

Roman D o k t ó r – KSIĄŻKA O ELEGII POLSKIEJ
W DRUGIEJ POŁOWIE XIX WIEKU

Bernadetta K u c z e r a - C h a c h u l s k a. *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku* 2002 ss.

Bernadetta Kuczera-Chachulska wydała w 2002 r. książkę *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*. W ten sposób wpisuje się do kręgu badaczy tego gatunku, takich jak chociażby: Władysław Włoch (*Polska elegia patriotyczna w okresie rozbiorów*. Kraków 1916), Czesław Zgorzelski (*Elegijna poezja Mickiewicza*), Michał Głowiński (*Elegie autobiograficzne Leśmiana*), Henryka Piotrowska (*Elegia*. W: *Słownik literatury polskiego oświecenia*), Roman Dóktór (*Polska elegia oświeceniowa*. Lublin 1999).

Elegia należy do bardziej ekspansywnych gatunków poezji nowożytnej. Począwszy od renesansu, datuje się stała obecność tej odmiany gatunkowej w liryce. Wyżyny artystyczne osiągnął na naszym gruncie za sprawą Kochanowskiego tren, gatunek pokrewny elegii funeralnej. W XVI i XVII w. nawiązywano jednak przede wszystkim do antycznej tradycji, mamy sporo tłumaczeń elegii greckich i rzymskich. Wykształca się jednak powoli rodzimy wzorzec gatunkowy, poszerza tematyka. Prawdziwy przełom następuje w XVIII w., kiedy można już mówić o polskiej odmianie gatunku elegii, w czym niewątpliwie olbrzymia zasługa Franciszka Karpińskiego.

Podstawowym problemem badawczym staje się konterfekt gatunkowy nowożytnej elegii. Czym ona w istocie jest? Co decyduje o jej tożsamości artystycznej? Cechy identyfikacji gatunkowej są dość skomplikowane. Antyczne wyznaczniki – metrum (heksametr na przemian z pentametrem) – straciły swoje znaczenie. Pojawiły się inne cechy – tematyka i nastrój. Obok nazwy *elegia*, pojawia się coraz częściej artystyczna jakość, którą możemy nazwać elegijnością.

Nie dziwi zatem, że obecnie znacznie mniej rygorystycznie wyznacza się różnice między elegią a elegijnością. To raczej elegijność wytycza z grubsza konterfekt gatunku, nie ma więc już potrzeby zajmowania się zbyt dogłębnie nim samym. Elegijność jest wyraźniejsza, łatwiejsza intuicyjnie do określenia, zaś nowożytna elegia ma kontury nieco zatarte. Takie są fakty, takie jest poczucie literackie, takie są realia genologiczne. Kiedy spojrzeć na te fakty całościowo, w procesie przemian da się zauważyć pewne znamienne prawidłowości, które spróbuję pokrótce prześledzić.

Nazwa gatunkowa *elegia* w rozumieniu antycznym jest już kategorią skostniałą i niemającą żadnego znaczenia dla dzisiejszego wyobrażenia o istocie tego gatunku.

Potraktujmy ją jako pojęcie wyjściowe do dalszych przemian gatunkowych. W czasach nowożytnych pozostała właściwie pamięć o gatunku w formie nazwy gatunkowej. Tak właśnie funkcjonowała elegia w renesansie. To, co wtedy nazywano elegią, było w zasadzie pamięcią o jej starożytnym odpowiedniku. Przywoływano ten gatunek jak inne gatunki antyczne, uznając je za wzór do literackiego naśladowania. W tym też czasie (renesans, barok) obok pamięci o elegii starożytnej przez cały czas widoczne były gatunki pokrewne elegii, szczególnie jej funeralnej odmianie, takie jak chociażby tren, epitalamium i epitafium. Funkcjonowały też spolszczone określenia, takie jak żal, płacz, smutek czy pożegnanie. Oczywiście nie uległa zapomnieniu sama nazwa gatunkowa elegii, o czym świadczą na przykład utwory Stanisława Herakliusza Lubomirskiego czy Udalryka Radziwiłła.

Równoległe przebiegał proces wykształcania się z gatunków pokrewnych i odmian gatunkowych, ale przede wszystkim z samej elegii, pewnych znaczących cech, które zaczęły nabierać charakteru diakrytycznego dla gatunku elegii, cech, które dawały się rozpoznawać jako jej szczególnie bliskie. Chodziło przede wszystkim o tonację, nastrój, tematykę i pewne upodobania semantyczne. Zespół tych atrybutów można nazwać jakością gatunkową, którą powszechnie nazywa się elegijnością. Jest spory kłopot z tą ostatnią kategorią, dlatego że jest ona w powszechnym użyciu, ale też nie bywa w zasadzie definiowana. Bardzo chętnie i łatwo posługujemy się tym terminem i jednocześnie z góry zakładamy, że wiadomo, o co chodzi. Tak dalece rozpowszechniło się to przekonanie i praktyka badawcza, że nikogo nie dziwi wyodrębnianie cech elegijnych w utworach muzycznych czy plastycznych¹.

W drugiej połowie XVIII w. elegijność była dość powszechnym atrybutem w literaturze polskiej. Dotyczy to zarówno liryki osobistej, jak i filozoficznej czy patriotycznej. Ślady tej tendencji napotkamy w pieśniach, sielankach czy erotykach. Była ona istotnym składnikiem żalów, smutków, lamentów czy trenów. Wystarczy przywołać *Smutki Niemcewicza* i *Kołątaja*, *Treny Morelowskiego*, *Żale Orfeusza nad Eurydyką* Kniaźnina, *Odjazd* Naruszewicza, nie wspominając o sporej grupie wierszy Karpińskiego, które właściwymi elegiami nie są, ale elegijność odgrywa w nich ważną rolę (*Lament gołębiczy*, *Na Wokluz, wody i dom gocki pod Białymstokiem*, *Córka tęskniąca do ojca*). Jakże ważna jest elegijność w takich poematach, jak *Zjawienie Emilki* Woronicza czy przede wszystkim w *Bardzie polskim* Czartoryskiego. Dodajmy do tego obraz liryki romantycznej. Czy można sobie wyobrazić jej pełnię bez kategorii elegijności?

¹ Z. N o s k o w s k i. *Symfonia c-moll „Elegijna”* (1875-1879); D. D i a m o n d. *Elegy in Memory of Maurice Ravel* (1938), P. C r e s t o n. *Threnody for orchestra op. 16* (1938); D. T a y l o r. *Elegy for orchestra* (1945); H. H a n s o n. *Elegy (in Memory of Serge Koussevitzky) for orchestra* (1956); E. Z a d o r. *Elegie na orkiestrę* (1958); K. P e n d e r e c k i. *Tren ofiarom Hiroszimy na 52 instrumenty smyczkowe* (1960); I. S t r a w i Ń s k i. *Treny (Lamentacje Proroka Jeremiasza) na tenor, kontralt, narratora, chór i orkiestrę* (1961); H. W. H e n z e. *Die Elegie für junge Liebende* (1961); G. F. M a l i p i e r o. *Symfonia nr 3 „Elegiaca”*. O tradycji elegijnej w malarstwie pisze m.in. E. Panofsky. „*Et in Arcadia ego*”. *Poussin i tradycja elegijna*. W: t e n z e. *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971.

Kiedy śledzi się te przykłady, nasuwa się refleksja, że to właśnie elegijność jest cechą dominującą, a sam gatunek elegii, w sensie nowożytnym, jest pochodną tej jakości gatunkowej. Można w tym kontekście zaproponować derywacyjną koncepcję gatunku elegii w czasach nowożytnych, analogicznie nieco wobec derywacyjnej koncepcji stylu Jerzego Bartmińskiego². Mam wrażenie, że w zasadzie elegijność jest bazą derywacyjną dla nowożytnej elegii, że to właśnie elegia jest derywatem, czymś wtórnym wobec jakości gatunkowej. Pierwszym znaczącym przykładem takiego nowego oblicza gatunku jest w moim mniemaniu (podobnie uważa Tomasz Chachulski) *Powrót z Warszawy na wieś* Franciszka Karpińskiego. Ten przykład skłonny byłbym uznać za najlepszy egzemplarz elegii, która wprawdzie wywodzi się ze starożytności, ale z gatunkiem pierwotnym nie ma już poza nazwą nic wspólnego. Jest zaczątkiem gatunku, który z powodzeniem rozwija się przez cały wiek XIX i XX. Jest rzeczą charakterystyczną, że w tak pojmowanym gatunku, ukształtowanym wskutek derywacji, wcale nie musi pojawiać się nazwa. Wystarcza sama elegijność, aby utwór mógł być uznany za elegię.

Każdy, kto od końca XVIII w. poprzez w. XIX i XX stulecie pisze elegie, ma właśnie poczucie elegijności, pewnego stylu, tonacji, tematyki, nastroju – i dopiero wobec tego wyobrażenia i poczucia kształtuje swój gatunek elegii. Jest ona po prostu derywatem wobec kategorii pierwotniejszej. Książka Bernadetty Kuczery-Chachulskiej jest poświęcona właśnie elegijności. Obserwuje Autorka tę jakość w XIX w. na przykładach nie tylko lirycznych, ale i w formach epickich czy dramatycznych. Dostrzeżemy w omawianej pracy szerokie spektrum analitycznej obserwacji.

Przede wszystkim widać w pracy dojrzałość badawczą. Kuczera-Chachulska ze swobodą porusza się po literaturze XIX w. Odnajdziemy przykłady znajomości bogatej lektury i umiejętność ich wykorzystania. Obserwacje czyni samodzielnie i niestereotypowo, nie prezentuje uporu badawczego w sensie dogmatycznego podejścia do literatury, szczególnie tej, z którą widać związki natury emocjonalnej. Trzyma się tematu i stara się, aby z przywoływanych tekstów wydobywać to, co jest w jej rozumieniu elegijne. Problem tylko w tym, że elegijność nie została zdefiniowana, dookreślona semantycznie. O elegijności mówi się jako o czymś oczywistym, naturalnym, czego nie powinno się definiować. Nie wystarczy przecież podeprzeć się sformułowaniami, które niby mają wyjaśnić wszystko, a w istocie tylko gmatwiają wywód i wprowadzają chaos terminologiczny.

Elegijność najczęściej definiowana jest pośrednio, podobnie sam gatunek elegii. Przyjrzyjmy się niektórym z tych definicji. Kiedy mowa o wierszu Mickiewicza *Do****, przeczytamy: „Elegijność tego wiersza wyznacza problematyka” (s. 39). I dalej:

² Pisze Bartmiński: „Derywację stylistyczną pojmuje transformacyjnie jako wyprowadzenie pochodnego funkcyjnego wariantu języka o węższym zakresie użycia z wariantu podstawowego (języka potocznego) pełniącego najpierw rolę bazy derywacyjnej, a w dalszym funkcjonowaniu wariantu w systemie stylistycznym języka – rolę tła motywującego jego walory stylistyczne” (*Styl jako znak. Derywacyjna koncepcja stylu*. W: t e n z e. *Folklor – język – poetyka*. Wrocław 1990 s. 100).

„Elegijność tego wiersza wyznaczać będzie zatem – oprócz charakterystycznej dla gatunku nastrojowości, oprócz zestawienia minionego z obecnym – głęboka korespondencja z archetypami czasu i pełni, tęsknota do metafizycznej jedności ze światem i osobą, do generalnych rozwiązań i ustaleń” (s. 43). Przy okazji wiersza Mickiewicza Autorka nazwie elegię „gatunkiem z istoty swojej «zatrzymującym» czas” (s. 52).

Mówiąc o IV części *Dziadów*, uczyniła Kuczera-Chachulska taką uwagę: „Charakterystyczna dla elegii jednopłaszczyznowość i jednoczesność wydarzeń, osiągalna dzięki usilnie pracującej świadomości podmiotu mówiącego, w IV części *Dziadów* jest niezwykle wyrazista” (s. 78). Tę istotną funkcję czasu raz jeszcze dostrzegła w wierszu Mickiewicza *Do***. Na Alpach...*: „Elegia, z natury swojej gatunkowości faktycznie odsuwająca czy zamrażająca czas, kontaminująca minione z obecnym i siłą refleksji prowadzonej przez emocje dokonująca kontemplatywnych unieruchomień, w tym wypadku zrealizowała się jako obraz upragnionej przez mówiącego pełni” (s. 121).

Jeszcze inną cechę elegijności zauważyła w *Ucieczce* Adama Mickiewicza: „Znamię elegijności przejawia się w emocjonalnym nacechowaniu i poszczególnych fragmentów, i całości tekstu, w niezwykłej, również nieobojętnej dla naszych uwag, wiedzy narratora o sile uczucia i sposobie przeżywania bohaterów” (s. 141).

Istotną gatunkotwórczą rolę pamięci wyraziła Kuczera-Chachulska, omawiając *Czarne kwiaty* Norwida: „[...] elegia zaś, najdoskonalszy gatunek liryczny rozpoznający minione, sięga w pewien sposób głębiej, stwarzając możliwość intelektualnego, emocjonalnego i duchowego «trwania z przeszłością». Elegia jest jej doznawaniem. Najświetniejsze elegie przedstawiają proces tego trwania, [...] Elegia wyraża więc pewne rozpoznawanie świata jako rezultat obecności całej osoby” (s. 185) Gdzie indziej powie jeszcze inaczej: „Elegia jest z natury swojej gatunkiem jednoczącym, próbuje odnaleźć tożsamy wymiar trwania” (s. 286). W *Zamknięciu* odnajdziemy supozycje bardziej dosadną: „[...] źródłem elegijności jest ustawiczna konfrontacja tego, co najbardziej wewnętrzne i osobiste, z przemijaniem (zmianą). [...] Ta «pierwotność» i konkretyzm reakcji powodują, że elegijność sytuuje się w samym centrum liryczności rozumianej ściśle jako ekspresja jednostki, przebarwiająca zewnętrzne tym, co znajduje się wewnątrz niej” (s. 316).

Już choćby z tego pobieżnego oglądu rozumienia przez Kuczerę-Chachulską pojęcia elegii i elegijności widać, że nie przyświecała jej ambicja ścisłości i precyzji w definicjach. Praca w zamyśle nie miała być typologiczna i erudycyjna, raczej opisowa i analityczna, uwzględniająca procesy historycznoliterackie w XIX w. Zauważyć też wypada, że poruszane zagadnienia związane są z dwiema przeciwstawnymi formacjami kulturowymi tego stulecia: romantyzmem i pozytywizmem. Stąd wynika pewna cząstkowość ujęcia, skupienie uwagi na zagadnieniach, które nie tyle są najważniejsze dla elegii i elegijności w tym czasie, ile po prostu ważne dla wyobraźni badawczej samej autorki. Konstatując ten fakt, nie można mieć do niej z tego powodu pretensji.

Daje ona wyraz własnego rozumienia uprawiania historii literatury. Dystansuje się wobec tak modnej dzisiaj metody „pastwienia się nad przeciwnikiem” historycznoliterackim, która ma dwie zasadnicze wady: posługuje się pseudonowoczesną metodologią i podejmuje nierówną walkę z poglądami autorów, którzy już nie mogą się bronić. To wystarczy, aby młodzi gniewni literaturoznawcy mogli rozpocząć harce: wykazywanie

luk w rozumowaniu, niekonsekwencji badawczych, archaiczności stylu odczytania itp. Kuczera-Chachulska rozumnie dystansuje się od takich mód.

Historię literatury, tym bardziej historię poezji – pisze – rozumiem nie jako odsłanianie błędów we wcześniejszych czytaniach tekstów i rewizjonistyczną polemikę z nimi, ale kontynuację tych treści, które są po prostu rezultatem „estetycznej empirii”, obcowania z tekstem, prowadzącego do jednoznacznych i niewątpliwych ustaleń. Taka lektura monografii Kleinera, pozwalająca „wziąć w nawias” metodę logiczne nieprzystosowanie badacza do wymogów współczesności stwarza możliwość owocnego, tj. pogłębiającego i rozjaśniającego rzecz dialogu (s. 54).

Przyjrzyjmy się nieco dokładniej całości pracy. Na pierwszy rzut oka widzimy, że najwięcej uwagi poświęciła Autorka Adamowi Mickiewiczowi. On jest głównym bohaterem nie tylko z tego powodu, że najwięcej podrozdziałów jemu jest poświęconych, ale i dlatego, że jest on stałym punktem odniesienia dla innych twórców XIX w. Patronem naukowym i analitycznym są w tej części pracy w dużej mierze konstatacje Czesława Zgorzelskiego. Rozdział pierwszy nosi tytuł *Mickiewicza pamięć zamieszkania* i omawia elegijne wiersze okresu wileńsko-kowieńskiego: *Żeglarz*, *Do M****, *Nowy Rok*. W rozdziale *O kształcie gatunkowym IV części Dziadów* Kuczera-Chachulska także dopatruje się elegijności. Tkwi ona w „zjawisku dobywania czasu przeszłego poprzez żywo obecną świadomość osoby mówiącej” (s. 74), a także w przeciwstawieniu „dawnej”–„dzisiaj”. Podobnie kategoria tragiczności często u Mickiewicza wiąże się z elegijnością. Pisze: „Dopiero pod powierzchnią ułożoną na kształt dramatu odnajdujemy szkielet sytuacji elegijnej – stwierdza Kuczera-Chachulska – coś minęło, i strata uświadomiona sobie poprzez pryzmat ciągle przesuwającego się czasu lub domaga się podmiotowego zaistnienia w nowym układzie sytuacyjnym” (s. 75).

Trzy elegie z okresu rosyjskiego widzi jako zdecydowane poszerzenie wizerunku gatunkowego w stosunku do oświeceniowego wzorca. Chodzi przede wszystkim o manifestowanie skrajnych i silnych uczuć (przed którymi ostrzegał Brodziński) (s. 84-85). Ważne jest też w tych utworach „zmniejszanie odległości” między podmiotem a drugim „ja” (s. 89) oraz to, że u Mickiewicza „sytuacja elegijna często koresponduje z sytuacją tragiczną” (s. 32).

Pewną niedogodnością jest rozumienie elegijności jako komponentów niejako statycznych, mogących realizować się częściowo i we fragmentach. W całości tekstu pośród innych cech Autorka wyróżnia cechy elegijne i traktuje je jako klocki, które „leżą” raz tutaj, raz gdzie indziej. Innymi słowy: tu jest coś normalnego w tekście, a w określonym miejscu zaczyna się elegijne. To nieco uproszczone myślenie o tej kategorii. Elegijność jest jakością. Wynika z tego, że nie może realizować się częściowo, nie tkwi w tekście „odtąd–dotąd” albo „od czasu do czasu”.

Taka maniera szczególnie nie sprawdza się w rozdziale o *Panu Tadeuszu*. Tutaj także wyłapuje się niejako „momenty elegijne”: inwokacja, fragment z *Dyplomatyki i łowów* (s. 152). Gdy tymczasem cały *Pan Tadeusz* jest poematem elegijnym (czego Autorka ma oczywiście świadomość). Ciągle się mówi o kolejnych „oknach elegijnych”, otwieranych w epepei. Tymczasem w poemacie, jak się zdaje, nie chodzi o otwieranie okien z elegijnością. Utwór Mickiewicza jest bez przerwy „otwarty” na

elegijność. Co najwyżej można mówić o silniejszych lub słabszych powiewach elegijności w przestrzeni poematu. Generalnie jednak Kuczera-Chachulska ma rację, że istotą elegijności *Pana Tadeusza* jest „postawa podmiotu mówiącego wobec świata”.

Drugi rozdział traktuje o Słowackim. Autorka skupia się zasadniczo nad kategorią „płaczu” (w najrozmaitszych konfiguracjach i odcieniach). Pole oglądu analitycznego zawężone zostaje tylko do trzech wierszy: *Rozłączenia*, *Rzymu* i *Bo to jest wieszca...* W *Rozłączeniu* ważna jest nie tyle kontemplacja krajobrazu, ile ton płaczu i smutku (s. 163). Mówi się wręcz o „przestrzeni płaczu” (s. 166). W *Rzymie* płacz poety staje się „miejszem porozumienia z odbiorcą”, a jego przedmiotem jest żal nad miastem, którego rola jako „miasta-wartości” uległa tak gwałtownej przemianie (s. 170). Ma rację Kuczera-Chachulska, kiedy konkluduje: „U Słowackiego najczęściej płaczą niewinni lub dostrzegający wielką ranę w porządku świata. Płacz staje się wówczas potencją, siłą, trwaniem; niekoniecznie oczyszcza, jak u Mickiewicza, wszak płaczą tu przede wszystkim bezgrzeszni. Sytuuje się gdzieś blisko ewangelicznej sytuacji z ośmiu błogosławieństw: «Błogosławieni, którzy płaczą...»” (s. 171). Rozdział o Słowackim najlepiej pokazuje, co tak naprawdę interesuje Autorkę u poszczególnych poetów. Nie chodzi o rekapitulację konkluzji interpretacyjnych na temat ich lirycznego świata. Kuczera-Chachulska wyostrza tylko to, co jest jej przydatne do głównego nurtu obserwacji. Jest przy tym oszczędna, uważna i skupiona na istocie rzeczy. Nie jest przecież łatwo mówić o utworach poetyckich omawianych już tysiące razy. Jest to oczywiście osiągnięcie Autorki, ale też uważny czytelnik może zapytać: Dlaczego właśnie te utwory Słowackiego posłużyły za kanwę do refleksji nad elegijnością? Czy nie można było znaleźć wyraźniejszych? Oczywiście, że można by było. Nie o to wszakże chodzi, gdyż „bohaterem” książki ma być „elegijność”.

Rozdział *Poeci z „lozańskiego cienia”* rozpoczyna Autorka od Norwida. Omawia *Czarne* i *Białe kwiaty* oraz *Vade-mecum*. W *Czarnych* i *Białych kwiatach* dostrzega elegijną postawę i elegijne jakości kreowanego świata (177). Szczególnie w *Czarnych kwiatach* zauważalna jest oryginalna odmiana elegijności, którą należy postrzegać w wyrazistych odsłonach psychologicznych. To właśnie w tym utworze dochodzi do głosu pogłębione „trwanie z przeszłością” w ujęciu duchowym, rozumowym i emocjonalnym: „[...]elegia wyraża więc pewne rozpoznawanie świata jako rezultat obecności całej osoby” (s. 185). Trudno nie przyznać Autorce racji, że w przypadku *Czarnych kwiatów* to wielkie „Ja Poety” ma charakter dominujący. To przecież przez pryzmat przeszłego, przez szczegół i zatrzymywanie w bezruchu tego, co minione, odsłaniają się najgłębsze uczucia własne, które dopiero stanowią podstawę do refleksji poetyckiej.

Z cyklu *Vade-mecum* Norwida Kuczera-Chachulska wydobywa te utwory, które jej zdaniem mają jakieś elegijne pokrewieństwa. Wspomina o *W Weronie*, *Pielgrzymie*, *Obojętności*, *Fortepianie Szopena*. Za wyróżniającą cechę elegijnych utworów Norwida uznaje skargę (s. 209). Bardziej wyrazista jest inna cecha: „znoszenia pierwiastka elegijnego przez czynnik jemu przeciwny”, na przykład ulotność sytuacji lirycznej (s. 212). Najważniejsze jednak, że kategoria elegijności ma charakter spajający całość cyklu: „Strukturalnie elegijność w *Vade-mecum* jest sposobem na spójność i określoność cyklu, i również miejscem, w którym odsłania się twarz osoby mówiącej, doświadczającej komplikacji świata i krańcowej rozpacz, by przejść w rejony uwolnione

od cierpienia i nieszczęścia” (s. 221) Pojawia się tutaj refleksja o strukturalnych funkcjach elegijności. Jest to zagadnienie ważne dla Autorki (powraca ona to tego jeszcze w kilku miejscach), ale niestety nie jest to kwestia dokładniej wyjaśniona. Mam generalną wątpliwość, czy elegijność daje się w jakikolwiek sposób odnieść do struktury lirycznej utworu.

W tym rozdziale rozważania o elegijności są najbardziej nieostre, zbyt daleko oparte na umowności i skrótach myślowych. Nie została pokazana jakaś odrębność Norwida w rozumieniu tej jakości, poza oczywiście poetycką odrębnością Norwida. Oczywiście teza o elegijności i jednoczesnym jej znoszeniu, choć ważna, nie rozstrzyga o oryginalności poety w tym względzie. Wydaje się w tym kontekście, że istota i główny rys elegijności u autora *Pielgrzyma* nie może być charakteryzowany bez szerszego kontekstu zmian, jakie zachodziły w literaturze i estetyce w połowie wieku, których Norwid był świadkiem i boleśnie świadomym uczestnikiem. Nie chodzi tylko o oczywisty konflikt tego, co romantyczne, i tego, co pozytywistyczne (w rozumieniu najszerszym), ale także chodzi o przemiany gatunkowe, z którymi poeta zmagał się nieustannie, raz bardziej, a raz mniej twórczo. Sądzę zatem, że pełniejsza charakterystyka elegijności pomiędzy tymi wielkimi epokami literackimi jeszcze przed nami.

Po Norwidzie przychodzi kolej na twórców pozytywistycznych. Pierwszym bohaterem jest Felicjan Faleński, poeta drugiej kategorii, mocno dzisiaj zapomniany. Autorka zajmuje się późnym cyklem *Smutne dzieje serca na pokucie*. Słusznie zauważa, że to dopiero w tym zbiorze funkcjonujące od dawna u tego poety motywy cierpienia, bólu istnienia, poczucia życiowej przegranej nabrały autentyzmu i „prawdy uczuć” (s. 223). Przeprowadzone analizy nie zawsze jednak przekonują. Sądzę, że elementarną słabością tego rozdziału jest brak wyrazistego dookreślenia pola konkluzji analitycznych. Nie bardzo wiadomo, co Autorka chce udowodnić: czy zależności poetyckie Faleńskiego od Karpińskiego, Mickiewicza („łoańskie klimaty”), Słowackiego i Norwida, czy jego prekursorstwo w obszarach modernistycznych (porównania z Tetmajerem i Leśmianem). Co sama nazywa „romantycznym rumowiskiem wspomnień”, „odludną samotnią” Karpińskiego, „młodopolskimi jesiennymi mgłami” (s. 229). Na czym ma polegać „własny głos” poety. W podsumowaniu Kuczera-Chachulska zauważa, że kwestia pamięci u Faleńskiego „przemienia się dość istotnie”. Jednakże w pracy jest zbyt mało argumentów, aby uwierzyć, że „u romantyków pierwszej generacji obszar pamięci jest przestrzenią życia, nowego życia, u Faleńskiego pamięć jest «martwym posągami», «życiem spoza mogiły»” (s. 246). Myśl ta, jak się zdaje, została wyprowadzona bardziej z opisu tej poezji niż z jej dogłębnej analizy.

Drugim bohaterem tego rozdziału jest Adam Asnyk. Główny wysiłek Autorki zmierza ku pokazaniu poety jako spadkobiercy romantyzmu. Mało tu o elegijności. Jest to raczej szkic o Asnyku wobec romantyzmu, o poecie. Z bardzo pobieżnego oglądu kilku wierszy (*Bez granic, Szkoda, Między nami nic nie było, Za moich młodych lat, Ból zasnął*) Kuczera-Chachulska próbuje wyprowadzić kilka zasadniczych myśli typu: „Asnyk idzie odrobinę, ale wyraziście dalej niż romantycy” (s. 268). „Asnyk raczej nie doświadcza nieskończoności, on wie o niej” (s. 272); poeta dopuszcza się „klasyfikacji” romantyzmu (s. 272). Wszystkie te uwagi pozostają jednak na wysokim pozio-

mie abstrakcji. Nie wynikają z analiz, lecz z ogólnej wiedzy o autorze *Nad głębiami*. Sama elegijność pozostaje niestety w dalekim tle nieco innych rozważań.

W przypadku Marii Konopnickiej rozważanie koncentrują się na motywie skargi. „Nie trzeba specjalnej wnikliwości – czytamy – by zauważyć, że indywidualnie nacechowana skarga stanowi wyznacznik nastrojowy, a zatem wyodrębniający tę poezję spośród innych dokonań lirycznych poprzedzających i współczesnych Konopnickiej” (s. 277). Jej twórcze kontynuatorstwo w stosunku do pierwszej połowy XIX w. polega, zdaniem Kuczery-Chachulskiej, na połączeniu elegijności i ludowości (s. 279). Dokładniej omawia *Gdybym ze złota powstał...* Uważa, że ważnym toposem dla poetki jest motyw ziemi (s. 281). Na podstawie tego wiersza dokonuje daleko posuniętych uogólnień i szczegółowych konstatacji, których prawdy trzeba się domyślać i wierzyć na słowo. Jest to postawa wygodna dla badacza, ale trudna dla czytelnika.

Autorka szczególną uwagę poświęca *Obrazkom*. Broni je przed stereotypowymi ocenami, których w opracowaniach spotkamy dużo. Nie traktuje tego cyklu jako doraźnej reakcji na krzywdę społeczną. Nie ma w naszej literaturze utworów, w których skarga tak mocno by się zadomowiła, jak ludowe wiersze Konopnickiej (s. 290). Kuczera-Chachulska broni oryginalności twórczej autorki *Roty*, nie zgadza się, aby jej wiersze ludowe nazywać stylizacjami. Kategoria współczucia także powinna być przeinterpretowana. W najlepszych wierszach poetki widać jedność psychiczną podmiotu mówiącego z odczuciami bohaterów, szczególnie tych „maluczkich” (s. 295). Czy jeszcze bardziej dosadnie, po raz pierwszy w poezji, na tak wielką skalę doszło do przesunięcia konkretnego „ja” lirycznego z własnego pola obecności w cudze (s. 296). W tym sensie współczucie, tak właśnie rozumiane, przekracza granice pozytywistycznego horyzontu i staje się „twórczą kontynuacją romantycznego myślenia” (s. 297). Autorka po raz kolejny zdaje się porzucać główny nurt swego wywodu, jakby „zapomina” o elegijności, a skupia się nad psychologicznymi procesami obecności twórcy wobec czytelnika. W zakończeniu rozdziału próbuje dokonać kilku syntez: „Norwid przezwyciężył romantyzm dzięki radykalnemu intelektualnemu «rewizjonizmowi»; Konopnicka – dzięki wyciągnięciu ostatecznych konsekwencji z romantycznych postulatów «czucia»” (s. 307). Generalnie Autorka ukazuje istotną rolę form elegijnych w XIX w., dostrzega też różnice – w romantyzmie jakości elegijne współgrały z odą, w drugiej połowie wieku z pieśnią (s. 307).

Cały rozdział *Poeci z „lozańskiego cienia”* wydaje się nieco słabszy w porównaniu z refleksjami na temat Mickiewicza czy Słowackiego. Być może powodem tego są naturalne zainteresowania Autorki, dla której romantyzm jest po prostu najważniejszy. Pewną przeszkodą w utrzymaniu szczególnej uwagi analitycznej w całej pracy jest po prostu zbyt szeroki krąg literackiego oglądu. Nie sposób przecież z taką samą wnikliwością potraktować wszystkich zjawisk o charakterze elegijnym w całej literaturze XIX w.

Zamknięcie to próba syntezy wynikającej ze spostrzeżeń szczegółowych. Tekst ważny, gęsty, intelektualnie przenikliwy. Autorka sumuje swoje spostrzeżenia na temat elegii i elegijności, porządkuje także uwagi historycznoliterackie na temat poezji XIX w. Dostrzega, słusznie, wyrazistą cezurę pomiędzy twórczością Mickiewicza i późniejszymi twórcami. „Po Mickiewiczu elegijność traci na wyrazistości – konstatuje.

Krystaliczność jej formy, tak wnikliwie opisana przez Brodzińskiego, w liryce Słowackiego zostaje zmacona; możliwość jej identyfikacji w dużym stopniu odwołuje się do sfery odbioru; w przypadku poetów drugiej połowy wieku przybiera różne postaci skargi lub intelektualnej sublimacji, gubiąc wcześniejszy elegijny szkielet konstrukcji” (s. 314-315).

Tu jednak musi się pojawić wątpliwość, którą wyraziłem już wcześniej. Czy rzeczywiście można mówić w romantycznych konkretyzacjach utworów elegijnych o swoistym „szkielecie konstrukcji”? Wydaje się, że nie. Elegijność w moim przekonaniu nie nosi walorów konstrukcyjnych (w sensie nieruchomym; szkieletu jako stabilizacji), a jedynie emocjonalne i nastrojowe. Miałbym też wątpliwości, czy sam gatunek elegii odznacza się jakąś swoistą i utrwaloną kompozycją. Raczej nie w tych obszarach tkwi istota gatunkowa elegii. Chyba że Autorka przez „szkielet konstrukcyjny” rozumie pewną konieczną manierę elegijności – zestawiania, porównywania, utrwalania minionego, obracania się ku przeszłości. Wtedy jednak mówienie o „szkielecie”, a więc skostnieniu, jest zbyt przesadzone.

Autorka głównym bohaterem *Przemian form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku* uczyniła w zasadzie kategorię elegijności. „Hasło «elegia» – stwierdza – uruchamia więc zasadniczy łańcuch: elegia – liryczność – osoba – pamięć” (s. 21). Autorkę interesuje raczej „pomiar głębokości zjawisk” związany z elegijnością, a nie zakres ich występowania (s. 22). Przez pryzmat cząstkowych oglądów, szczegółowych analiz (często przenikliwych i odkrywczych) dochodzi do uogólnień pokazujących istotę liryczności w XIX w. Obok tragizmu, obok tendencji tyrtejskich i mesjańskich, obok tematyki narodowej, erotycznej i filozoficznej, istotnym składnikiem tej poezji była elegijność, jakość wielokształtna, niejednolita w swych konkretyzacjach literackich, ale na swój sposób wyrazista i niewątpliwie dojrzała artystycznie.

Taki właśnie kształt elegijności udało się w zasadzie Autorce odkryć i opisać. Nie można jednak pominąć zagadnień terminologicznych. Swoistą manierą jest nadużywanie określeń typu: „piętno elegijne” (s. 7), „elegijne zachowania” (s. 9), „jakości elegijne” (s. 11), „gest elegijny” (s. 148), „elegijna sytuacja” (s. 148), „elegijne tchnienie” (s. 153), „elegijne zwyczaje” (s. 154), „elegijne obrazki” (s. 179), „elegijna tonacja” (s. 183), „elegijne rozpoznawanie przeszłości” (s. 186), „elegijne znamiona” (s. 188), „koloryt elegijny” (s. 192), „elegijne formuły” (s. 202), „elegijny punkt wyjścia” (s. 203), „elegijna szata” (s. 207), „myślenie elegijne” (s. 222), „elegijny rysunek” (s. 243), „tętno elegijne” (s. 279). To może być przykład przekonania, że elegijność jest pojęciem tak utrwalonym, że nie wymaga już szczegółowych dookreśleń, ale też sygnałem pewnej bezradności w ogarnięciu tego skomplikowanego i niejednorodnego pojęcia. Trzeba stwierdzić jednoznacznie, że elegijność – podobnie jak komizm, tragizm czy chociażby piękno – należy do tego typu pojęć, których zdefiniowanie jest utrudnione także z tego powodu, że występują one w powszechnym użyciu w charakterze epitetów, a te, jak wiadomo, towarzyszą nam na co dzień, bez potrzeby ich ciągłego definiowania.

Książka Bernadetty Kuczery-Chachulskiej wypełnia istotną lukę w naszej historii literatury, omawia bowiem zagadnienia, bez których nasze rozumienie zjawisk literackich XIX w. byłoby niepełne i zubożone. Niewątpliwą jej zaletą (ale i walorem

dojrzałości badawczej Autorki) jest szerokie spojrzenie na całe stulecie, a także umiejętność porównywania zjawisk na pozór nieprzystawalnych, a w istocie pokrewnych. Robi wrażenie erudycja i świeżość spojrzenia, wykorzystywanie rozmaitych osiągnięć współczesnej humanistyki do opisu zjawisk odległych, czasem nawet archaicznych. Dzięki temu mamy wrażenie, że to, co dawne, wcale nie jest tak dalekie, gdyż te dwie epoki spaja elegijność. Bez jej poczucia ludzie byłiby ubożsi, także dzisiaj. A może szczególnie dzisiaj.

ROMAN DOKTÓR – prof. dr hab. Wydziału Nauk Humanistycznych KUL, prorektor. Adres: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; tel. (081) 445-41-33.

Wacław P y c z e k – CHRZEŚCIJAŃSTWO NORWIDA

Norwid a chrześcijaństwo. Pod red. Józefa Ferta i Piotra Chlebowskiego. Lublin 2002 ss. 478.

Formuła tytułowa książki zbiorowej, którą przyszło mi omówić, *Norwid a chrześcijaństwo*, będąca zapisem konferencji naukowej pod tym samym tytułem (miała ona miejsce w Lublinie w październiku 1999 r.), wydaje się pewnym truizmem. Bo przecież związek Norwida z chrześcijaństwem jest postrzegany już od dawna jako coś oczywistego. Można by to usprawdliwić sytuacją okolicznościową (Wielki Jubileusz Chrześcijaństwa), co zresztą czyni na początku wprowadzenia jeden z redaktorów (Piotr Chlebowski). Potrzeba takiej formuły, towarzyszącej kolejnym spotkaniom Colloquia Norwidiana, ma jednak swoje merytoryczne uzasadnienia. Potwierdzają to zamieszczone w tomie teksty, będące plonem konferencji. Nie jest to sytuacja banalna, jeśli aktywizuje wysiłki prawie dwudziestu badaczy, głównie historyków literatury i językoznawców, ale także teologa, filozofa czy historyka sztuki, uczonych często wybitnych, o ogromnych zasługach dla nauki, czy badaczy młodszych, mających w swym dorobku poważne prace. Nie jest też wszystko tak oczywiste w relacji Norwid i chrześcijaństwo. Ten fakt podkreślają autorzy i redaktorzy księgi.

Tom otwiera Władysław Stróżewski swoim szkicem *Filozofia człowieka w „Vademecum” Cypriana Norwida*. Tekst ten został określony terminem *szkic*, bowiem Autor nie ma ambicji wyczerpania wskazanej problematyki, która jest niezwykle istotna i złożona. By w pełni ująć to zagadnienie, konieczne jest przywołanie szerszego kontekstu i bogatszej egzemplifikacji. Autor ogranicza się tutaj zaledwie do kilku wierszy z Norwidowego cyklu, nie mniej jego odkrywcze rozpoznania czynią całą wypowiedź głosem ważkim. Czymś nowym jest chociażby interpretacja wiersza *Do Zeszłej...*, odwołująca się do dwóch dróg teologii: apofatycznej i katafatycznej, mocniej