

Stefania Skwarczyńska

Z literackiej historii Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego "Kościół bez Boga"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 51/1, 27-43

1960

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.

STEFANIA SKWARCZYŃSKA

Z LITERACKIEJ HISTORII MICKIEWICZOWSKIEGO OBRAZU
RETORYCZNEGO „KOŚCIÓŁ BEZ BOGA“

Żadne chyba ze znanych nam z historii „ulotnych powiedzeń“ nie ujawniło swojej „siły fatalnej“ w takim natężeniu, w takim zasięgu, na tak rozmaitych odcinkach rzeczywistości i w tak różnych postaciach, jak rzucone mimochodem w 1832 r. powiedzenie Mickiewicza pod adresem poezji Słowackiego, że jest to piękny kościół, ale kościół bez Boga.

Wiadomo, że wydostawszy się poza zamknięty krąg przyjaciół Mickiewicza stało się ono wśród „zwolenników Adama“ obiegowym wyrokiem potępiającym Słowackiego za samą jego ambicję poetyckiej rywalizacji z narodowym wieszczem. Wiadomo, że niebawem urosło do znaczenia dogmatu obowiązującego krytykę, która odąd przez całe lata atakowała Słowackiego jawnym szyderstwem lub pogardliwym przemilczaniem.

W rezultacie powiedzenie Mickiewicza stało się jedną z głównych przyczyn obojętności ogółu wobec twórczości Słowackiego, tego, że spragniony społecznego oddźwięku poeta skazany został na władzę „sennych królestw“ i na „słuchaczy głuchych albo umarłych“. „Siła fatalna“ osądu Mickiewicza objawiła się zarówno szerokim zasięgiem przestrzennym swego działania — objęła nie tylko emigrację, ale i kraj — jak też szerokim zasięgiem czasowym. Działała na całe pokolenia, zachowując swoją ważkość nawet wówczas, gdy zmienną koleją losów Słowacki stał się — w dobie neoromantyzmu — umiłowanym poetą kulturalnej elity epoki. Po dziś dzień tzw. antagonizm wieszczów silnie angażuje zarówno miłośników ich poezji, jak także tej poezji chłodnych z założenia badaczy.

Ważkość „ulotnego powiedzenia“ Mickiewicza dla historii naszej literatury i kultury sprawia, że musi się nim zająć — mimo pozornej nikłości zjawiska „samego w sobie“ — nauka o literaturze. I to musi się zająć — ze względu na wieloaspektowość zjawiska — w ramach

kilku swych gałęzi. Szerokie pole otwiera się tutaj, z jednej strony, dla fenografii, badającej odbicie zjawiska w świadomości tak poszczególnych jednostek, jak i poszczególnych kręgów społecznych, oraz dla najszerszej pojętej socjologii literatury; z drugiej strony — dla historii literatury, zwłaszcza gdy podejmuje ona badania nad Słowackim od strony problematyki biograficzno-psychologicznej, oraz dla badań *stricto sensu* literackich, podejmujących problemy artystycznego warsztatu literatury romantycznej.

Trzeba stwierdzić, że nauka o literaturze nie przeszła obojętnie obok Mickiewiczowskiego sądu o Słowackim, chociaż nie we wszystkich swych gałęziach zajęła się nim z równą intensywnością. Największą zasługą może się tu wykazać historia literatury, która nie tylko wydobyła wiele powiązanych z nim różnorodnych faktów, gromadząc w ten sposób materiał do badań socjologiczno-literackich, ale która także zadała sobie niemały trud, aby prześledzić wpływ „siły fatalnej“ osądu Mickiewicza na losy Słowackiego, na jego postawę człowieczą i twórczą. Nie ma monografii dotyczącej twórczości Słowackiego, od Antoniego Małeckiego¹ po Juliusza Kleinera², która by nie poruszała kwestii „kościół bez Boga“ — z wyjątkiem monografii, po której tytule najwięcej można by się w tym zakresie spodziewać, tzn. z wyjątkiem *Antagonizmu wieszczów*³. Dziś, jeśli o co można by się upomnieć w związku z osiągnięciami na tym polu historii literatury, to o kontrolę orzeczeń czy ich sugestii dotyczących oceny owej „siły fatalnej“. Spojrzenie bowiem na nią od strony doznań Słowackiego, od strony jego poczucia krzywdy, doprowadziło zbyt jednostronnie — naszym zdaniem — do jej oceny jako siły raczej negatywnej. Tymczasem, jeśli sobie uprzytomnimy, że osąd Mickiewicza przyczynił się do odwrotu Słowackiego od „artystostwa“, do jego przemiany w „rycerza nadpowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy“, jeśli uprzytomnimy sobie, że nowej

¹ A. Małecki, *Juliusz Słowacki*. Wyd. 3. T. 1. Lwów 1901, s. 90—91.

² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*. T. 1 (Warszawa 1919), s. 246—247, 270, 279, 301; t. 2 (1920), s. 305—306; t. 3 (1923), s. 121—124, 226, 350; t. 4, cz. 1 (1927), s. 38—39.

³ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów*. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza. Warszawa 1925. Brak w książce wzmianki o „kościół bez Boga“ tłumaczymy sobie niechęcią autora do zajmowania się tzw. materiałem pozaliterackim, czego wynikiem niedostrzeżenie w wypowiedzeniu Mickiewicza tworu artystycznego, płodnego na gruncie literatury „czystej“. Kridl pisze (s. 1), że o stosunkach osobistych obu poetów „mało mamy autentycznych danych, a za to wiele plotek i wiadomości niepewnych [...]“.

postawie poety zawdzięcza literatura takie dzieła, jak *Kordian*, *Anielli*, *Lilla Weneda*, *Beniowski* — to chyba i stronę dodatnią dostrzeżemy w tej „sile fatalnej“, mimo iż niosła ona poecie dółki-wy ból.

Brak dotąd szerszych badań socjologiczno-literackich nad osądem Mickiewicza jako zjawiskiem o dużej i wielokierunkowej sile działania. Badania fenograficzne są dotąd w powijakach, a jak są one obiecujące, wskazuje studium Stefana Kawyna *Improwizacja Słowackiego i Mickiewicza w oczach „zwoleńników Adama“*, studium, które udowadnia, że obiegowo od czasu „uczty grudniowej“ przeciwstawianie „szatańskości“ Juliusza „anielskości“ Adama ma — w ostatniej instancji — swoje źródło w Mickiewiczowskim powiedzeniu o „kościół bez Boga“⁴.

Jeśli idzie o badania romantycznego warsztatu pisarskiego w związku z wypowiedzeniem Mickiewicza, to należy stwierdzić, że nie osiągnęły one dotychczas rezultatów godnych ważkości zagadnienia. Odkryto wprawdzie w twórczości Słowackiego dwa obrazy wynikłe z przetworzenia Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga“, ale nie postawiono sobie tak zasadniczego zadania, jak rozpatrzenie jego literackiej płodności chociażby tylko w zasięgu twórczości Słowackiego, podobnie jak nie postawiono sobie zadania bliższego rozpatrzenia jego ewentualnych źródeł. Toteż tym właśnie sprawom, ważkim — naszym zdaniem — dla pełnego określenia charakteru, roli i znaczenia wypowiedzenia Mickiewicza, pragniemy poświęcić tutaj nieco uwagi.

Brak nam, niestety, bezpośredniego zapisu wypowiedzenia Mickiewicza. Posłużymy się wobec tego ujęciem go przez Słowackiego, który jest znany z wrażliwości, z jaką reagował na każde słowo Mickiewicza. Pisze on do matki w liście z 12 sierpnia 1832:

Jeden z Polaków mówił mi zdanie, jakie dał Mickiewicz o moich dwu tomikach... powiedział, że moja poezya jest śliczna, że jest to gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół — ale w kościele Boga nie ma... Prawda, że śliczne i poetyczne zdanie? — podobne do jego sonetu pod tytułem *Rezygnacja*⁵.

Trzy sfery decydują o strukturalnym charakterze Mickiewiczowskiego wypowiedzenia: sfera układu obrazowego, sfera motywów

⁴ S. Kawyn, *Improwizacje Słowackiego i Mickiewicza w oczach „zwoleńników Adama“*. W: *W kręgu kultu Mickiewicza*. Łódź 1957, s. 38, 41—42.

⁵ J. Słowacki, *Dzieła*. T. 1. Wrocław 1949, s. 83. Cytaty z dzieł Słowackiego podano na podstawie tego wydania.

myślowo-emocjonalnych i sfera budowy retorycznej. Ta ostatnia tak silnie organizuje i charakteryzuje całość wypowiedzenia, że uznać je możemy za twór obrazowo-retoryczny. Mickiewicz kształtuje siłę i ustala właściwy sens swego wypowiedzenia poprzez jego budowę na zasadzie kontrastu; kontrast leży u podstaw takiej idei, jak bezwartościowość wartościowego skądinąd przedmiotu, skoro nie służy celowi, który go powołał do istnienia; takiego zestawienia, jak nikłość treści wobec wspaniałości formy. Operujące ostrymi kontrastami zdanie Mickiewicza jest nosicielem osądu, który stanowi główny motyw wypowiedzenia. Zasada retorycznego kontrastu organizuje sferę obrazowego przedstawienia. Mickiewicz stawia przed oczyma piękny, wspaniały kościół, ale kościół ziejący pustką. Bogata zatem i kunsztowna jest architektonika Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga“. Już sam ten fakt pozwala się spodziewać licznych jego przetworzeń, układających się w rozwojowy łańcuch obrazów. Spróbujemy go odtworzyć.

I w tym wypadku, jak zawsze w wypadku analogicznym, wolno nam będzie uznać za dalsze ogniwo rozwojowe podstawowego obrazu każdy chronologicznie późniejszy obraz, który mimo wymiany pewnych elementów, mimo dodania nowych i pominięcia niektórych dawnych — narzuci się podobieństwem swej całości, podobieństwem wynikłym z powtórzenia szkieletu strukturalnego obrazu podstawowego. Rozpoznamy strukturalne podobieństwo dwóch obrazów nie na zasadzie identyczności ich elementów składowych (wypadek taki zachodzi rzadko i świadczy przeciw rozwojowości danej koncepcji obrazowej), lecz na podstawie podobieństwa zachodzących pomiędzy nimi stosunków, czyli na podobnej zasadzie, na jakiej rozpoznajemy tożsamość melodii wygranej w dwóch różnych tonacjach.

Ze względu na to, że Mickiewiczowskie wypowiedzenie zwrócone było do Słowackiego, na gruncie twórczości Słowackiego szukać będziemy przede wszystkim wyrazu obrazotwórczej płodności „kościół bez Boga“. Znając siłę reagowania Słowackiego na wszelki bodziec ze strony Mickiewicza — z góry możemy oczekiwać, że Mickiewiczowski obraz retoryczny odbije się w poezji Słowackiego zarówno wtedy, gdy weźmie go poeta za wyraz uznania, jak i wtedy, gdy — po odczytaniu *Dziadów* cz. III — zrozumie i odczuje jego ostrze.

Pierwsze odbicie Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga“ odnajdujemy w *Godzinie myśli*. Zwrócił już na nie uwagę Ferdynand

Hösick⁶, a potem — powołując się na Józefa Tretiaka⁷ — Kleiner⁸. Słowacki, zgodnie z dyktatem adresu Mickiewiczowskiego wypowiedzenia, obraz w *Godzinie myśli* związał z momentem autobiograficznym i z charakterystyką swej poezji. Ukazując „dziecko z czarnymi oczyma“, którego wyobraźnia „złotymi rozkwitała farby“, lecz „nie było w niej wiary w szczęście ani w Boga“, powiada o sobie i o swej młodzieńczej twórczości (w. 306—307):

On, w głębi duszy słysząc krzyk szczęścia daremny,
Mścił się i gmach budował niedowiarstwem ciemny;

Ważny dla całości obrazu wydaje nam się ciąg dalszy tych wierszy, pomijany dotychczas przy zestawieniach z obrazem Mickiewicza (w. 308—311):

Ta budowa, ciężkimi myślami sklepią,
Stała otworem ludziom, lecz by się w nią dostać,
Musieli wprzód jak wielcy szatani Miliona
Zmniejszać się i myślami przybrać karłów postać.

„Kościół“ został tutaj wymieniony na „gmach“, który zresztą występuje w listowej relacji Słowackiego o wypowiedzeniu Mickiewicza; nie został on jednak pozbawiony jakiegoś sensu sakralnego, skoro poeta kojarzy go — *à rebours* — z niedowiarstwem i szatanem. Gra tu efekt kontrastu, podobnie jak gra on — i to podwójnie — wtedy, gdy poeta stwierdza, że pustkę gmachu mogą wypełnić ludzie, ale pod warunkiem, że ulegną skarleniu, i to nawet — jakby sugerowało porównanie — w swoim szataństwie. Słowacki, który wziął za dobrą monetę sąd Mickiewicza o swojej poezji, potęguje we własnej jej charakterystyce rysy wskazane przez Mickiewicza, przez co bezwiednie pogłębia ujemny sens Mickiewiczowskiej oceny. Jego interpretacja w duchu bajronizmu Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga“ doprowadziła do nasycenia własnego obrazu aurą demonizmu. Sens pochlebny, którego poeta dopatrywał się w słowach Mickiewicza, doprowadził w obrazie z *Godziny myśli* do radykalnej zmiany głównego motywu w porównaniu z motywem ożywiający obraz Mickiewicza. Treść zaś emocjonalna — dumne samozadowolenie — spowodowała poważną rozbudowę warstwy obrazowej. W konsekwencji zniknęła ekspresywna zwartość obrazu Mickiewiczowskiego.

⁶ F. Hösick, *Juliusz Słowacki*. (1809—1849). T. 1. Kraków i Warszawa 1897, s. 360 i n.

⁷ J. Tretiak, *Juliusz Słowacki*. T. 1. Kraków 1904.

⁸ Kleiner, *op. cit.*, t. 1, s. 279.

Powraca ona w dalszym ogniwie rozwojowym, na którego związek z Mickiewiczowskim „kościółem bez Boga“ zwrócił już uwagę Kleiner⁹. Jest nim retoryczny obraz zawarty w monologu Kordiana na Mont Blanc (II, w. 277—279):

Lecz nim myślą olbrzymią rozplonę,
Posągu piękność mam — lecz lampy brak,
Więc z ognia wszystkich gwiazd uwiję na czoło koronę.

I tutaj, podobnie jak w obrazie z *Godziny myśli*, dominuje moment autobiograficzny. Ale wyznanie Słowackiego ma tu treść odmienną. Przyczyną odmienności jest to, że teraz — w dobie tworzenia *Kordiana* — już pojmuje poeta właściwy sens sądu Mickiewicza, że przyznaje mu słuszność, że zawraca z dotychczasowych dróg i zmienia swoją postawę. Sam poruszy te sprawy oceniając swoją twórczość z wcześniejszego i późniejszego okresu w artykule *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z. K.*:

Pierwsze tomy poezji moich są bez duszy. Imaginacja moja młoda jak motyl wabiona była polyskiem, słońcem, kształtami, kiedym je pisał. Teatralny koturn włożyłem na stopy moje, abym, dziecięciem jeszcze będąc, wzrostu sobie przymnożył. [...] teraz muszę bez echa śpiewać, choć śpiewam inaczej [...] ¹⁰.

Ow autobiograficzny moment odwrotu od „artystostwa“ stanął u podstaw obrazu w *Kordianie*. Wyraził się motywem o skomplikowanej treści uczuciowej: gra w nim i nuta żalu, i ton dzielności, i hardość, refleks aktu woli zdecydowanej na czyn.

Z macierzystego obrazu retorycznego Mickiewicza przechodzi do obrazu w *Kordianie* jego budowa na zasadzie ostrego kontrastu. Piękność zewnętrzna zostaje tu przeciwstawiona wewnętrznej pustce, chłodnej obojętności na sprawy żywe. Aprobataę zyskuje teraz światło, jasność, wiara, nie zaś — jak w *Godzinie myśli* — ciemność i niedowiarstwo. Mickiewiczowski „kościół“, który w *Godzinie myśli* przekształcił się w „gmach“, teraz znalazł swój przedstawieniowy ekwiwalent w „posągu“. Wszystkie te trzy przedmioty zbliżają się do siebie poprzez pewne wspólne im właściwości: wielkość, świetność, monumentalność, a także ich nieruchomość, a może i bijący od nich chłód. Mickiewiczowski Bóg znajduje swój ekwiwalent rzeczowy i uczuciowy w zapalanej lampie, ogniu, gwiazdach.

Za dalsze przetworzenie Mickiewiczowskiego „kościółka bez Boga“

⁹ *Tamże*, s. 301.

¹⁰ Słowacki, *Dziela*, t. 10, s. 131—132.

uważamy obraz uwieńczonego tęczową kopułą kościoła z pieśni II *Beniowskiego*. Wizja owej tęczowej kopuły, wspartej na filarach, wizja kościoła rozpadającego się w gruzy pod naporem burzy i na skutek duchowej przemiany tego boga, który go wznosił i który w nim, do czasu, mieszkał — to nie tylko dalszy etap rozwojowy Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga“, ale to także nowe, jakżeż bolesne w swej treści, wyznanie Słowackiego o sobie samym, o swojej twórczości. „Rycerz nadpowietrznej walki“ gorzko się tu żali na cenę, za jaką zdobył nową postawę duchową. Motywem, który obraz ożywia, jest motyw bólu towarzyszący burzeniu dawnych ideałów, dawnego siebie samego, motyw klęski pomimo osiągniętego nad sobą zwycięstwa. Ukoronowany tęczową kopułą kościół wznosił poeta swoją imaginacją i sercem — i sam go, jak bóstwo, zamieszkał. Gdy burza zawiała, zdecydował się zwalić go piorunem swej postawy rycerskiej. Ale walący się kościół przywalił gruzami jego serce (II, w. 489—491):

Lecz kiedy burza zawieje i zruszy
Z filarów ciebie, kopuło tęczowa,
Pękasz jak niebo nad Aniołem duszy;

A dalej (II, w. 497—504):

Skończona wielka tragedia powagi
I ciszy greckiej; reszta wiatru wyciem;
Myśl zabłysnęła nagle jak miecz nagi,
Marzenia stają się czynem i życiem,
Czyny się stają piorunem odwagi —
Rozbiły kościół! — Pod jego rozbiciem
I serce pękło, i burza przewyła...
Z wszystkiego, patrzcie co? — krzyż i mogiła.

Obraz ten wiąże z poprzednimi ogniwami łańcucha obrazowego nie sama tylko jego podstawa autobiograficzna. Wiaże go także warstwa obrazowa, silnie osadzona na wyrazistym motywie. W warstwie obrazowej powtarza się obraz świetnego kościoła, tym razem uplastycznionego w swej wspaniałości przez wieńczącą go kopułę. Kościół zamieszkiwało bóstwo; był nim sam poeta, który wznosił go imaginacją i sercem. Ale bóstwo porzuca i niszczy swój kościół. Bóg, który rzekł: „stań się!“, wyrzekł i swoje: „zgiń!“ — twórcze, ale straszliwe. Tutaj znalazła zastosowanie Mickiewiczowska zasada budowy kontrastowej. I także w tym, że kościół rozpadając się przytłacza gruzami serce poety i że z całej jego świetności — pozostają tylko krzyż i mogiła.

Nową zdobyczą obrazu, zdobyczą płodną w dalszym łańcuchu rozwojowym, jest oparcie go na tle zdarzeniowym. Wyposażenie obrazu w akcję nasycza go równocześnie silną dramatycznością.

Po raz ostatni w obrazie pochodnym od Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga“, w obrazie z pieśni II *Beniowskiego*, przedmiotem głównym wypowiedzenia jest sam poeta i jego twórczość; po raz ostatni zarysowany jest jego stosunek do krytyki, którą niósł pod jego adresem główny motyw Mickiewiczowskiego obrazu. Odtąd zachodzi na gruncie obrazu coś, co można by nazwać jego epizacją. Od roli przedmiotu osądu i od roli broniącego się przed nim oskarżonego poeta przechodzi do roli narratora, do roli obserwatora przedstawianych stanów rzeczy, wreszcie do roli sędziego. Nie znaczy to jednak, by z roztopzonego obrazu znikła jego osoba. Tak się rzecz przedstawia w dalszym ogniwie Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga“, za jaki uważamy słynny obraz kopuły Piotrowej w pieśni VIII *Beniowskiego*. W swej warstwie plastycznej pozostaje on w ścisłym związku z obrazem tęczowej kopuły w pieśni II.

Z Mickiewiczowskiego obrazu przeszedł tutaj nie tylko motyw krytyki nieadekwatności treści do formy, krytyki zwróconej tym razem ku „kościółowi rzymskiemu“. Przeszły także jego czynniki obrazowe: kościół i jego architektoniczna wspaniałość oraz budowa obrazu na zasadzie kontrastu. Z własnego obrazu w pieśni II przejmuje teraz Słowacki ową wspartą na filarach kopułę, tutaj skonkretyzowaną w kopułę bazyliki Św. Piotra, a dalej: zwiewność kopuły i jej pęknięcie. Przejmuje również sytuację katastroficzną kościoła. Jednakowoż — a jest to moment nowy — poeta zapobiega katastrofie, ku której popchnęło kościół to, że stał się pusty, że Bóg został zeń wygnany. A zapobiega w ten sposób, że każe aniołom przenieść go w puszcze litewskie, sugerując, że stanie się on z czasem mieszkaniem bóstw nowych. Poeta każe się nam domyślać, że owym bóstwem nowym starego kościoła stanie się dla świata — Polska Chrystusowa (VIII, w. 579—608):

Wyszły anioły przewodne, bliźnięta,
 Wyszły i wiodły w kościół Zbawiciela;
 I tę kopułę, która już pęknięta
 Jak czaszka w grobie ludzka się rozdziela,
 Wzięły na skrzydła złote nad tułaczem,
 Aby nie zwałił jej echem i płaczem...

Więc póki stałem pod ogromną banią,
 To ją trzymała para jasnolica;

Wysokość — z piekieł równałem otchłania,
 Bo ta kopuła — to Alp rówiennica!
 Chmury stukają w okna idąc za nią
 I do kościoła wchodzi błyskawica,
 Pioruny wchodzą jako Hunnów wodze
 Spotkawszy kościół powietrzny na drodze...

Potem bóg Perun wróciwszy w Łotysze,
 Puszczom i sosnom blady opowiada:
 „Na chmurach się tam las krzyżów kołysze,
 I kościół w chmurach stoi... i nie spada...
 Choć ja i wichry, moi towarzysze,
 Ja i me dzieci, piorunów gromada,
 Bierzem go w ręce... w skrzydła — z kolumn rwiemy
 I tu na puszcze litewskie niesiemy.

„Ale zwycięstwo kiedyś przy nas będzie,
 Tu na piorunach czerwonych przyleci;
 Marzanny w nim się zagnieżdżą, łabędzie
 I orły będą w czerepie mieć dzieci...”
 Tak mówi Perun — ja wiem, że zdobędzie
 Błyskawicami to, co próchnem świeci;

W porównaniu z poprzednimi ogniwami łańcucha rozwojowego — obraz uległ umonumentalnieniu, tak w samej warstwie obrazowej, jak i w sferze ożywiających go motywów. Stał się nosicielem potężnej idei. Typem przetworzenia Mickiewiczowskiego obrazu, który go oskarżał, dał Słowacki wyraz temu, że oskarżenie jest aktualnie bezpodstawne. Wyzwolił się spod jego ciężenia — kościół swój wypełniwszy Bogiem. Teraz poprzez obraz „kościół bez Boga“ nie mówi już poeta o sobie, lecz daje plastyczny wyraz swoim nowym horyzontom ideowym. Monumentalizacja dotyczy również zdobytego już poprzednio dla obrazu jego nasycenia fabularnego. Spotęgowaniu ulega dramatyczność; jest ona tak silna, że narzuca obrazowi charakter dramatycznej sceny, przekazanej jednak środkami epicko-lirycznymi.

Mickiewiczowski „kościół bez Boga“ znalazł w twórczości Słowackiego dalsze swe wcielenie w jednym z obrazów *Poety i natchnienia*, w obrazie, który jest bezpośrednim rozwinięciem obrazu w pieśni VIII *Beniowskiego* i jego ideowym dopowiedzeniem za pomocą języka zarówno obrazowego, jak i — miejscami — dyskursywnego. Dawne uderzenie w „kościół rzymski“ wyzbywa się teraz przytępiającej jego ostrze obłonki aluzji. Powie Słowacki wprost, że „wdowa po Cezarach“ — „Kościół“ jest obecnie „bez ducha Bożego

i słowa“. Wróci w tym obrazie myśl o puszczech litewskich, o Łotyszach i niszczących piorunach; skonkretyzuje się wyraźnie obraz Polski, nowego bóstwa, w kościele, z którego uszedł dawny Bóg. Z obrazu pieśni II *Beniowskiego* przedostaje się tutaj wizja ruiny, z tym że tam wyraża ją symbol krzyża i mogił, tu — symbol trupów. Zresztą, daleko obrazowości tej partii *Poety i natchnienia* do znamiennej dla dramatycznej sceny w pieśni VIII *Beniowskiego* koncentracji. To rozrzucone fragmenty obrazu, to szkicowe wersje próbne, nie poddane ostatecznej decyzji artystycznej.

O Polsce powiada poeta (w. 457—461):

Patrzaj, znów jasna na stolicy siada
I od Łotyszów dawny piorun bierze,
A drugi jej grom z dala odpowiada,
To Rzym... to klątwa... — to straszne przymierze
Z trupami...

I dalej (w. 463—466):

Więcem nie miał
Grzechu bijąc ten fałsz w Chrystusa słowie,
Co siły Bożej nie pił i nie wziemiał,
I z świątyń Pańskich uczynił pustkowie.

A w rzucie pierwotnym czytamy (w. 41—43):

I już nam widać przez oczy proroka,
Jak Polska nowa na stolicy siada,
Kopułą duchów swych świętych wysoka.

I dalej (w. 49—56):

O, daruj, Panie! tej wielkiej pustyni,
Co się w marmury i w twój krzyż ubrała;
Jednego wieszczą mię rym śmielszym czyni,
Że tego wiary katolickiej ciała
Dotknę się... Ślimak, który kwiaty ślini,
Tak ich nie brzydzi jako ta zuchwała,
Fałszywa, dawna po Cezarach wdowa,
Kościół — bez ducha Bożego i słowa.

Już w *Beniowskim* oskarżenie „kościół rzymskiego“ kryło w swoim cieniu oskarżenie Mickiewicza jako poety o religijności tradycyjnej. Skoro w *Poecie i natchnieniu* wzrasta natężenie w oskarżeniu „kościół rzymskiego“ — wzrasta także natężenie w oskarżeniu Mickiewicza. Tym zaś silniej ono zabrzmi, im wyraźniej zaakcentuje Słowacki swoje przymierze z „wieszczem“, zapewne z Mickiewiczem-

towiańczykiem, w ostrej krytyce „oficjalnego Kościoła”. Zasada efektu wydobytego za pomocą kontrastu nadal panuje w dalekim ogniu rozwojowym obrazu „kościół bez Boga”.

Jeszcze utrzymane w półcieniu na gruncie twórczości Słowackiego oskarżenie Mickiewicza potężnieje do siły zabójczego gromu u Wyspiańskiego, który podjął w *Legionie* — jak to wykazał Tadeusz Sinko¹¹ — obraz kopuły Piotrowej z pieśni VIII *Beniowskiego*, wplatając się w ten sposób w dzieje rozwojowe Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga”. Aby potępić romantyzm pętający żywotne siły narodu, aby przeciwstawić się zastojowi, którego źródło widzi Wyspiański w związaniu się narodu z „szaleństwem Krzyża”, ewokuje on w *Legionie* wielką postać Mickiewicza i stawia ją przed sądem współczesności. Scena 8 *Legionu* rozgrywa się „W kopule Świętego Piotra, gdzie marmurowe kolosalne posągi”, gdzie „litewskie boginki, świtezianki, guślarze, znachory, wiedźmy (starce i dzieci), przechylone o balustradę tamburu, patrzą ku zawrotnej przepaści kościoła [...]”¹². Z dramatycznego obrazu pieśni VIII *Beniowskiego* przeszła do *Legionu* nie tylko kopuła Piotrowa, ale także bóstwa litewskie i moce gromowe, ów piorun, który tutaj poprzedza wjazd króla Mendoga na koniu oknem kopuły do wnętrza kościoła, zamarłego w zastoju. Ciemności, która zalega kościół, i Mickiewiczowi, który „szaleństwem Krzyża szalony” „słońce w grób wiezie” — przeciwstawia Wyspiański zwycięską moc „Słońca gromowego”, głosząc triumf życia nad śmiercią. Kontrast organizuje tutaj nie tylko teatralną plastykę tej sceny, ale także rozkład w niej sił dramatycznych (VIII, w. 27—29, 44—49, 169, 203—205):

CHÓR

O, patrzcie, Słońce w grób wiezie,
do krzyża rwie się spragniony,
szaleństwem Krzyża szalony. [...]

GUŚLAR

O Słońce, Słońce gromowe!
Przybędziesz w łunach czerwonych,
przybędziesz w złotych piorunach
spalić krzyżem opętanych,
szaleństwem krzyża szalonych,
przywalić popiołu mętem
kościół, kolumny Romy. [...]

¹¹ T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*. Kraków 1916, s. 110—111.

¹² S. Wyspiański, *Legion*. W: *Dzieła zebrane*. T. 3. Kraków 1958, s. 161.

CHÓR

Piorunie, rozjaśnij mrok!

(*Piorun pada, Mendog ukazuje się, wjeżdżając oknem kopuły na balustradę, do wnętrza*). [...]

CHÓR

Nie widzi, nie widzi Mendoga;
Wielkość kona, Słońce kona;
gaśnijcie — a kysz, a kysz —
dzwony, kościelne dzwony.

Monumentalny obraz dramatyczny, w który u Słowackiego w pieśni VIII *Beniowskiego* rozwiązał się Mickiewiczowski „kościół bez Boga“, rozrasta się jeszcze u Wyspiańskiego, osiągając wymiary teatralnej sceny dramatycznej. Zarzut Mickiewicza pod adresem „artystostwa“ Słowackiego przetwarza się u Wyspiańskiego w potężny swym ciężarem gatunkowym zarzut pod adresem Mickiewicza, zarzut, że czadem mistycyzmu odurzył swój naród. Na gruncie łańcucha rozwojowego obrazu „kościół bez Boga“ Mickiewicz z oskarżyciela stał się — oskarżonym, z sędziego — podsądnym. Jakżeż żywotna musiała być zaródź Mickiewiczowskiego obrazu retorycznego, skoro wydał on tak obfite, tak rozmaite i tak niespodziewane owoce!

Ale siła Mickiewiczowskiego obrazu ujawniła się twórczo nie tylko poprzez dynamizację i przekształcenia zasadniczego motywu, który nazwijmy motywem osądu *ad personam*, a zatem nie tylko wyraziła się licznymi obrazami pochodnymi w twórczości Słowackiego i — pośrednio — obrazem Wyspiańskiego. Znalazła swój wyraz także tam, gdzie nie wchodził w grę macierzysty motyw sądu *ad personam*. Przy jego eliminacji, przy zachowaniu jedynie motywu krytyki dysproporcji zachodzącej pomiędzy wartościami — na pierwszy plan wysunął się sam zarys obrazowy i budowa obrazu na zasadzie kontrastu, a więc ogrom kościoła i tragizm jego pustki. Obraz „kościół bez Boga“ w tej odmianie rozwinął do potężnej wizji plastycznej — Krasiński. Ukazuje on w *Śnie*, który ostatecznie miał wejść do *Nie-boskiej komedii* cz. I (*Niedokończony poemat*), Mistrza oprowadzającego Młodzieńca — uosobienie samego poety — po tajemniczych dziedzinach istotnej prawdy o świecie i historii, prawdy ukazanej za pomocą obrazów wizyjnych. Na oczach wędrowców świat kształtuje się w olbrzymią, obejmującą „cały przestwór“ świątynię granitową, ciemną, ponurą, w świątynię zamieszkaną przez dzisiejszą ludzkość, ale w świątynię, w której nie ma Boga. Rozwój

Mickiewiczowskiego obrazu u Krasińskiego poszedł w kierunku przewyciężenia jego statyki; kościół rozrasta się, powstaje na oczach wędrowców i czytelników — osiągając wymiary gigantyczne. Równie gigantycznie przedstawiają się jego mieszkańcy: ludzkość, która jednak nie jest w stanie wypełnić pustki świątyni — świątyni bez Boga. Według osądu Krasińskiego owa ludzkość jest tragiczna, pozbawiona swojej racji i celu.

w miarę, jak młodzieniec za wieszczem się posuwał, rozstępywały się ściany, wykute w skale, coraz szersze chwytając przestrzenie, aż pobiegły każda w stronę swoją, na wschód i na zachód, póki dosięć zdoła oko.

* *
*

Pobiegły — cały przestwór, zda się, ogarnąć chcą — i rosna wszere i w górę, lgnąc do widnokregu kamiennym obiciem — sklepieniu niebios podścielając się kamiennym sklepieniem, aż stanął gmach ogromny, jak świat granitowy, szary, bez błękitów i bez zieloności. A w tym świetle ujrzał młodzieniec jakoby marę słońca w wielkim oddaleniu, przybitą do pochylonych gzymsów i świecąca wiecznie ukośnymi promieniami. A blask ich wydawał się raczej jak choroba światła, niż jak samo światło — i w tej śniadości przechadzały się tłumy niezliczone, jakoby narody ziemi — i, jako huk mórz wielkich, gwar ich mowy tłukł się w ściany świata tego i rozbijał się. •

* *
*

Dusza marząca, dusza młodzieńca zapytała: „Mistrzu, gdzie jesteśmy?” A on jej na to: „W świątyni, w której ludzkość zamieszkała na dzisiaj, ale w której Boga nie masz”¹³.

Rozbudowany epicko i dramatycznie gigantyczny obraz wizyjny Krasińskiego zrodzony z Mickiewiczowskiego obrazu „kościół bez Boga”, a rozwinięty po innej osi niż zasadniczy motyw Mickiewiczowski, ujawnił inne jeszcze w nim kierunki ekspansji rozwojowej. Tym więcej nęci nas teraz zagadka jego źródeł. Oczywiście wypada pójść najpierw w kierunku wskazanym przez samego Słowackiego, czyli — aby się zorientować w jego najbliższej prehistorii — rzucić okiem na twórczość Mickiewicza. Bo nie kto inny, jak Słowacki, wskazał, że „kościół bez Boga” z lotnego powiedzenia Mickiewicza w 1832 r. — ma swego poprzednika w Mickiewiczowskiej twórczości.

¹³ Z. Krasiński, *Dzieła*. Wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini. T. 1. Warszawa 1934, s. 411.

„Sliczne i poetyczne powiedzenie“ Mickiewicza jest — zdaniem Słowackiego — „podobne do jego sonetu pod tytułem *Rezygnacja*“.

I rzeczywiście: ów „kościół bez Boga“ wydaje się skrótem obrazowo-myślowym bajronicznego obrazu w *Rezygnacji*, gdzie poeta porównał swoje opustoszałe serce, porzucone przez miłość wielką, a wzgardliwe wobec uczuć małych (w. 12—14):

do dawnej świątyni
Spustoszałej niepogód i czasów koleją,
Gdzie bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją.

To, że Słowacki z miejsca skojarzył Mickiewiczowski „kościół bez Boga“ z opustoszałą świątynią z *Rezygnacji*, sprawiło, iż oba te obrazy razem działały na niego w tym okresie, gdy orzeczenie Mickiewicza o jego poezji wydawało mu się pochlebne, gdy jeszcze paść nie zdołało „czarnym nietoperzem“ — jak powie później — na jego własne życie. Ton bajroniczny, rys Gustawowego ekshibicjonizmu wyciśnięty na obrazie *Rezygnacji* — zachęcił niewątpliwie Słowackiego do zdemonizowania i zautobiografizowania „kościół bez Boga“ w obrazie „gmachu niedowiarstwem ciemnego“ z *Godziny myśli*.

I jeszcze jeden obraz w twórczości Mickiewicza zbliżono do obrazu „kościół bez Boga“: Tretiak¹⁴ zwrócił uwagę, że ten sam schemat obrazowy zawierają słowa *Konrada Wallenroda* (IV, w. 526—527):

Wielkie serca, Aldono, są jak ule zbyt wielkie,
Miód ich zapełnić nie może, stają się gniazdem jaszczurek.

Z obrazem w *Rezygnacji* wiąże ten obraz zarówno układ struktury obrazowej na zasadzie kontrastu (pustka — a pełnia; wielkość, świetność, świętość — a małość, lichota, zło), jak i wspólny obu obrazom motyw dumnej samokrytyki. Wiaże je także odniesienie ich obu do serca poety i podobny ich sens autobiograficzny. Świątynia jednak z *Rezygnacji* uległa tutaj wymianie na „zbyt wielki ul“. Ale w obu obrazach ośrodkiem ważności jest pustka, tam dumnie niewypełniona, a więc powodująca ruinę świątyni, tu nie dająca się — ze względu na wielkość określonej nią przestrzeni — zapełnić dobrem, a więc — *horror vacui* — dopełniająca się złem. Może owo w *Konradzie Wallenrodzie* wypełnienie pustki jakąś treścią nie było bez wpływu na dalsze u Słowackiego ogniwa rozwojowe obrazu

¹⁴ Tretiak, *op. cit.*, t. 1, s. 64.

„kościół bez Boga“, w których nowym bóstwem wypełnia opustoszałą świątynię.

Jeśli Słowacki trafnie powiązał ulotne wypowiedzenie Mickiewicza z jego *Rezygnacją*, to mniej trafna wydaje się nam jego sugestia co do źródeł Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga“. Bo niewątpliwie odczytanie przez Słowackiego-bajronistę sądu Mickiewicza jako pochwały — zawiera w sobie sugestię, że źródłem obrazu „kościół bez Boga“ należałoby szukać w poezji romantycznej, a przede wszystkim u Byrona. W każdym razie taki wniosek można by wyprowadzić z rozważań wszystkich badaczy twórczości Słowackiego, którzy rozpatrywali dziwny fenomen zadowolenia Słowackiego — w pierwszej chwili — z sądu Mickiewicza o jego poezji.

Toteż z tym większym zdziwieniem stwierdzamy, że pierwowzór obrazu Mickiewiczowskiego znajduje się nie w którymś z utworów Byrona, ani nawet w żadnym z utworów romantyki europejskiej, lecz tam, gdzie z pozoru najmniej się tego można spodziewać — u pseudoklasyka Delille’a, u tego Delille’a, którego sławie pisarskiej zadał ongiś śmiertelny cios Sainte-Beuve słowami: „*Il est mort, et bien mort*“.

Skądinąd jednak fakt ten nie jest bynajmniej zaskakujący. Wiemy, jaką poczytnością cieszyły się w czasach młodości Mickiewicza opisowo-dydaktyczne poematy Delille’a¹⁵, i wiemy, jak młody Mickiewicz był z nimi zżyty, także poprzez przekłady. Co więcej, wiemy z jego listu do Czeczota, że liczył się z poetyką Delille’a, przynajmniej co do „reguł tłumaczenia“. To, że Mickiewicz w swojej młodzieńczej twórczości niejedno przejął od Delille’a, wykazał już Józef Kallenbach¹⁶. Że niejednym śladem Delille’a (zwłaszcza *Ogrodów*, w przekładzie Karpińskiego) błąka się w *Panu Tadeuszu*, udowodnił to Franciszek Bielak¹⁷.

Że poetyka Delille’a silnie zaważyła na *Panu Tadeuszu*, wiemy od Wacława Kubackiego¹⁸, który zbliżył mimochodem Mickiewiczowski

¹⁵ Por. A. Załuska, *Poezja opisowa Delille’a w Polsce*. Kraków 1934. Zob. także: F. Bielak, *Motywy Delille’a w „Panu Tadeuszu“*. Przegląd Powszechny, 1932, t. 194, s. 90—102.

¹⁶ J. Kallenbach, *Adam Mickiewicz*. T. 1. Lwów 1926, s. 52.

¹⁷ Bielak, *op. cit.*

¹⁸ Zob. W. Kubacki, *Uwagi nad poetyką „Pana Tadeusza“*. Kuźnica, 1948, nr 16, s. 5: „Zdaje się, że w znanym sądzie Mickiewicza o twórczości Słowackiego, którą miał nazwać pięknym kościołem bez Boga, można dostrzec humanistyczno-poetycką myśl Delille’a [...]“.

„kościół bez Boga“ do jednego z retorycznych obrazów w Delille'a *L'Homme des champs*. Istotnie — narzuca się on uwadze jako źródło ulotnego powiedzenia Mickiewicza, zwłaszcza w brzmieniu przekładu Alojzego Felińskiego, a więc przekładu, który jako wydany w 1823 r. — nie był zapewne jeszcze znany Mickiewiczowi w okresie wileńskim.

Otóż w *Ziemaninie, czyli ziemiaństwie francuskim*, jak zatytułował Feliński swój piękny przekład *L'Homme des champs*, znajdujemy w pieśni czwartej napomnienie Delille'a zwrócone do twórcy opisowego poematu wiejskiego, by zawsze w swój utwór wprowadzał człowieka. Napomnienie swoje uzasadnia Delille w następujący sposób:

Człowiek w oczach człowieka jest ozdobą świata,
Najpiękniejsza kraina bez niego uboga;
Kościół to pusty, który swego wzywa boga¹⁹.

W oryginale, gdzie miejsce kościoła zajmuje bardziej „uogólniona“ świątynia, brzmi to następująco:

*Oui, l'homme aux yeux de l'homme est l'ornement du monde.
Les lieux les plus riens sans lui nous touchent peu;
C'est un temple desert qui demande son dieu*²⁰.

Przy zestawieniu Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga“ z „kościółem pustym, który wzywa swego boga“ Delille'a-Felińskiego, uderza nas szereg rzeczy. Najpierw — rzadka u Mickiewicza wierność wobec przeniesionego obrazu. Powtarza on nie tylko wszystkie elementy obrazowe, ale także ich układ, a dalej sens metaforyczny obrazu, jego motyw oparty na potępieniu pustki i jego budowę na zasadzie kontrastu. Najsilniej jednak wiąże oba obrazy to, że oba niosą osąd — osąd pod adresem nie sprecyzowanym imiennie u Delille'a, u Mickiewicza skierowanym *ad personam*. Ponadto zaś i przede wszystkim to, że oba dotyczą zagadnienia twórczości poetyckiej i oba wyrastają z tezy określonego systemu poetyki.

Zdaje się zatem nie ulegać wątpliwości, że źródło Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga“, owego obrazu tylekroć odbitego w twórczości Słowackiego i stąd przeniesionego w twórczość Wyspiańskiego, owego obrazu, którego fazy rozwojowe znajdują się już we wcześniejszej twórczości Mickiewicza, owego obrazu obdarzonego wyjątkowo

¹⁹ J. Delille, *Ziemanin, czyli ziemiaństwo francuskie*. Przez Alojzego Felińskiego wierszem polskim przełożone roku 1823. [Kraków], s. 113.

²⁰ J. Delille, *L'Homme des champs, ou Géorgiques*. À Berlin 1800, s. 146.

potężną „siłą fatalną“ — bije w pseudoklasycznym, wergiliuszowym poemacie Delille’a. Jest, zaiste, nad czym się zadumać. Jakież to fata pędziły drobny, ubocznie rzucony w Delille’a *Georgikach* obraz retoryczny, że przebiegłszy poprzez Gustawową i Konradową twórczość dwóch naszych największych romantyków wybuchnął w twórczości wielkiego krytyka romantyzmu potężną sceną dramatyczną, są sprawującą nad wodzostwem Mickiewiczowego ducha, nad przeszłością i terażniejszością narodu, i toczącą walkę o jego słoneczną przyszłość?

*

Przedstawiony tutaj zarys literackiej historii obrazu „kościół bez Boga“ jest tylko, oczywiście, jej fragmentem — tym, który obejmuje dzieje obrazu od momentu złączenia z nim przez Mickiewicza motywu osądu Słowackiego, przy wskazaniu zresztą płodności Mickiewiczowskiego ujęcia w polskiej literaturze także przy pominięciu motywu osądu *ad personam*. O pełnej historii obrazu „kościół bez Boga“ nie będzie można mówić bez poważnego rozszerzenia pola badawczego i bez postawienia problemu jego ideowo-myślowych korzeni. Odkrycie go u Delille’a wymaga nie tylko wglądu w literaturę wcześniejszą, ale także orientacji w frazeologii języka mówionego. Nie można wykluczyć, że zrodził go sprzeciw ideowy o dość szerokim zasięgu, sprzeciw wobec potęgującej się od renesansu laicyzacji życia, wobec jej przejawów, które swą treścią mogły sprowokować obraz „kościół bez Boga“, przejawów takich, jak zmiana funkcji i charakteru starego gatunku literackiego „świątyni“²¹, jak w XVIII w. moda urozmaicania ogrodów świątyniami wiązanymi z imionami bóstw mitologicznych²². Na tej drodze literackie badanie historii obrazu „kościół bez Boga“, historii tak ważnej dla dziejów życia literackiego na odcinku polskim, przeszłoby w orbitę jak najszerszej pojętej historii kultury²³.

²¹ O rozwoju gatunku „świątyni“ i o jego refleksie w *Genezis z Ducha* zob. S. Skwarczyńska, *Struktura rodzajowa „Genezis z Ducha“ Słowackiego i jej tradycja literacka*. W: *Juliusz Słowacki. W sto pięćdziesięciolecie urodzin. Materiały i szkice*. Warszawa 1959, s. 227—283.

²² Podobną myśl wyraził w rozmowie na temat Mickiewiczowskiego „kościół bez Boga“ prof. dr S. Kawyn.

²³ Rozprawa ta została przedstawiona na Sesji Naukowej Uniwersytetu Łódzkiego ku czci Słowackiego, 30 X 1959.