

Andrea Ceccherelli

Leopardi w Młodej Polsce (Rzeczywistość i wyobrażenia w kręgu intertekstualności)

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 32, 133-152

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Andrea Ceccherelli

LEOPARDI W MŁODEJ POLSCE (Rzeczywistość i wyobrażenia w kręgu intertekstualności)

W tym artykule chodzi, jak można się domyśleć z tytułu, o tzw. recepcję Giacomo Leopardiego (1798–1837) w pewnej epoce literatury i kultury polskiej. Słowo „recepcja” jednak nie występuje w tytule, i to umyślnie. Nie chodzi nam bowiem o szczegółowy, chronologicznie ułożony przegląd krytycznych sądów o Leopardim i jego twórczości¹, lecz o coś znacznie obszerniejszego: o funkcjonowanie Leopardiego w epoce Młodej Polski². Ta właśnie epoka w historii kultury polskiej jest, naszym zdaniem, jedyną, w której mówić można o funkcji pełnionej na szeroką skalę przez Leopardiego i jego twórczość. Ta funkcja nie wyczerpuje się oczywiście w wypowiedziach zawodowych krytyków, ani w różnych przekładach; Leopardi jest wtedy powszechnie znany, odgrywa ważną rolę w dyskusjach filozoficznych, inspiruje poetów i pisarzy, jest, krótko mówiąc, w kanonie lektur pokolenia młodopolskiego. Nie znaczy to, żeby przed Młodą Polską i po niej nie było śladów znajomości włoskiego poety³. Ale status jego twórczości nigdy nie osiągał doniosłości takiej, jaką się cieszył wśród młodopolan⁴. Wobec niego zajmują stanowisko tacy intelektualiści jak S. Brzozowski, M. Zdziechowski, C. Jelłenta, W. Lutosławski oraz pisarze jak K. Tetmajer, T. Miciński, J. Kasprówicz, S. Żeromski, niektórzy podziwiając go i akceptując jego poglądy, niektórzy zaś ostro potępiając szkodliwe skutki szerzenia jego światopoglądu. Parafrazując włoski tytuł książki Jana Kotta o Szekspirze, młodopolanie mogliby powiedzieć „Leopardi naszym współczesnym”. Zanim pokażemy sposoby i rezultaty obecności Leopardiego w Młodej Polsce, trzeba będzie wziąć pod uwagę kontekst, w którym się sytuuje jego fortuna.

1. Tekst i kontekst. W roku 1887 wyszedł drukiem *Wybór pism wierszem i prozą* Leopardiego w opracowaniu wybitnego romanisty Edwarda Porębowicza, przyszłego słynnego tłumacza *Boskiej Komedii*. Ten tom stanowi kamień węgiel-

ny, na którym – ze względu i na bogactwo przedstawionego materiału, i na wstępne studium samego Porębowicza – buduje się główny gmach sukcesu Leopardiego w Młodej Polsce, sukcesu ukorowanego wydaniem jego *Myśli* (1909) w serii „Symposion” Księgarni Polskiej Połonieckiego, obejmującej – pod redakcją Leopolda Staffa – największych myślicieli różnych epok od Platona po Newmana przez Montaigne’a i La Rochefoucaulda, Diderota i Woltera, Fichtego i Kierkegarda. Takie przedsięwzięcie (pióra J. Ruffera), czyniące z Leopardiego klasyka myśli europejskiej⁵, stanowi jakby oficjalną pieczęć postawioną na obecności Leopardiego w okresie młodopolskim, niby latarnia na kopule. Pośrodku tych dwóch dat rozciąga się okres „współczesności” Leopardiego, w którym jego twórczość odgrywa czynną rolę w polskiej dynamice kulturowej, uczestniczy w kształtowaniu się idei i nastrojów oraz, w konsekwencji, odbija się także w twórczości oryginalnej polskich pisarzy.

Zainteresowanie Leopardim nie powstało oczywiście nagle i bez zapowiedzi, niby kwiat na pustyni, ale wzrosło na płodnej glebie polskiego *fin de siècle*. Tak pisał Cezary Jellenta w roku 1891:

„Zatrute tchnienie pesymizmu obalamuciło już niejednen zdrowy rozsądek, oziębilo niejedną zapaloną głowę. Jeszcze zaraza całą potęgą nie wkroczyła, a już dostrzec można ślady apatii i przygnębienia – oby nie stawały się częstszymi! Czuć w powietrzu jakiś ciężar, z którego ogół zazwyczaj sprawy sobie nie zdaje”⁶.

A Wincenty Lutosławski parę lat później, analizując przyczyny takiej „zarazy”, słusznie argumentował, że

„tacy pesymiści teoretycy, jak Schopenhauer lub Leopardi, nie mieliby wielkiego wpływu, gdyby nie było ludzi z usposobieniem skłonny do rozpacz i złorzeczenia swemu losowi”⁷.

I rzeczywiście, pesymizm panował w atmosferze kultury polskiej od lat osiemdziesiątych XIX wieku do r. 1905, i to były lata, gdy młodopolanie intelektualnie się kształtowali i tworzyli pierwsze ważne utwory. Ale co to za pesymizm? Przecież pesymizm jest stary jak świat i poznał różne wcielenia w różnych epokach. W najbliższych Młodej Polsce czasach romantyzm i pozytywizm także stworzyły swoje odmiany pesymizmu, nacechowane wysiłkiem znalezienia jakiejś równowagi w historiozoficznym optymizmie mesjanizmu z jednej strony i w naukowości społecznego ewolucjonizmu, postulującego pracę organiczną i socjalną działalność „u podstaw”, z drugiej. Desperacja schyłku wieku natomiast jest bezwzględna, pozbawiona wszelkiej wiary i nadziei: „Co zostało nam, co wszystko wiemy, / Dla których żadna z dawnych wiar już nie wystarcza?” pyta Tetmajer. Nie miejsce tu na badanie złożonych historyczno-społeczno-psychologicznych przyczyn, do-

syć powiedzieć, że młodopoleanie nie wierzyli ani w to, że światem rządzi Opatrzność ani że nim kierują niezmiennie, naukowo poznawalne prawa, lecz „brutalna moc, co z cienia tajnych praw na złe człowieczeństwa rządzi”, jak twierdzi Żeromski, cytując właśnie wiersz Leopardiego *Do siebie*. W takiej atmosferze duchowej postać włoskiego poety staje się niesłychanie aktualną, niezrównanie nowocześniejszą od Byrona, de Vigny’ego czy Heinego.

Stałym punktem odniesienia pesymizmu młodopolskiego jest, oprócz Leopardiego, Schopenhauer⁸. W mniemaniu Tuczyńskiego

„schopenhauerowska deziluzja i rozczarowanie liryki bólu istnienia, to przejawy jednorodnej uczuciowości, tworzą historyczno-literacką paralelę, której współdziałanie [...] kształtuje profil i formy modernistycznego pesymizmu”⁹,

ale zasługa katalizatora aktualizującego cały historyczny gmach pesymizmu, od ksiąg *Ved* po Leopardiego, przypadłaby Schopenhauerowi. Taka teza wymaga paru uściśleń.

Nawet u ludzi nie podpisujących się pod jego pesymizmem Leopardi budzi szacunek i podziw ze względu na autentyczność swoich uczuć. Weźmy na przykład to, co o nim mówi młody Miciński:

„Pesymizm Leopardiego – to nie udrapowana, trochę teatralna melancholia bohaterów Byrona [...] U Leopardiego wypływa on z głębi duszy zbolalej i nieszczęśliwej naprawdę”¹⁰.

Potwierdza to młody Żeromski, głęboko zafascynowany zawartą w jego poezji prawdą, jakkolwiek też prawdą

„dławi, morduje, przeraża. [...] Z radością pragniesz uchwycić jakiś ton fałszywy, aby uwolnić się od natrętnej i nieznośnej pewności, że on przecierpiał te myśli rzeczywiście, lecz dostrzegasz ze wstrętem, z dławiającą złością, że nie ma tu jednej strofy udanej”¹¹.

Na temat czołowych pesymistów schyłku wieku wypowiada się najjaskrawiej Cezary Jellenta:

„Leopardi jest najgłębszym i najszczerzym z pesymistów. Żaden z zawodowych myślicieli nie wytrzymuje z nim porównania. Rozumem kłamią oni uczuciu, teorią – praktyce. [...] Schopenhauer z genialnym umysłem łączył małoduszność, a strata kilku tysięcy marek przyprowadziła go o szal. Człowiek, co na chwilę nie przestaje bać się kradzieży i wysila mózg na wyszukanie bezpiecznych skrytek dla swego grosza, filozof, któremu włosy na głowie jeżą się na odgłos buntu w – jamie brzusznej, chyba na miano głęboko wąpiącego i zniechęconego do życia nie zasługuje. Kuglarstwo Hartmanna zbyt dobrze jest znane, ażeby mogło rościć prawo do nazwy systematu. Pozostają poeci, ludzie, co czują za miliony i za miliony cierpią”¹².

Twórczość Leopardiego miała więc w porównaniu z Schopenhauerem pewne zalety, które nie ograniczały się jednak do szczerości. Niewątpliwie fakt, że chodzi u niego nie o usystematyzowaną filozofię, lecz o twórczość poetycką o treści filozoficznej, dawał Leopardiemu pewną przewagę, szczególnie gdy do niej się zwracali koledzy po piórze, czy to po inspirację czy to po prostu w poszukiwaniu doraźnego wsparcia osobistego nastroju, jak zobaczymy u Tetmajera czy Żeromskiego. Bardzo znaczące wydaje nam się to, że w powieści Berenta pt. *Próchno*, opisującej wymyślone – ale prawdopodobne – współczesne środowisko cyganerii artystycznej, ani razu – w porównaniu z licznymi wzmiankami o Baudelaire, Ibsenie, Leopardim – nie występują nazwiska Schopenhauera i Nietzschego, od których myśli przecież roi się w powieści¹³.

2. *Interteksty pomiędzy wyobraźnią a rzeczywistością.* Leopardi był powszechnie znany wśród młodopolan. To nie znaczy, że był równie powszechnie czytany. Sława autora w pewnym momencie ulega jakiejś automatyzacji. Stanisław Witkiewicz w słynnym szkicu o Aleksandrze Gierymskim, gdzie zestawienie z Leopardim służy do oświetlenia usposobienia polskiego artysty pisał:

„Leopardi, dopisując na końcu któregoś z swoich wierszy pesymistyczny wniosek, [...] czyni to właśnie jedynie jako potwierdzenie tezy: że życie jest tylko męką i że śmierć, niebyt, jest jedynym ukojeniem. Słowem, jego sztuka jest od tych idei tak nieodłączna, jak te idee są nieodzielne od jego imienia”¹⁴.

Ta „nieodłączność” prowadzi właśnie do automatyzacji skojarzeń, i to niesie z sobą niejedno niebezpieczeństwo. Istnieje cały kompleks zjawisk świadczących o rozgłosie danego autora niezależnie od lektury jego utworów, zaczynając od etykietek towarzyszących jego nazwisku i podsumujących charakter jego twórczości. Jednej z takich etykietek dotyczącej Leopardiego, pochodzącej z zagranicy, mianowicie z Francji, i rozpowszechniającej się po całej Europie, używa też Stanisław Witkiewicz: „mroczny kochanek śmierci” czyli „*sombre amant de la mort*” w określeniu Musseta. Często bywa, że pewne pojęcia, idee, hasła krążą, straciwszy związek z autorem i źródłem. Leopardi kojarzył się skądinąd z szerszym kontekstem i nierzadko zdarzało się także, że przypisywano mu cechy myślowe, których istotnie nie posiadał, a które można wytłumaczyć w kontekście całego gmachu pesymizmu schyłku wieku. W takim kontekście, kompleksowo ujętym, słaby i zanikały szczególnie różnice dzielące Leopardiego od Schopenhauera.

2. 1. *Wypaczenia interpretacyjne i błędy atrybucyjne. Kasprowicz i Berent.* Jak już mówiliśmy, poezja, proza i *Myśli* Leopardiego, łącznie z utworami Schopen-

hauera, stanowiły aparat myślowy, jakby zrab pesymizmu schyłku wieku. W tym obszarze trudno było czasami rozróżnić, co należało do tego, a co do tamtego. Tak się stało, na przykład, z pojęciem nirwany. Jak wiadomo, Leopardi w swoich utworach nigdy nie wspominał o nirwanie, pozostając wiernym europejskiej tradycji kulturowej od Greków do Voltaire'a. Z tego wynikał pewien niedostatek jego koncepcji, gdy od stwierdzenia negatywności świata trzeba było przejść do poszukiwań wyjścia z tego stanu. Filozofia Schopenhauera, nawiązująca do innych wzorców, starała się prezentować wyjście inne niż śmierć cielesna, sięgając po pojęcie „nirwany”, stan duszy równający się mniej więcej ze śmiercią za życia. Bardzo wcześnie zaczęły się pojawiać odczytania Leopardiego z punktu widzenia „terapeutycznego” schopenhauerowskiej filozofii, tak że nieraz w związku z włoskim poetą padły takie hasła jak „indyjskie usposobienie” lub „nirwaniczne marzenia”, zwłaszcza w stosunku do wiersza *Nieskończoność*, który sam Porębowicz uważał za przeniknięty buddyjskim duchem *cupio dissolvi*. W wierszu Tetmajera o tym samym tytule również występuje nirwana, powszechnie kojarząca się wtedy z obrazem nieskończoności. Ciekawe jest pod tym względem skrótowe *iter* światopoglądowe Leopardiego nakreślone przez Mariana Zdziechowskiego:

„Zaczawszy od byronistycznych rozpaczań, Leopardi skończył w objęciach buddyzmu [...] Co do Buddy, to istnienia jego poeta włoski nawet nie przeczuwał, ale bezwiednie stał się buddystą”¹⁵.

Zdziechowski jeszcze znał Leopardiego. Ale niewiele różni jego słowa od wypowiedzi Kasprowicza:

„A wielki pesymista, Leopardi, łączący miłość i śmierć w jedno nierozzerwalne, tajemnicze zjawisko, który przeszedłszy przez wszystkie katusze człowieka upośledzonego i czującego później ból innych, *zanurzył się w buddyzmie* [kursywa moja – A.C.], czyż to nie dalszy przykład, że poezja dziewiętnastego wieku nie kręciła się w ciasnym, ograniczonym kółeczku obserwacji zjawisk poziomych, realnych, ale że na skrzydłach wielkiego, mistycznego orła po mistycznych szybowała szlakach”¹⁶.

Leopardi nie występuje już jako „bezwiedny buddysta”, ale jako „zanurzony w buddyzmie”. W przypadku luźnego stosunku do samej twórczości Leopardiego, jaki miał widocznie Kasprowicz¹⁷, sporna kwestia „Leopardi a buddyzm” znajdowała swoje rozwiązanie w najbanalniejszej z *lectionum facillorum*.

Inaczej wygląda sprawa z *Próchnem* Berenta. W trzeciej części powieści autor kładzie w usta poety Müllera – jako spontaniczne skojarzenie, niby „strumień świadomości” – takie wersy, które przypisuje Leopardiemu: „I być tylko cieniem / Którego skrzydła anielskie unoszą / Między nicością i grobów marzeniem...”. W istocie pochodzą one z wiersza Asnyka *Endymion*. Chodzi więc o błąd, ale o błąd znaczący. Blisko piętnaście lat minęło od wydania Porębowicza, i chociaż wiersze

Leopardiego pojawiają się dalej sporadycznie w czasopiśmie, czyta się je coraz rzadziej. Mimo to nie traci się całkowicie ich śladu. Pierwsze pokolenie modernistyczne dojrzało w latach około 1890 r., gdy mocniejsza była obecność Leopardiego w kulturze polskiej. Wersy cytowane przez Berenta odpowiadają obrazowi, który utkwiał w pamięci tego pokolenia, i błąd zostaje usprawiedliwiony semiotycznie, jako znak tego, że te wiersze mogły w istocie być przypisane Leopardiemu. Więcej: że u pisarza tego pokolenia skojarzenie z Leopardim przychodziło może łatwiej i naturalniej niż z Asnykiem. Asnyk był bowiem poetą poprzedniego pokolenia, podczas gdy Leopardi był odczuwany, jak już mówiliśmy, jako współczesny. Zresztą takie samo pragnienie śmierci jak wiersz Asnyka, taką samą chęć wyzwolenia się z bezsensu daremnie bolesnego życia zawiera także *Do siebie* Leopardiego, wiersz który najbardziej się przyczynił do ukształtowania obrazu włoskiego poety w okresie młodopolskim, wielokrotnie cytowany m. in. w *Dziennikach* i w prozie Żeromskiego.

Oprócz odczuwania *Weltschmerzu* i pragnienia śmierci były inne cechy łączące Leopardiego z twórcami polskiego *fin de siècle*: życie dla Sztuki, duma wielkiego artysty wraz ze świadomością otaczającej go podłości, odraza do filisterskiej obłudy, samotność, nuda i cierpienie, pogarda dla współczesności, miłość sławy nieodłączna od świadomości, że wielkoduszność znaczy nieszczęście. Oczywiście, Leopardi był czytany dekadencckimi oczami, nie dziwi więc, że niektóre z wymienionych cech, wspólne z młodopolskimi twórcami, nabierały czasem u niego dekadencckiego kolorytu. Przypadki Berenta i Kasprowicza, chociaż stanowiące same w sobie tylko pomyłki i wypaczenia interpretacyjne, sugerują przecież ważną pozycję zajmowaną przez Leopardiego w wyobraźni młodopolskiej. Taką pozycję potwierdzają inspiracje leopardiańskie u dwóch z największych twórców Młodej Polski.

2. 2. *Inspiracje leopardiańskie. Tetmajer i Żeromski.* Dotąd braliśmy pod uwagę funkcjonowanie Leopardiego w szerokim zakresie kultury młodopolskiej. Najwyższa pora, by podjąć trud oświecenia, czy i jak jego twórczość odbiła się na literaturze pięknej. Gdyby tak nie było, obecność Leopardiego w Młodej Polsce ograniczyłaby się do funkcji kulturowej, ale na terenie *stricte* literackim pozostałaby nieplodną¹⁸. Jego twórczość nie pozostała jednak bez echa i na tym terenie.

Nie trzeba tu wspominać o znaczeniu przełomowym, jakie miała druga seria *Poezji* Tetmajera, która ukazała się drukiem w roku 1894. Powszechnie wiadomo, tym bardziej że ta właśnie data oznacza – według przyjętej przez większość badaczy konwencji periodyzacyjnej – początek okresu młodopolskiego w literaturze polskiej. Mniej wiadomo jest jednak, że na taki początek wpłynął w pewnej mierze

i Leopardi. Nikt bowiem nie uwzględniał jak dotąd wątków leopardiańskich w poezji Tetmajera¹⁹.

Kiedy na skutek wielkiego sukcesu drugiej serii *Poezji* krytycy zaczęli dociekać rodowodu poetyckiego Tetmajera, ten pisał do swojego przyjaciela Ferdynanda Hoesicka:

„Ten mnie pikuje Verlaine’em, tamten, czym to mnie pikował ten w „Gazecie Pol[skiej]”? – a ja za mało czytam, za mało kształciłem się na wzorach. Jestem samoukiem w poezji raczej niż uczniem poetyckich szkół. Co na mnie wywarło wpływ, to *Kondor* Leconte de Lisle’a, Leopardiego rezygnujący pesymizm. Byrona zawsze lubię, ale temu złożyłem hołd w tym tylko, czegom nie drukował”²⁰.

Za takim wyznaniem kryje się, warto podkreślić, określona ideologia poetycka – neoromantyczna, skrajnie odległa od wszelkiej postmodernistycznej zabawy. W rzeczywistości jednak tekst poetycki Tetmajera zawiera w sobie szereg intertekstów – nie tylko Leopardiego i Leconte de Lisle’a, ale i Baudelaire’a, Schopenhauera – które by warto wydobyć na światło, ponieważ – ze względu i na ideologię poetycką, i na sam gatunek liryki – unikają one wszelkiej ostentacji i występują w formie zamaskowanej, czy to kryptocytatu czy to reminiscencji. W przypadku Leopardiego mamy do czynienia z osobistym wyznaniem Tetmajera, ze zdeklarowanym „wpływem” nań Leopardiego. „Wpływ” u Tetmajera nie oznacza podporządkowania się wzorcowi, lecz raczej bliskie przyleganie do lektury, uwewnętrznienie wzorca i głęboką „sympatię” z nim; jest też aktem samopoznawania, bo w ciągu lektury Tetmajer odkrywa swoje własne myśli. Nawiasem mówiąc, jakaś zabawa literacka pojawia się marginesowo także u Tetmajera, jak świadczą wspomnienia Hoesicka przywołane lekturą nowego wydania pierwszej serii *Poezji* (1900, z dedykacją Hoesickowi): „Przy czytaniu niektórych wierszy przypomniła mi się Helenka Kaplińska, do której albumu Tyś wpisywał ponure wiersze à la Leopardi (któregośmy wtedy czytali)”²¹. Nie podlega jednak wątpliwości, że tego rodzaju *imitatio* ma funkcję czysto pragmatyczną.

Wpływ, jaki wywarł Leopardi na twórczość młodego Tetmajera, powszechnie uznawaną za pierwsze dojrzałe osiągnięcie nowego pokolenia twórców, powoduje znaczne zaawansowanie Leopardiego w kanonie „ojców” polskiego modernizmu wraz z podniesieniem jego funkcji – od przedmiotu znajomości i dyskusji, od nośnika idei i nastrojów – do źródła inspiracji oryginalnej twórczości literackiej. Ślady tej inspiracji ujawniają się różnie co do sposobu i co do stopnia oczywistości: wyrazy, chwytastylistyczne, wątki, aż do sugestii, nawet bardzo lekkich, które jednak w kontekście pewniejszych nawiązań nie wykluczają chociażby dalekiego odgłosu leopardiańskiego.

Na początku podstawowej II serii *Poezji* występuje wiersz zatytułowany *Credo*. W intencjach autora wiersz ten ma być manifestem duchowym nowej osobowości artystycznej; tytuł wyraźnie podkreśla taką funkcję programową. Warto zanotować, że poprzednią serię *Poezji* (1891) otwierał *Wiersz ku uczczeniu Adama Mickiewicza*, po którym następowało pięć wierszy o treści narodowej i obywatelskiej. W drugiej serii wątki związane z tradycją zostają wyrzucone, umożliwiając zdobycie samodzielnej świadomości poetyckiej nie tylko Tetmajera, ale i całego młodego pokolenia twórców. Może lektura Leopardiego nie była bez wpływu w tym procesie.

Proszę popatrzeć na pierwszych sześć wersów:

Jutro?... Nie wierzę, aby lepiej było
 I nie zazdroszczę już tej wiary – dzieciom...
 Po co się ludzić? Wydarte stuleciom
 Posępne, smutne, zimne doświadczenie
 Złudzeniom wszelkim na czole wryło:
 „Śmierć i nicestwo”!... zabiło złudzenie...

Sporo tu wątków wspólnych z pesymizmem Leopardiego: odmowa wszelkich złudzeń właściwych młodzieńczemu, niedoświadczonemu wiekowi (zarówno biologicznie jak i historycznie), wyparcie „pięknych bajek” przez oschłą prawdę, wreszcie ocalenie – jak w wierszu *Do siebie* Leopardiego – dwóch tylko pewników: śmierć „jedna niezawodna twemu plemieniu”, i „*l'infinita vanità del tutto*”, *vanitas* wszystkiego, która – warto zauważyć – w przekładzie Porębowicza występuje nie jako „marność” (jak by było naturalne, skoro też *incipit* księgi *Koheleta* brzmi po polsku „marność nad marnościami”), lecz jako „nicość”, analogicznie więc jak u Tetmajera. Czy chodzi tylko o analogię, czy o ślad wspomnianego „wpływu”? Podobnych wątków nie brakowało także w pierwszej serii (zob. np. *Na świat ten dusza przychodzi młodzieńcza...* oraz *Po śniegu srebrnym puchem*).

Idźmy dalej z analizą *Creda*. W dalszym ciągu, uznawszy zło za nieubłaganego władcę tego świata, ośmiesza się złudzenie tych, co wierzą w postęp; pod koniec echa leopardiańskie stają się mocniejsze:

Brutalna siła, która rządzi światem,
 Wybawicielem nie jest, ani katem:
 Ślepa i głucha, zimna, obojętna,
 Idzie bez celu i niewładnąc, włada,
 Nie dba, gdzie jakie pozostawi piętna,
 Kto pod jej nogą powstaje, kto pada?

W pierwszym z tych wersów słychać bliskie powinowactwo z wersami 14–15 wiersza Leopardiego *Do siebie*, które w przekładzie Porębowicza brzmią nastę-

pująco: „Brutalna moc, co z cienia / Tajnych praw na złe człowieczeństwa rządzi”. Można by powiedzieć, że w tym przypadku Tetmajer wręcz parafrazuje Leopardiego. Warto przy tym zauważyć, że właśnie ten wers Leopardiego nieraz powraca w pismach Żeromskiego, i to nie bez przyczyny utkwiał w pamięci młodopolan, skoro dobrze syntetyzował ich kosmiczny pesymizm.

Następujące wersy *Creda* też ukazują analogie z Leopardim, mianowicie z obrazem natury-„macochy”, który występuje np. w *Dialogu Natury i Islandczyka*. Taki obraz mamy w innym wierszu Tetmajera, który jednak nie został włączony do tomu z 1894 roku:

Wielbić naturę?... Za co?... Prawda, nie pobłądzi,
Bo nią mus praw tajemnych dla człowieka rządzi,
Bo jest maszyną martwą, a jej ruchy wieczne
Są bezcelowe całkiem, są, bo są konieczne.

Kochać naturę?... Za co?... Za to, że mię gwałtem
Bezwzględny utworzyła i odziała kształtem
Ludzki, może nieszczęściu najbardziej przystępnym?
Że mi wciąż grozi skonu widziałem posępnym?

Że mi dała poczucie i świadomość woli
A w najsroźszej, tyrańskiej trzyma mię niewoli?
Że mi do mózgu żądzę wszczepiła poznania,
Ale poznać mi ślepe jej prawo zabrania?

Idąc szlakiem Leopardiego, Tetmajer głosi tu zerwanie odwiecznego związku łączącego człowieka z naturą i oskarża ją jako jedyną przyczynę ludzkiego nieszczęścia. Trzy strofy rozwijają odpowiednio następujące trzy wątki: naturą rządzi niezgłębiona konieczność; człowiekowi dano życie wbrew jego woli, gwałtem, tylko po to, żeby narazić go na nieustające cierpienia i ciągłą obawę przed śmiercią; niepojętość praw rządzących światem wraz z nieustającym głodem poznania są źródłem nieszczęścia. Rozprawiając o naturze *in abstracto*, jakże inaczej wygląda tu wielki piewca Tatr.

„Rezygnujący pesymizm” Tetmajera przenika wprawdzie dużo wierszy, w których nie da się odszukać żadnego sygnału bezpośredniego wpływu Leopardiego, chociaż nie możemy wykluczyć, żeby czytanie jego pism oddziaływało na atmosferę takich wierszy, jak *Przeżytym*, *Zwątpienie*, *Wszystko umiera z smutkiem i żalobą*, *Jak dziwnie smutne, posępne, złowieszcze...*, *Drwię z wszelkich idei*, *Nie wierzę w nic*, *Gdybym mógł sobie wybrać*, *Dziś*, *Zamyślenia II* i *XIX* (gdzie słychać może jakieś odgłosy *Pieśni koczującego pasterza po Azji*) – w których pesymizm ma właśnie ten aspekt rezygnujący, który Tetmajer kojarzył z Leopardim

– albo też *Po pokoleniach idą pokolenia, Gdziekolwiek bądź, gdziekolwiek...*, *Prometeusz* – w których Tetmajer wyraża poetycko treści takie, jak: każde pokolenie łudzi się, że zmieni życie; życie jest cierpieniem, udręką, złem. Ale z drugiej strony, wiersz zaczynający się od słów *Falsz, zawiść, płaskość, mierność, nikczemność, głupota...*, będący jaskrawym przykładem tego rezygnującego pesymizmu, nie ma punktów styecznych z poezją Leopardiego. Można natomiast postawić hipotezę o obecności wątku zaczerpniętego z niej (z *Imitacji*) w wierszu XVI cyklu *Zamyśleń*.

Do tej pory szło o powinowactwa nastroju. Prawda – może ktoś pomyśli, że grzeszymy „leopardicentryzmem”: czasami popełnia się grzech z najlepszymi intencjami i nawet z nadzieją, że grzech nasz wyjdzie na dobro. Dotychczas Leopardi nie znalazł miejsca w badaniach o Tetmajerze i warto chyba nadrobić stracony czas, chociaż – zgoda – bez przesady. Żeby rozproszyć wszelkie wątpliwości, powiemy, że w wielu przypadkach chodzi w istocie o wątki, które nie są ograniczone do twórczości włoskiego poety, lecz stanowią ogólny dorobek uniwersalistycznego nurtu pesymistycznego. Trudno więc, wręcz niemożliwe, wskazać na pewne źródło tego czy tamtego motywu. Nie tyle o to nam chodzi, ile raczej o wyodrębnienie tych wątków, które lektura wierszy Leopardiego mogła u Tetmajera uaktualnić i uaktywnić. Bo przecież, mówiąc za Leopardim „lektura jest dla sztuki pisania tym, czym doświadczenie dla sztuki życia” (*Zibaldone* 222).

W jednym przypadku do wątków myślowych i nastrojowych dołącza się też chwyt stylistyczny, który – można przypuścić – Tetmajer zaczerpnął z wiersza Leopardiego *Do siebie*: chodzi o apostrofę do serca²², która w pierwszych dwu seriach występuje aż cztery razy – raz w drugiej i trzy razy w drugim wydaniu pierwszej serii (Kraków 1900) – i zawsze w formie epigrafu pożegnalnego, niby epitafium położonego na grobowcu serca już martwego mimo to, że jeszcze żyje – jak u Leopardiego²³. Tak się zaczyna wiersz Tetmajera *Z pamiętnika*:

Śpij serce moje... nic już nie zakłóci
Spokoju twego, ciszy i martwoty,

a drugi wiersz:

Nie! Ciebie nic już rozbudzić nie zdoła
Umarłe serce.

Gdzie indziej apostrofie do serca towarzyszy treść bardzo bliska pieśni Leopardiego. Otóż jeszcze z pierwszej serii:

Konaj me serce – po co żyć ci dalej?
 Żadne z twych pragnień nigdy się nie iści –
 Wrzej, aż cię ogień wewnętrzny przepali,
 I uschnij, nakształt oderwanych liści.

Milcz i umieraj. Ileżś - to razy
 Zadrzało próżno; klątwy ileż-krotne
 Na twe szalone rzucaliś ekstazy,
 I znów milczało – dumne i samotne.

Mamy tu taką samą strukturę dyskursu poetyckiego jak w wierszu *Do siebie*: monolog zaczyna się od rozkazu do serca (jak w przekładzie Porębowicza), żeby się pogodziło ze swoim losem, po czym następuje argumentacja uzasadniająca rezygnację; potem znowu rozkaz i nowa argumentacja. Tu mamy „konaj” i „milcz i umieraj”, u Leopardiego-Porębowicza było „spocznij teraz na zawsze” i „uspokój się”. Pierwsza zwrotka zawiera odgłos pierwszych pięciu wersów *Do siebie* Leopardiego, druga zaś jest wariacją wersów 6–9. Dwie zwrotki następne oddalają się od dumnej, dostojnej rezygnacji włoskiego poety w stronę patosu. W ostatnim zaś z czterech utworów, o których mowa, znika wszelki załączek buntu, rezygnacja jest ostateczna, wcale leopardiańska, a „reszta jest milczeniem”:

Skonaj ty serce wprzód, nimby cię miano
 Zdeptać szydyczko, lub karmić jałmużną;
 Nie patrz już w przeszłość – umarli nie wstana,
 Ani patrz w przyszłość – po cóż czekać próżno?

W ciosaną z marzeń i tęsknoty trumnę
 Włożone zaśnij i śpij nieprzespanie,
 Na ból za martwe, na skargę za dumne - -
 Śpij - - oto słońce zaszło i nie wstanie.

Ten utwór zamyka cykl *Preludiów* drugiej serii, zamykając w istocie i sam zbiorek wierszy, skoro po tym cyklu następuje „fantazja dramatyczna”. Odgłosami twórczości Leopardiego otwiera się więc i zamyka dzieło stanowiące właściwy debiut pokolenia młodopolskiego.

Jeszcze kilka słów o dwu tematach poezji Tetmajera, które też mogą wykazywać miejscami jakieś powinowactwo z poezją Leopardiego. Pierwszy z nich to miłość. Tetmajer jest wielkim poetą miłosnym, i to właśnie jego liryki miłosne zapewniają mu do dziś poczytność wśród nie-specjalistów. W dorobku liryki miłosnej Tetmajera echa leopardiańskie występują tylko marginesowo i dotyczą wątku „miłość i śmierć”, o którym była już mowa; był bardzo powszechny w tej epoce i często kojarzył się z nazwiskiem Leopardiego, choć nie należał wyłącznie do nie-

go²⁴. Ten wątek występuje także u Tetmajera, np. z pierwszej serii w wierszu *Ja, kiedy usta ku twym ustom chylę*, nacechowanym jednak atmosferą śmielszej zmysłowości w porównaniu z idealizmem Leopardiego, albo z drugiej w *Hymnie do miłości*, który w pomyśle i w niektórych wypowiedziach przypomina także *Myśl dominującą* Leopardiego, czy też w *Zaciszach* i w XXVIII wierszu *Preludium*.

Drugim tematem, na którego obecność Leopardi może wywarł jakiś wpływ, było upodobanie do nieskończoności, które znajduje wyraz u Tetmajera w cyklu trzech sonetów o takim właśnie tytule, *Nieskończoność*. Zwłaszcza w pierwszym z nich widnieje podobna struktura jak w idylli Leopardiego, kompozycja polega na przeplataniu się słuchowych i wzrokowych wrażeń, na podwójnej płaszczyźnie przestrzennej i czasowej. Oto w dwóch pierwszych wersach („Wśluchuję się w szept mgławic wiszących w bezbrzeży, / wpatruję w zadumaną niezmierność błękitu”) szum wiatru wśród drzew zastępuje kosmiczny „szept mgławic wiszących w bezbrzeży”, a „*l'ultimo orizzonte*” Leopardiego nie tylko staje się błękitnym (ale już u Porębowicza występował jako „widnokręgowy lazur”), ale przyjmuje także stan duszy podmiotu lirycznego, zadumanego. Płaszczyzna przestrzenna nieskończoności wygląda na dość rozbudowaną: następują po sobie takie wyrazy jak „pusta bezden”, „zenit”, „bezkrzesy”, „coraz dalej, szerzej”, „otchłań pusta”, „głęb”, „nieskończoność”, podczas gdy płaszczyzna czasowa okazuje się nie tak bogata jak u Leopardiego, sugerowana zwrotami jak „odwieczny”, „wiecznie”, przedrostkiem „pra-”, oraz częstymi czasownikami w czasie przeszłym, obliczonymi na efekt stopienia tego, co teraz jest i tego, co ongiś było w jednym przestrzenno-czasowym wymiarze. W ostatniej tercynie motyw przestrzenny i motyw czasowy zbiegają się i zlewają w jedną przestrzenno-czasową nieskończoność, w której – jak u Leopardiego – tonie myśl autora:

Słucham, patrzę – i myśl ma w zadumaniu tonie,
idzie, kędy przestrzeni i czasu krawędzie
schodzą się – i zanurza się w głęb, w nieskończoność.

W drugim sonecie omawianego cyklu powraca motyw wtapienia się myślą w nieskończoność („Wtapiam się w ciebie myślą”), ale wraz z nowym elementem: nirwaną, która często występuje u Tetmajera obok czy wymiennie z motywami nieskończoności i snu. I tu mamy do czynienia znowu ze wspomnianą już problematyką kontaminacji wątków różnego pochodzenia w ramach ówczesnego pesymizmu. Na tym kończą się nasze rozważania o Tetmajerze i Leopardim. Jaki jest wniosek? Ależ wniosek został już wypowiedziany przez samego Tetmajera, gdy zwierzył się Hoesickowi ze swych literackich wzorców: my staraliśmy się tylko

wykazać miejsca, gdzie ten stwierdzony przez niego wpływ mógł się wynurzyć na powierzchnię jego poezji.

Casus Żeromskiego jest mniej skomplikowany, ponieważ obecność Leopardiego w jego utworach jest zawsze sygnalizowana²⁵. Te sygnały – cytaty lub też po prostu nazwisko Leopardiego – pełnią określoną funkcję w tekście: stanowią swojego rodzaju amplifikację, jakby echo odbijające charakter postaci, wzbogacają pole znaczeniowe i zwiększają siłę ewokacyjną sytuacji, w której występują. Weźmy na przykład pierwszą część powieści *Dzieje grzechu*: Ewa Pobratyńska dowiedziała się, że kochany przez nią Łukasz Niepołomski leży w szpitalu z płucem przebitym kulą pistoletową i czeka, by go odwiedziła, więc spieszy do niego pociągiem; w ciągu podróży wygląda przez okno na jesienny, smutny krajobraz i snuje posępne refleksje o życiu:

„Raz mówił mi Łukasz – marzyła dalej, oczy mając wlepione w rozkiszły, obdarty, chory i półumarty krajobraz – że dzieje ludzkie są jak łąki i pola zbożowe. Gdzież się podziwiamy wszyscy? Dokąd idziemy? Jesteśmy ścinani jak te łąki, zżynani jak te zboża, jesteśmy zjadani jak kłosa. I nie ma nas na tej ziemi, jak nie ma teraz traw ani zbóż... [...] Jakieś słowo nieśmiertelnego poety, czytane dawno, wraca się wciąż jak natrętny przechodzień w ludnej ulicy, zaglądnący w oczy to z tej, to z tamtej strony: *Jedna jest i niezawodna twemu plemieniu – śmierć*. [kursywa moja – A.C.] Śmierć? Drga w całym ciele to słowo jak potężny cios, ścieka smagającymi dreszczami do stóp... Świat przeciągły. Ludzie się budzą. Konduktorowie biegają. Ach, więc to miasto!...”²⁶.

Śmierć: oto słowo, do którego dąży podświadomie cała refleksja, a to reminiscencja z Leopardiego ewokuje je, uświadamiając Ewie głębokie źródło jej niepokojów. To też szczyt napięcia emocjonalnego: rzeczywistość przerywa rozmyślenia i wkracza znowu do narracji. Tutaj Leopardi występuje bezimiennie, czytelnik musi odgadnąć, o jakiego „nieśmiertelnego poety” chodzi. Gdzie indziej dzieje się odwrotnie – pojawia się nazwisko Leopardiego, ale nie towarzyszy mu żaden cytat: w *Nawracaniu Judasza* (wymienia go Nienaski) i w *Magdalenie*²⁷. W większości przypadków mamy jednak i nazwisko i cytat: Raduski w *Promieniu* i Korzecki w *Ludziach bezdomnych* sięgają do wiersza *Do siebie*, Nienaski w *Zamieci* i Dama w wieku w *Róży* przytaczają natomiast utwór *Na ślub siostry Paoliny*. Nie przypadkiem wszystkie cytaty pokrywają się ze spisnymi ongiś przez Żeromskiego w jego *Dziennikach* urywkami utworów Leopardiego.

Toteż żeby zrozumieć, jak zrodziło się jego zainteresowanie włoskim poetą, trzeba sięgać po *Dzienniki*, świadczące, że w roku 1887, między czerwcem a lipcem, młody Żeromski był pod silnym wrażeniem lektury pism Leopardiego. Taka lektura ma przede wszystkim wysoką wartość autobiograficzną i dopiero potem – pośrednio – twórczą: rozważania, jakie Żeromski podjął w młodości nad twórczością Leopardiego, utkwiły głęboko w pamięci pisarza i znalazły nieepizodyczne odbicie w jego późniejszej twórczości narracyjnej²⁸.

Ale co w twórczości włoskiego poety budzi zainteresowanie Polaka? Sam Żeromski nam odpowiada:

„Z tej głębi, od której czujesz zawrót głowy, z głębi jego spokojnej rozpaczki wysnuwają się jednak potęgi, w które wierzę od dawna: miłość ojczyzny, miłość jako pewnik fizjologiczno-psychiczny i «brutalna moc, co z cienia tajnych praw na złe człowieczeństwa rządzi»”²⁹.

Otóż więc trzy kierunki recepcji Leopardiego u Żeromskiego, które można nazwać patriotyczno-obywatelskim, egzystencjalnym i światopoglądowym. To one sprawiają, że Żeromski przepisuje w swoich *Dziennikach* właśnie ustępy z wierszy *Do Italii* i *Na ślub siostry Paoliny; Miłość i śmierć; Do siebie*³⁰.

Chociaż Żeromski czuje się bardzo bliski Leopardiemu, nie poddaje się jego pesymizmowi: „Chcę mu uwierzyć i zniechęcić wszystko w tej mierze jak on, zwątpić tak strasznie – trzeba by być mniej młodym. Za czarny jego pogląd, za przykry śpiew”³¹; w głębi serca zgadza się z jego nihilistyczną postawą, ale zarazem usiłuje zachować jakiś dystans: „nie opuszczaj mnie, smutny uśmiechu Prusa! Chcę wierzyć, że warto żyć, a raczej nie chcę wierzyć, że owa brutalna moc na złe człowieczeństwa rządzi”³². Chodzi o lekturę dramatyczną, wielce konfliktową: z wrażeń zrodzonych z tej lektury wyłania się obraz sprzeczności, które trapią kształcącą się duszę młodego intelektualisty. W końcu zarysowuje się ta sama postawa, która charakteryzuje dojrzałego Żeromskiego, oscylującego między nadzieją i brakiem złudzeń, przeciwstawiającego negatywności świata etykę uczuć. Otóż wniosek, jaki wyciąga z czytania pasjonujących, ale kontrowersyjnych *Mysli* Leopardiego: „Ale i dziś nie jestem pesymistą skończonym. Daleko, za światami musi istnieć kraina szczęścia”³³.

Nie dziwi więc, po tak głębokich wrażeniach lektury, że nawet po wielu latach nazwisko Leopardiego nadal się pojawia w pismach Żeromskiego. Jego córka Monika opowiadała³⁴, że nazwisko Leopardi zawsze było dlań jakby „słowem magicznym”, ewokującym smutny, lecz potężny obraz nieludzkich cierpień i tragicznej rozpaczki. Dopisując nazwisko Leopardiego do dziejów swoich postaci Żeromski jakby materializuje ten obraz i tymczasem przywołuje te dalekie wrażenia lektury wraz z częścią swojej własnej przeszłości.

2. 3. *Interpretacje pozytywne. Brzozowski.* Recepcja Leopardiego w Młodej Polsce mieści się przeważnie w ramach pesymizmu. Na tym terenie rodzą się najcenniejsze owoce spotkania Leopardiego z młodopolanami. Nie brakuje jednak interpretacji uwzględniających inne wątki – pozytywne – zawarte w jego twórczości: sam Żeromski idzie w tym kierunku, kiedy w dzienniku wspomina miłość ojczyzny i przepisuje długie ustępy kancony patriotycznej *Do Italii*, w

przeciwieństwie np. do Zdziechowskiego, utrzymującego bez wahania, że „nie znał poeta włoski uczuć szerszych, nie dbał o ojczyznę, tym mniej o ludzkość”³⁵.

Takie interpretacje pozytywne podkreślające wysoką wartość narodowo-obywatelską poezji Leopardiego pojawiły się już przed Młodą Polską: były to jednak uproszczenia prezentujące zaledwie część dorobku włoskiego poety, z pominięciem strony społecznie niebezpiecznej, wręcz szkodliwej, bo grożącej nihilizmem. Inaczej wygląda *casus* Brzozowskiego: on nie boi się nihilizmu Leopardiego, wręcz przeciwnie, widzi w nim odważny akt oskarżenia kojących iluzji i fałszywych mitów. Nie trzeba tu się rozwodzić nad oryginalnością osobowości i światopoglądu Brzozowskiego; nazbyt są znane, aby móc powiedzieć coś nowego w paru liniijkach. Z naszego ograniczonego punktu obserwacji zauważamy jednak coś godnego krótkiego komentarza.

Na nazwisko Leopardiego trafia się zaledwie kilka razy w pismach Brzozowskiego, za mało, żeby można było mówić o „wpływie”; ale nie o to nam chodzi. Wręcz przeciwnie, ciekawe jest właśnie to, że Brzozowski nie poświęca mu ani szkicu krytycznego, jak Zdziechowski, ani refleksji osobistych jak Żeromski, lecz zaledwie kilka słów tu i tam w swoich esejach, za to bardzo znaczących, przynajmniej z naszego punktu widzenia. Wzmianki o Leopardim pełnią bowiem określoną funkcję tam, gdzie się pojawiają, która to funkcja przesądza o oryginalności Brzozowskiego³⁶. Na czym polega ta oryginalność? Zdziechowski sformułował na wskroś subiektywną interpretację twórczości Leopardiego, Brzozowski uwydatnia jej treści obywatelskie; w *Dziennikach* Żeromskiego twórczość Leopardiego wchodziła w krąg refleksji o zasięgu ściśle indywidualnym, Brzozowski wprowadza swoje uwagi w kontekst współczesnej mu kultury polskiej, przedstawiając Leopardiego jako pozytywny wzorzec postępowania, a więc przekraczając granice autoteliczności w stronę społeczności.

Kiedy mowa o interpretacji Leopardiego u Brzozowskiego, przytacza się zawsze zdania, które polski intelektualista poświęca mu w swoim kapitalnym dziele *Legenda Młodej Polski*. Tam interpretacja Leopardiego jest włączona w kontekst włoskiej „duszy kulturalnej”, jako przykład tej włoskiej niezmiennej kulturowej, jaką dla Brzozowskiego jest idea prawa: „Idea prawa lub poczucie jego nieobecności i wynikające stąd konsekwencje psychiczne jest centralnym punktem całego duchowego życia dotychczasowych Włoch”³⁷. Co to znaczy? Według rozumowania Brzozowskiego istniał zawsze we Włoszech ścisły związek pomiędzy jednostką a społeczeństwem, człowiek bowiem „występuje tu jako twórca prawa, budowniczy społecznego gmachu”³⁸. W ramach społecznego organizmu nabierają ponadindywidualnego znaczenia zarówno akty estetyczne, jak i poznawcze: sztuka i nauka, filozofia i religia:

„Podstawową ideą jest zbiorowość ludzka, przekształcająca się nieustannie poprzez myśl. Każda forma psychiki staje się podstawą działania, kształtuje w ten lub inny sposób zbiorowe życie, jest momentem stającym się, przekształcającego prawa”³⁹.

Z tego kontekstu wypływa naturalnie wniosek, że

„nie istnieją pozaspołeczne, samotne stany duszy: „samotność” jest formą społecznie-dziejowego odczuwania i myślenia. Społeczne, historyczne powstawanie samotności, rozkład historii w głębi dusz odtworzone są w poezji Leopardiego, w jego *Myślach* i notatkach w sposób stwierdzający to, co mówię tu o charakterze zasadniczym włoskiej literatury”⁴⁰.

Wyraźniej brzmią chyba następujące słowa: „Stany dusz ukazujące się nam zrazu jako wyniki czysto indywidualne, prowadzą nas niezmiernie głęboko w przeszłość. Historia jest tu widzialna w pojedynczych duszach”⁴¹. W interpretacji Brzozowskiego pesymizm Leopardiego nie wypływa więc z indywidualnego, wywołanego przez własne cierpienia nastroju⁴², lecz powstaje z historycznego upadku, ze społecznego rozkładu ówczesnych Włoch: „W tym samotniku czuć śmierć wieków, czuć, że jego rozpacz jest sieroctwem olbrzymich załamań, że został on osierocony przez wielowiekową, potężną historię”⁴³. Twórczość Leopardiego nazywa Brzozowski „cmentarzyskiem kultury włoskiej”⁴⁴. Potem zestawia go z Norwidem:

„Leopardi głębiej zajrzał w duszę pojedynczego człowieka, ostrzej widział samotność człowieka w przyrodzie, namiętniej ścinał się w sobie Lukrecjusz i Hiob. Norwid dźwigał w samotności świat konstrukcji i czynu: miał w sobie wiarę historycznego człowieka”⁴⁵.

zbliżając się bardziej do Vica, niż do samotnej, choć męźnej rozpaczyci Leopardiego.

Jest jeszcze inny epizod – bardziej marginesowy i zazwyczaj zaniedbywany w przeglądach krytycznych – gdzie u Brzozowskiego pojawia się nazwisko Leopardiego, tym razem w zestawieniu z Wyspiańskim. Chodzi o *Życie i śmierć w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, gdzie Brzozowski sięga po przykład Leopardiego poza kontekstem włoskim, przyjmując go jako absolutny punkt zestawienia:

„Czy was nie piecze, nie pali wstyd, gdy wspominacie wielkich, wy mali, bohaterów, wy niewolnicy – pisał Leopardi o Włochach, uciemionych i zdeptanych przez przemoc, trawionych przez słabość i omdlenie dusz. «Umarłym nie potrzeba pomników, żywi potrzebują życia»”⁴⁶.

Zestawienie z Leopardim zostaje zaszczerpione na pniu następującej argumentacji – tak jak w botanice szczepi się na roślinie drzewo o podobnych cechach, żeby wzbogacić i wzmocnić jej pierwotny charakter:

„Twórczość Wyspiańskiego to pytanie rzucone Polsce współczesnej; czy Polska to już tylko mogiła? Tylko płacz po przeszłości? – w takim razie nie ma jej. Rzucił w twarz naszej nędzy, słabości obłudne wyznanie: wy mówicie, że macie ojczyznę, bo macie przeszłość; przeszłość to jest to, czego nie ma, więc jeżeli życia nie macie, jeżeli niczym jesteście dla życia, nie macie nic, jesteście niczym”⁴⁷.

To, że w eseju poświęconym Wyspiańskiemu Brzozowski nawiązuje do włoskiego poety, jest dalszym dowodem „współczesności” Leopardiego w Młodej Polsce⁴⁸; prawda, mamy tylko poboczną uwagę, ale samodzielną i obliczoną na amplifikację, co świadczy o tym, że nazwisko Leopardiego musiało być wtedy (1907) jeszcze dostatecznie czytelne, mimo zmiany klimatu kulturowego po wydarzeniach 1905 roku, które sprawiły wrażenie, że „Młoda Polska posiwiła w przeciągu jednej nocy”. Warto też przypomnieć, że to właśnie w tych latach ukazują się twory Żeromskiego zawierające liczne wzmianki o Leopardim.

Pod koniec epoki młodopolskiej pojawia się więc nowa interpretacja Leopardiego, kładąca nacisk na treści konstruktywne jego twórczości. Jest to jednak łabędzi śpiew jej recepcji, chociaż nie odosobniony; nie znikają przecież wzmianki o Leopardim u różnych autorów i z różnych okazji, i ukazuje się nawet – jak wspomniano – ponowne wydanie jego *Mysli*. Ale Leopardi nie stoi już w centrum dyskusji światopoglądowych, jak to było jeszcze przed kilkoma laty. Pozostaje klasykiem z przeszłości i jakkolwiek taka, skądinąd, uprzywilejowana pozycja zjednuje mu i dzisiaj uwagę paru specjalistów i niewielu pisarzy, jego twórczość nigdy już nie była w Polsce tak żywa i „współczesna” jak wtedy.

Przypisy

* Serdeczne podziękowania składam pani dr Agnieszce Kuniczuk-Trzciniowicz i panu dr. Wojciechowi Jekielowi za lekturę i poprawienie tekstu.

¹ Zob. liczne prace J. Ugniewskiej na ten temat, np. ostatni rozdział (*O Leopardim w Polsce*) jej monografii *Giacomo Leopardi*, Warszawa 1991, s. 205–223, albo *La „ricezione” del Leopardi nell'Ottocento polacco*, w: Eadem, *Elogio della poesia. Saggi leopardiani*, Warszawa 1991, s. 128–134, i *La fortuna di Giacomo Leopardi in Polonia dal decadentismo ai nostri giorni*, w: *Mélanges de langue et de littérature offerts au professeur Józef Heistein*, „Romanica Wratislaviensis” XL1, *Acta Universitatis Wratislaviensis* No 1738, s. 417–424; oraz referat J. Heisteina pt. *L'opera di Leopardi in Polonia* ogłoszony w książce zbiorowej *Leopardi e l'Ottocento*, Firenze 1970, s. 389–392.

² Zob. A. Ceccherelli, *Leopardi e la „Giovane Polonia”*. *Della presenza e degli usi*, w: *Marina Bersano Begey, polonista e intellettuale piemontese*, red. K. Jaworska, w druku.

³ Na temat przekładów i interpretacji krytycznych zob. cytowane prace J. Ugniewskiej. Do tego można dodać, jeśli uwierzyć Maurycemu Mannowi (*Echa włoskie w poezji Adama Asnyka*, Warszawa 1926, s. 58–67), odosobniony epizod Asnyka. Mann dostrzega wpływ Leopardiego w trzech jego wierszach: *Odlamowi Psychy Praxytelea* (pierwowzorem *Do wiosny*), *Król Juba* (*Brutus mniejszy*),

Apostrofa (Do Italii). Bez wątplenia istniały u dwóch poetów – jak pokażemy dalej w artykule – analogie nastroju i tonu, które sprawiały, że ich poezje miejscami współbrzmiały. Ewentualny kontakt z twórczością Leopardiego nawiązał Asnyk w każdym razie poza kontekstem kultury polskiej, na skutek pobytów we Włoszech, tak jak później Brzozowski.

⁴ Różne sposoby jego recepcji na tle komparatystycznym są tematem naszej pracy pt. *Aspetti comparati della ricezione di Leopardi nei paesi slavi (XIX secolo)*, w: *Polonia, Italia e culture slave: aspetti comparati tra storia e contemporaneità. Atti del Convegno dei Polonisti italiani in memoria di Bronisław Biliński, Roma 11–12 dicembre 1996*, a cura di L. Marinelli, M. Piacentini, K. Żaboklicki, Varsovia-Roma 1997, s. 146–160, gdzie wytyczamy możliwy zarys przyszłego ujęcia systematycznego problematyki leoparydizmu w krajach słowiańskich.

⁵ Według informacji wydawniczej o serii umieszczonej w końcu tomu: «Zadaniem biblioteki „Symposonu” jest pośredniczyć w żywym i bliskim obcowaniu szerszych kół czytelników ze światem tych dumnych, śmiałych i górnych idei, które stanowią żywotną treść i fundamentalne podłoże nowożytnej umysłowości [...] dziedziczne i powszechne dobro kultury [...]. Stąd więc zbiór „Symposionu” składać się będzie z dzieł, [...] które kształtowały obyczaje i charaktery współczesnej epoki i następnych czasów, [...] które prądom umysłowym wieków nadawały klasyczny kształt i wyraz».

⁶ C. Jellenta, *Studia i szkice filozoficzne*, Warszawa 1891, s. 7.

⁷ W. Lutosławski, *Skąd się biorą pesymiści*, „Ateneum” 1895, t. I, s. 1. W pierwszej części studium, pt. *Pesymizm* („Ateneum” 1894, t. I, s. 1–7), Lutosławski zbijał myśli przewodnie światopoglądu pesymistycznego.

⁸ W omówieniach krytycznych rozróżnia się tradycyjnie dwa rodzaje czy kategorie pesymizmu: filozoficznego oraz poetyckiego. Ich czołowymi przedstawicielami są Schopenhauer i Leopardi, obok nich najczęściej występują nazwiska Eduard von Hartmann i Louise Ackermann. Zob. np. M. Podraza-Kwiatkowska, Wstęp do: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, Kraków 1977, s. LXII, oraz ostatnio B. Szymańska, *Spór o wartości w epoce Młodej Polski*, w: *Stulecie Młodej Polski. Studia pod redakcją M. Podraza-Kwiatkowskiej*, Kraków 1995, s. 14.

⁹ J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 94.

¹⁰ T. Miciński, *O pesymizmie*, wyd. T. Wróblewska, „Przegląd Humanistyczny” 1969, nr. 5, s. 142.

¹¹ S. Żeromski, *Dzienniki. II. 1886–87*, Warszawa 1954, s. 284.

¹² C. Jellenta, *Wszecypoemat i najnowsze jego dzieje*, Warszawa-Kraków 1895, s. 287

¹³ «Schopenhauer – mówiąc za Irzykowskim – był źródłem ogólnym, ale z patriotyzmu przemilczanym» (J. Tuczyński, *op. cit.*, s. 132). Aforyzmy Nietzschego, kiedy nie są całkowicie zamaskowane w mowie niezależnej postaci, poprzedza ogólny zwrot «Ktoś mówił» (zob. W. Berent, *Próchno*, BN I 234, Wrocław 1979, s. 49).

¹⁴ S. Witkiewicz, *Aleksander Gierymski*, w: Idem, *Pisma zebrane*, t. 2, oprac. M. Olszaniecka, Kraków 1974, s. 398.

¹⁵ M. Zdziechowski, *Leopardi*, w: Idem, *Byron i jego wiek*, t. I: *Europa zachodnia*, Kraków 1894, s. 418.

¹⁶ J. Kasproicz, *Poezja XIX wieku*, w: Idem, *Dzieła*, t. XXIII, Kraków 1930, s. 124.

¹⁷ Wysunięto hipotezę (E. Sawrymowicz, *Rozwój stylu hymnicznego u Kasprowicza*, „Prace Polonistyczne” 1946, ser. IV, s. 65; jego śladem J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 245) o wpływie Leopardiego na młodzieńczy utwór tego autora, *L'Amore disperato*. W szczególności pochodziłoby z Leopardiego zestawienie miłości i śmierci, tej ostatniej w dodatku przedstawionej jako piękna „bolejących jestestw zbawicielka”. Ponieważ nie da się znaleźć innych zbieżności pomiędzy utworami dwóch poetów, my skłonni jesteśmy to interpretować jako przypadek. Związek łączący te dwa zjawiska jest bardzo ostro odczuwany przez dekadenc-

tów i wątek ten jest dosyć powszechny w literaturze tej epoki, chociaż prawdą jest, że bardzo często się kojarzy właśnie z nazwiskiem Leopardiego, czego świadectwem są np. hasła pochodzące z wierszy Leopardiego *Do siebie i Miłość i Śmierć*, którymi w roku 1905 poeta dziś prawie zapomniany, Tadeusz Nalepiński, poprzedził dwa rozdziały *Śmierć i Miłość* swojego tomu zatytułowanego *Gaśnienie* (Kraków 1905).

¹⁸ Wtedy można by się zgodzić z opinią Andrzeja Zielińskiego, który uważał, że „nawet u schyłku XIX wieku, w atmosferze, w której pesymizm Leopardiego mógł natrafić na grunt bardziej podatny, pisarze polscy nie dostrzegli w nim rysów pokrewnych” (A. Zieliński, *Pod urokiem Italii*, Warszawa 1973, s. 222). Ale Zieliński nie uwzględnił Tetmajera.

¹⁹ Z tego powodu m.in. poświęcimy Tetmajerowi więcej miejsca niż Żeromskiemu (który zapewne zasłużyłby na osobne, obszerniejsze studium), z nadzieją, że łaskawy czytelnik zrozumie i przebaczy pewien brak równowagi, jaki może zauważyć w architekturze artykułu.

²⁰ List K. Tetmajera do F. Hoesicka z 9 II 1895r., cyt. według K. Jabłońskiej, *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*, Kraków 1969, s. 42.

²¹ List F. Hoesicka do K. Tetmajera z 29 X 1900r., cyt. według K. Jabłońskiej, *op. cit.*, s. 78.

²² Ale por. Charles Baudelaire'a *Le Goût du Néant* (w: *Les Fleurs du Mal*, II wyd. z roku 1861). Można wskazać na inne wątki wspólne Leopardiemu i Tetmajerowi i występujące także u Baudelaire'a, na przykład: miłość (jako miłość zmysłowa, „*Débauche*”) i śmierć (*Les Deux Bonnes Soeurs*), nieskończoność (*Le «Confiteor» de l'Artiste*). Zob. też Alan Stuart Rosenthal, *Baudelaire and Leopardi: a study of affinities and contrasts*, Rutgers University 1970.

²³ Warto chyba zacytować *in extenso* wiersz, o którym mowa, żeby ułatwić zrozumienie proponowanych zestawień:

Spocznij teraz na wieki,
 Strudzone serce. Zamknąłem powieki
 Przed złudą, co trwać miała nieskończenie,
 A szczęścia lubej mary
 Już nie nadzieja znikła, lecz pragnienie.
 Spocznij teraz na zawsze
 Dosyć bolałoś. - Za nic się nie liczą
 Wzruszenia twoje, ani westchnień godna
 Ziemia. Męką i goryczą
 Jest życie, niczym nadto, a świat błotem.
 Uspokój się i zropacz
 Po raz ostatni. Jedna niezawodna
 Twemu plemieniu - śmierć.
 Wzgardę ci sądzi
 Brutalna moc, co z cienia
 tajnych praw na złe człowieczeństwa rządzi,
 I nieskończona nicość wszechstworzenia.

²⁴ Zob. przypisy 17 i 22.

²⁵ Zob. A. Zieliński, *Pod urokiem Italii*, Warszawa 1973, s. 221–228.

²⁶ S. Żeromski, *Dzieje grzechu*, t. 1, Warszawa 1991, s. 133–134. Cytat – ledwo zmieniony – pochodzi, jak w większości przypadków u Żeromskiego – z wiersza *Do siebie* (zob. przyp. 23).

²⁷ Nazwisko Leopardiego – jako jednego z największych poetów zeszłego stulecia – powraca także w publicystyce Żeromskiego: zob. np. *Literatura a życie polskie*, w: S. Żeromski, *Pisma*, t. IV: *Sen o szpadzie. Pomyłki i inne opowiadania*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1956.

²⁸ Zieliński (*op. cit.*) dostrzega ukryte akcenty leopardiańskie też w innych utworach Żeromskiego prócz wyżej wymienionych: *Tabu, Cienie, Godzina, Uroda życia*.

²⁹ S. Żeromski, *Dzienniki. II. 1886–87*, Warszawa 1954, s. 284.

³⁰ *Ibidem*, s. 282–283.

³¹ *Ibidem*, s. 282.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*, s. 307.

³⁴ Zob. A. Zieliński, *op. cit.*, s. 228.

³⁵ M. Zdziechowski, *Leopardi*, w: *Idem, Byron i jego wiek*, t. I: *Europa zachodnia*, Kraków 1894, s. 388.

³⁶ Nie bez znaczenia był zapewne fakt, że z tą twórczością zetknął się Brzozowski bezpośrednio we Włoszech, a więc poza schematami interpretacyjnymi panującymi w Polsce. Zachwyca się tam szczególnie jego kanconami młodzieńczymi, patriotycznymi (zob. list do Salomei Perlmutter [Nervi, ok. 18 lutego 1907r.], w: S. Brzozowski, *Listy*, oprac. M. Sroka, t. I, Kraków 1970, s. 300).

³⁷ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Kraków-Wrocław 1983 (repr. II wyd. Lwów 1910), s. 400.

³⁸ *Ibidem*, s. 399.

³⁹ *Ibidem*, s. 402.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 404.

⁴¹ *Ibidem*, s. 405.

⁴² Por. np. następujący sąd: „W istocie i poezja i filozofia Leopardiego są na wskroś subiektywne; w jednej i w drugiej jest on lirykiem, znającym wszakże tylko jedną strunę ludzkiego serca, strunę bóleści; struna wesela obcą mu była z tej prostej przyczyny, że całe jego życie było łańcuchem nieznośnych cierpień” (G. B., *Giacomo Leopardi w setną rocznicę urodzin poety*, „Ateneum” 1898, wrzesień–październik).

⁴³ S. Brzozowski, *op. cit.*, s. 404.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 405.

⁴⁶ S. Brzozowski, *Życie i śmierć w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Idem, Współczesna powieść i krytyka*, Kraków 1984, s. 336.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Geneza tego eseju Brzozowskiego, ogłoszonego w roku 1907 w „Przeglądzie Społecznym”, jest bardzo bliska czasowo powstaniu jego zainteresowania Leopardim. Por. przypis 36 w naszym artykule i notę wydawcy do S. Brzozowskiego, *Życie i śmierć w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Idem, Współczesna powieść i krytyka*, Kraków 1984, s. 540.