

Anna Kurska

"Ksiądz Marek", Juliusz Słowacki,
oprac. Marta Piwińska, Wydanie III,
zmienione,
Wrocław-Warszawa-Kraków 1991 :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 84/3/4, 190-193

1993

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.

Również i krytycy lat trzydziestych w. XIX, jak Osiński czy Brodziński, nie oceniali Milтона w kategoriach nowości, oryginalności i geniuszu, nie dostrzegali w nim wizjonera i proroka. Osiński, opowiadający się za świecką osnową eposu, miał też zastrzeżenia do bohaterów Milтона (Adama i Szatana), Brodziński chwalił sceny i obrazy Raju, fascynowała go również postać Szatana. Widzimy, że twórczość Milтона w Oświeceniu polskim nie inspirowała do rozważań o nowej estetyce, a refleksje o kategoriach geniuszu, wyobraźni twórczej i wzniosłości wiązano raczej z poezją liryczną (np. F. Wężyk). Dlaczego tak się działo – to już odrębne pytanie.

Skrótowe uwagi Zofii Sinko o recepcji Milтона w romantyzmie polskim sygnalizują potrzebę przygotowania na ten temat odrębnego studium. Nawet te okazjonalne wzmianki o romantykach polskich i ich fascynacji postacią Szatana ukazują nam, jak niezwykle ciekawe i inspirujące problemy mogłyby się w takiej pracy znaleźć.

Książka Zofii Sinko *Twórczość Johna Milтона w Oświeceniu polskim* stanowi kolejny ważny wkład tej autorki do badań nad naszym Oświeceniem. Warto zauważyć, iż zakres badań autorki wykracza poza ramy wskazane w tytule, a publikacja dotyczy właściwie polskiej recepcji Milтона ukazanej w bogatym kontekście jego recepcji europejskiej. Podejmując pracę pionierską, autorka wykonała ją demonstrując charakterystyczną dla wszystkich jej książek erudycję, rzetelność i kompetencję w zakresie badań komparatystycznych. Są to istotne walory, decydujące o znaczeniu i wartości tej publikacji.

Grażyna Bystydzka

Juliusz Słowacki, KSIĄDZ MAREK. Opracowała Marta Piwińska. Wydanie III, zmienione. Wrocław – Warszawa – Kraków 1991. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, ss. CXXXII, 138, 2 nlb. „Biblioteka Narodowa”. Seria I. Nr 29. (Redakcja „Biblioteki Narodowej”: Jan Błoński i Mieczysław Klimowicz).

Po raz trzeci ukazał się *Ksiądz Marek* w „Bibliotece Narodowej”. Wcześniej wydano go w opracowaniu Stanisława Turowskiego (1921, 1923). Wydanie obecne opracowała Marta Piwińska. Tekst utworu został przedrukowany z wydania krytycznego *Dzieł wszystkich Słowackiego*.

Wydawnictwo Ossolineum konsekwentnie wzbogaca serię „Biblioteka Narodowa” o dzieła Słowackiego z ostatniego okresu twórczości. W roku 1983 ukazał się tom *Krag pism mistycznych* (w opracowaniu A. Kowalczykowej). W 1991 wydano *Księdza Marka*, w roku następnym *Sen srebrny Salomei* (w opracowaniu A. Kowalczykowej).

Nie ma obszernej literatury dotyczącej *Księdza Marka*. Obok fragmentu monografii Juliusza Kleinera (1927) – właściwie tylko znakomity szkic Stefana Treugutta *Książę Niezłomny na murach Baru* (1972); może także ustępy książki Jarosława Marka Rymkiewicza *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* (1982). Z perspektywy lat mało ważki wydaje się wstęp Turowskiego.

Rozprawa wstępna Marty Piwińskiej jest więc pierwszą po wojnie wnikliwą i wszechstronną interpretacją dramatu. Znamienna dla stylu jej wstępu jest przejrzysta opozycyjność wobec tradycji komentowania utworu. Przeciwstawia się Piwińska przede wszystkim tezie, jakoby *Ksiądz Marek* zrodził się z inspiracji i pod wpływem nauki Andrzeja Towiańskiego. Tezę tę formułował m.in. Turowski we wspomnianym wstępie: „Chociaż sens powierzchowny *Księdza Marka* zrozumieć nie jest wcale trudno, przecież nie powinien on się być nigdy ukazywać bez komentarza; kto bowiem nie zna pewnych zasad nauki Towiańskiego, ten nie może zrozumieć głębszego sensu tego poematu”. Piwińska prowokacyjnie właśnie nie objaśnia nauki Towiańskiego, pokazując, że bez niej można znakomicie zrozumieć dramat. Podaje w wątpliwość przekonanie historyków literatury o osobistym wpływie Towiańskiego na poetę. Pisze, że Słowacki „wcale się nie przedstawiał jako adept jakiejś doktryny, lecz jako człowiek, który rozpoznał się w swym jestestwie” (s. CVII). Jeśli Kleiner widział w końcowym 4-wierszu *Księdza Marka* pierwszy ślad reakcji przeciw atmosferze Koła towiańczyków, to Piwińska idzie dalej: „Można chyba powiedzieć więcej: cały *Ksiądz Marek* jest już taką reakcją” (s. LXXXIV).

Piwińska uznaje dramat – i słusznie – za szczególnie ważny, gdyż rozpoczyna nową epokę w pisarstwie Słowackiego. Wszystko to, co powstało później, z niego się niejako wywodzi: a więc *Genezis z ducha, Król Duch*... Pokazuje, jak Słowacki buduje w dziele swą nową wizję świata, jak zapisuje owo „rozpoznanie się w swym jestestwie”. Przede wszystkim inaczej ujmując dzieje. Nie chaos i przypadek nimi rządzi, jak w *Kordianie*, ale ukryty, Boski porządek. Piwińska znakomicie przedstawia wpływ mesjanistycznego stylu myślenia o historii, jak też przekonania o nierozzerwalnym związku świata realnego z nadnaturalnym, duchowym – na kształt świata przedstawionego,

na sposób kreacji postaci, na portret nowego człowieka; a nade wszystko na rolę, jaką sobie i poezji przypisał twórca. On będzie odkrywał Boski porządek dziejów; stopi swój los, wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu, z losem postaci historycznych, choć nie tylko, i nada im wyższą świadomość. Dzięki temu postaci dramatyczne będą jakby głębiej rozumieć swą rolę w świecie, a jednocześnie staną się w jakiejś mierze odbiciem jego samego. Tak stopi się biografia poety z biografią narodu, jak w *Królu-Duchu*. Pisał o tym Stefan Treugutt. Piwińska zwraca jednak uwagę, że stopi się nie tylko poprzez postać głównego bohatera – *porte parole* Słowackiego, ale także poprzez postać Starościca, w którego biografię wpisał poeta własne doświadczenia, a nawet poprzez postać Judyty.

Autorka rozprawy wstępnej odsłania także sposób, w jaki mistycyzm Słowackiego wpłynął na kształt dramatu. U kogo poszukiwał poeta inspiracji i wzorów, by zapisać odkrytą duchowość świata. Jak łączył Mickiewiczowskie idee dramatu słowiańskiego z ideą dramatu Calderona; misterium z barokowym teatrem w teatrze; wreszcie, jak przesycił świat utworu duchem, by stworzyć nową wersję dramatu słowiańskiego – *Księża Marka*.

Wstęp Piwińskiej znakomicie odsłania proces budowania znaczeń w dramacie. Zaskakuje nieustanne poszukiwanie inspiracji, które zrodziły i ukształtowały dramat. Nie wystarczają autorce tradycyjne dociekania poświęcone genezie utworu. Rozsnuwa rozległe konteksty, by możliwie najpełniej ukazać jak rodziło się dzieło i jakie znaczenia zostały w nim zapisane. Dlatego sięga do twórczości wcześniejszej: do *Kordiana*, *Balladyny*, *Lilli Wenedy*, *Beniowskiego*, *Horsztyńskiego*. Nie wystarcza jej ta perspektywa. Tropi relacje pomiędzy *Księdzem Markiem* a *Dziadami*, *Przedświtem* i *Nie-Boską komedią*; pokazuje również, jaką rolę odgrywają w dramacie Słowackiego idee Calderona. I nie idzie tu o żadną wpływowość, ale o odsłonięcie najgłębszych znaczeń *Księdza Marka*, także poprzez panoramę dzieł obcych. Dzięki temu odkrywa Piwińska jakby niechący „pejzaż” twórczości Słowackiego i jednocześnie tworzy wizerunek polskiego romantyzmu. Poszukuje także przejścia od literatury romantyzmu ku współczesności. Odwołuje się do doświadczeń lekturowych bliższych współczesnemu czytelnikowi po to, by odnaleźć jakieś wspólne perspektywy intelektualne. Pisze choćby, że Słowacki „Traktował księdza Marka podobnie jak na przykład Dürrenmatt Romulusa Wielkiego czy Sartre Orestesa w *Muchach*, ale nie dokładnie tak samo. Jego dramaty, podobnie jak wiele dramatów *quasi*-historycznych pisarzy naszych czasów, mówi przede wszystkim o współczesności i wyraża *credo* autora” (s. XXV).

Świetny wydaje się pomysł nieustannego odsłaniania odrębności Słowackiego-poety na tle romantyzmu, zwłaszcza odrębności od Mickiewicza. Jest to bardzo wyraźny wątek w eseistycznej opowieści Marty Piwińskiej o *Księdzu Marku*. Autorka z jednej strony odkrywa inspiracje Mickiewiczowskie, z drugiej zaś pokazuje, jak dalece *Ksiądz Marek* był pisany przeciwko Mickiewiczowi; polemicznie wobec *Dziadów*, ale przede wszystkim wobec koncepcji sformułowanych w prelekcjach paryskich. Słowacki nie zawarł w *Księdzu Marku* apologii konfederacji barskiej, choć za Mickiewiczem przyjmował, że w Barze rodzi się nowa Polska, że konfederacja jest zwrotem w historii narodu; ale dał inny portret Polski. Nie zaborcy, nie obcy są symbolem zła, jak u Mickiewicza, ale Polska właśnie; i ona musi zło w sobie pokonać, oczyścić się, przemienić. Słusznie Piwińska pisze, że nie Rosjanie są głównym przeciwnikiem księdza Marka, ale jest nim Kosakowski, że Bar ginie, bo zwyciężyło w nim zło. Polska nie jest w dramacie Słowackiego niewinnie ukrzyżowanym Chrystusem, jak w *Dziadów części III*. Bóg zesłał na nią karę za zło, które w niej tkwi. Jeśli chce „żyć”, musi się ze zła oczyścić. I to się w dramacie dopiero staje... I o tym jest *Ksiądz Marek*. Piwińska zwraca uwagę na odmienną koncepcję Słowackiego od Mickiewiczowskiej. W analogii między Polską a Chrystusem autor *Dziadów* akcentował mękę, śmierć i zmartwychwstanie, przede wszystkim cierpienie i ofiarę, Słowacki zaś – transfigurację.

Ekspozowanie odrębności Słowackiego, odkrywanie polemiczności jego dzieł służy nie tylko wnikliwemu pokazaniu, co i w jakim celu zapisał poeta w *Księdzu Marku*. Służy jednocześnie budowaniu twórczej sylwetki Słowackiego. Piwińska pisze o „bluszczowatości” jego poezji i ponownie odwołuje się do doświadczeń współczesnego czytelnika, gdy umieszcza utwory Słowackiego w perspektywie „bluszczowatych” dzieł XX-wiecznych, choćby Joyce’a. Odsłaniając nowoczesność pisarstwa romantycznego poety, toczy walkę o nowe, bardziej serio, pojmowanie jego twórczości.

Gdy się porównuje tradycyjne wprowadzenia do tekstów z wprowadzeniem Marty Piwińskiej, rodzi się refleksja, że nastąpiła tu daleko idąca ewolucja. Seria wydawnicza „Biblioteka Narodowa” wypracowała bowiem stałą formułę wstępu. Widać to wyraźnie w przedwojennym wydaniu *Księdza Marka*. Zawartość wstępu ujęta była w stałe ramy: informacji biograficznych, genologicznych, jakiegoś zarysu kontekstu historycznego, filozoficznego oraz teoretycznego. Utarła się formuła maleńkich rozdziałków, które w zależności od inwencji autora wstępu, ale także i charakteru

prezentowanego tekstu, bywały wzbogacane o nowe perspektywy. Zgodnie z przeznaczeniem serii: dla studentów, nauczycieli, ogólnie – dla polonistów. Wstęp Piwińskiej jest zaskakująco inny. Przede wszystkim dlatego, że skłania się ku formie eseju; akcentuje indywidualny punkt widzenia, nie zawsze podbudowany rzeczową argumentacją. Za to jest jakby głębiej spójny. Informacje o charakterze podręcznikowym zostały wtopione w „opowieść” o utworze. Ich zamieszczenie lub pominięcie jest przez autorkę motywowane. Choćby tak: „Bo wprawdzie znajomość dziejów konfederacji bardzo pomaga w zrozumieniu tego trudnego dramatu, ale można też ich nie znać wcale, żeby go pojąć. I żeby zobaczyć, że najważniejsza w nim jest walka wewnętrzna, którą książd Marek toczy w Barze [...]” (s. XLII). Wobec tego autorka z informacji o konfederacji rezygnuje. Podobnie jak z wielu innych; mało interesuje ją faktografia.

Piwińska znajduje nową formułę wprowadzenia do lektury dzieła literackiego. Wydaje mi się bardzo udana, mimo że ów interesująco zapisany tekst ma, niestety, wiele miejsc niejasnych, a nawet błędów. Nie wiadomo np., z jakiego powodu autorka nie ujawnia czytelnikowi, że z postaci dramatu Słowackiego nie tylko Branecki (wzór: Franciszek Ksawery Branicki) był targowiczanie, ale także Kosakowski (wzór: Szymon Kossakowski), który występuje już w akcie I *Książd Marka*. Niezrozumiałe są więc słowa Piwińskiej: „Dość bolesne i haniebne było to, że w dramacie o pierwszym polskim powstaniu w ostatnim akcie wchodził na scenę przyszły targowiczanie” (s. XXXI).

Brak także we wstępie Piwińskiej dbałości o rzetelność w podawaniu faktów. Pisze np., że Rosjanie wzięli Bar 16 czerwca (s. LIV), innym zaś razem, że 20 czerwca (s. CVI). Nieprecyzyjnie zapisuje, kiedy obchodzi się w kościele Zesłanie Ducha Świętego (święto jest ruchome). Zaskakująco powierzchownie wyjaśnia sens święta, a przecież ze względów interpretacyjnych przywiązuje do niego szczególną wagę; uważa bowiem, że *Książd Marka* można w pełni zrozumieć dopiero wówczas, jeśli się wie, czym jest dzień Zesłania Ducha Świętego.

Eseistyczny tok wywodu często sprawia, że wypowiedź staje się mało czytelna. Jak choćby w tym fragmencie: „Bo Judyta zostaje sobą do końca – bohaterką i morderczynią. Jest święta i skalana złem. Jak Bar. Z martwym dzieckiem na piersi. Judyta jest dziwną Madonną Baru, starej Polski, Matką Boską *Starego Testamentu*” (s. XCIII). Oczywiście, że Matki Boskiej nie ma w *Starym Testamencie*! Bo Piwińska nazywa tak bohaterkę metaforycznie. Już wcześniej zapisała, jak, w jej przekonaniu, Słowacki widział rolę konfederacji barskiej w dziejach Polski. Właśnie w Barze kończy się Polska *Starego Testamentu*, a zaczyna inna – *Nowego Testamentu*. Gdy więc Piwińska pisze, że Judyta jest Madonną starej Polski, to metaforycznie właśnie nazywa ją Matką Boską *Starego Testamentu*... Czy jednak warto posługiwać się metaforycznością, która zamiast artystycznego efektu robi wrażenie jaskrawego błędu?

Jest także wiele błędów w przypisach. Na stronie 6, w przypisie do wersu 52, trzeba sprostować, że psalm 129, rozpoczynający się od słów *De profundis*, nie należy do liturgii mszy świętej, ale niesporów żałobnych. Słowacki nawiązuje zresztą do żałobnej tonacji psalmu poprzez motyw Sądu Ostatecznego („Na trąbę wstanie”).

Stronica 7, przypis do wersu 83: słowo „*doloris*” tłumaczy się jakby w obrębie tekstu. Poprzedza je wizerunek Chrystusa z siedmioma mieczami w sercu. Słowacki bardzo wyraźnie nawiązuje do niego, pisząc: „Widzieli ten wizerunek *Doloris*”, a „*doloris*” to jakby upersonifikowana „bolesność”. I – jeśli mówić o nawiązaniach – to raczej nie słownych, ale plastycznych; może łączących się z przedstawieniami Drogi Krzyżowej („bolesnej drogi”), których jest wiele (np. Giovanniego Battisty Tiepola w kościele Frari w Wenecji); nie wydaje się jednak, by poecie chodziło o jakiś konkretny wizerunek, raczej o sugestię plastyczności obrazu przedstawionego za pomocą słowa.

Stronica 19, przypis do wersów 359–360: trzeba było wyjaśnić, że sens użytego przez Słowackiego wyrażenia „wojna kokosza” ma źródło w zdarzeniu historycznym.

Stronica 74, przypis do wersu 398: brakuje informacji najistotniejszej; *Salve Regina* (najstarsza antyfony maryjna) śpiewana jest w czasie pogrzebów, co wydaje się w tym fragmencie szalenie istotne. Książd Marek symbolicznie grzebie starą, złą Polskę przy „grzmotach” *Salve Regina* (Słowacki wykorzystuje tu barokową grę słów: „salwa obłoków” – „*Salve Regina*”). Zbędne wydaje się powołanie na *Śpiewnik kościelny* ks. M. Mioduszewskiego.

Stronica 77, przypis do wersów 423–424: należałoby dodać, że do dziś istnieje w Poczajowie miejsce nieprzerwanego kultu Matki Boskiej.

Stronica 82, przypis do wersu 495: na pogrzebie żydowskim zmarłego owijano w całun, nie chowano w trumnie.

Stronica 94, przypis do wersu 745: burlak to chłop zajmujący się holowaniem na linie statków w górę rzeki.

Stronica 97, przypis do wersetu 847: wydaje się, że sens wersetu został jakby naznaczony wcześniej w wersach 830–834: Książd Marek, niczym Serafin Izajasza (Iz. 6), oczyszcza z grzechu Judytę. Ma moc. To jakby świadectwo jego Boskiej siły. Aluzja ewangeliczna w wersetie 847 ma sens w nawiązaniu do tych właśnie wersetów.

Stronica 100, przypis do wersetów 913–914: w istocie św. Piotr został nazwany „opoką” Kościoła, ale jego twórcą był Chrystus.

Stronica 133, przypis do wersetu 663: „*miserere*” jest formułą pokutną, modlitewną, liturgiczną. Nie musi nawiązywać do psalmu.

Anna Kurska

Krzysztof Kłosiński, *MIMESIS W CHŁOPSKICH POWIEŚCIACH ORZESZKOWEJ*. (Recenzent: Józef Bachórz). Katowice 1990. Uniwersytet Śląski, ss. 192+errata na wklejce. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”. Nr 1129. (Redaktor serii „Historia Literatury Polskiej”: Włodzimierz Wójcik).

Terminem „*mimesis*” określano dawniej relację pomiędzy dziełem a zewnętrznym światem. Szkice Auerbacha zawarte w tomie *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*¹ upowszechniły termin w badaniach współczesnych, a zarazem rozszerzyły zakres tej kategorii na świat wewnętrznych ludzkich doznań i przeżyć. Historycy sztuki dostrzegają w jej obrębie dwie linie – naśladowanie natury bądź innych dzieł sztuki. Ta zasada pozwoliła m.in. rozróżnić renesans od manieryzmu².

Książka Krzysztofa Kłosińskiego *Mimesis w chłopskich powieściach Orzeszkowej*, choć dotyczy utworów realistycznych, nie interesuje się relacją między nimi a zewnętrznym światem rozumianym jako świat przyrody i życia społecznego, ale patrzy na nie przez pryzmat kodów kultury. Autor pyta, w jaki sposób powieści chłopskie grodzieńskiej samotnicy odzwierciedlają inną literaturę: piękną, ludową, naukową, i jak ją przekształcają. Za punkt wyjścia przyjmuje teoretyczne propozycje badawcze Julii Kristevej i Rolanda Barthes'a. W świetle ich pomysłów metodologicznych patrzy na cykl powieści Orzeszkowej. Wybór ten według niego „lepiej służyć może pokazaniu pracy strukturyzowania, zmuszając niejako automatycznie do przekraczania granic jednego tekstu” (s. 22). Równocześnie z założenia eliminuje badacz ciąg historycznoliteracki, ograniczając się do czystej chronologii, w centrum zainteresowania stawiając zbiór tekstów uczestniczących w strukturyzowaniu interesujących go powieści. Zbiór ten jest według niego uniwersum referencji intertekstualnej. Stanowi go krąg wcześniej napisanych dzieł, do których nawiązują chłopskie powieści Orzeszkowej. W obrębie każdego z nich istnieją, nakładają się i krzyżują, według Kłosińskiego, transformaty różnych innych tekstów.

Autor wyróżnia cztery zasadnicze kody strukturujące powieści chłopskie autorki *Nad Niemnem*:

1. Fabuła, narracja, klisze stylistyczne odwołujące się do kodu literackiego, głównie powieści ludowych.
2. Cytaty folklorystyczne (pieśni, przysłowia, przekleństwa), określone jako kod oryginału.
3. Sceny zbiorowe, obrzędy, sceny pantomiczne, wątki melodramatyczne, będące – według autora – kodem teatralnym i zarazem sposobem przywołania widowisk ludowych.
4. Metafory „organicystyczne” i terminologia naukowa, które są cytatami kodu wiedzy.

Wyróżnione kody odpowiadają czterem kolejnym rozdziałom: *Literatura, Oryginal, Teatr, Wiedza*.

W rozdziale pierwszym zajmuje się badacz repertuarem stereotypów fabularnych. Są one rozmieszczone, jego zdaniem, pomiędzy dwoma biegunami – russoistyczną sielanką a zolowskim biologizmem. Temat chłopski przedstawia niewielką liczbę miejsc (chatę, karcznię, kościół, jarmark) i małą liczbę postaci drugiego planu (znachorka, karczmarz) – dając skąpy repertuar matryc fabularnych. Świadomość tego zakorzeniona była w ówczesnej kulturze literackiej, dowodzi Kłosiński powołując się na wstęp Kazimierza Kaszewskiego do *Wyboru pism Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1884 roku*. Zagadnienie to śledzi autor omawianej pracy posługując się pojęciami

¹ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył i wstępem opatrzył Z. Żabicki, Warszawa 1968.

² J. Białostocki, *Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu; Manieryzm. Triumf i zmierzchność pojęcia*. W: *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1966.