

# Panajot Karagiozow

---

## Degradacja prometeizmu na podstawie literatury antycznogreckiej i polskiej

---

Postscriptum Polonistyczne nr 2(12), 113-135

---

2013

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PANAJOT KARAGIOZOW

Uniwersytet im. św. Klimenta Ochrydzkiego  
Sofia

## Degradacja prometeizmu na podstawie literatury antycznogreckiej i polskiej

Mit o Prometeuszu jest jednym z najczęściej interpretowanych. Od czasów Hezjoda do dziś podlegał wielu artystycznym i filozoficznym objaśnieniom, które w większości przypadków są przedmiotem ideologicznych paradygmatów, charakterystycznych dla konwencji politeizmu, teocentryzmu, etnocentryzmu, modernizmu i partiocentryzmu<sup>1</sup>.

W słynnej tragedii *Prometeusz w okowach* (525–456 p.n.e.) Ajschylos zmienia podstawowe znaczenie imienia swego bohatera na drugorzędne tak, że Prometeusz z „przenikliwego myśliciela, tego, który przewiduje” zmienia się w symbol antycznego umiłowania człowieka. Grecka poetka Erinna poszerza wykładnię dotyczącą przedolimpijskiego boga i dzięki niej Prometeusz zaczyna być traktowany nie tylko jako wybawca ludzi, ale też jako ich stwórcą. Rzymscy poeci Horacy i Owidiusz także interpretują tę tragedię. W erze chrześcijańskiego monoteizmu idea prometejskiego „dzieła stworzenia” zacierą się i imię Ajschyłowego bohatera jest identyfikowane zarówno z ideą poświęcenia dla dobra ludzkiego, jak i z brakiem pokory wobec najwyższego boga. Do dzisiaj termin „prometeizm” dociera jako oczywisty antagonizm: „przeciwnik boga – sprzymierzeniec człowieka”. Składowe prometeizmu w różnych warunkach historycznych pojmowane są oddzielnie, ze znakiem równości albo nawet transformowane w antagonizm: „kochający boga – nienawidzący człowieka”. Zgodnie z tą transformacją fenomen „walki z bogiem” jest

---

<sup>1</sup> Termin „partiocentryzm” jest moim neologizmem. Wymyśliłem go na wzór takich przyjętych terminów, jak teocentryzm, antropocentryzm, etnocentryzm, aby podkreślić centralną rolę tego zjawiska w życiu społecznym i literaturze okresu komunistycznego totalitaryzmu.

możliwy jedynie wtedy, kiedy zarówno bóg, jak i walczący z bogiem przynależą do tej samej religii czy ideologii. To znaczy, że nie ten walczy z bogiem, który walczy przeciw jakiejś religii czy kultowi, ale jedynie ten, który należy do społeczności boga, jest z nim równorzędny albo którego bóg stworzył, a ten mimo wszystko buntuje się przeciw niemu.

W ciągu wieków prometeizm raczej ulega degradacji niż ewoluuje, co jest widoczne poprzez zestawienie archetypu Ajschylosa z „bogoburcami” w twórczości polskich autorów – Jana Kochanowskiego, Adama Mickiewicza, Jana Kasprzowicza i Sławomira Mrożka.

\* \* \*

W *Prometeuszu w okowach* syn Japeta i Temidy wchodzi w konflikt z nowowładcą świata, Zeusem. Powodem jest nieuznanie Prometeuszowego udziału w przewrocie olimpijskim, po którym Gromowładca staje się samowładcą i zmienia istniejącą hierarchię:

Pytacie o przyczynę, dla której tak srogo  
dręczy mię Zeus: odpowiem ninie, posłuchajcie.  
Skoro jeno na ojca swego zasiadł tronie,  
natychmiast między bogi dary porozdzielał  
zaszczytne i wyznaczać jął każdemu władzę.  
Nieszczęsnego zaś rodu ludzkiego w rachubę  
zgoła nie brał, lecz całe chciał wyniszczyć plemię  
do szczętu i na miejsce jego zasiać nowe.

Za czasów władzy poolimpijskich bogów Zeus i Prometeusz są sobie równi, ale dzięki Przemysłnemu Zeus przeradza się z szeregowca w boga najwyższego:

A przecie – któż to bogi te nowe darami  
obdzielił, któż im moce wyznaczył i władztwo,  
jeśli nie ja?

W tym sensie Zeus, jako najwyższy, jest wytworem samego Prometeusza i jego zwolenników, ale przez siłę losu/konieczności (albo praw władzy) po zwycięstwie zmienia on swoich sprzymierzeńców w poddanych. Niedzięczność Gromowładcy odsuwa od niego wcześniejszych zwolenników, a gwałty zadawane niektórym z nich wywołują sprzeciw Prometeusza:

Uczyńcie to, uczyńcie! Z tym, co cierpi ninie,  
dzielcie trudy! Nieszczęście wędruje po świecie,  
gdzie chce, dziś tego, jutro owego nawiedzi...

Prometeusz buntuje się przeciw nowym Zeusowym porządkom, zyskując sławę przeciwnika boga i – jednocześnie – obrońcy śmiertelników:

Wróg Zeusowy i wszystkim niebianom (...)  
nienawistny – bo nazbyt człowieczy ów ród  
umiłował, bo ulgę w niedoli mu niósł!

Przemysłnemu, a także Hefajstosowi wiadomo, że „nie zna (...) Zeus litości! (...) twarde zawsze bywają nowych władców rządu”, dlatego radzi Okeanosowi: „Bacz, sam się nie nabawił biedy...” i woli pozostawić bieg spraw losowi, nie spiskując z pokrzywdzonymi tytanami przeciwko Zeusowi, a samotnie znosząc swe męki:

ja bowiem jeśli cierpię, to nie pragnę zgola,  
by przeto jak największe cierpieć miały rzesze.

I choć Prometeusz jest przewidujący i przenikliwy („niezlomna, niezwalczona jest twardej konieczności siła”), to popada w położenie oszukanego fantasty, który dla odbudowania sprawiedliwego *status quo*, nie godzi się na dyktaturę i przemoc. Dawna i wyśniona równość między tytanami i bogami wzmaga gorycz Przemysłnego („Patrzcie, jakie katusze – bóg – cierpię od bogów”) i zmusza go do podporządkowania się, jednak nie samowoli Gromowładcy, a losowi/konieczności. W obronie wtrąconych do Tartaru tytanów Atlasa i Tyfona oraz potencjalnie zagrożonego Okeanosa, niepokorność Prometeusza ogranicza się do biernego znoszenia cierpień. Koniec końców rzeczywista walka z bogiem wyraża się w opozycji Przemysłnego wobec tyranii i braku woli wyjawienia tajemnicy, dzięki której Zeus mógłby zachować władzę. To oraz fakt, że on sam jest bogiem i nie jest ani fizycznym, ani duchowym wytworem Samozwańca, znacząco redukuje aspekt wrogości wobec bogów w zachowaniu Ajschylosowego bohatera. Ateizm jest organicznie niezgodny z Prometeuszowym statusem tytana, przez co dominanta archetypicznego prometeizmu przesuwa się z walki przeciwko bogu ku miłości człowieka.

I jeśli wobec nieszczęść tytanów, Prometeusz zajmuje pasywno-cierpiętniczą pozycję, to wobec Zeusowego ludobójstwa nastawionego przeciw ludziom-

-jednodniowcom odpowiada on aktywnymi działaniami – „sprawilem, że człek przestał widzieć los swój przyszły”, „[n]adziejem ślepą w sercach zaszczeplił człowieczych” – wykradł bogom ogień i darował ludzkiemu rodowi. W ostatnim akcie znajdujemy powód popadnięcia Prometeusza w nielaskę:

ogniam jasną krynicę skradł, ukrywszy w trzciny  
pustym wnętrzu

W kontekście mitologii i całości trylogii Ajschylosa (*Prometeusz niosący ogień*, *Prometeusz w okowach* i *Prometeusz wyzwolony*), Przemysłny i Zeus są sobie równi z pochodzenia. Dwaj protagoniści w dużym stopniu są w stosunku zależności, jako że Zeus posiada siłę teraźniejszości, a Prometeusz dysponuje tajemnicą przeszłości. To wszystko jednak w ramach jedynej ocalalej tragedii (od której prometeizm bierze swój początek) sprowadza się do relacji władca-podwładny:

Tyle niebian włodarz  
dobrego miał ode mnie – i taką mi niecną  
miarą płaci, za dobro tak mi się odwdzięcza

Pomimo to, dystans między bogiem Najwyższym i Prometeuszem jest warunkowy, Ajschylos odróżnia tytanów od bogów olimpijskich raczej w sferze etyki i moralności (pokrótce brzmi to tak: „nienawidzę wszystkich bogów, którzy za dobro złem mi odplacili”) niż hierarchicznie. Równocześnie dystans między bogami i rodem ludzkim jest ogromny, pozwala oddzielać wieczność od chwili. Ludzie są śmiertelni, są „jednodniowcami” i nawet ich krótkoterminowość jest zagrożona przez Zeusa. Prometeusz odważa się wykraść ogień od postawionych wyżej, ażeby bezinteresownie (w tragedii nie wspomina się, że zostanie uwolniony przez bohatera Herkulesa) darować go postawionym o wiele niżej od siebie śmiertelnikom. Asymetria w triadzie Zeus – Prometeusz – ludzie pozostawia ten komponent prometeizmu, którym jest walka z bogiem, w cieniu umiłowania człowieka.

Darczyńca ognia poświęca siebie nie dla konkretnego człowieka (nawet dla swojego wybawcy), nie dla określonego plemienia czy narodu, ale dla całej ludzkości, przedstawionej w Ajschylowym dramacie jako „nieszczęsný ród ludzki”. Prometeusz nie wypełnia roli pośrednika pomiędzy Władcą świata i ludźmi (jaką między nim i Zeusem pragnie przyjąć na swe barki Okeanos), nie jest boskim posłańcem jak Hermes, ani mesjaszem (w odróżnieniu od Chrystusa), a jedynym zbawcą – dobroczyńcą śmiertelników.

Prometeusz umyślnie nie wspomina powtórnie o swoich przysługach wyświadczonych obecnym władcom, ale nie omieszka opowiedzieć o niedolach śmiertelników i o swoich, zbawczych dla nich darach. Niechęć wobec komentowania tematu pomocy olimpijskim bogom Przemysłny wyraża eufemistycznym „Lecz o tym zamilczę: te sprawy znacie dobrze...”. Ludzie z kolei wyrażają ową niechęć tak: „Boże uchroni ślepego, by nie przejrzał”. To powiedzenie ilustruje niewspółmierność między dobrami wyrządzonymi bogom i ludziom. I o ile dla nieśmiertelnych przemilczane powiedzenie jest symboliczną oceną ich niewdzięczności, o tyle ludzie rozumieją je dosłownie:

Oczy mieli, a byli jak ślepi;  
 słuchając nie słyszeli – do sennych podobni  
 widziadel po omacku żyli, i bez ładu  
 mieszało im się wszystko...

Dobre uczynki Prometeusza dla ludzkości mają dwa wymiary – zbawczy i dobroczynny. Darczyńca ognia ratuje „jednodniowców” przed planowaną zagładą. Dzięki swojemu podstawowemu darowi, jakim jest ogień, ułatwia im życie i zapewnia przetrwanie fizyczne i biologiczną prokreację:

Jam pierwszy wdział zwierzętom jarzmo (...)  
 jam wprzął do wozu, cugłom posłuchu nauczył  
 rumaki, dostatniego żywota ozdobę  
 Również i lnianoskrzydłe wozy, co żeglarzy  
 po morskich noszą falach, nie kto inszy, jeno  
 jam pierwszy pobudował.

Ludziom ratują życie darowane im „domy z cegły (...), co przed skwarem chronią”, „udźce ofiarne w tłuszcz spowite”, „w głębinach ziemi skryte dobro”, „dobrotliwe leki”, jednak najważniejsze dla ich uczłowieczenia jest niematerialne dobrodziejstwo Darczyńcy – nowo powstałe życie duchowe, zapoczątkowane nauką:

jam im kunszt wynalazł liczby,  
 mądrość przednią, i znaków składanie pisanych,  
 wszech spraw pamięć, Muz świętych macierz pracowitą

Prometeusz daruje ludziom ciepło i jasność, ale też i twórczość kulturalno-naukową oraz pamięć („wszystkie człowiecze kunszty – z Prometeja”),

które poprzez nieśmiertelność duchową zrównują ich z bogami. W tym sensie można także interpretować stwórczy początek prometeizmu.

W *Prometeuszu w okowach* Ajschylos, przewidując, że wybawca Przemysłnego – bohater Herkules – urodzi się za trzynaste ludzkich pokoleń, proroczo przeplata wieczny „boski” *chronos* z przerywanym, ale nieprzerwanie reprodukującym się ludzkim czasem. Ten kierunek osiąga kulminację w chrześcijańskiej eschatologii, która „jednodniowcom” daje możliwość zasłużenia na wieczne życie pozagrobowe. Istotę i urok chrześcijaństwa lakonicznie wyjaśnia Atanazy Wielki (+373), który konstatuje, że Bóg stał się człowiekiem, aby człowiek mógł zostać bogiem. Ta perspektywa w ciągu pierwszych wieków chrześcijaństwa nie skłania ku ostrym przejawom teomachii. Pisarska anonimowość i dyscyplina twórców-mnichów, monopol religijny, ideologiczno-tematyczne i rodzajowe normy literatury średniowiecznej również im nie sprzyjają. W średniowieczu załączki teomachii zawarte są w pismach apokryficznych, które stanowią raczej wyraz niezadowolenia niedostatecznymi świadectwami życia Chrystusa, Matki Boskiej i świętych niż niezgodą czy polemiką z kultem religijnym, którego są przedmiotem.

W średniowieczu teomachia ogranicza się do „krytyki” Śmierci jako boskiej wysłanniczki. Motyw ten jest rekonstruowany w *Skardze umierającego*: „Już stękam, już mi umrzeci, / Dusza nie wie, gdzie się dzieci” i w innych utworach polskiego średniowiecza. Średniowieczna symbolika ukazuje Śmierć jako szkielet kobiety z kosą w ręce. Poświęconych jest jej 498 wierszy z anonimowego piętnastowiecznego poematu *Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*. W utworze, którego polski wariant powstał na pograniczu średniowiecza i renesansu, mędrzec Polikarp modli się o długowieczność dla wszystkich ludzi albo... chociaż dla siebie. Prometeizm (tu: polikarpizm) mieści się w osiąganey poprzez odbicie lustrzane apologii życia ziemskiego, w którym grzeszni ludzie są wystawiani na pokuszenie przez dobra materialne i przyjemności cielesne.

\* \* \*

Teomachia to w epoce humanizmu funkcja renesansowego antropocentryzmu. Chrześcijański monopol religijny zostaje zachowany, ale wznawia się także kulturowy pluralizm, pozwalający na współlistnienie antyku z chrześcijaństwem. W tym kontekście pokazuje swoje podejście do „teomachii” także Jan Kochanowski (1530–1584). Stworzone w 1580 roku *Treny* (cykl dziesiętnastu skarg na śmierć jego małej córeczki), są cudownym epitafium nie tylko dla Urszuli Kochanowskiej, ale i dla renesansowego „bogoburstwa” poety.

Kochanowski przez całe swoje życie formalnie pozostaje katolikiem, ale w swej twórczości objawia się jako stoik bliski ideom reformacji („Kościół Cię nie ogarnie”) i panteizmu („wszędę pełno Ciebie; I w otchłaniach, i w morzu, na ziemi, na niebie”). Doskonała znajomość starożytnej filozofii i literatury, duchowa przynależność do antyku i religijna świadomość, wedle której dystans między Bogiem a twórcą jest mocno skrócony, współtworzą niepowtarzalny renesansowy „bogoburczy” charakter trenów. Teomachia Jana Kochanowskiego jest wielowymiarowa. Jest konkretna i abstrakcyjna, bezpośrednia i pośrednia. W zakończeniu pierwszego trenu poeta pyta retorycznie: „Nie wiem, co lżej: czy w smutku jawnie żałować, czyli się z przyrodzeniem gwałtem mocować?” i kieruje zarzuty wobec Losu, Idoli stoicyzmu i Boga. Ich zbiorowym i pośrednim obrazem jest Śmierć, która ma wiele twarzy: starogrecka „zła Persefona”, rzymska „władczyni cienia sroga Prozerpina” i chrześcijańska „nieublagana z kosą”, lecz jej istota jest jedna – Śmierć została wysłana przez los lub Boga, by uprowadzić Urszulę w nicość:

Orszulo moja wdzięczna, gdzieś mi się podziła?  
 W którą stronę, w którąś się krainę udała?  
 (...) Czy cię przez teskliwe  
 Charon jeziora wiezie i napawa zdrojem  
 Niepomnym, że ty nie wiesz nic o płaczu mojem?  
 (...) Czyli się w czyścju czyścisz, jeśli z strony ciała  
 Jakakolwiek zmazeczka na tobie została?  
 Czyś po śmierci tam poszła, kędyś pierwiej była.

Wprowadzone obrazy mitologiczne są nie tylko typowym renesansowym sposobem oddania rzeczywistości (Woltman 1958, 27), ale także wyrazem humanistycznego światopoglądu Kochanowskiego, syntetyzującym kulturowe pokłady ludzkości. Rozum i Sztuka są ubóstwiane w systemie wartości renesansowego poety. Jego światopogląd wymaga strącenia z piedestału stoickich idoli – Mądrości i Honoru, które ponoszą winę, jeśli nie za sam koniec życia dziecka, to przynajmniej za niemożność ukojenia ojcowego żalu. Kult antycznego stoicyzmu i sceptycyzmu jest degradowany także personalnie – w osobie jego kontynuatora Cyncerona, którego fetyszyzowane cnoty (mądrości, sprawiedliwości, męstwa, umiarkowania i uczciwości) nie wytrzymują konfrontacji zarówno z jego własnym doświadczeniem życiowym, jak i z nieszczęściami jego następcy, Jana Kochanowskiego.

W kontekście wyznania katolickiego Śmierć nazywa się „bezbożną” i wyraża się wątpliwość, czy chrześcijańska nabożność „kogokolwiek ocaliła”,



lecz prawdziwa teomachia Kochanowskiego kryje się w kontrastowaniu „tego świata jasnego” z „owym mrokiem wiecznym” i osiąga punkt kulminacyjny w wyrażonej z powodu nieznanego miejsca pobytu Orszuli („Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...?”), z powodu niepewności co do istnienia życia pozagrobowego. Poeta buntuje się przeciw stwórcom jego fizycznej i duchowej istoty. Jego renesansowy system wartości etycznych zbudowany jest na podstawie pewnego osobliwego politeizmu, w którym wraz z chrześcijańskim Bogiem współlistnieją i bogowie Rozumu (z jego idolami Mądrością, Wiedzą, Honor, Uczciwością, Opanowaniem) i Sztuki. Od nich (jego wyższych stworzycieli) poeta oczekuje czegoś wyjątkowo osobistego – albo żeby z powrotem sprowadzili z nicości ukochaną córkę, albo żeby ukoili żal ojca:

Kupić by cię, Mądrości, za drogie pieniądze!  
 Która, jeśli prawdziwie mienią, wszystkie żądze,  
 Wszystkie ludzkie frasunki umiesz wykorzeńić,  
 A człowieka tylko nie w anioła odmienić,  
 Który nie wie, co boleść, frasunku nie czuje,  
 Złym przygodom nie podległ, strachom nie hołduje.

I dalej:

Fraszka cnota! – powiedział Brutus porażony...  
 Fraszka, kto się przypatrzy, fraszka z każdej strony!  
 Kogo kiedy pobożność jego ratowała?  
 Kogo dobroć przypadku złego uchwala?

Rozum jest bezsilny i strącony z piedestału; stosunek wobec Sztuki, która pozwala autorowi przeżyć *katharsis*, pozostaje niezmienny; a po wahaniach i buncie przeciw Bogu, Kochanowski całkowicie powraca na łono wiary chrześcijańskiej. W duchu, wbrew panującemu antropocentryzmowi, pragnie on filozofii, która zastąpiłaby jego rozpadający się synkretyczno-eklektyczny system ideologiczny. Potrzebuje przepisu na połączenie renesansowych biegunów swej postawy i myśli, epikureizmu („moje rymy pijane, bo i ja sam rad piję”) i sceptycyzmu („Nie masz na świecie żadnej pewnej rzeczy, próżno tu człowiek ma co mieć na pieczy”). Skrajności godzi kompromisowym „Ludzkie przygody. Ludzkie nos” i w przededniu polskiego baroku, poświęcając renesansowy racjonalizm, wybiera chrześcijańską harmonię i pokorę:

By mię rozum miał ratować;  
 Bóg sam mocen to hamować.

W czasach baroku, który u większości katolików zbiega się z aktywną kontrreformacją, nawet niewystarczające chwalenie boga traktowane jest jako bluźnierstwo i herezja. Ścisła ideologiczno-tematyczna normatywność nie oczekuje artystycznych przejawów teomachii. Czujne oko i pracowitość jezuitów tłumią w zarodku wszelką religijną wolność słowa.

Okres oświecenia natomiast, według Emanuela Kanta, to: „wyjście człowieka z niepełnoletności, w którą popadł z własnej winy”; charakteryzuje się on sięgającą indyferencji tolerancją religijną. Społeczna i literacka teomachia skierowana jest przeciwko boskim namiestnikom na ziemi. Doświadczony reformacją Kościół katolicki dobrowolnie przeprowadza reorganizację na niższych szczeblach. Szczytem antyklerykalizmu w literaturze polskiej jest poemat Ignacego Krasickiego (1735–1801) *Monachomachia* (1778), którego realizm autor jest zmuszony załagodzić w jego kontynuacji – *Antymonachomachii* (1780).

\* \* \*

Poeci romantyczni natomiast mają odwagę porównywać się z chrześcijańskim Bogiem. W odróżnieniu od literatury zachodnioeuropejskiej, w Polsce teomachia jest w pełni podporządkowana słowiańskiemu etnocentryzmowi.

W 1795 roku, po ostatnim rozbiorze i podziale Polski między Rosję, Prusy i Austrię, Polacy tracą niepodległość. W jej odzyskaniu nie pomagają ani powstania z 1794 i 1830 roku, ani Kościół katolicki, tolerujący prawosławnego zaborcę, Rosję. Zarzuty wobec Watykanu, papieża, a nawet Boga, zawierają w swej poezji Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński i inni polscy poeci. Kłasyką polskiej teomachii staje się *Wielka Improwizacja* Adama Mickiewicza (1798–1855) z drezdeńskiej części *Dziadów* (1832).

Niezależnie od tego, że po *Improwizacji* następuje jeszcze siedem scen i *Ustęp*, to ona wraz z *Widzeniem księdza Piotra* (scena trzecia) stanowi jednocześnie kulminację i finał poematu. Monolog Konrada jest zarazem szczytem polskiego romantyzmu. Jest on realnym zwieńczeniem drogi, którą Mickiewicz powraca ku początkom swej twórczości. Już w roku 1820, w *Odzie do młodości*, polski romantyk pisze: „Bez serc, bez ducha, to szkieletów ludy”, „Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga / Łam, czego rozum nie złamie”, „Hej! ramie do ramienia! spólnymi łańcuchy / Opaszmy ziemskie kolisko! Zestrzelmy myśli w jedno ognisko / I w jedno ognisko duchy!...”, a w balladzie *Romantyczność* (1822) formułuje dewizę polskiego romantyzmu – „Miej serce i patrzaj w serce”. W balladach i przede wszystkim w dramacie *Dziady* Mickiewicz propaguje ideę nierozzerwalnego związku między światami żywych i umarłych. Nie tylko wyraża „ducha narodu”, ale zlewa się ze swoim narodem i podporządkowuje swoją poezję uszczęśliwianiu go.

„Bogoburczy” monolog Konrada rozpoczyna się apoteozą sztuki. Po tym, jak Prometeusz darował ludziom talenty, sztuka staje się ich atrybutem i jednym z nośników ich nieśmiertelności. Konrad (podobnie jak Mistrz Polikarp) jest najhojniej obdarowanym z ludzi, nie jest „jednodniowcem”, gdyż do doskonałości opanował sztukę słowa. Konrad jest twórcą, a jego dzieła są mu boską aureolą. Tak jak Jan Kochanowski („Sobie śpiewam a muzom”), poeta romantyczny („Sam śpiewam, slysze me śpiewy”) swoją twórczością nie tylko służy Bogu, ale i się z nim równa:

Boga, natury godne takie pienie!  
Pieśń to wielka, pieśń-tworzenie.  
Taka pieśń jest siła, dzielność,  
Taka pieśń jest nieśmiertelność!  
Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę,  
Cóż Ty większego mogłeś zrobić – Boże?

Poeta także ma swoje dzieci, którymi są jego dzieła:

Kocham was, me dzieci wieszczel!  
Myśli moje! gwiazdy moje!  
Czucia moje! wichry moje!  
W pośrodku was jak ojciec wśród rodziny stoje,  
Wy wszystkie moje!

Pragnie, by poeci i prorocy byli „żywi, jak owoce ich ducha”. Konrad marzy, by się wznieść i „po promieniach uczucia” sięgnąć nieboskłonu – „gdzie graniczą Stwórca i natura!” Tam zrówna swą moc twórczą z mocą Boską i spróbuje ją poszerzyć. Bój toczy się między nieśmiertelnymi, ale nieśmiertelnymi przynależącymi do różnych hierarchii:

Bo jestem nieśmiertelny! i w stworzenia kole  
Są inni nieśmiertelni; – wyższych nie spotkałem. –  
Najwyższy na niebiosach! – Ciebie tu szukałem,  
Ja najwyższy z czujących na ziemnym padole.

Dystans między Konradem a Bogiem jest niezrównanie większy niż między równymi z pochodzenia Prometeuszem i Zeusem albo między lirycznym bohaterem Kochanowskiego a bóstwami współtworzącymi jego system filozoficzno-religijny. Podobnie jak renesansowy mędrzec Jan Kochanowski, tak i Mickiewicz zbliża człowieka do Boga. Dzieje się to dwukierunkowo:

z jednej strony człowiek-twórca jest swego rodzaju stwórcą, a z drugiej – Bóg posiada szereg zarówno pozytywnych, jak i negatywnych cech ludzkich. Romantyczne ludzkie „Miej serce i patrzaj w serce” i „bogoburcze” dążenie „I zajrzę w uczucia Twoje” są kolejnym wspólnym mianownikiem w porównaniach. Jeśli chodzi o funkcję wobec ludzi, Konrad i Bóg są równi:

Jam się twórcą urodził:  
Stamtąd przyszły siły moje,  
Skąd do Ciebie przyszły Twoje.

Idolem romantyzmu nie jest renesansowo-oświeceniowy Rozum, a Czucie:

Nie bronią –  
broń broń odbije,  
Nie pieśniami – długo rosna,  
Nie nauką – prędko gnije,  
Nie cudami – to zbyt głośno.  
Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie.

To ono zbliża do siebie Boga („O Ty! o którym mówią, że czujesz na niebie”) i Konrada („Mam to uczucie, co się samo w sobie chowa”). Czucie poety jednak „[j]ak wulkan, tylko dymi niekiedy przez słowa”, podczas gdy to Boskie jest bezgraniczne. Rozum wystarcza jedynie do panowania nad materią, fauną i florą. Romantycznym ekwiwalentem władzy uniwersalnej jest Czucie. W początku XIX wieku jest ono „ogniem bożym”, który nowy Prometeusz musi odebrać Bogu i poprzez to uszczęśliwić ludzkość. Konrad ośmiela się poszerzyć „delegowane” mu prawa i – oprócz natury – wziąć we władanie ludzi:

Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie;  
Rządzić jak Ty wszystkimi zawsze i tajemnie (...)  
Daj mi rząd dusz! (...)  
Ja chcę mieć władzę, jaką Ty posiadasz,  
Ja chcę duszami władać, jak Ty nimi władasz.

To z powodu ludzi chrześcijański Prometeusz znów konfrontuje się z Bogiem. W odróżnieniu od romantyków w Europie Zachodniej (Faust przegrywa zakład z Mefistofelesem, kiedy pragnie zrobić coś nie dla siebie, a dla innych!), słowiański romantyk jest „bogoburcą” jedynie dla korzyści swojego narodu. Ciekawe są przekształcenia relacji między Konradem a ludźmi. Jako

twórca identyfikuje człowieczeństwo z samym sobą, podczas gdy jako „bogoburca” całkowicie roztopia się w zbiorowym obrazie rodaków. W *Wielkiej Improwizacji* nie chodzi o ocalenie rodu ludzkiego w ogóle, ani o „odraczanie śmierci”, ani o przywrócenie życia zmarłej przedwcześnie córeczce, a o ratowanie konkretnej ojczyzny i konkretnego narodu:

Lecz jestem człowiek, i tam, na ziemi me ciało;  
 Kochałem tam, w ojczyźnie, serce me zostało, –  
 Ale ta miłość moja na świecie,  
 Ta miłość nie na jednym spoczęła człowieku  
 Jak owad na róży kwiecie:  
 Nie na jednej rodzinie, nie na jednym wieku.  
 Ja kocham cały naród! – objąłem w ramiona  
 Wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia

Konrad pragnie przebudzić i wynieść ponad inne narody ten naród, którego jest przyjacielem, kochającym mężem i ojcem. To ojczyzna etniczna, zniewolona Polska, z którą poeta zlewa się i multiplikuje:

Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony?  
 Ciałem polknąłem jej duszę,  
 Ja i ojczyzna to jedno.  
 Nazywam się Milijon – bo za miliony  
 Kocham i cierpię katusze.

Poeta romantyk chce władzy nie tylko nad swoim narodem, ale i nad całą ludzkością. Chce uczynić ludzi szczęśliwymi, ale w razie sprzeciwu, zmusi ich do cierpienia albo nawet zgładzi. Konrad tęskni do nowej ludzkiej kosmologii, ośmiela się żądać przetworzenia świata:

Tak gardzę tą martwą budową,  
 Którą gmin światem zowie i przywykł ją chwalić,  
 Żem nie próbował dotąd, czyli moje słowo  
 Nie mogłoby jej wnet zwalić.

I dalej:

bo strzelę przeciw Twojej naturze;  
 Jeśli jej w gruzy nie zburzę,  
 To wstrząsnę całym państw Twoich obszarem.

Wizję nowego porządku świata poeta konkretyzuje jednak tylko wobec swojego narodu, który pragnie „dźwignąć, uszczęśliwić, chcę nim cały świat zadziwić”, mówi: „Jeśli mnie nad duszami równą władzę nadasz / Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył”. Zarówno poprzez śmiałość Konrada, poprzez pokorę księdza Piotra, jak i w ogóle poprzez całą swoją poetycką twórczość, Mickiewicz rysuje wybrany przez Boga naród. Wprawdzie należy zauważyć, że według poety cierpienia Polaków są wywołane przez poszczególnych przedstawicieli, a nie przez cały naród rosyjski (widać to w dobrych stosunkach poety z „przyjaciółmi Moskalami”); winę za ziemskie niesprawiedliwości ponosi głównie Bóg, który „myślom oddał świata użycie”. Swoją „bogoburczą” postawę Konrad wyraża poprzez wątpliwości: „jeżeliś Ty kochał świat rodząc / Jeśli miłość jest na co w świecie Twym potrzebną”; czy Bóg rzeczywiście „patrzy z ojcową miłością” na swoje dziecię (świat), a może miłość jest tylko Jego „omyłką liczebną”? Być może panowanie Boga oznacza właściwie anarchię... Popadłszy w egzaltację, poeta nadmienia, że nie jest bluźniercą. W istocie jest czymś więcej – prawdziwym romantycznym „bogoburcą”. Tylko w kontekście romantyzmu sprzeciwiająca się oświeceniowemu racjonalizmowi mądrość nie jest cnotą, ale wadą i obrażą:

Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością,  
Ty jesteś tylko mądrością.

W naukowej i poetyckiej konwencji romantycznej cechy etnogenetyczne zarówno narodu (Herderowska „dusza narodu” lub Šafárika „charakter narodu”), jak i jednostki absolutyzują się. Dlatego znacznie wyżej w hierarchii wartości stoją ich następcy – Talent i Czucie niż Myśl, która poprzez zewnętrzne udoskonalanie przeradza się w Mądrość. Konrad, zanim jego „bogoburcza” postawa osiągnęła szczyt, spróbował jednak „wytargować” władzę na drodze kompromisu: „nie dasz dla serca, dajże dla rozumu”. Kiedy i to nie przynosi skutku, grozi Bogu demaskacją, stwierdza: „Ty nie ojcem świata, ale... carem”. Zaskakujące bluźnierstwo – zrównanie Najwyższego z jednym z wielu świeckich naczelników – nie pada z ust Konrada, a wypowiada je diabeł, przez co Konradowi udało się zachować deklarowaną w połowie monologu lojalność wobec sztuki: „Wiesz, żem myśli nie popsul, mowy nie umorzył”. To pomaga Gustawowi (czwarta część *Dziadów*) przerodzonemu w Konrada (część trzecia), stać się pielgrzymem w *Ustępie* poematu.

\* \* \*

Dominująca w okresie pozytywizmu proza oraz prozaiczna czasoprzeźren, prowadząca się do formuły „tu i teraz”, tymczasowo przerywają wielość intertekstualnych powieści i dialogów, zrodzonych z teomachii i mesjanizmu *Wielkiej Improwizacji*. Zainteresowanie prometeizmem (wiersz *Prometeusz* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, 1865–1927) i postawy „bogoburcze” odradzają się w czasie Młodej Polski. Dramaturg Stanisław Wyspiański (1869–1907) w sztukach *Wesele*, *Wyzwolenie* i *Legion* odnawia intertekstualną polemikę z dziełami takimi, jak *Dziady*, *Kordian* i *Nie-Boska komedia*, wprowadzając jako bohaterów swoich dramatów poetów-proroków: Mickiewicza, Krasińskiego, Słowackiego, postaci z ich dramatów (Konrad) i szereg postaci historycznych (ruski car, rzymski papież i in.). Poprzez złożony zbieg realizmu, mitologicznych i antycznych symboli, nowatorskich rozwiązań dramaturgicznych itd. Wyspiański demitologizuje romantyczny pęd ku politycznemu i duchowemu wyzwoleniu rodaków.

Nowe motywy „bogoburcze”, inne od istniejących dotychczas w polskiej literaturze pięknej, wprowadza Jan Kasłowicz (1860–1926). W zgodzie z europejskim modernizmem, młodopolski poeta wskrzesza (pominięte przez polskie piśmiennictwo średniowieczne) idee dualistyczno-gnostyczne. W hymnie *Święty Boże, Święty Mocny* (1901), przeciwstawia on „nietykalne blaśki” Ojca i „bożą, władającą moc” jawnie niszczącej sile Szatana:

Nie skłonił się jeszcze dzień,  
a Szatan (...) pod ramię chwycił Kościotrupa  
i wzrósł nad jego niebosięgłą stal –  
nad Ciebie, Boże, wzrósł!...  
Maszli Ty grom –  
Maszli Ty chmurę w ten południa skwar,  
aby z niej piorun padł  
i od Szatana uwolnił ten świat?

W epoce twórców-nadludzi Jan Kasłowicz niespodziewanie obwinia Boga o przywrócenie ludzi do przedprometeuszowego stanu nietrwałych nieświadomych i pozbawionych wiary „jednodniowców”:

A ona [Śmierć], świata przebiegając smug,  
kroki swe liczy na mile  
i kosą zatacza luk,  
że jako zboże w dzień kośby,

tak pokolenia padają  
na nieskończonym obszarze.

Modernizm, poza zainteresowaniem średniowieczem, wykazuje zainteresowanie renesansem. Średniowieczne dążenie i bodziec, by człowiek stał się bogiem, „zużył się”, wobec czego – w odróżnieniu od Jana Kochanowskiego, który próbuje zbliżyć się do Boga – modernista Jan Kasprowicz żąda, aby Bóg zszedł do ludzi, od nowa stał się człowiekiem i cierpiał ze swymi stworzeniami:

Zrzuc z Siebie, Ojcze, nietykalne blaski!  
Zgarnij ze Siebie tę bożą,  
tę władającą moc, co nad wiekami  
nieugaszoną płomienieje zorzą (...).  
Stań się tak lichy jak ja, i skulony,  
i doczesności okryty lachmanem,  
wlec się nieszczęsnym lanem (...).  
Albo w swej całej, wiekuistej sile,  
w całej potędze wszechmocnego bytu,  
stań przy mym boku (...)  
i wlec się, wlec się ze mną na samotne pola,  
ku tym ostami porosłym przydrożom,  
gdzie, kurzem obsypana, ślepa siadła Dola...

W sferze niepoetyckiej codzienności polskiego modernizmu, wraz z założeniem robotniczych i socjalistycznych partii, romantyczny etnocentryzm jest transformowany na klasowo-partyjny kolektywizm.

Interpretacje idei, aby Bóg zszedł do ludzi, są kontynuowane przez szereg polskich poetów w okresie międzywojennym. W niektórych wierszach Leopolda Staffa, Emila Zegadłowicza, Jerzego Lieberta i innych, odnowiono renesansowy dialog między człowiekiem a Bogiem i w duchu franciszkańskim stwierdzono, że Pan zamieszkuje wśród ludu i przezeń przemawia. Ten chrześcijański egalitaryzm jest częścią szerokiego estetycznego i ideologicznego pluralizmu międzywojennej Polski. Składową tego pluralizmu jest też wielość partii politycznych (w 1925 r. w II Rzeczypospolitej Polskiej oficjalnie zarejestrowane są 92 partie i ruchy polityczne, z których 32 mają reprezentację w parlamencie, por. Castle, Taras 2002, 21), które trwale przyciągają uwagę społeczeństwa i literatury. Pomimo że reżim sanacji drastycznie ogranicza działalność partii, partyjny pluralizm w Polsce istnieje do początków II wojny



światowej, a kult wieloletniego przewodnika narodu, Józefa Piłsudskiego (1867–1935), jest nieporównywalnie niższy od kultu Stalina, Hitlera czy Mussoliniego (wszechludowy kult jednostki jest bowiem możliwy tylko w warunkach jednopartyjnego totalitaryzmu). Rozpoczynający się jako stulecie mas wiek XX w połowie przeradza się w stulecie dyktatorów i jeszcze w przededniu II wojny (nie tylko w Polsce) inni polityczni idole pozostają w cieniu kultu Stalina.

Karol Marks, określając Prometeusza „najszlachetniejszym świętym i męczennikiem w kalendarzu filozoficznym”, łączy pioniera teomachii z chrześcijaństwem i zarazem filozofią świecką. Tytani marksizmu i leninizmu identyfikują przeświadczenie tytana Prometeusza o tym, że „niezlomna, niezwalczona jest twardej konieczności siła” z materialistyczną tezą konieczności historycznej. Ze względu na historyczną konieczność, po 1918 roku w Rosji, na Białorusi i na Ukrainie, a po 1945 roku także w pozostałych krajach słowiańskich, religia jest uważana przez nowych władców komunistycznych („twarde zawsze bywają nowych władców rządu”) za „opium dla ludu”, toteż przystępują oni do jej wyniszczania. Oficjalną przestrzeń ideologiczną wypełnia państwowy ateizm. Socjalizm, kopiując katolicki centralizm, szybko odtwarza jego dogmatykę, instytucje i organizację. W warunkach monopolu jednej ideologii, naturalnym jest pojawienie się najwyższego władcy, wodza, idola czy boga. Jego nazwisko: Stalin, stanowisko: sekretarz generalny partii komunistycznej. Tak oto w połowie XX wieku prometeizm zostaje zdegradowany do sprzeciwu wobec kultu jednostki, a teomachia ulega transformacji w kultomachię.

W chrześcijaństwie stosunki między Bogiem, Kościołem i wiernymi opierają się na Biblii, katechizmie i szeregu innych pisanych i niepisanych regul religijnych i moralno-etycznych. Dotyczą one jedynie wiernych i właściwie nie mają przełożenia na innowierców i ateistów. W społeczeństwie socjalistycznym współżyją jednak dobrowolnie lub przymusowo wszyscy mieszkańcy kraju. Niezależnie od tego, czy marksistowsko-leninowska ideologia jest przyjmowana, czy nie, jej „materializacji” podlega cała ludność. „Moralny kodeks budowniczego komunizmu” dotyczy nie tylko komunistów, tak jak „Sąd koleżeński” nie dotyczy tylko kolegów... W takich warunkach i sami „bogoburcy” ulegają niejako mutacji.

Dramat *Portret Sławomira Mrożka* (1987) to osobliwa synteza socjalistycznej teomachii. W odróżnieniu od rozpatrzonych wyżej literackich przejawów prometeizmu, tu już na pierwszy rzut oka „bogoburców” jest dwóch. Partyjny funkcjonariusz Bartodziej i skazany na śmierć (w amnestii po 15-letniej

katordze) Anatol, bluźnią Bogu, walczą z nim i wychwalają swojego „stwórcę” Stalina. Jakkolwiek różni od siebie, dwaj bliscy przyjaciele, ideologiczni oponenti, są do siebie podobni. Konstatacja Anatola, że „ojciec narodu” jest ich rodzicem i w ich żyłach płynie jego krew, określa przynależność obu bohaterów i wodza do tej samej grupy ideologiczno-społecznej. Potwierdzenie poglądu, że Bartodziej i Anatol są właściwie uogólnieniem socjalistycznego niewolnika, odkrywamy zarówno w tekście dramatu, jak i w jego szerszej interpretacji. Przez cały pierwszy akt Anatol występuje tylko jako „duch”, jako nieczyste sumienie Bartodzieja, a w trzecim akcie jest on całkowicie sparaliżowanym, niemy trupem. Sławomir Mrożek modyfikuje „romantyczne przeradzanie” bohaterów (Gustaw przeradza się w Konrada, Jacek Soplica w księdza Robaka itd.) poprzez wprowadzenie dodatkowych aktywnych postaci – kontynuatorów. W odróżnieniu od Stanisława Wyspiańskiego, który w podobnej sytuacji w dramacie *Wesele* oddziela „osoby” od „osób dramatu”, Mrożek nie określa dodatkowo stopnia fikcyjności swych bohaterów. Píše, że „ta sztuka nie ma być dokumentem historycznym”, ale można powiedzieć, że wiemy, iż czytelnik „słucha wszystkiego, co mówi autor, chociaż ten nie mówi wszystkiego”.

Podobnie jak ojciec bogów Zeus i ojciec świata chrześcijańskiego Bóg, Stalin jest wyniesiony na „ojca narodów”. Z jednej strony Stalin oraz para Bartodziej i Anatol z pochodzenia są sobie równi, ale z drugiej – dystans między nimi jest niepomniernie większy niż między wszystkimi opisywanymi powyżej bogami i „bogoburcami”. Socjalistyczny Prometeusz jest wyłącznie kreacją swojego twórcy. Wódz wpływa nie tylko na ideologiczne ukształtowanie jego istoty, ale nawet na jego samopoczucie i wygląd fizyczny: „Od ciebie moja siła. Zanim ciebie spotkałem byłem niczym. Niczym dla innych, niczym dla siebie samego. Miłość do ciebie dała mi siłę, przy tobie czułem się silny, mądry i piękny. Prawie piękny”.

Z tego powodu Bartodziej zaczyna „walczyć z całym światem, lecz nie o Ciebie, tylko dla Ciebie”, gotów jest rzucić swemu bogu do stóp cały świat. Dla młodego funkcjonariusza partyjnego każdy, kto nie kocha wodza, jest dziwakiem.

Ciekawa jest metamorfoza i konwergencja obu postaci. Uwolniony więzień polityczny Anatol mówi o sobie: „Nie, ja nie jestem ofiarą błędów i wypaczeń jak ci, co wyszli w pięćdziesiątym szóstym, i nigdy nie byłem. Ja byłem prawdziwy wróg. Nikt mi nie zarzuci, że nie walczyłem naprawdę”.

Po amnestii jednak, kiedy wraz z pełną rehabilitacją Anatol otrzymuje kwatery w centrum miasta, udział w komitetach komunistycznych i prawo

do osobistego (włącznie z intymnym) życia, zauważa on, że „[n]ie można żyć samą negacją” i że życie „to afirmacja”. Według niego „[b]yć przeciwko można być tylko od czasu do czasu, ale przez całe życie być przeciwko, bez przerwy, to jest zboczenie”. Wielka rozkada między Bartodziejem i Anatolem – nie tylko na polu egzystencjalnym, ale i ideologicznym – następuje z oceną przeszłości:

BARTODZIEJ: No i chciałem ci powiedzieć, że wtedy nie miałem racji.

ANATOL: A ja bym tego nie powiedział.

BARTODZIEJ: Co?

ANATOL: Ja bym tak całkiem się nie wyrzekał. Ostatecznie są pewne osiągnięcia. Odbudowaliśmy kraj...

BARTODZIEJ: Kraj?

ANATOL: Szkolnictwo, przemysł ciężki... Zwłaszcza przemysł ciężki.

BARTODZIEJ: Ty mówisz to poważnie?

ANATOL: A także nasza pozycja międzynarodowa... Tego nie można zlekceważyć. A przede wszystkim wyrównanie różnic społeczeństwa, usunięcie pozostałości feudalizmu.

Słowa Anatola są świadectwem wewnętrznej dynamiki socjalizmu, poprzez strach rodzącej nie rozwój, a konformizm. „Sprawiedliwość” triumfuje dzięki unifikującej i zmiennej równości: „Ty miałeś swoją porcję za, nażarłeś się pozytywnością po uszy, teraz moja kolej. Przejdź sobie do opozycji i bądź teraz przeciw, jeśli chcesz, skosztuj trochę, jeśli ci tego brak w organizmie”.

Obrazu socjalistycznej „urawniłowki” dopełnia oportunizm Anabelli (młode pokolenie lat 60.). Wyraźnym kontrapunktem jest jedynie żona Bartodzieja, Oktawia, która zachowała swój romantyczny humanizm („nie ma grzechu bez zadośćuczynienia, ani winy bez kary”), ale i ona ogarnięta jest poczuciem, że kiedy rozmawia z mężem – „mówi do portretu”.

W latach 60. Bartodziej jest milcząca/niemą opozycją. Dawniej „gdzieś coś załatwił, pogadał z kim trzeba”, ale teraz „to już nie te czasy”, jest emerytowanym funkcjonariuszem partyjnym i wraz z odejściem „zdał” także swe niegdysiejsze, stalinowskie poglądy. W młodości były aparatczyk „naprawdę kochał wodza”, chociaż Anatol, znowu jako podstawę tej miłości, wskazuje sockonformizm:

Ty zawsze potrzebowałeś czegoś z zewnątrz, jakieś ubranko gotowe do noszenia. Wkładasz na siebie i już masz, od razu jest ci milutko. Sam

szyć nie potrafisz. Może czegoś ci brakowało? Członka jakiegoś? Proteza ci była potrzebna? Jak nie idea, to kariera, a najlepiej kariera z ideą.

Prometeusz miał kontakt bezpośredni z samodzierncą Zeusem, bohaterowie Kochanowskiego i Mickiewicza widywali święte obrazy chrześcijańskiego Boga, a Bartodziej portretowe multiplikacje Stalina. W swych dziełach Ajschylos, Kochanowski, Mickiewicz i Mrożek świadomie jednak nie wprowadzają na scenę ani nie pokazują bezpośredniego werbalnego objawienia bogów, dzięki czemu dialogi „bogoburców” z bogami mają charakter zaozny. W istocie są monologami. Rozmowa z Bogiem jest tyle realna, co wyobrażona. Sam Bóg jest niewidzialny, ale podmiot literacki Jana Kochanowskiego wierzy, a Konrad „ma to uczucie” i wierzy, że On istnieje. Realnie istnieje też Stalin, ale w praktyce jest niewidoczny. Spogląda przenikliwym wzrokiem głównie z portretów, kronik filmowych, gazet, wiadomości. Chociaż z krwi i kości, „ojciec narodów” jest o wiele bardziej abstrakcyjny od chrześcijańskiego Boga, z którym można, przy dobrej woli i wyobraźni, obcować w kościele poprzez modlitwy i myśli. Bóg daje możliwość wyboru, wpaja pokorę i zaufanie, wznieca nadzieję na życie pozagrobowe. U Stalina wszyscy są tacy sami. Tacy, jakimi on chce, żeby byli, tu, teraz i zawsze. „Wspaniała przyszłość” także jest tutaj, ale nie teraz. Tutaj są tylko uśmiech i milczenie wodza. Ten uśmiech jest kluczowym symbolem całego dramatu. On jest duchem portretu, ale też stanowi nawiązanie do monologu Konrada z *Dziadów*. W swym monologu Konrad często obwinia Boga o milczenie, które wprowadza dodatkowe napięcie i oczekiwanie. Wielokrotnie powtarzany ku Bogu zwrot Konrada „Milczysz, milczysz!”, Bartodziej transformuje na: „Uśmiechasz się?”, „I przestań się nareszcie uśmiechać!” Wszzechobecny uśmiech Stalina to pozorna symbolika systemu; jak mówi Bartodziej: „zwyyczajny niby, a jednak zagadkowy. Uśmiech istoty, która nie patrzy na nikogo, kiedy wszyscy patrzą na nią, a jednak widzi tylko mnie, choć wcale nie patrzeć”.

Portret, uśmiech oraz wąsy wodza dla „wyznawców” są prezentacją zmaterializowanej socjalistycznej ideologii. Odpowiedź Anatola „[w]ąsy, owszem, miał ładne” nie jest wcale przypadkowa. Koresponduje z popularnym dowcipem, że krzaczaste brwi Leonida Breżniewa są wąsami Stalina na wyższym poziomie i potwierdza, że „[c]ialo nie żyje, ale Duch, Duch jest wiecznie żywy! Duch Dziejów, czyli Zeitgeist”.

To oznacza, że teomachia jest nadal aktualna i nie była skierowana tylko przeciw zmarłemu wodzowi, ale i przeciw nowemu sekretarzowi generalnemu i całemu systemowi w ogóle.

Bartodziej, chociaż dosyć późno, znajduje jednak siły na (przynajmniej wewnętrzny) bunt. Inaczej niż poprzednicy, on sprzeciwia się swemu „idolowi” dopiero po śmierci Stalina. Dlatego też w dramacie *Portret* po raz pierwszy jednocześnie atakowana jest religia (tu: ideologia) i jej personifikacja. Bohater obala niektóre z atrybutów ideologii, do której wraz z wodzem przynależy, zaczynając od nauki: „Ja jestem żywy człowiek, proszę pani, a nie przedmiot naukowy. I ja chcę czuć, że jestem żywy, że mnie pani nie zrobi nic naukowego. Do nauki niech sobie pani weźmie królika, ale też nie polecam. Nawet królik jest na to za żywy”.

Bartodziej powątpiewa w słusność wciąż jeszcze panującej, monopolistycznej ideologii. Przyznaje, że „jego naukowy światopogląd” był niewłaściwy, co jest równoznaczne z negowaniem życia pozagrobowego w konwencji chrześcijańskiej. Bartodziej spostrzega, że Wódz nie jest słońcem, wokół którego kręci się życie i że budowany świat socjalistyczny jest właściwie więzienną celą: „Tak, mała izolatka z dużym portretem na ścianie. Wydawało mi się, że On, który był przywódcą całego świata, połączy mnie z całym światem, że patrząc na jego portret, zobaczę żywy świat. Złudzenie, oczywiście. To był tylko portret”.

Po przejrzeniu na własne oczy, podobnie jak antyczne „jednodniówki”, które otrzymały dar patrzenia i widzenia, rozczarowany były funkcjonariusz zauważa, że komunistyczny partiocentryzm nie wytrzymuje konkurencji nawet z partią kryminalnych recydywistów JPE, której skrót oznacza „[j]edzenie, picie i to trzecie”. Świadomy prawdy Bartodziej jest bardziej niepewny fizycznego istnienia przywódcy z portretu niż pogańscy i chrześcijańscy „bogoburcy”. Szuka jakiejś jasności, jakiejś pewności jego istnienia, ale zostaje jedynie z własnym wahaniem i wątpliwością: „Kim jesteś? Złudzeniem tylko moim czy prawdą najprawdziwszą? Wydaje mi się tylko, że ze mną tutaj jesteś, czy też jesteś naprawdę, ty i tylko ty, a reszta jest złudzeniem”.

Rozczarowany żołnierz socjalistycznej rewolucji atakuje także personalnie uśmiech Stalina. Podobnie jak Konrad, który o mało nie nazwał Boga carem, Bartodziej w przeblysku satanizmu nazywa uśmiech Stalina „przeklętym”, ale nawet po śmierci wiecznie uśmiechniętego wodza, sieje on postrach i Bartodziej poprawia się, określając uśmiech jako „ukochany” i „pożądany”.

W końcu, tak jak w poprzednich przejawach prometeizmu, teomachia kończy się kompromisem i powrotem na łono oficjalnej wiary. I tak, jak romantyk Gustaw, który „żył na świecie, ale nie dla świata”, przeradza się w walczącego za wolność swego narodu Konrada, tak w *Portrecie* „prawdziwy reakcjonista” Anatol przeradza się, by stać się obrońcą portretowanego wodza:

„Jest. Nawet kiedy go nie widać, on jest i patrzy na nas. Był, jest i będzie. Uśmiechnięty. I ma rację, że się uśmiecha. Bo dzieło jego trwa i nie przemija”.

„Bogoburcy” Ajschylosa, Kochanowskiego i Mickiewicza spełniają się w warunkach reglamentowanych tradycją i prawem społeczeństw klasowych. W odróżnieniu od poprzedników, „kultoburca” Mrożka, który jest konstytucyjnie równy z wodzem, nie pragnie ani być równym, ani mierzyć się ze swoim stwórcą. Stara się być jego zmniejszoną kopią, tj. być małym suwerenem, którego wasale odnosiliby się do niego tak, jak on sam odnosi się do najwyższego Wodza. Podczas gdy w antyku i w różnych wyznaniach chrześcijańskich stosunki między człowiekiem a Bogiem są jednoznaczne i niezmiennie, dogmat „ludowego centralizmu” daje złudzenie dynamiki stosunków między członkami ideologiczno-socjalnej społeczności. Piramidalna struktura „społeczeństwa równych” wznieca nadzieję, że im więcej utworzysz sobie podobnych, tym lepiej służysz Wodzowi i tym bardziej się do niego zbliżasz. W końcu prowadzi to do wyobcowania i hierarchii (wódz – politbiuro – CK – wojewódzkie – powiatowe – gminne – itp. komitety partyjne), okresowo odradzającej się poprzez dwukierunkową przemianę Anatólowo-Bartodziejową. W warunkach socjalistycznej ideologii chwalenie boga i walka z nim stają się „dialektyczną jednością i walką przeciwieństw” i wspólnie multiplikują małych „Stalinków”: „My obaj jesteśmy jego dziełem. Wszystko jedno, czy z prawa, czy z lewa, za nim byliśmy czy przeciw niemu, ale zawsze przez niego, on zawsze był w środku naszych spraw”.

Bartodziej, żeby zadowolić swego wodza i idola, zdradza najbliższego przyjaciela, gotów jest walczyć nie tylko z narodem, ale i z całym światem, a do oddanej żony ma stosunek taki, jak portret wodza wobec niego samego. Tak oto socjalistyczny „bogoburca” zostaje zdegradowany do „bogochwalcy-człowiekoburcy”, gotowego na ludobójstwo, którego nie zrealizował nawet Zeus...

\* \* \*

Analizowane utwory stanowią niewielką część wszelkich interpretacji teomachii. Nie wyczerpują tematu i nie są w stanie sformułować uniwersalnego modelu rozwoju prometeizmu. Pomimo to pokazują, że typ teomachii jest funkcją panującej ideologii. Bezpośrednio i pośrednio utwory Ajschylosa, Kochanowskiego, Mickiewicza, Kasprowicza i Mrożka przedstawiają realną sytuację członków triady: masy – czołowa postać („bogoburca”) – bóg w konkretnych warunkach historyczno-społecznych. Przedstawiają zarówno zmieniający się dystans pomiędzy składowymi „bogoburczej trójjednością”, jak i różne akcenty ich wykładni. Średniowieczne anonimowe rozmowy ze

Śmiercią, cykl *Trenów*, *Improwizacja* z dramatu *Dziady*, hymn *Święty Boże* i dramat *Portret* wprost ukazują wyboistą drogę polskiego prometeizmu.

Prometeusz, który jest równy Zeusowi, poświęca się dla o wiele od siebie niższych w hierarchii ludzi-„jednodniowców”; Mistrz Polikarp próbuje odroczyć przybycie Śmierci dla wszystkich lub przynajmniej dla siebie; Kochanowski, samodzielnie stworzywszy politeistyczny renesansowo-chrześcijański panteon, prosi jego bóstwa o wskrzeszenie ukochanej córeczki albo chociaż o ukojenie ojcowego żalu; Konrad, by wyzwolić ojczyznę etniczną, pragnie, aby Bóg powierzył mu sztukę rządzenia rodakami i pozostałymi ludźmi; bohater liryczny Kasprowicz żąda, aby Bóg albo wybawił ludzkość od głodu i niedoli, albo stał się znowu człowiekiem, zszedł na ziemię i cierpiał ze zwykłymi ludźmi; komunista Bartodziej dla partyjnego lidera gotów jest walczyć z całym światem, dla wodza poświęci najbliższych i zgubi siebie.

W końcu każdy zasługuje na swego boga, sterczące wąsy albo krzaczaste brwi...

*Tłumaczenie: Neli Symowa-Klimek*

#### Literatura

- Castle M., Taras R., 2002, *Democracy in Poland*, „Westview Press”, Colorado and Oxford.  
 Kasprowicz J., 1958, *Dzieła wybrane*, oprac. i wstęp J. Lipski, Kraków.  
 Mickiewicz A., 1949, *Dzieła*, oprac. S. Pigoń, Wydanie Narodowe, Warszawa.  
 Wolman F., 1958, *Slovanství v jazykové literárním obrození Slovanů*, Praha.

[Panayot Karagyozov]

#### The Degradation of Prometheism on Material from Ancient Greek and Polish Literature

The myth of Prometheus belongs to the oldest and most frequently interpreted ancient myths. Over the centuries, Prometheism has deteriorated instead of evolving, and such a claim can be supported by comparing Aeschylus' archetype with the theomachists in the masterpieces of Polish authors Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz, Jan Kasprowicz and Sławomir Mrożek. The works reviewed in this article suggest that the types of theomachy reflects the respective dominant ideology and represents the actual position of every participant in the triad: the mass – the theomachist – the deity. Prometheus, as an equal to Zeus, sacrifices himself for the inferior human “ephemerals”; in his *Laments*, Kochanowski creates his own anthropocentric pantheon and demands from the resident deities to bring his beloved little daughter back to life or at least console his paternal grief; Konrad (*Forefather's Eve*), in order to liberate his ethnic motherland, requests from God to give him the power to rule

the world by feelings; the lyric hero of Jan Kasprowicz (*Holy God, Holy and Mighty*) insists that God salvages mankind from disasters and starvation or becomes human again and come down to Earth and suffers with the ordinary people; whereas the Communist Bartodziej (*Portrait*), willing to fight the whole world in the name of his party leader, sacrifices the ones closest to him on the altar of Stalin, and ultimately destroys himself.

**Key words:** Prometheism, tcheomachy, Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz, Jan Kasprowicz, Sławomir Mrożek