

Marta Piwińska

Rozpaczający Starzec

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (43), 65-84

1979

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.

Marta Piwińska

Rozpaczający Starzec

Wiadomo, że romantyzm „odkrył młodość”, tzn. nadał stanowi biologicznemu wartość kulturalną, wyposażył tę młodość w pewne znane cechy, w które do dzisiaj wierzymy i słusznie, bo uwierzyły w nie kolejne zbuntowane pokolenia. Odtąd awangardy artystyczne i polityczne znają już swoją wartość nowości, wiedzą, że mają historyczną rację, odtąd data urodzenia wiąże grupy ideowe a słowa „my młodzi”, jakimi zwykle zaczynają one swoje manifesty, są równoznaczne z krytyką zastanej kultury.

Cierpienia i bunt młodości wydają nam się tak oczywiste, że historia literatury skłonna jest odwrócić swój humanistyczny porządek i uznać romantyczny styl za wyraz młodości, która nareszcie doszła do głosu w Europie w XIX w. Współcześni psychologowie badają kolejne kryzysy „wieku dojrzewania” i uznają młodość za stan kryzysu. Mają rację, a przynajmniej mieli ją do niedawna, bo najwspółczesniejsza młodzież wydaje się być — na razie — łagodnie biedermeierowska. Nie wiadomo jednak wcale, czy owe kryzysy, które badają dwudziestowieczni psychologowie, nie zostały psychiczne

Od roman-
tyzmu

człowieka współczesnego narzucone przez kulturę. Młodzież po prostu wie, że ma prawo i rację, a nawet obowiązek być krytyczną oraz zbuntowaną. To już dawno przestało być spontaniczne, a może nigdy nie było.

Dzikus
i młodzian-
kowie

Wydaje się, że w wieku dwudziestym człowiek młody pełni funkcję analogiczną do tej, jaką dobry dzikus pełnił w wieku osiemnastym. Reprezentuje podobną świeżość wrażliwości, z której wynika „naturalnie historyczna”, pokoleniowa krytyka *status quo*, podobnie jak tamten uzasadniał krytykę „naturalnie moralną”. Cały kłopot polega jednak na tym, że dobry dzikus był fikcją filozoficzną a młodzieży jest pełno wszędzie i w każdej epoce ona pierwsza wierzy w swą funkcję odnowicielki świata, choć ją wyeksploatowano już do cna nie tylko artystycznie we wszelkich „*giovinezzach*”. Innymi słowy młodość taka, jaką zaprogramował romantyzm, stała się wartością realną, ale to nie znaczy, że jest ona naturalna i oczywista dla wszystkich kultur czy też że jest czymś głębszym niż kultura. Na przykład starzy Polacy, czytając pierwsze utwory romantyczne, nie mogli się nadziwić zwłaszcza temu, że ich bohaterowie są „przeciwni naturze”: bladzi, posępni, zadumani i niezadowoleni z życia, jak gdyby byli starcami. Im młodość kojarzyła się z rzeźkością, zdrowiem, rumieńcami, bezrefleksyjną radością życia i mieli także swoje racje. Dla renesansu okresem kryzysu był wiek średni („w połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu” pisał Dante). Nie należy też zapominać, że ludzkość zna całe kultury ufundowane na mądrości starców, nie na buncie młodych, że nasza kultura jest raczej wyjątkiem niż regułą, a więc może mieli rację ci sarmaccy krytycy, którzy uważali, że młodość romantyczna jest wymyślna i sztuczna, że takiej młodości w życiu nie ma. W ich życiu jej nie było. Była to romantyczna propozycja nowego stylu — nie tylko stylu pisania,

Romantyczny
styl życia

ale i życia. Sądzę, że ten „młody gniewny”, który od prawie dwustu lat terroryzuje i rewolucjonizuje europejską wyobraźnię, jest raczej zwycięstwem romantycznego stylu w kulturze niż wyrazem idealizmu i krytycyzmu wrodzonych młodości jako takiej.

Romantycy zresztą wcale nie uważali młodości za naturalny okres buntu i kryzysu. Wręcz przeciwnie. Nie miała to być epoka tragiczna, lecz heroiczna. „Naiwna” w sensie, jaki temu słowu nadawał Fryderyk Schiller. Człowiek wtedy tworzy świat, nie będąc jego przeciwnikiem ani nie wiedząc, że rzeczywistość jest mu wroga. Robi rzeczy wielkie w harmonii ze światem, jest bohaterem swobodnym i pogodnym jak bóg — raczej olimpijski niż chrześcijański. Młodość miała być tym w życiu człowieka, czym była Grecja w dziejach ludzkości. Tylko że młodość w wieku dziewiętnastym taka nie była. Stał jej cierpienia.

Wydaje się, że za cierpienia młodych romantyków ponoszą winę klasycy. Romantyczne skojarzenie historycznego działania z tradycyjnym kostiumem wywodzi się z kolejnego renesansu antyku, który znalazł wcale nie akademicki odzew w Wielkiej Rewolucji i Cesarstwie. Romantycy wychowani po Winckelmanie kochali Grecję, narodzeni po Wielkiej Rewolucji wiedzieli, że historię współczesną można robić w wielkim, rzymskim stylu, bo historię może w ogóle tak się robi. Najlepszym malarskim odpowiednikiem *Ody do młodości* Mickiewicza są chyba obrazy Davida, których zapewne nie widział wtedy, gdy ją pisał, a na których młodzi bohaterowie walczą po bratersku o wielkie sprawy ludzkości namalowani z nieskazitelnym nadrealizmem. Być może dałoby się to powiedzieć także o części poezji Schillera.

Wydaje się, że u punktu wyjścia romantycznego historyzmu znajduje się młodość rozumiana jako wartość absolutna, nie względna i przechodnia,

Klasyczny
kostium
romantyka

przechodząca z pokolenia na pokolenie. My po romantykach dziedziczymy obraz młodości „naturalnie postępowej”, lecz dla nich była ona raczej stanem idealnym człowieka. Powinna zawsze wyglądać tak jak *Przysięga Horacjuszy*. Tymczasem wyglądała inaczej w całej Europie, bez względu na to, jaki panował ustrój polityczny. We Francji romantycy bywali rojalistami przeciw mieszczańskiej demokracji, w Rosji demokratami przeciw absolutyzmowi, lecz zawsze byli przeciw *status quo*. Mit młodości interpretowali politycznie tak, jak się to robi do dziś — lecz dziś działa on z zewnątrz, jest „gotowy” i często służy manewrowaniu młodzieżą. Wtedy był jednym z motorów tworzonej dopiero romantycznej filozofii życia. Ich działanie historyczne było podszyte mitem tradycji i mitem młodości. Czasem przeszłym i przyszłym. Ale czym podszyty był ich mit młodości? Wydaje się, że romantycy wymyślili młodość taką, jaką znamy, rozpaczając, że młodości nie mają.

Trudno podać dokładnie czas i miejsce, skąd się rozeszło na świat przekonanie, że młodość jest czymś szczególnym i najważniejszym w życiu człowieka. Wywodzi się je zwykle z okresu Burzy i Naporu. Ale już Oberman je miał. Dlatego z takim żalem powtarzał co parę listów, że nigdy nie był młody. Podobnie Oktaw ze *Spowiedzi dziecięcia wieku*, który sądził, że prawdziwą młodość przeżyło pokolenie rewolucyjne i napoleońskie, ale nie on, nie jego pokolenie. Podobnie Kordian, który był „jak drzewo zwarzone od kiści”, zanim został spiskowcem. Podobnie hrabia Henryk, ten „ostatni hrabia”, który wciela stary i ginący świat. *Oda do młodości* jest napisana trybem rozkazującym i w czasie przyszłym. Był to bunt młodych — ale podjęty został w imię młodości, która dopiero chciała stać się młoda. W imię młodości starej, zwarzonej i zabitej. Wiadomo, że romantycy nie mogli być młodzi, ponieważ świat był stary. Zastali taki świat. „Opo-

Stara i nowa
młodość

wieść o tym, jak ta dawna struktura Europy powoli podupadała i kruszała, nie należy do mojego tematu; poprzestaję na stwierdzeniu, że już w wieku osiemnastym jest ona wszędzie na poły ruiną. Ten rozpad był na ogół mniej wyraźny na wschodzie kontynentu, bardziej wyraźny na zachodzie; ale wszędzie widać już było starość, często zgrzybiałość” — pisze Tocqueville¹. Rzeczywistość niknęła w oczach, żarta przez czas; ze wspaniałej przeszłości zostały ruiny, z dawnych ludzi ostatni: „Na górach Kaledonii, ostatni bard, jakiego słyszano w tych pustkowiach, wyśpiewał mi poematy, których bohater krzepił niegdyś jego starość. Siedzieliśmy na kilku kamieniach zjedzonych mchem; potok płynął u naszych stóp; koza pasła się opodal na ruinach wieży, a wiatr morski świstał po chaszczach”².

Historyk i poeta się zgadzają. Koniec świata.

Na wschodzie Europy było tak samo: „Królestwo Kongresowe było państwem lękliwych starców”. Pokoleniu romantycznemu „dawna Polska ukazywała się w karykaturze, ponieważ była stara, starcza. Królestwo Kongresowe było widownią niebywałych upadków moralnych. (...) Im kto wspanialszą miał przeszłość za sobą, im kto był bardziej skompromitowany politycznie przez sprzyjanie Napoleonowi lub przez udział w wojnie przeciw Rosji, w insurekcji, tym gorliwiej teraz dowodził swej wierności dla dynastii Romanowów” pisał Kijowski³.

Wcale nie romantycy ogłosili światu jego koniec. Osiemnasty wiek już od połowy wieku opisywał własną starość. Stare monarchie miały starą psychikę i stary pejzaż. Stare były na przełomie XVIII i XIX w. niebo i ziemia. To był ten „świat zamętu

Dekadencki
„wiek
rozumu”

¹ A. de Tocqueville: *Dawny ustrój i rewolucja*. Przeł. A. Wolska. Warszawa 1970, s. 63.

² F. R. Chateaubriand: *René*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Wrocław 1964, s. 11.

³ A. Kijowski: *Listopadowy wieczór*. Warszawa 1972, s. 30.

i nocy”, z którego młodość ma dopiero wywieść nowy „świat ducha”, pisał Mickiewicz.

Obrazy ruin, schyłków, cmentarzy i zachłłów romantycy odziedziczyli po tym wieku, który w dziejach innych dawno umarłych kultur studiował historyczne prawa rozwoju i upadku. Romantycznemu młodemu bohaterowi często towarzyszy starzec, który wcale nie jest jego przeciwnikiem, lecz oprowadza go po ruinach świata. Nie ma w tym nic dziwnego, że w utworach literackich występują ludzie w różnym wieku, ale wiadomo, że ten starzec wykracza poza realizm, że wciela starość wieku i starość świata. Opowiada zaś o dawnej, wspaniałej młodości własnej i świata młodzieńcowi, który wspaniały wcale nie jest i który czuje się stary, bo żyje na ruinie. Stary świat mówił głosem starców, a romantycy długo i chętnie ich słuchali. Tak młodość i starość mieszały się z sobą.

Młody René wciąż spotykał sędziwych Szaktasów, siwych Sachemów i szacownych misjonarzy z długą brodą. Na jednego Kordiana w „lochu podziemnym”, gdzie stoją „trumny królów polskich”, wypada aż trzech starców: Prezes, Ksiądz i Starzec z ludu. Mówią tylko starcy i Kordian. Czy jest w tej scenie młodzież? Tak, ale milczy, a potem odchodzi, nie podawszy swoich racji. Nie umiemy tego zobaczyć, bo nas nauczono, że romantyzm równa się młodości. Ale to była młodość z końca świata i opętana starością. Iluż starców w ich wierszach i prozie! Szamani, guślarze, lirnicy i Wernyhora; starcy z ludu, z ruin, z cmentarzy, z wymarłych rodów, zamordowanych narodów, a wszyscy wołają z patosem: jestem ostatni, ostatni, ostatni... Sami romantycy też się długo uważali za ostatnich, żyli na końcu świata i łączyły ich ze starcami dwuznaczne związki. Byli starsi od starców, zanim poczuli się młodzi. Żyli przecież już po tym najstarszym z wieków, osiemnastym, który pokochał starą poezję

Kordian
i starcy

Ludzie
ostatni

dawno umarłych ludów, którego nocne myśli o śmierci rymował stary poeta, Young, który interesował się starcami: Homerem i Learem, który sam siebie zobaczył na koniec w postaci starca, a raczej dwóch starców: Osjana i Woltera.

Pokolenie romantyczne podzieli świat na dwoje: z jednej strony my — młodzi, z drugiej oni — starzy. Ale to nie było wcale takie proste. Starcy to Prezes i Ksiądz w *Kordianie*. Starcy to Guślarz, Halban, Wernyhora. Używają tych samych argumentów, powołują się tak samo na swoje białe włosy, mądrość i tradycję. Używają tego samego stylu, choć jedni reprezentują realizm polityczny, a drudzy polityczny romantyzm; jedni są sceptyczni, a drudzy natchnieni; dla jednych można szukać realnych pierwowzorów, dla drugich wzorów z Osjana. Ale styl jest ten sam: „Nie dziw się, że mię w grobach pierwszego spostrzegłeś / Starość mię prowadziła (...)”⁴ mówi Prezes w *Kordianie*. Ten sam patos, bliski grób, ciemność, posepność, pesymizm i teatralność czy są to starcy-przewodnicy, czy starcy-wrogowie. Co zresztą też nie zawsze było jasne. Stary Derwid, który w *Lilli Wenedzie* pozwolił wziąć się do niewoli, oślepić, odebrać sobie państwo i harfę, i córkę, ten wielki, bierny, tragiczny król, który jak ogromny kamień ciąży swą starością nad dramatem i nad ludem, który ciągnie za sobą wszystko w grób — i w wielkość utraty ostatecznej, po której z Wenedów zostaną tylko popioły, pusty łańcuch i duch — co sądzić o tym starcu? Czy to przeciwnik, czy sojusznik młodego Kordiana? Raczej sojusznik, ale jakiś niebezpieczny. Derwid jest wielce romantyczny jako stary król dawno umarłego narodu, lecz co on ma do powiedzenia Polakom po upadku powstania 1831 r.? Na pewno nic dobrego.

Może przesadzamy, może romantykom chodziło tyl-

Dwuznaczne
opozycje

⁴ J. Słowacki: *Kordian*.

ko o dotworzenie legend i ów koloryt historyczny, który jest majątkiem duchowym narodów? Chyba nie. Starość nie była tylko znakiem tradycji. Najlepszy dowód, że z dorobionych przez nich kolorytów i sztucznych zabytków mało co zostało, lecz została jednak romantyczna postać starego barda. W fałszerstwach Macphersona są fragmenty autentyczne, lecz w kulturze żywy został tylko Osjan, którego nie było, nikt zaś nie czyta tamtych tekstów i może nawet szkoda. Od Derwida bliżej jest do króla Leara niż do sentymentalnej koncepcji literatury-pamiętki. Berwiński, który archaizował w *Bogunce na Gople*, chcąc poetycko wskrzesić tradycję, osiągnął efekt raczej dziwaczny niż wzniosły. Berwiński się pomylił. W romantycznym zamysłowaniu do starości chodziło nie o rekonstrukcję, ale właśnie o ruinę. Nie tylko o stary język, obyczaj i obrzędy, ale i o wyabstrahowany styl starości, jeśli tak można rzec. Zbadano dość dokładnie, jak romantycy w starych tradycjach szukali nowego, narodowego programu. Ale oni szukali chyba też czegoś w samej postaci starca, który wielki jest i budzi tragiczną grozę, bo, jak Derwid, stracił wszystko. Romantyczny obraz starości ma coś wspólnego z tradycją, ale i z trupem. Z polityką, ale i z ciemnym, nieprzekazywalnym niemal wynikiem jakichś ostatecznych dróg do końca, które zna jedna tylko starość, *la Voyageuse de Nuit*, jak ją nazwał Chateaubriand⁵.

Parę lat temu tragicznie zmarły Konrad Swinarski wystawił w Krakowie *Dziady* Mickiewicza. *Dziady* w języku polskim są słowem wieloznacznym. To nazwa pogańskiego jeszcze obrzędu ludowego przyzywania zmarłych, o którym Mickiewicz sądził, że jest reliktem „uczty kozła”, z której się wywiodła grecka tragedia. Słowo „dziad” oznacza także ojca

Ruiny...

i doświadczenie końca

⁵ Por. F. R. Chateaubriand: *La Vie de Rancé*. Precede de *La Voyageuse de Nuit* par Roland Barthes. Paris 1965.

ojca, przenośnie — dalekiego przodka i starca. Nie jest ono jednak tylko określeniem czcigodnych protoplastów. „Dziad” znaczy także tyle co żebrak, nędzarz. „Zejść na dziady” to stracić wszystko, spaść na dno. We wspomnianym przedstawieniu Konrad Swinarski w przedsionku teatru i na schodach prowadzących na widownię usadowił autentycznych „dziadów”, którzy siadają jeszcze pod kościołami w Krakowie. Nie trzeba ich było charakteryzować. Ich obecność wywoływała trudne do opisanie wrażenie. Choć w opisie to się może wydawać ryzykowne, trzeba dodać dla tych, którzy przedstawienia nie znają, że efekt był w najwyższym stopniu udany: niejasno przejmujący. Wiadomo, że nowy teatr chętnie gra autentykiem, tu jednak rzecz przedstawiała się trochę inaczej — żebracy nic nie grali przed widzami: to widzowie byli przez nich oglądani, gdy „szli na dziady”. Ta milcząca obecność dziadów na *Dziadach* otaczała przedstawienie dość niesamowitą ramą „autentyzmu” i zbliżała je do obrzędu, którego nazwę noszą. Wiadomo zresztą, że ten dramat w polskiej kulturze jest czymś więcej niż dziełem sztuki, że „wybucha jak dzuma” i można do niego stosować bez przesady wszystko, co Artuaud pisał o żywym w teatrze micie. Zresztą taka była intencja Mickiewicza, który chciał cofnąć dramat do stadium, gdy nie był jeszcze sztuką. Więc nie bez znaczenia jest to, że nazwał dramat nie wedle zwyczaju epoki imieniem młodego bohatera — Wertera, Renégo, Manfreda, Kordiana — lecz^f nazwał go wieloznacznie „Dziadami”. Chodziło oczywiście o odkrycie najstarszej tradycji, ale i o stworzenie tradycji na przyszłość z dziejów współczesnych Mickiewiczowi. O doświadczenie idące do końca i o powtórzenie początku, który majaczy się gdzieś, daleko, na religijnym końcu kultury przed greckim początkiem sztuki. I dlatego tak ważni w tym dramacie są starcy. Ich dwuznaczna obecność jest może wymowniejsza niż

Dziady
w *Dziadach*
(Swinarskiego)

„Anty-oda
do młodości”

ich kwestie, choć pewien stary guślarz w pierwszej części śpiewa tam pieśń, którą by można nazwać jakąś romantyczną anty-odą do młodości:

Kto z ziemi patrzył ku słońcu
Marzył nieba i gwiazd loty
I nie znał ziemi, aż w końcu
Kiedy wpadł w otchłań ciemnoty;

.
Kto marzeń tknięty chorobą,
Sam własnej sprawca katuszy,
Darmo chciał znaleźć przed sobą
Co miał tylko w własnej duszy
Kto wspominasz dawne chwile
Komu się o przyszłych marzy
Idź ze świata ku mogile
Idź od mędrców do guślarzy ^{6!}

Oto pieśń bliższa Wagnerowi niż Moniuszce! Słuchać w jej rozpaczach jakby niesamowity ton radości i rytm wyraźnie taneczny. To romantyczne wezwanie do przekroczenia wszystkich granic zerwania z rozumem, nadzieją, rzeczywistością i dniem, zaproszenie do szaleństwa, śmierci i nocy. Słuchać w tej pieśni zwycięstwo nowej wyobraźni. Ale w pierwszej części *Dziadów*, której Mickiewicz nie drukował za życia, przemawia także inny Starzec, który nie jest guślarzem, nie ma nic wspólnego z tradycją, ludem, historią ani nową wyobraźnią, który nie ma w ogóle już nic wspólnego z niczym, bo jest Starcem i tylko tym. Jest obcy światu i idzie do grobu. Pamięta go chyba każdy, kto choć raz w życiu czytał *Widowisko Dziady*, takie potężne zimno od niego wieje. Ten Starzec nie wiąże z sobą pokoleń, lecz je dzieli i odsuwa daleko od siebie czytelnika. Zrywa porozumienia i niszczy mosty między ludźmi. Jest oschły i obcy światu. Nie ma już jego świata. Zatopiony w czasie. On został sam, ostatni. Nic go nie obchodzi. Nie płacze. Jest głuchy, ślepy, idzie w mrok, kamienieje. Jest trumną samego siebie.

Milczenie
starości

⁶ A. Mickiewicz: *Dziady. Widowisko*.

Wszystkiem znajome lądy i wyspy ominął
 Wszystkie dziedziczne skarby znikły w czasie toniach
 Cóż mnie po waszych twarzach, i głosach i dłoniach?
 Dłonie, co mię pieściły, głos, co mię przenikał,
 Gdzież są? Zgasły, przebrzmiały, zmieniły się, starły
 Nie wiem, czym pośród trupów, czyli sam umarły
 Ale inny świat rzucam, aniżelim zastał;
 Niestety, kto częściami do mogiły wrastał!⁷

Ten Starzec wydaje się bliższy *Końcówce* Becketta niż epoce *Ód do młodości*. A przecież właśnie przez niego przemówi po raz pierwszy romantyczne „ja”. Dosłownie przez niego, bo na jego żądanie Dziecko mu zaśpiewa „piosenkę” o Młodzieńcu. Dziwna to scena. Zniknął już samotny pokój dziewicy. Przeszedł już chór wieśniaków niosących jadło i napoje na tajny obrzęd. Potem chór młodzieży bardzo nieromantycznie wyśmiał przesadną miłość, przesadną wierność i przesadną rozpacz. Potem stary guślarz wezwał tych, którzy chcą kochać, rozpaczać, wspominać i pragnąć bez końca, żeby szli za nim „w mrok tajemnic”. Wtedy wchodzi na scenę Starzec prowadzony przez dziecko. Starzec idzie też na dziady, lecz czuje, że już nie wróci z cmentarza. Żegna się z dzieckiem, które z wszystkich żyjących towarzyszyło mu najdalej. Dalej, mówi, sam pójdę. Żegna się, ale jeszcze raz się odwraca:

Starzec,
 dziecko...

Bądź zdrow! stój i raz jeszcze ściśni dziada rękę!
 Daj mi twój głos usłyszeć — zaśpiewaj piosenkę
 Ulubioną i tyle powtarzaną razy
 O zaklętym młodzieńcu zamienionym w głazy⁸.

Wtedy Pacholę śpiewa „ulubioną” balladę o Młodzieńcu Zaklętym: „Wyłamawszy zamku bramy” Twardowski-czarnoksiężnik zszedł do zamkowego lochu i w jaskini znalazł uwięzowanego na łańcuchu przed zwierciadłem młodzieńca, który do połowy zamienił się już w kamień. Młodzieniec pyta, czy

i młodzieniec

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

„Ja”—Starzec

została pamięć o jego czasach i o jego młodości. Nie, odpowiada czarnoksiężnik, ale ja cię zwolnię z zaklęcia i łańcuchów, zbiję zwierciadło, idź w świat. Młodzieniec mówi, że sam chce „skruszyć swe kajdany”; prosi, żeby mu podać lustro: „i pocałował zwierciadło / I cały stał się kamieniem”⁹. Tak kończy się ballada, młodzieniec zaś nosi imię Poraj — szlachecki przydomek Mickiewicza. Jest on zapewne pierwszym wcieleniem owej „tajemniczej osobistości”, której wewnętrzną historię opowiadają kolejne części *Dziadów*¹⁰. Lecz co za historia została opowiedziana w tej balladzie, którą chciał usłyszeć na pożegnanie ze światem kamieniejący wewnętrznie Starzec? Przecież to ta sama historia, jego historia. Jak podobny jest ten Młodzieniec do „dziada”! Obaj stracili wszystko i wspaniałym gestem odwracają się od świata. Pokochali noc, idą na zatracenie i niczego już nie pragną. Jeden idzie do grobu, drugi tkwi jak w grobie w jaskini, zamkowym lochu. To sobowtóry. W tej scenie liryczne „ja” przemawia jak w operze trzema głosami: Dziecka, Młodzieńca, Starca. Najsilniejszy jednak jest w tej scenie głos Starca, który idzie do końca życia — do grobu. To „ja” widzi siebie jako Starca, w ten sposób ukazując swą „śmiertelną konsekwencję”, nie ma tu jednak wcale historiozoficznych odwołań do kryzysu wieku ani ruin starego świata. Jest w tej scenie jakiś inny przekaz. Źle powiedziane. Nie ma przekazu. Jest obraz doświadczenia wewnętrznego „dojścia do końca” i „wychodzenia ze świata”. To odejście bez komentarza. Jest w tej

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Pełny cytat: „Obrzęd zwany *Dziadami*, święto zmarłych i wywoływania duchów, gromadzące na nowo główne postacie dramatu, wiąże całą akcję w jedno, tajemnicza zaś osobistość przechodząca przez cały dramat nadaje mu pewną jednolitość”. Tekst Mickiewicza pomyślany jako przedmowa do francuskiego niepełnego przekładu *Dziadów* dokonanego przez J. H. des Marets (1824).

scenie coś niesamowitego, podobnie jak w obecności prawdziwych dziadów na *Dziadach* u Swinarskiego. Ta sama jak gdyby autentyczność i milczenie. „Tajemnicza osobistość”, której dzieje wiążą w pewną całość poemat *Dziady*, na samym początku swej wewnętrznej historii uśmierca siebie z jakimś fanatycznym okrucieństwem. Idzie do końca, odbiera sobie wszystko, ogłasza ostateczną klęskę i „nieemożność życia dalej”. Wygląda to tak, jak gdyby nowy styl życia zaczynał się od likwidacji starego porządku życia we własnym życiu.

Pisał A. de Tocqueville, że wprawdzie przed wielką rewolucją francuską wszystkie stare obyczaje, instytucje i prawa były już w takiej ruinie, że wystarczyło lekkie pchnięcie, żeby się rozpadły, i że po rewolucji kontynuowano formy życia społecznego wykształcone przed nią, a więc nie musiano nic obalać z siłą i furją, jak to czyniono; lecz jednak musiano, bo chodziło o to, żeby ów fakt obalenia starych i wytworzenia nowych form przeprowadzić przez świadomość mas. Stąd płynęła rewolucyjna gwałtowność, spektakularność, teatralność, obrzędowość. Rozbijano bardziej „ducha” starego świata w psychice ludzi, „świat gotowy” w nich niż instytucje feudalnego świata, który i tak się kończył, był w ruinie i niczym realnym już się nie bronił, tylko tym „duchem”, który trzeba było zniszczyć też w duchu, czyli łamać w nowym, rewolucyjnym duchu stare prawa, świętości, zakazy: „Zmierzając już nie tylko do zmiany starego rządu, ale i do odrzucenia dawnego kształtu społeczeństwa — rewolucja francuska musiała równocześnie uderzyć we wszystkie ustalone władze, rozbić wszystkie uznane wpływy, unicestwić tradycje, odnowić obyczaje i zwyczaje i niejako opróżnić umysł ludzki z wszelkich poglądów, na których do tej pory opierały się szacunek i posłuszeństwo. Stąd jej charakter tak niezwykle anarchiczny”¹¹.

Ruiny świata...

¹¹ de Tocqueville: *Dawny ustrój...*, s. 54.

i człowieka

Na początku romantycy sądzili, że z człowiekiem jest tak samo, że człowiek także się kończy, „że człowiek nie jest tym czym był niegdyś; że pozostał tylko jako *ruina*, jako szczątek! Że mu tylko w pewnych momentach na pamięć i rozmyśl przychodzi, jakim był, jakim być powinien”¹². Romantynom chodzi o jego odrodzenie i wygląda na to, że rewolucje wewnętrzne muszą być równie okrutne jak społeczne. Bataille tak oto pisze o doświadczeniu wewnętrznym: „Nazywam doświadczeniem podróż do kresu możliwości człowieka. Nie każdy musi ją odbyć, ale kiedy ją podejmuje, zakłada to negację istniejących autorytetów: wartości ograniczających to, co możliwe. Ponieważ jest ono negacją innych wartości, innych autorytetów, doświadczenie, istniejąc pozytywnie, staje się samo, w sposób pozytywny, wartością i autorytetem”¹³.

Oto jak niezgrabnym pojęciowym językiem jeden z najsubtelniejszych współczesnych pisarzy tłumaczy to, co językiem obrazowym wyrażone było także jasno w obrazach *Widowiska*: podróż do końca możliwości ludzkich — Starzec; obalenie istniejących autorytetów i negacja wszelkich wartości — zejście do grobu-jaskini; „treść pozytywna” — doświadczenie wewnętrzne staje się jedynym autorytetem — pieśń Guślarza. Jakże sztucznie i sztywno brzmi ten przekład! Bataille sam, usiłując opisać doświadczenie wewnętrzne, przerywa zresztą w pewnym momencie myślowy wywód i zdaje relację wprost, że jego własna myśl drze się na strzępy, że żadne pojęcie nic już nie znaczy i że to jest właśnie to, o co chodzi — wyjście poza rozum i poza

¹² M. Mochnacki: *Melitele*. „Kuryer Polski” 1830 nr 196. Cyt. wg wydania: M. Mochnacki: *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*, wydał i przedmową poprzedził A. Śliwiński. Lwów 1916, s. 271.

¹³ G. Bataille: *Doświadczenie wewnętrzne*. W: *Filozofia egzystencjalna*. Przeł. L. Kołakowski i K. Pomian. Warszawa 1955, s. 380.

gotowe wartości, że na tym „wewnętrzne doświadczenie” polega.

Dla egzystencjalistów było to przeżycie pozytywne, a nawet poszukiwane, ale dla romantyków wcale nie. Dla nich było ambiwalentne i straszne, i Starzec z *Widowiska Dziady* to wyraża. Jest znakiem krańcowego niszczycielstwa, „nocną stroną” rewolucji wewnętrznej. Romantycy lubili słuchać starców z literatury osiemnastowiecznej, którzy mówili im o końcu starego świata i o dawnych, wspaniałych początkach. Byli oni wtedy ich „sprzymierzeńcami” przeciw zastanemu „światu ojców”, praw, które nie były ich prawami, i rozumu, którego nie chcieli słuchać i od którego woleli irracjonalną rozpacz „dziadów”. Ale teraz rzecz wygląda tak, jak gdyby po to, żeby obalić racje konkretnego świata, użyto za silnych argumentów, wezwano postać, która obala racje wszelkiego świata. Romantyczne „ja” spotyka w Starcu Kamiennego Gościa, którego samo wezwało¹⁴.

Więc może to było tak: w romantycznym buncie przeciw historycznemu „światu ojców” sprzymierzeńcem był egzystencjonalny „ojciec ojca”, który oświeconemu rozumowi przeciwstawiał przeżycie nieskończonej goryczy a istniejącym starym prawom starsze od nich bezprawie, *vanitas vanitatum*. Tu romantycy podejmują i potęgują do maksimum sentymentalne wątki. Ale było to trochę tak, jak gdyby przeciw tyraństwu Zeusa wezwać i wyzwo-

„Nocna
strona”
romantyzmu

¹⁴ Określenie to nie jest tylko przygodną metaforą, odwołuje się do pasjonującej książki Otto Ranka *Don Juan, Une etude sur le Double*. Trad. S. Lautman. Paris 1932. Wedle Ranka sobowtór wciela lęk przed śmiercią, jest agresywnym obrazem siebie — umarłego. Tamże omówienie wyzwania rzuconego światu zmarłych przez don Juana. Tamże na s. 155 interesująca psychoanalityczna interpretacja sceny między Starcem i Pacholęciem oraz Ballady o Zaklętym Młodzieńcu w *Widowisku Dziady*. Niestety, O. Rank znał najwyraźniej z drugiej ręki tekst i przekręcenia fabuły wpłynęły na jego analizę.

Bunt
podszyty
rozpaczą

lić „ojca ojca” Kronosa, który pożera własne dzieci, utożsamianego i z Czasem, i z Chaosem. Romantyczny bunt młodych jest podszyty anarchiczną i nihilistyczną rozpaczą Starca. On jest jak gdyby autorytetem ich negacji.

Wydaje się, że można by przeprowadzić podobny wywód w innych literaturach. Na przykład obsesja śmierci u Byrona, z której wynika jego metafizyczny bunt, byłaby niepojęta bez półwiekowego rozwoju w Anglii poezji cmentarnej, choć dyskretni umarli Graya, którzy cicho leżą na wiejskim cmentarzu, nie mają na pozór nic wspólnego z Manfredem. Pewnie dlatego, że Young ofiarował Bogu swoje dzieło, w którym w nieskończoność rzucił wielką ludzką nędzę, Byron mógł napisać *Kaina*, w którym Szatan ofiarował człowiekowi wiedzę o śmierci i świadomość zbuntowaną przeciw Bogu. Inaczej mówiąc: postać Starca nie jest tylko alegorią czy symbolem historiozoficznym schyłku wieku. Bywa obrazem doświadczenia wewnętrznego, które podważa sens i porządek świata i którego krańcowy pesymizm czy zgoła nihilizm staje się jakby owym „dnem”, od którego wyobraźnia się odwraca i rewolucjonizuje. Więc to nie tylko kryzys starego wieku, ale i dźwignia nowej rewolty. Starzec wciela zapewne filozofię i wyobraźnię oświecenia, która ogląda się w nim sama, jak idzie do końca. Ukazuje jednak nie tyle instytucje feudalne, które uległy ruinie, lecz życie, które doszło do końca i wraca do chaosu; którego rozumienie uchyla się nie tylko rozumowi oświeconemu, lecz wszelkiemu rozumieniu i nie tylko feudalnemu porządkowi, lecz wszelkiemu porządkowi i sensowi. To obraz tautologiczny i pozaintelektualny: „dziad”, który może już tylko milczeć, bo wszystko stracił i wyszedł poza granice wszystkiego.

Milczenie...

Żeby zagłuszyć to straszne milczenie, romantycy z czasem przerobili postać Starca. Wymyślili starca, który nic innego nie robi, tylko śpiewa naro-

dowe dzieje i opowiada tradycje, który gada i gada bez końca, który nie jest właściwie postacią, bo to już „głos i tylko głos”, lecz ich głos: romantyczny bard to tuba programowa pokolenia z doprawioną siwą brodą. Przeciw starcowi-anarchiście powołano starca narodowohistorycznego i to jest właśnie „romantyczny bard”. U Waltera Scotta był on jeszcze postacią dość ambiwalentną: raczej przewodnikiem po ruinach świata a trochę posłańcem z końca świata niż wieszczem, który przeprowadza z przeszłości w przyszłość. Sentymentalny „ostatni bard” był mieszkańcem literatury-arki, ocalającej pamiątki z potopu czasu. Ale Halban w *Konradzie Wallenrodzie* Mickiewicza jest już nową postacią. To romantyczny bard potężny i niezłomny niczym Craigowska nadmarioneta i równie dokładnie odpersonalizowany. To wcielenie narodowego głosu, uzewnętrznienie nowego wewnętrznego głosu, który zastąpił dawny głos wewnętrzny — sumienie i osobisty honor. Z nihilisty starzec staje się terrorystą. Tak oto zapisane w obrazie Starca doświadczenie „nocnej podróży” jako „niemożliwe do zniesienia”, jako „koniec życia” zostaje zastąpione nowym i agresywnym absolutem organizującym odtąd ludzkie życie — historią. Halban występuje jako stary nauczyciel romantycznej nowości — tradycji. Jego starość jest nowa. Lecz jego głos jest przejmujący nie tylko dlatego, że jest głosem młodego pokolenia. Liryczna i ponura potęga tej postaci pochodzi chyba także stąd, że pod ludowym i narodowym kostiumem kryje się w nim ten odrzucony i zagłuszony prawdziwy nauczyciel romantyków: Rozpaczający Starzec spokrewniony z czasem i chaosem. Stąd pewnie się wywodzi ciemna siła romantycznych bardów.

Byron mógł już nie znosić Younga, który stał się dla niego tylko nudnym i rozwlekłym moralistą. Sam go zastąpił i odtąd wściekła gorycz stała się przywilejem buntowniczej młodości. Ale szkołą

i gadanie

Nihilista —
terrorystą

wręcz genialną tej goryczy była starość — też nie biologiczna, lecz kulturowa. Rozpacający Starzec może być argumentem przeciw biologizującym interpretacjom romantyzmu.

Rozpacający
Starzec

Zanim przemówił „młody gniewny”, starcy odprawili swoje ceremonie i „końcówki”. Nie podejmują się rozstrzygać, czy postać Rozpacającego Starca jest ostatnim słowem starej kultury, czy pierwszym słowem nowej. Czy w tym starcu sentymentalizm osiągnął wielkość prawdziwego stylu, czy też był już romantyzm. Mniejsza o to. Najlepiej oczywiście nazwać tę postać wielką figurą przełomu. Wydaje się, że nie powinna być nam ona obca. Wydaje się, że już od dłuższego czasu sztuka zwraca się ku podobnym tematom, odwracając się od nazbyt wyeksploatowanej topiki młodości: świadczą o tym mogą „starcze” motywy od Eliota po Becketta. Literatura po drugiej wojnie przedstawia obraz powszechnej ruiny i mówi też o końcu człowieka. Wszelkie analogie między epokami są sprawą ryzykowną, lecz chyba łatwiej jest nam dziś zrozumieć postać Starca niż młodym futurystom i dadaistom z pierwszej połowy naszego wieku. Dziś *Żywot Rancégo*, poprzedzony wstępem Barthesa, może wyjść we Francji w kieszonkowej serii popularnej. Oczywiście, że literatura „stara” jest podobnie ponura dziś, jak była na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku. Wydaje się, że jej rozpacz nie powinna nas doprowadzać do rozpacy. Kultu-rze bardzo dobrze robi taki kryzys.

Wracając do romantyków, można dodać, że mieli oni Starca nie tylko obok siebie, lecz i w sobie. To nie była literatura dzielnej młodości w stylu naszych związków młodzieżowych! Zupełnie nie. Jakie to wszystko było zawile i dwuznaczne, możemy sobie zobaczyć na zakończeniu na obrazku. Oto jak wygląda Pieczorin, „bohater naszych czasów” Lermontowa, który jest równie zimny, jak Oktaw Musseta był liryczny oraz równie powściągliwie i z dystan-

sem został potraktowany przez autora, jak tamten był konfesyjny. Pieczorin, owo późne wcielenie wczesnego romantyka, „był średniego wzrostu, zgrabny, cienki stan i szerokie barki dowodziły silnej kondycji zdolnej do znoszenia wszelkich trudów koczowniczego życia (...) Kiedy usiadł na ławce, jego prosta figura zgięła się, jak gdyby nie miał ani jednej kostki; układ całego ciała sprawiał wrażenie jakiejś nerwowej słabości: (...) Na pierwsze wejście nie dałbym mu więcej jak dwadzieścia trzy lata, chociaż później byłbym gotów dać mu trzydzieści. W jego uśmiechu było coś dziecięcego (...) wijące się z natury blond włosy tak malowniczo okalały jego blade, szlachetne czoło, na którym dopiero po długiej obserwacji można było zauważyć ślady przecinających się zmarszczek (...)”¹⁵. Pieczorin wygląda jak *puer senex* dobrze znany z klasycznej jeszcze topiki, o którym można przeczytać u Curtiusa, że „wyrósł z sytuacji duchowej późnego antyku”¹⁶. „Można by wyjaśnić ten fakt schyłkowym manieryzmem, który znajdował upodobanie w antytezach. Ale przecież kryje się za nim nowy ideał człowieka”¹⁷. Czy za tym też? Za tym też, naturalnie. Niepokojące jest co innego. To, że, ostatecznie, nie wymyślono nic nowego? Choć tak, na dobrą sprawę, staro-młody bohater romantyczny nie ma wiele wspólnego z toposem, o którym pisał Curtius. *Puer senex* jest obrazem mądrości podniesionej do świętości. Wciela pełnię życia i doskonałą równowagę. To obraz zatrzymanego czasu, który ma w sobie wszystkie czasy. Romantyczny bohater jest raczej wcieleniem czasu pędzącego i przyspieszonego, w którym „nie ma

Puer senex
i inny świat

¹⁵ M. Lermontow: *Bohater naszych czasów*. Przeł. W. Rogowicz. Warszawa 1972, s. 52.

¹⁶ Por. E. R. Curtius: *Topika, Młodzieniec i Starzec*. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów z «Pamiętnika Literackiego»*. Wrocław 1977, s. 140.

¹⁷ *Ibidem*, s. 149.

Romantyczne
„wycucie
końca”

czasu” na terażniejszość, w którym jest tylko przeszłość i przyszłość. Czasu, który jest dla romantyzmu tylko przejściem. Życie historycznie znaczącej więcej właśnie to. Romantycy żyli historycznie i dlatego dziwna była ta ich młodość. Kordian mówił: „To nic, starcze... To włos mi siwieje i boli / / Włos każdy cierpi, czuję zgon każdego włosa...”. „Jak szybko przebiegłem gościniec tak długi...” mówił Gustaw. Romantycy doprawdy nie byli ani nie chcieli być wiecznie młodzi; starzeli się w godzinę, czuli przyspieszone tempo życia, szli do końca, a raczej pędzili do końca, był w nich ten szalony galop z *Lenory* i błyskawicznie wyciągali konsekwencje ostateczne, a to nie dlatego, że taki jest biologiczny rytm młodości, lecz że nie unikali „krańcowych” doświadczeń wewnętrznych.