  
 Daremnie szperasz w pustej budowie,  
*Kość nic nie powie, gruz nic nie powie*

(*Ruiny*)

Rymowany zapis Syrokomli reprezentuje, oczywiście, nader uproszczoną i przez to nader radykalną wersję romantycznego poglądu na pożytki pamiętek materialnych. W istocie romantycy nie raz jeden<sup>64</sup> — szczególnie Norwid — będą i im dużą rolę przypisywali, przywołując nieśmiertelność Apollina Belwederskiego czy „marmur jęczący grupy Laokona”, jak to czynił Gaszyński w sonecie *Sztuka starożytna*.

<sup>64</sup> Dużą rolę odgrywał tu szczególnie drobny, pamiątkowy bibelot (np. miniatura) — stale o tym napomykają romantyczne korespondencje. „Zminiaturyzowanie” pamiętki materialnej ma tu swoją wymowę (łatwość jej przenoszenia — w porównaniu ze znacznie bardziej „osiadłą” pamiętką oświeceniową). Tu jednak chodzi głównie o to, że — niezależnie od kultu „pamięteczek materialnych” (nb. często deprecjonowanych) — poezja uzyskuje już rolę samodzielnią.

Istotne jednak jest to, że „pamiętka materialna” uzyskuje, w porównaniu z Oświeceniem, pozycję znacznie słabszą, że podkreśla się jej kruchość i częstą anonimowość, że w końcu niejednokrotnie dochodzi wręcz do zaprzeczenia jej wartości. To jest znamię dla tego wieku nowe — i ono coraz silniej narasta.

Co zaś wchodzi w miejsce pamiętki materialnej? W przywoływanej już *Rozprawie I O pieniach narodowych* Woronicz, wskazując na łatwość zraty pamiętek materialnych — przeciwstawiał im poezję:

Więc to pewniejszem, co w ustach niewyguźnych pokoleń nie boi się pożaru i oręza. I ten jest najbliższy zamiar towarzystwa naszego w utworzeniu pieśnioksięgu narodowego; aby nie tylko język, ale i sławę narodową niepożytym narzędziem na rozwalinach świata wyzłobić.<sup>65</sup>

Poezja będzie tu określana jako rzecz, która „wszystkich ludów obyczaje i czyny w ustach następnych pokoleń uwieczniła, wszystkie wieki, przemiany i zaburzenia świata przetrwała”, rzecz, która ma być „dziedzictwem wszystkich ludzi i pokoleń”, która ma pamięć o przodkach „w ustach tysiąca ludów i pokoleń uwiecznić: czego im żaden traf, żaden nieprzyjazny cios wydrzeć nie potrafi.”

Niemcewicz, który po kilku latach podejmie pracę przez Woronicza zamierzoną i w innym nieco kształcie zrealizuje zamiysł pieśnioksięgu narodowego w *Śpiewach historycznych* — również w przedmowie do nich będzie się powoływał na upamiętniającą trwałość poezji:

[...] w prostych śpiewach podawały pokolenia pokoleniom naddziadów swoich przygody, — nic ich nie zdołało zatracić; mogą burzyciele świata zagubiac narody, zabierać i niszczyć te księgi, [...] ale nie zatłumią nigdy w ustach matek tych pieśni, którymi one przypominają dzieciom, że mieli ojczyznę.<sup>66</sup>

Tak wypowiadali się na temat „pamiętki” ludzie zatroskani o ochronę narodowej tradycji.

Ale tak samo wypowiadał się również romantyczny turysta, który także w czasie podróży obserwował niszczenie zabytków kamiennych. Słowacki, gdy dojrzy spustoszone piramidy — też odwoła się do poezji jako pamiętki trwalszej i skuteczniejszej w działaniu:

Wyznam ci, że mi widać głębiej i wyraźniej  
Gmachy, stawiane myślą w krajach wyobraźni;  
Jakże się piękną zdaje przy dumań pochodni  
Makbet, ta granitowa piramida zbrodni!  
Ludziom na nią wchodzącym bladną z trwogi twarze.  
Płaczesz nad piramidą nieszczęścia w Learze.  
Z niczego, a zazdrością już szatana bliski  
Otello, jak bodzące niebo obeliski.

(List do Aleksandra Hołyńskiego)

<sup>65</sup> *Dziela poetyczne*, t. III, s. 34.

<sup>66</sup> *Śpiewy historyczne*, oprac. W. Bruchnański, Warszawa [brw.], s. 6. Na s. 8 znamienne przeciwstawienie „języka” — „głazom” w zakresie trwałości.

Tak samo zareaguje Gaszyński, zwiedzając Avignon:

Dziś wędrowiec zagnany ponad brzegi Ronu,  
Widząc zamek Klemensa w gruzy rozwalony,  
Pyta ruin co kryją trzech Papieżów trony,  
Gdzie się podziela dawna świetność Awenjonu?  
[. . . . .]  
Dziś, tu chwała Papieżów w zapomnieniu drzymie!  
Ale chwała poety żyje w jego rymie  
I lud powtarza Laury i Petrarka imię!

(Avignon)

W świadomości tej epoki rzeczywistością „arką przymierza między dawnymi i nowymi laty” stawała się — poezja.<sup>67</sup>

Nie myśl, nie mniemaj ukochany panie — pisał Z. Krasziński do Koźmiana<sup>68</sup> — że głosu twego nie pojmą późne potomki. Owszem, tak zawsze się dzieje, że poezja tylko, jedna li tylko zachowuje potomkom upłynione przodków życie. Ona ciągle wieszczy w obie strony, w oba kierunki czasu zwane przeszłością i przyszłością; nadawa żywot, barwę, ruch, zmartwychwstanie temu, czego już nie ma [...]. Więc nie zrażaj się, drogi panie, żadną okropnością przetworzeń i zgonów i przemian.

Jak zbawca właśnie umierających i pomarłych, daj im te kształty, użyj im tej potęgi zachowawczej, która ma ich ocalić dla potomności, która już z nich, nie będących przed oczyma cielesnymi, ma wydłutować posągi wieczne, wszechobecne oczom duchowym ludzi przyszłych.

W liście do Reeve'a stwierdzał: „poezja to przecucie nieśmiertelności i wspomnienie o istocie zesłej”,<sup>69</sup> po roku zaś dodawał: „Poezja osadzona jest na przecuciu nieśmiertelności osobowej”.<sup>70</sup> Gaszyńskiego zapewniał, że „Poezja wysoko ceni bohaterów [...], — skrzydłem ich swoim okrywa i mówi: Przypomnę was ludziom i ludzie rozplączą się nad wami”,<sup>71</sup> *Pana Tadeusza* zaś doceniał przede wszystkim dlatego, że w nim „Dokonał tego Adam po mistrzowsku: to plemię umarłe uwiecznił, ono już nie zaginie.”<sup>72</sup>

<sup>67</sup> Nb. Mickiewicz w *Pieśni Wajdeloty* również przeciwstawił trwałość „pieśni” kruchości pamiątek materialnych: „Płomień rozgryzie malowane dzieje, Skarby mieczowi spustoszą złodzieje, Pieśń ujdzie cało”. Związek tej formuły z rozprawami Niemcewicza i Woronicza wydobyl W. Bruchnalski w komentarzu do wydania *Konrada Wallenroda* w Bibliotece Narodowej. Tu chodzi o podkreślenie powszechnej wówczas świadomości przeciwstawienia tych dwu typów „pamiątek”.

<sup>68</sup> *Myśli o sztuce*, zebrał [...] A. Grzymała Siedlecki, Lwów 1912, s. 68 n.

<sup>69</sup> Tamże, s. 21.

<sup>70</sup> Tamże, s. 22.

<sup>71</sup> Tamże, s. 37.

<sup>72</sup> Tamże, s. 71. O szczególnej roli epopei jako gatunku w oczach romantyków „nieśmiertelnego” i związaną z tym tendencją „stylizacji epopeicznej” w romantycznej „lirycie pamięci” około r. 1840 zajmująco pisze Barbara Fałęcka w pracy *Norwidowski rapsod o Bemie a tradycja literacka*, której maszynopis znajduje się w archiwum Koła Polonistów Studentów KUL.

Jest więc poezja w oczach romantyków pamiętką najdoskonalszą. Nie tylko dlatego, że wydawała się im niezniszczalna. Także — a może i przede wszystkim — dlatego, że dostrzegali w niej pamiętkę „dokładną”, nie zapis faktów, dat i ogólników jeno, lecz przekaz wierny „żywego tętna epoki”. Przekładając to na język cytowanego wiersza Norwida o historyku — poezja jawiła się w tym czasie jako najznakomitsze dzieło „dziejopisa”: to dzieło, które utrzymywało i narzucało potomności również „strach ów, z jakim dziad ich drżał”. Dostrzegali to Słowacki, gdy pisał, że czytelnikom *Makbeta* „bledną z trwogi twarze”. Podkreślał to i Krasiński w liście do Koźmiana:

Po przeczytaniu *Iliady*, grecka epoka pierwiastkowa wrzyna się na wieki w umysł czytelnika, sama iścizna jej życia tam pozostaje. Po przeczytaniu Danta, cały człowiek się uśredniowiecznia i daleko prawdziwiej, głębiej, żywotniej, niż gdyby tysiące kronik średniowiecznych przeczytał.<sup>73</sup>

To tłumaczy, dlaczego Norwid rozmawiał z Don Kichotem jak z żywym człowiekiem:

Z którego dziejów czytać się uczyłem,  
Rycerzu! — piosnkę zaśpiewam i tobie.  
Wysoki, właśnie obrócony tyłem  
Do słońca, które złoci się na żłobie  
I, po panczeru przebiegłszy promieniem,  
Z osieroconym bawi się strzemieniem...

(*Epos-nasza*)

To też tłumaczy, dlaczego Słowacki tak mógł do matki napisać: „Od tygodnia zajęty jestem drukiem moich poezji; za dwa miesiące będziesz je Mama miała. To tak samo, jakbyś mnie zobaczyła — bo ja nie jestem niczym innym, jak moimi poezjami.”<sup>74</sup> I dlaczego mógł napisać również tak: „W sztambuchu moim dziecinny mam was wszystkich”.<sup>75</sup> Nie: mam wasze wpisy. Ale: mam was.

5

Tłumaczy to też wiele innych rzeczy. Romantyczną karierę poezji, która w tym czasie stała się „królową sztuk”. Która też w tym czasie stała się — bądź chciała się stać — i syntezą sztuk: co widać w jej antylesingowskim i antyoswieceniowym profilu choćby na odcinku nasycenia jej opisami, ewokującymi przedstawienia plastyczne.<sup>76</sup> Tutaj poezja romantyczna stawiała się zaborcza, pretendowała do roli skutecznej konkurentki malarstwa i rzeźby.

<sup>73</sup> *Myśli* [...], s. 69 n.

<sup>74</sup> List do matki z 6—8 marca 1832 (*Korespondencja* [...], t. II, s. 95).

<sup>75</sup> List do matki z 24 kwietnia 1834 (tamże, s. 240).

<sup>76</sup> Co widać choćby w „plastyczności” cytowanego niedawno fragmentu Norwidowskiego

Pretendowała — jak staraliśmy się pokazać — z przyczyn bardzo konkretnych i „zyciowych”. To doświadczenie codzienne pouczało wówczas, że pamiątka „materialna” jest zarówno zniszczalna, jak i łatwa do utracenia. Dokonywał się proces przemiany naturalnej: człowiek poszukiwał pamiątki trwalszej nad jej wersję oświeceniową. Odnajdywał ją — na krótko zresztą, bo i to z czasem uległo zmianie — w poezji. Galerię rzeźb i obrazów — zastępował sztambuch. Dodajmy: dla ruchliwego romantyka również — po prostu — praktyczniejszy. Dość trudno sobie wyobrazić romantycznego miłośnika pamiątek, wożącego z sobą po świecie furgony pamiątkowych rzeźb tudzież dziesiątki równie pamiątkowych dębów w olbrzymich donicach. Sztambuch był galerią bardziej jednak poręczną: można go było nosić nawet w kieszeni. I to nie jest wulgaryzowanie problemu. Chodzi o zaakcentowanie, że między życiem codziennym, jego szczegółową miałkością, a konwencjami kulturowymi istnieją związki o wiele bardziej bezpośrednie, niż skłonni byśmy byli przypuszczać, zauroczeni świętością sztuki i nauki o niej.

Ale można tu pokazać również rzecz odwrotną: jak ogólne konwencje kulturowe łączą się bezpośrednio z drobnymi szczegółami konstrukcyjnymi poetyckiego tekstu. Na przykład: jak ten ogromny przewrót w kulturze, przemieniający poezję z „załącznika” w rzecz samodzielną i górującą — zupełnie bezpośrednio wpływa na słowny kształt jej metafory. Ścisłej: na dobór zawartych w niej motywów słownych. Jeśli Mickiewicz pisał:

Mój cziczeronie! oto na *pomniku*  
 Jakieś niekształtne, nieznanome imię  
 [. . . . .]  
 Gdy w *księdze* twojej, wśród włoskiej krainy,  
 Za cały napis to imię wykryślił.

(*Do mego cziczerona*)

Świeci się *pomnik* mój nad szklanny Puław dach,  
 Przetrwą Kościuszki grób i Paców w Wilnie gmach  
 [. . . . .]  
 Mnie w Nowogródku, mnie w Mińsku *czytuje* młódź  
 I nie leniwa jest *przepisać* wielekroć.

(*Wizyta pana Franciszka Grzymały*)

jeśli Słowacki dodawał:

Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała,  
 Że w *posąg* mieni nawet pożegnanie.  
 Ta *kartka* wieki tu będzie płakała  
 I łez jej stanie.

(*Bo to jest wieszczka* [...])

wiersza *Epos-nasza*. O „sensualizmie” i plastyczności opisów w poezji romantycznej, przeciwstawiając je konwencji klasycystycznej, przekonywająco pisze M. Maciejewski w cyt. rozprawie *Od erudycji do poznania*.

Chciałbym, ażeby tu wpisane *słowo*  
 [. . . . .]  
 Aby słów miało nieśmiertelnych postać,  
 Albo *posągów* piękność *marmurową*

(*Chciałbym, ażeby* [...])

gdy powiełał to i Ujejski:

O Polko, Polko! na cóż mam tobie  
 W *księdze* pamięci me imię *ryć*,  
 Gdy bez *pomników* ci leżą w *grobie*,  
 Co tem już byli, czem bym chciał być!

(*W album H.S.*)

— to we wpisanym tu wszędzie równaniu metaforycznym „wiersz — posąg” (książka — pomnik, słowo — posąg) nie warto dopatrywać się li tylko reminiscencji, najmocniej uwyraźnionej przez Mickiewicza w wierszu dla Grzymały — ze słynnego horacjańskiego *Exegi monumentum*. Ta, powtarzająca się u romantyków, metafora ma również uzasadnienia o wiele bliższe i o wiele bardziej wrośnięte w epokę, bezpośrednio w niej tkwiące.

By jednak ujrzyć to wyraźniej, przywołajmy szerszy nieco wachlarzyk takich modnych w ówczesnej „poezji pamięci” metafor. W cytowanym urywku z *Listu do Aleksandra Hołyńskiego* Słowacki tworzy równania metaforyczne: „poezja — gmachy,” „*Makbet* — piramida”, „*Lear* — piramida”, „*Otello* — obelisk”. Rozbudowuje to równanie w całą sytuację — każąc ludziom „wchodzić” na piramidę *Makbeta* tak, jak turysta (w tym samym zresztą wierszu) wchodzi na piramidę Cheopsa.

Innym razem wystąpi równanie metaforyczne „sztambuch — muzeum”:

Niosąc imiona na kształt rozwitych *sztandarów*,  
 Chcą w *albumie* założyć obóz różnej *broni*.

(Mickiewicz, *W imienniku Celiny S.*)

Widziałem ja tysiączne *albomy* Piękności!  
 To są *księgi* *trafeów*. — [. . . . .]  
 [. . . . .]  
 W nich imiona na *karłach*, jak w wojnie *sztandary*  
*Zdobyte*, w zapomnieniu *butwieją* i *gniją*.

(J. Korsak, *W imienniku doktora M.*)

Jest czarodziejska *skrzynia*, jak mię *wieść* *poucza*,  
 W której błyszczą kosztowne *pamiątek* *kamienie*;  
 Skrzynia ta jest pod *strażą* *twej* *pamięci* *klucza*

(J. Korsak, *Epilog. Do imiennika Ludwiki K....*)

Kiedy indziej znów — równanie „pamięć — cmentarz”, „sztambuch — cmentarz”:

Pani! *Cmentarz* i *sztambuchy*  
 To są dwa wierne schronienia,  
 Gdzie śpią snem nieprzerwanym nieboszczyków duchy  
 W *Archiwie* Niepamięci, pod godłem: Wspomnienia.

(Gosławski, *W pamiętniku H.C.*)

Nie wiem, czy pomyślałaś kiedy, jak podobne  
 Do *kartek* albumowych *kamienie* nagrobne?  
 [. . . . .]  
 Smutny, jeśli zapomnisz, wdzięczny, gdy spamiętasz,  
 Bezimienny i niemy idę na ten *cmentarz*.

(Bałucki, *W imionniku S.M.*)

Mam *pisać* dla pamięci! Wiesz, co to pamiętki?  
 Pani, to *prochy* uczuć, zwiędłych kwiatów szczątki,  
*Nagrobki* dni minionych z żywych barw odarte

(Feldmanowski, *W pamiętniku*)

*Kamień* na smętarzu, *kartka* w imionniku  
 Różnych imiona stawia przed oczyma.  
 Gdy się twe oko przy moim zatrzyma,  
 Wspomnijże o mnie, jak o nieboszczyku!  
 Część wszakże ze mnie tu leży, jak w *grobie* —

(W. Zaleski, *W imionniku*)

Zakończmy ten pobieżny przegląd równaniem „pamięć — ogród”, „sztambuch—  
 ogród”. Jeden taki wiersz, Mickiewiczowski, przywołałiśmy na wstępie szkicu;  
 tu — dorzucmy garść innych:

A jeśli czasem *kwiat* twego imienia  
 Owionie oddech północnego grudnia,  
*Ogród* pamięci ma słońce wspomnienia,  
 Co mu przygrzeje promieniem południa.

(J. Korsak, *Pielgrzym*)

Niech *słowa* me, wmięszane w ten napisów zbiór,  
 Będą jak cierpki owoc [. . . . .]  
 [. . . . .]  
 Lub jako *sosna*, co się pniem omszonym  
 Rozrośnie w *klombie* kunsztownie sadzonym.

(Zmorski, *W księdze pamiątek N.B.*)

Różne rzeczy, *kwiatki*, *skaly*,  
 I nauki i pochwały,  
 Śpią snem nie przerywanym w *księdze* twych pamiątek:  
 Gdzież ja się zmieszczę?  
 Już zajęty każdy kątek!

(Gosławski, *W księdze pamiątek...*)

Dorzućmy tu jeszcze pasterski obyczaj rzeźbienia w korze:

Szedł pielgrzym pustynią przez ciernie i chwasty,  
 Rozmyślał o swojej niedoli.  
 Wtem spotkał na drodze gaj ciemny, krzewiasty,  
 A pełny róż, mirtów, topoli,  
 [. . . . .]  
 Wyrzeźbił swe imię na korze topoli  
 I poszedł w dalekie bezdroże.

(Syrokonia, *W tymże imionniku*)

I obyczaj dumania w ogrodzie pod pamiątkowym drzewem:

W twoim ogrodzie miłych pamiątek,  
 Wyznacz jej chyba mały zakątek —  
 Tam niechaj w rzadkiej smutku godzinie  
 Pod smutnym drzewem chwila ci spłynie.

(Czaykowski, *W imionniku A.B.*)

Jeśli więc w *Rozprawie I O pieniądzu narodowym* Woronicz tak metaforyzował koncepcję pieśnioksięgu: „zamiar nakazywał obejrzeć wprzód te wszystkie ułamki rozwalin sławy naszej, jeśli z nich mamy skleić kształtny, choć mały domek”<sup>77</sup> — to, piewca Puław, nie tworzył tu metafory dowolnej: stało za tym „budowlany” równaniem skojarzenie pieśnioksięgu z puławskim Domkiem Gotyckim, który w znacznej mierze sklecony został z odłamków pamiątkowych ruin, posągów, nagrobków...<sup>78</sup> I nie w tym rzecz, że u podwalin tej metafory stanęła reminiscencja osobista: chodzi o jej uzasadnienie szersze, kulturowe.

Poezja, w szczególności sztambuch — jako cmentarz, posąg, nagrobek, muzeum historyczne, piramida, parkowy ogród... Cały ten krąg metaforyki, niezwykle częsty w romantyzmie, jest konsekwencją procesu przemiany „koncepcji pamiątki” w kulturze przełomu wieków Oświecenia i romantyzmu. Chwytny tu język na „gorącym uczynku metaforyzacji”. Cały ten zespół metaforycznych określeń niedawno nie był jeszcze wcale metaforyczny: pamiątką rzeczywiście był posąg, nagrobek, ogrodowa sadzonka... To był zespół określeń dosłownych. Wskutek jednak przemian świadomości ludzi tych lat, spowodowanych konkretnymi doświadczeniami — pamiątka tak pojęta traciła wartość: na jej miejsce wkraczała poezja. Poczęła ona zastępować tamten arsenał upamiętnień człowieka.

Nie tała tego: właśnie metaforyka, tu przytoczona, dowodzi o świadomości i jawności tego dokonania. Metaforyka nasycona nazewnictwem odnoszonym w okresie Oświecenia do „pamiątek materialnych”. Tu właśnie zostaje zapisany w strukturze poetyckiej, w typie używanego w poezji materiału językowego, ów proces przemian pamiątki. Także proces przemian językowych; dokładniej: zmiany pól znaczeniowych utartych wyrażań. Wyrażenie dosłowne staje się metaforyczne. Wy-

<sup>77</sup> Op. cit., s. 21.

<sup>78</sup> Na co sarknął L. Siemieński w gawędzie *Ogrody w historii i poezji* (s. 129 n.).

razy „ogród”, „posąg”, „nagrobek” — poczynają znaczyć: „wiersz”, „słowo”, „sztambuch”.

Ujawnia się tu również proces przechodzenia wyrażeń z kategorii języka poetyckiego do kategorii języka metapoetyckiego. Języka, przy pomocy którego poezja tego czasu poczyna nazywać nie desygnaty pozajęzykowe, ale samą siebie: posąg znaczy słowo, drzewo znaczy wiersz.

To bardzo duże przemiany — i, jak staraliśmy się pokazać, bardzo mocno motywowane codziennością tamtych czasów. Tak, jak motywowana nią była — dziś może nieco śmiesząca — kariera sztambucha. Wówczas jednak była ona nieuchronna.

Romantyk: człowiek porażony wizją przemijania, wizją czasu niszczycielskiego. Człowiek wdzierający się w życie całych epok, owładnięty manią „podróży historycznych” i dostrzegający upływ i pograżanie się w niepamięć każdej chwili jednostkowego życia prywatnego. Tak samo, jak smęcono się wizją przemijania potęgi rzymskiego imperium — dość tu przywołać cytowane już ułamki wierszy Krasieńskiego — tak i rozdzierano szaty nad mijaniem drobnych chwil życia własnego:

Czas ma nadzwyczaj coś gorzkiego w sobie!  
 Ileż go razy zatrzymać ja chciałem,  
 Gdym dni szczęśliwe przepędzał przy tobie!  
 Na klęczkach każdą chwileczkę błagałem,  
 Mówiąc: Chwileczko, o, zostań na chwilę!  
 [. . . . .]  
 I nigdy, nigdy żadna z godzin tyła  
 Wysłuchać prośby nie chciała serdecznej,  
 Żadna mi w ręce nie dała się chwila —  
 Żadnej godziny nie miałem ja wiecznej. (Krasieński, *Czas*)

To — oczywiście — już obsesja przemijania. I z niej wyrasta — tak charakterystyczna dla romantyzmu — obsesja pragnienia utrwaleń.<sup>79</sup> Ogarnia ona całokształt romantycznej myśli. I całokształt romantycznej koncepcji literatury: od zawartych w niej „obrazów epok” po „obrazy chwil prywatnych”. Inaczej mówiąc: od epopei — po dziennik. Także: po sztambuch.

Właśnie sztambuch był miejscem utrwalaenia kontaktów zarówno najbardziej prywatnych, osobistych, jak i chwilowych. On najmocniej — utrwalając ślady romantycznych dążeń do rozrzucania „upamiętnień” przy każdej dosłownie okazji — podkreśla porażenie wizją przemijania.

Podkreśla też — to równie romantyczne — wagę prywatnej codzienności. To miało równą cenę: chwila życia osobistego — i cała epoka historyczna. Przekładając na język gatunkowych terminów literackich: epopeja — i wpis sztambuchowy. I dobrze wiedział o tym Norwid, i był tu romantykiem czystej krwi, gdy dwa te bieguny literatury równał:

<sup>79</sup> Wiąże się to z bardzo szerokim i oddzielnego studium wymagającym problemem „pamięci” i „zapomnienia”, problemem „czasu” i „wieczności” w poezji romantycznej. O tych sprawach szkicowo piszę w studium *Pośmiertna w głębi jezior maska* (*Studia o Leśmianie*, Warszawa 1970), omawiając romantyczne tradycje liryki Leśmiana.

Lecz są formy — co nad falą czasów  
 Jeśli same jak słońce nie jaśnieją?  
 [ . . . . . ]  
 Tak — z Dziennikiem, tak — z Epopcją!

(*Dziennik i epos*)

### MONUMENT ET POÈME

Le souvenir et la poésie au tournant du siècle de lumières et du romantisme

L'auteur analyse les changements que subissait la „conception du souvenir” au tournant du siècle de lumières et du romantisme et il essaie de présenter sur ce terrain l'attitude de la poésie.

Le siècle de lumières reconnaissait la primauté du „souvenir matériel”, situé durablement dans un endroit concret: monuments, mausolées, galeries de sculpture et de peinture, grands édifices, jardins-parcs. Ceci était lié avec la croyance dans un ordre de réalité assuré et dans l'invariabilité des lois qui la dirigeaient. L'objet matériel, fonctionnant en même temps comme souvenir et comme décor, reléguait la poésie à une place secondaire et la réduisait au rôle d'„accessoire” du souvenir „plastique” qui lui était supérieur. Ceci avait une répercussion dans la structure de la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle qui manquait de „descriptions plastiques” remplacées par les objets matériels vis à vis desquels elle était „accessoire”; elle avait la construction d'un texte non pas tout à fait autonome, mais d'un texte à la structure d'„enchaînement” qui devenait peu clair lorsqu'on le séparait de l'objet dont il parlait. L'ensemble de l'oeuvre ainsi conçue constituait un produit plastico-verbal (basé sur la contamination de la plastique et de la poésie selon les principes accordés à ces deux arts par Lessing) où la partie poétique était du point de vue de la structure subordonnée à la partie plastique dont elle dépendait.

Le tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle, riche en événements historiques au caractère de „catastrophes” (révolutions, partages de la Pologne etc.) a attiré l'attention sur la facilité de la perte du „souvenir matériel” (pillages, réquisitions de propriétés, destructions de monuments matériels — motifs de ruines). On a commencé à découvrir les caractères du „souvenir indestructible” dans le langage et les monuments poétiques. Pour les diverses raisons dont il est question dans cet article — à la place de l'ancien „souvenir matériel” apparaît le „souvenir poétique”. La poésie devient non plus un accessoire, mais un produit autonome qui embrasse aussi ces aspects de la réalité que Lessing attribuait à la plastique. Le romantisme, voulant fixer non seulement le caractère général des événements, mais les sentiments et les instants, favorisait encore plus la poésie où il voyait non seulement un souvenir plus durable que le souvenir matériel, mais aussi un souvenir „plus précis”.

Ceci a provoqué une suite de phénomènes tels que la mode des albums (Stambuch), poèmes amicaux etc. Ceci a aussi contribué à la naissance et à l'affermissement de la convention „métaphorique s'appuyant sur les associations verbales du type „poème-monument”, poème-cimetière, poème-jardin etc. Il est caractéristique que la sphère verbale de la métaphore vient ici de cette sphère linguistique qui avait précédemment servi à déterminer les souvenirs matériels, favorisés au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette métaphore met l'accent sur le fait que la poésie hérite de fonctions de l'ancien type de souvenir et prend sa place.