

język  
szkoła  
religia

XVII



język  
szkoła  
religia

R. XVII

bernardinum

PELPLIN 2022

### **Rada Naukowa**

Krzysztof Biliński, Zbigniew Chojnowski, Mirosław Dawlewicz,  
Andrzej Dyszak, Małgorzata Książek-Czermińska, Aneta Lewińska,  
Anna Makuszyńska, Eva Mrhačova, Maria Jolanta Olszewska,  
Renata Przybylska, Renata Rusin-Dybalska, Danuta Rytel-Schwarz,  
Dietrich Scholze-Šolta, Paweł Tarasiewicz, Dorota Várnai, Jan Walkusz

### **Redaktor naczelny**

Edward Jakiel

### **Zastępca redaktora naczelnego**

Lucyna Warda-Radys

### **Sekretarz redakcji**

Beata Jędrzejczak

### **Redakcja językowa**

Joanna Ginter

### **Adres Redakcji**

Instytut Filologii Polskiej  
ul. Wita Stwosza 55, 80-952 Gdańsk  
fpojsr@ug.edu.pl

© Copyright by Wydawnictwo „Bernardinum” Sp. z o.o., Pelplin 2022

### **Wydawca**

Wydawnictwo „Bernardinum” Sp. z o.o.  
83-130 Pelplin, ul. Biskupa Dominika 11, tel. 58 536 17 57, fax 58 536 17 26  
bernardinum@bernardinum.com.pl, www.bernardinum.com.pl

### **Wydawca wersji elektronicznej**

Wydział Filologiczny Uniwersytetu Gdańskiego, ul. Wita Stwosza 55  
80-952 Gdańsk, <http://czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/JSR>

Wersją pierwotną czasopisma jest wersja papierowa.

### **Druk cyfrowy**

Drukarnia Wydawnictwa „Bernardinum” Sp. z o.o., Pelplin

**ISSN 2080-3400**

## SPIS TREŚCI

### W KRĘGU JĘZYKA

#### **Ewa Badyda**

(Dzień) Wszystkich Świętych – współczesny uzus ortograficzny  
w świetle normy.....9

#### **Joanna Kuć**

Z dziejów słów i ich znaczeń – *święty* (Część 1. Od czasów  
najdawniejszych do doby średniopolskiej).....23

### W KRĘGU LITERATURY

#### **Danuta Kowalska**

O przynależności wyznaniowej *Psalterza Dawidowego* Mikołaja Reja  
w świetle nowych ustaleń chronologii pierwodruku (1543) .....35

#### **Dariusz Piotrowiak**

„Wziąwszy Testamenty obadwa do ręku”. Wiersze religijne  
z *Pocztu herbów* Wacława Potockiego (przyczynek do rehabilitacji  
materii i dalszych badań).....51

#### **Natalia Czerniak**

*Żywoć serafickiej pannej Teresy świętej* – karmelitański cykl poetycki  
pisany na rycinie.....64

#### **Krystyna Krawiec-Złotkowska**

Na granicy życia i śmierci... Motyw przejścia do wieczności  
w lirykach Kaspra Miaskowskiego.....74

**Hanna Ratuszna**

Bolesław Leśmian i Zenon Przesmycki „Miriam” –  
w kręgu artystycznych spotkań: Kijów i Paryż .....93

**Beata Bohdziewicz-Sulecka**

„Spokorniało to co na pewno / bo wszystko inaczej”. Propozycja  
interpretacji wierszy księdza Twardowskiego z perspektywy  
postsekularnej .....106

**Ewa Krawiecka**

Wezwanie kairotyczne: „Jest chwila, że trzeba wszystkim iść”.  
Propozycja tropu interpretacyjnego *Krzyżowców*  
Zofii Kossak-Szczuckiej .....118

**Tadeusz Linkner**

Święty Wojciech w naszej literaturze, tym razem autorów  
z Pomorza .....135

## W KRĘGU MYŚLI HUMANISTYCZNEJ

**Wojciech Stelmach**

Grzech Adama w staropolskich apokryfach Starego  
i Nowego Testamentu (na przykładzie *Historii barzo cudnej*  
*o stworzeniu nieba i ziemie* oraz *Rozmyślenia przemyskiego*) .....144

**Tomasz Ratajczak**

Elementarz w roli modlitewnika – modlitewnik w roli elementarza  
(na przykładzie XIX-wiecznych polskojęzycznych świadectw  
piśmienniczo-wydawniczych). Zarys problemu .....156

**Pola Pauba**

Duchowość franciszkańska – komunikacja ze światem  
i stworzeniem .....170

**Péter Pátrovics**

Śladami węgierskiego mnicha po Krakowie. O jednym mało znanym  
segmencie stosunków polsko-węgierskich .....180

---

## W KRĘGU TEKSTÓW KULTURY

### **Anna Reglińska-Jemioł**

Choreografie teatralno-performatywnych widowisk jezuitów  
do XVIII wieku (w kręgu sztuki tanecznej, literatury  
i myśli pedagogicznej).....189

### **Katarzyna Wzyńska**

Grzeczna, czyli jaka? Spektakl z cyklu *Trudne sprawy*  
Teatru imienia Hansa Christiana Andersena w Lublinie .....200

### **Krystian Przybylski**

Obraz „rumuńskiej duszy” obecny w literaturze i filmie  
na przykładzie ballady *Miorița* oraz Nowej Fali  
w kinie rumuńskim .....210

### **Agata Kucharska-Babula**

Narodowo-religijna muzyka Wojciecha Kilara  
w edukacji polonistycznej .....226





## (DZIEŃ) WSZYSTKICH ŚWIĘTYCH – WSPÓŁCZESNY UZUS ORTOGRAFICZNY W ŚWIETLE NORMY

Wydaje się, że zapis ortograficzny tekstu, obok interpunkcyjnego, stanowi płaszczyznę jego najpewniejszej oceny pod kątem poprawności językowej. Jeżeli bowiem zgodnie z tendencją współczesną sytuować normę językową wewnątrz języka, a zatem przyjąć jej rozumienie jako

zbiór tych elementów językowych, a więc zasób wyrazów, ich form i połączeń oraz inwentarz sposobów ich tworzenia, łączenia, wymawiania i zapisywania, które są w pewnym okresie uznane przez jakąś społeczność (najczęściej przez całe społeczeństwo, a przede wszystkim przez jego warstwy wykształcone) za wzorcowe, poprawne albo co najmniej dopuszczalne (Markowski 2007, s. 21),

wątpliwości co do oceny poprawności wielu form budzić może sposób weryfikacji owej sądu danej społeczności. Zwracają na to uwagę pomysłodawcy projektowanego *Słownika właściwych użyć języka*, m.in. Dorota Zdunkiewicz-Jedynak, która konstatuje:

Zauważalna jest rażąca niespójność, a może nawet sprzeczność, między deklarowanym przekonaniem, że normę tworzą użytkownicy języka (nie językoznawcy), a praktyką orzekania w różnych sytuacjach o tym, co jest, a co nie jest błędem. W tej praktyce de facto jako błąd językowy traktuje się wszystko, co stoi w sprzeczności z *k o d y f i k a c j ą*, a jeszcze ściślej: z rozstrzygnięciami najnowszego słownika poprawnościowego (Zdunkiewicz-Jedynak 2021, s. 7).

Proponują oni, by wiedzę na temat owej aprobaty modelować na podstawie powszechności form i ich wysokiej frekwencji w tekstach, z uwzględnieniem okoliczności komunikacyjnych, w których one powstają (możliwych do obiektywnego

---

<sup>1</sup> [ewa.badyda@ug.edu.pl](mailto:ewa.badyda@ug.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0002-1059-8849>

odtworzenia na podstawie stosownych procedur ukierunkowanych na analizę wielomilionowych korpusów, co staje się w obecnej sytuacji naukowej i technologicznej możliwe<sup>2</sup>), a samo pojęcie błędu zastąpić kategorią niewłaściwego użycia języka, rezerwując termin *błąd językowy* wyłącznie dla sfery zewnętrznej wobec języka, czyli dla zapisu ortograficznego i interpunkcyjnego. Ten bowiem, w odróżnieniu od zwyczajów odnoszących się do semantyki, fleksji, słowotwórstwa, składni czy wymowy, ma charakter czysto konwencjonalny i jest efektem nie utrwalających się zwyczajów, lecz ustaleń wybranych gremiów, narzucających użytkownikom języka arbitralne przepisy (Zdunkiewicz-Jedynak 2021, s. 7). W tym właśnie zakresie rozstrzygnięcia dotyczące poprawności językowej form odnoszonej do normy skodyfikowanej, której postać regulują w wypadku ortografii reguły i zasady oraz zapisy haseł w słownikach ortograficznych, wydawać się mogą pozbawione ryzyka błędu w ocenie i jednocześnie łatwe.

Wielokrotnie już jednak wskazywano, że nie jest to wcale oczywiste. Wynika to nie tylko z tak bezsprzecznych przyczyn jak chwiejność pisowni w odniesieniu do wchodzących do polszczyzny, dopiero adaptujących się wyrazów czy wariantowości zapisów. Wskazywano bowiem na nieprecyzyjność i skomplikowanie reguł ortograficznych, niepełną logiczność rozstrzygnięć szczegółowych, luki w przepisach i ich nienadążanie za dynamicznie rozwijającą się rzeczywistością (np. za powstawaniem nowych kategorii nazewniczych). Zwracano uwagę na rozbieżności pomiędzy regułami sformułowanymi ogólnie a szczegółowymi zapisami w części hasłowej słowników ortograficznych, istnienie wielu wyjątków i rozmaite ich traktowanie w różnych źródłach normatywnych, różne też traktowanie przez nie pewnych kwestii powodujące problemy z zapisem wyrazów nieujętych w części hasłowej, ponadto na uzależnienie sposobu rozstrzygnięcia wątpliwości od wiedzy pozajęzykowej (Awramiuk 2013, s. 25–28; Gębka-Wolak, Kaproń-Charzyńska 2020; Ginter 2019, 2021; Karpowicz 2014; Milewska-Stawiany 2009; Pawelec 2013, 2014; Polański, Malinowski 2013; Rogowska-Cybulska 2011; Ruskowski 2009, 2014). Powodują one, że z zapisem ortograficznym miewają problemy nawet doświadczeni redaktorzy językowi i językoznawcy udzielający porad językowych (Rogowska-Cybulska 2011, 2015; Ginter 2013, 2016, s. 351–434; 2019, 2021).

Zjawisko niezgodnego z normatywną kodyfikacją zapisu ortograficznego nazwy święta przypadającego 1 listopada, któremu chcę poświęcić w tym artykule uwagę, wydaje się na tym tle zwykłym naruszeniem normy ortograficznej. Obecność samego święta w kulturze polskiej wiąże się z wielowiekową przynależnością naszego kraju do kręgu kultury chrześcijańskiej, a ściślej: katolickiej. Sankcjonuje je umieszczenie w kalendarzu liturgicznym Kościoła rzymskokatolickiego (*Kalendarz...* 2013, s. 17), w którym na dzień 1 listopada przypada

<sup>2</sup> Więcej na ten temat: Liberek 2021, s. 34–48; Gębka-Wolak, Moroz 2021, s. 17–33.

Wszystkich Świętych, mające rangę uroczystości (dzień ten należy zatem do głównych dni roku liturgicznego), obchodzone ku czci wszystkich – znanych i nieznanymi – świętych. Uroczystość ta ma bardzo długą tradycję: została ustanowiona przez papieża Jana XI w 935 r. jako mająca obowiązywać w całym Kościele (łącznie z wigilią tego święta)<sup>3</sup>, ostatecznie zatwierdzona została jako obowiązująca wszystkich wiernych w 1475 r. przez papieża Sykstusa IV. Święto<sup>4</sup> to jest też od dawna dniem ustawowo wolnym od pracy; stało się nim w Polsce w momencie powstania prawnych uregulowań w tej sprawie, czyli w 1924 r. (Rozporządzenie... 1924). Zachowało ten status w czasach powojennych na mocy ustawy z 1951 r. W obu dokumentach nazwę święta przypadającego 1 listopada określa się jako *Wszystkich Świętych*, ma zatem ona taką postać również z punktu widzenia od dawna obowiązujących uregulowań prawnych. Dodać należy, że święto to jest powszechnie znane i należy do najlepiej rozpoznawalnych<sup>5</sup>.

Zgodnie z zasadami ortograficznymi języka polskiego nazwy świąt i dni świątecznych w odróżnieniu od ich nazw opisowych piszemy wielką literą. Reguła 18.13, która to określa, podaje właśnie m.in. nazwę *Wszystkich Świętych* jako jeden z ilustrujących ją przykładów<sup>6</sup>. Hasło to zapisywane jest też w częściach hasłowych słowników, takich jak *Wielki słownik ortograficzny PWN* (wyd. 1 – 2003; najnowsze wyd. 4 – 2016) czy *Mały słownik użycia wielkich liter w polskich tekstach*. W świetle statusu nazwy, której postać wyraźnie określają nie tylko nomenklatura religijna, ale też dokumenty państwowe – a która dodatkowo figuruje wręcz jako modelowy przykład zastosowania jednej z zasad ortograficznych i jest regularnie notowana w częściach hasłowych słowników – należałoby się spodziewać, że naruszanie tej ustalonej postaci będzie powszechnie odczuwane jako błąd ortograficzny. Przyjrzenie się praktyce ortograficznej przekonuje jednak, że tak wcale nie jest. Zapis nazwy święta inny niż ustalony przez skodyfikowaną normę pojawia się zauważalnie często, i to nie tylko w tekstach o statusie prywatnym, ale także w tekstach oficjalnego przekazu, ekspono-

<sup>3</sup> Papież Sykstus IV, ustanawiając Wszystkich Świętych w 1475 r. świętem nakazanym, dołączył do niego dodatkowo oktawę, zarówno jednak wigilia święta, jak i jego oktawa zostały zniesione w 1955 r. – zob. Gigilewicz 2014, s. 1021.

<sup>4</sup> Wyras *święto* użyty jest tu w znaczeniu ogólnojęzykowym; w terminologii religijnej rozróżnia się uroczystości i święta (o mniejszej randze).

<sup>5</sup> Dane na ten temat przedstawia M. Dawidziak-Kładoczna (2015, s. 75–76, 79): „Wszystkich Świętych jest trzecią nazwą, po Bożym Narodzeniu i Wielkanocy, najczęściej pojawiającą się w NKJP, i w ankietowanej grupie studentów uzyskała piąte miejsce pod względem rozpoznawalności w teście znajomości aktywnej, a prawie 89-procentową rozpoznawalność w teście znajomości biernej”.

<sup>6</sup> Podobnie w zasadach pisowni opracowanych osobno dla słownictwa religijnego (Przybylska, Przyczyna 2011, s. 19), w których wymienia się *Wszystkich Świętych* jako przykład pisowni kościelnych nazw uroczystości.

wanych publicznie, a zatem z racji tego, jak można sądzić, podlegających w jakimś zakresie nadrzędnej redakcji językowej.

Skrótowy przegląd źródeł internetowych pokazuje, że nie jest wyjątkowy zapis włączający do nazwy święta słowo *dzień*. Pojawia się on na przykład w mediach, na głównych portalach informacyjnych, ogólnopolskich i regionalnych. Można go znaleźć m.in. na portalu Interia: „Jak podkreślił, Dzień Wszystkich Świętych jest wspomnieniem wszystkich, którzy odeszli od Boga i jest to dzień bardzo radosny”<sup>7</sup>. Znajdziemy go również na Wirtualnej Polsce<sup>8</sup>, Onecie<sup>9</sup> czy regionalnym portalu Silesia.info.pl<sup>10</sup>.

Zapis ten można spotkać w tekstach zamieszczanych na witrynach lub w internetowych wydaniach gazet regionalnych, np. „Dziennika Bałtyckiego”<sup>11</sup>, „Głosu Wielkopolskiego”<sup>12</sup>, „Gazety Krakowskiej”<sup>13</sup>, „Dziennika Wschodniego”<sup>14</sup>, ale też ogólnopolskich, np. w „Gazecie Wyborczej”<sup>15</sup> czy „Dzienniku Gazeta Prawna”<sup>16</sup>, oraz na stronach czasopism, w tym społeczno-politycznych, np. we „Wprost”<sup>17</sup> czy w „Newsweeku”<sup>18</sup>, gdzie pojawia się nie tylko w notkach informacyjnych, lecz także w dłuższych autorskich artykułach. Obecny jest na

<sup>7</sup> <https://wydarzenia.interia.pl/kraj/news-wszystkich-swietych-obchodza-rowniez-osoby-niewierzace,nId,2299280> [dostęp tu i we wszystkich poniższych lokalizacjach: 27.12.2021].

<sup>8</sup> <https://wiadomosci.wp.pl/wszystkich-swietych-w-strefie-stanu-wyjatkowego-sg-zabiera-glos-6699438378388352a>.

<sup>9</sup> <https://www.onet.pl/styl-zycia/onetkobieta/co-z-dniem-wszystkich-swietych-jest-decyzja-premiera/m4f212h,2b83378a>.

<sup>10</sup> <https://silesia.info.pl/wiadomosci/od-jutra-do-2-listopada-cmentarze-beda-zamkniecie>.

<sup>11</sup> <https://dziennikbaaltycki.pl/problem-smieci-po-wszystkich-swietych-ile-plastiku-pozostawiaja-po-sobie-na-cmentarzach-polacy-zobacz/ar/c11-15881361>.

<sup>12</sup> <https://gloswielkopolski.pl/dzien-wszystkich-swietych-czas-refleksji-i-zadumy-przeczytaj-wiersze/ar/3629736>.

<sup>13</sup> <https://gazetakrakowska.pl/pogoda-na-wszystkich-swietych-i-dlugi-weekend-2021-jaka-bedzie-przewidywana-pogoda-w-to-swieto-51121/ar/c15-15841443>.

<sup>14</sup> <https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/wszystkich-swietych-kiedys-to-swieto-obchodzono-wiosna-teraz-1-listopada-dlaczego,n,1000208018.html>.

<sup>15</sup> <https://elblag.wyborcza.pl/elblag/7,180071,27755978,dzien-wszystkich-swietych-jak-w-innych-panstwach-okazuje-sie.html>.

<sup>16</sup> <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/artykuly/1492378,kraska-koronawirus-wszystkich-swietych-decyzje-obostrzenia-przemieszczanie-sie.html>.

<sup>17</sup> <https://www.wprost.pl/polityka/10534210/wiadomosci-tvp-w-akcji-fur-deutschland-i-adam-bodnar-mowiacy-po-niemiecku-w-jednym-materiale.html>.

<sup>18</sup> <https://www.newsweek.pl/opinie/zaloba-w-cieniu-drozyzny-dlaczego-ceny-zniczy-zajmuja-nas-bardziej-niz-pamiec-o/dpne2mr>.

stronach stacji radiowych i telewizyjnych: Polskiego Radia<sup>19</sup>, Polskiego Radia PiK<sup>20</sup>, Polskiego Radia Rzeszów<sup>21</sup>, Radia Zet<sup>22</sup>, TVP Bydgoszcz<sup>23</sup>, agencji prasowych, np. Polskiej Agencji Prasowej<sup>24</sup>.

Z zapisem wielką literą słowa *dzień* poprzedzającego *Wszystkich Świętych* spotykamy się na oficjalnych portalach jednostek samorządowych – miast, np. Inowrocławia<sup>25</sup> czy Gdańska<sup>26</sup>. Można go odnaleźć na internetowych stronach instytucji państwowych, takich jak policja<sup>27</sup> czy Instytut Pamięci Narodowej<sup>28</sup>, oraz stowarzyszeń ogólnopolskich, np. Związku Ochotniczych Straży Pożarnych Rzeczypospolitej Polskiej<sup>29</sup>. Co więcej, występuje na oficjalnych stronach rządowych – w serwisie Rzeczypospolitej Polskiej gov.pl<sup>30</sup>, w tym również na stronie nadzorowanej przez Ministerstwo Edukacji i Nauki, np. w e-materiałach przeznaczonych do nauki w szkołach lub do samodzielnej pracy ucznia (z zakresu języka polskiego i wiedzy o społeczeństwie) zamieszczonych na Zintegrowanej Platformie Edukacyjnej Ministerstwa Edukacji i Nauki („935 – ustanowienie 1 listopada Dniem Wszystkich Świętych”<sup>31</sup>) i w e-podręczniku do edukacji wczesnoszkolnej dla klasy 1 („Przełącznij podpisy pod obrazki, które są zwią-

---

<sup>19</sup> <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2209242,Dzien-Wszystkich-Swietych-w-dawnej-Polsce>.

<sup>20</sup> <https://www.radiopik.pl/2,96451,ostatnie-godziny-przed-dniem-wszystkich-swietych>.

<sup>21</sup> <https://radio.rzeszow.pl/wiadomosci/ksiazd-tomasz-nowak-o-uroczystosciach-wszystkich-swietych-i-dniu-zaduszny>.

<sup>22</sup> <https://www.radiozet.pl/Co-gdzie-kiedy-jak/Wszystkich-Swietych-i-Zaduszki-jakiesaroznice-miedzy-swieta-i-kiedy-wypadaja-w-2021>.

<sup>23</sup> <https://bydgoszcz.tvp.pl/56589025/1-listopada-wszystkich-swietych>.

<sup>24</sup> <https://www.pap.pl/aktualnosci/news%2C351192%2Ckard-nycz-idzmy-na-cmentarz-przezywac-gleboka-refleksje-nad-sensem-zycia>.

<sup>25</sup> <https://inowroclaw.naszemiasto.pl/tak-wygladal-dzien-wszystkich-swietych-2021-w-inowroclawiu/ar/c1-8526931>.

<sup>26</sup> <https://www.gdansk.pl/wiadomosci/wszystkich-swietych-odwiedzalismy-groby-bliskich-znajomych-przyjaciol,a,207470>.

<sup>27</sup> <https://policja.pl/pol/aktualnosci/209996,Bezpieczny-Dzien-Wszystkich-Swietych-i-Dzien-Zaduszny-2021.html>.

<sup>28</sup> <https://gdansk.ipn.gov.pl/pl2/aktualnosci/42561,W-Dzien-Wszystkich-Swietych-pamietamy-o-naszych-bohaterach-narodowych.html>.

<sup>29</sup> <http://www.zosprp.pl/?q=content/apel-prezesa-zg-zosp-rp-o-uczczenie-pamieci-strazakow-ochotnikow>.

<sup>30</sup> <https://www.gov.pl/web/palestyna/dzien-wszystkich-swietych-w-jerozolimie>; <https://www.gov.pl/web/islandia/obchody-dnia-wszystkich-swietych-w-reykjaviku>; <https://www.gov.pl/web/uw-mazowiecki/dzien-wszystkich-swietych--pamietamy-o-grobach-i-cmentarzach-wojennych>.

<sup>31</sup> <https://zpe.gov.pl/a/swieto-zmarlych-w-roznych-kulturach/DhoKKsaPL>.

zane z Dniem Wszystkich Świętych<sup>32</sup>). Zapis ten widzimy też na stronie Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej („Z okazji Dnia Wszystkich Świętych marszałek Sejmu Elżbieta Witek oddała hołd wybitnym mężom stanu, byłym członkom prezydium Izby – marszałkom i wicemarszałkom z II i III Rzeczypospolitej<sup>33</sup>); można go było zobaczyć na Twitterze na oficjalnym portalu Kancelarii Premiera w tweecie z 1 listopada 2021 r., podanym dalej przez Ministra Edukacji i Nauki Przemysława Czarnka poprzez jego oficjalną stronę, a także przez stronę samego Ministerstwa Edukacji i Nauki („1 listopada to Dzień Wszystkich Świętych<sup>34</sup>).

Choć do szczególnej troski o poprawność językową zobowiązane są właśnie instytucje edukacyjne, zdarza się zobaczyć ten zapis na stronach nie tylko szkół<sup>35</sup>, lecz także uczelni wyższych, np. Politechniki Gdańskiej<sup>36</sup>, Uniwersytetu Łódzkiego<sup>37</sup>, Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego<sup>38</sup>, Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego<sup>39</sup>, czy w biuletynie Politechniki Warszawskiej<sup>40</sup>. Co więcej, można go znaleźć w publikacjach naukowych, np. w „Biuletynie Historii Wychowania” (Semrau, Rutkowski 2020, s. 171–184), jak również w tekstach zamieszczanych w polonistycznych czasopismach naukowych, takich jak „Prace Polonistyczne” (Bolecki 2003, s. 313–318), „Acta Universitatis Lodzianis. Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców” (Zarzycka 2010, s. 415–424) czy „Poradnik Językowy” (Jędryka 2006, z. 8, s. 64–76). Można się z nim też spotkać w specjalistycznych publikacjach etnograficznych poświęconych stricte problematyce świąt i spraw religijnych (Ogrodowska 2004, s. 238; Marek, Bortlik-Dźwierzyńska 2014, s. 255).

Zapis ten nie jest zupełnie obcy środowiskom religijnym: można go przykładowo znaleźć w ogłoszeniach parafialnych<sup>41</sup>, jak również na stronie dwutygo-

<sup>32</sup> <https://zpe.gov.pl/a/temat-43-dzien-wszystkich-swietych/DQvB26p06>.

<sup>33</sup> <https://www.sejm.gov.pl/Sejm9.nsf/komunikat.xsp?documentId=4F7531DF9C8B9408C1258780002FB9BD>.

<sup>34</sup> <https://twitter.com/PremierRP/status/1455071566199394310>.

<sup>35</sup> Np. <http://www.zspniece.pl/n,przed-dniem-wszystkich-swietych-1>.

<sup>36</sup> <https://pg.edu.pl/aktualnosci/2021-10/odeszli-od-nas-zostali-w-naszej-pamieci>.

<sup>37</sup> <https://www.uni.lodz.pl/aktualnosc/szczegoly/korowody-swietych-czyli-zaduszki-kontra-halloween>.

<sup>38</sup> <http://www.uwm.edu.pl/stowarzyszenie/?m=202111&paged=2>.

<sup>39</sup> [https://www.kul.pl/wiara-tradycja-i-zapozyczenia-o-halloween-i-wszystkich-swietych-ks-marcin-wysocki,art\\_92155.html](https://www.kul.pl/wiara-tradycja-i-zapozyczenia-o-halloween-i-wszystkich-swietych-ks-marcin-wysocki,art_92155.html).

<sup>40</sup> <https://www.biuletyn.pw.edu.pl/Kultura-i-Tradycja/Obchody-Dnia-Wszystkich-Swietych-w-roku-2019>.

<sup>41</sup> <https://milosierdzie-boze.pl/ogloszenia-parafialne-xxxi-niedziela-zwykla-31-10-2021-r>.

dnika katolickiego diecezji pelplińskiej „Pielgrzym”<sup>42</sup> czy na stronie katolickiego portalu społecznościowo-informacyjnego Deon<sup>43</sup>.

Spotyka się też, choć dużo rzadziej, inną pisownię nazwy *Wszystkich Świętych*, włączającą w skład nazwy własnej słowo *święto*. Zapis taki występuje m.in. na stronie rządowej: „Z okazji Święta Wszystkich Świętych w dniu 31 października 2019 r. na Centralnym Cmentarzu w Sofii tak jak co roku, uczczono pamięć pochowanych tam Polaków”<sup>44</sup>. Podobnie pojawia się on w tekstach zamieszczanych na głównych internetowych portalach informacyjnych, stronach gazet czy służb realizujących państwowe zadania, w wiodących serwisach tematycznych<sup>45</sup>.

Z kolei w tekstach powstających w środowiskach religijnych i kręgach do nich zbliżonych szczególnie wyraźna jest tendencja do włączania w skład analizowanej nazwy słowa *uroczystość*, czego dowody można znaleźć nie tylko na stronach parafialnych<sup>46</sup>, ale też w wypadku Konferencji Episkopatu Polski<sup>47</sup> i Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego<sup>48</sup>, w „Tygodniku Solidarność”<sup>49</sup> oraz w publikacjach naukowych o charakterze teologicznym (Kowalczyk 2009, s. 93–118), sporadycznie też w innych źródłach<sup>50</sup>.

<sup>42</sup> <https://pielgrzym.pelplin.pl/610-22-2020/8657-sztuka-zycia-sztuka-umierania-ks-krzysztof-gasecki>.

<sup>43</sup> <https://deon.pl/blogi/artykuly-blogerow/potop-i-jego-echa-w-pamieci-ludzi,140532>.

<sup>44</sup> <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Z2VFTVPFvboJ:https://www.gov.pl/web/bulgaria/obchody-dnia-wszystkich-swietych+&cd=1&hl=pl&ct=clnk&gl=pl>.

<sup>45</sup> Np. na Wirtualnej Polsce: [https://historia.org.pl/2012/11/02/swieto-wszystkich-swietych-i-zaduszki-w-ii-rp-zdjecia](https://wiadomosci.wp.pl/wszystkich-swietych-2019-jakie-tradycje-wiaza-sie-z-1-listopada-6440641143281793a, stronie „Dziennika Wschodniego”: https://www.dziennikwschodni.pl/lublin/wszystkich-swietych-kiedys-to-swieto-obchodzono-wiosna-teraz-1-listopada-dlaczego,n,1000208018.html, stronie Służby Więziennej: https://www.sw.gov.pl/aktualnosc/okregowy-inspektorat-sluzby-wieziennej-w-bydgoszczy-1-listopada-swieto-wszystkich-swietych-pamietamy-o-zmarlych, w serwisie o tematyce historycznej Historia.org.pl: <a href=).

<sup>46</sup> <https://www.stanislawbiskup.pl/parafia/ogloszenia/941-ur-wszystkich-swietych-01-11-2021>; <https://parafiazbawiciela.org/2021/rocznica-poswiecenia-kosciola-ogloszenia-parafialne-4>; <http://parafia-linia.pl/992-ogloszenia-31-10-2021-artykul.html>; <http://parafia-jozefow.pl/ogloszenia-parafialne-xxxi-niedziela-zwykla-31-10-2021>.

<sup>47</sup> <https://episkopat.pl/slowo-prymasa-polski-na-uroczystosc-wszystkich-swietych-i-dzien-zaduszny>.

<sup>48</sup> <https://uksw.edu.pl/pl/uniwersytet/uczelnia-dzis/aktualnosci/2746-pamietamy>.

<sup>49</sup> <https://www.tysol.pl/a38972-Dzis-Uroczystosc-Wszystkich-Swietych-Dla-chrzescijan-wielkie-i-radosne-swieto>.

<sup>50</sup> Na stronach: Onetu – <https://podroze.onet.pl/ciekawe/dziady-czyli-przedchrze-scijan-ski-obrzed-zaduszny-wszystkich-swietych-2021/s0j927r>; radia Rzeszów – <https://radio.rzeszow.pl/wiadomosci/ksiadz-tomasz-nowak-o-uroczystosciach-wszystkich-swietych-i-dniu-zaduszny>; szkoły – <https://zse.glogow.pl/swieto-zmarlych-wszystkich-swietych-zaduszki>.

Pisownia nazwy święta, mimo że jest ono znane w Polsce od dawna, wydaje się więc w uzusie nie do końca ustabilizowana, o czym dodatkowo świadczy to, że w obrębie wielu tekstów, w tym przytoczonych, pojawia się oboczność zapisów, np. *dzień Wszystkich Świętych* / *Dzień Wszystkich Świętych* czy *Wszystkich Świętych* / *Dzień Wszystkich Świętych*, która daje się interpretować jako odbicie przekonania autorów/korektorów o istnieniu wariantywnych postaci nazwy święta.

Rozchwieianie uzusu w zakresie pisowni nazwy święta potwierdzają też dane korpusowe. W Narodowym Korpusie Języka Polskiego (wyszukiwarka PELCRA, podkorpus zrównoważony) na 195 kontekstów diagnostycznych<sup>51</sup> słowo *dzień* poprzedzające nazwę *Wszystkich Świętych* zapisane jest wielką literą aż w 44 wypadkach, co stanowi 22,5%. Podobny wskaźnik procentowy ma zapis *święto* *Wszystkich Świętych*, choć w tym wypadku dane są mało liczne (na 13 rekordów w 3 wypadkach zapisano słowo *święto* wielką literą, co stanowi 23%). Jeszcze wyższą frekwencję ma ten zapis w danych ze stale aktualizowanego korpusu monitorującego MoncoPL, w znacznym stopniu czerpiącego teksty z artykułów publikowanych w internetowych serwisach informacyjnych<sup>52</sup>. Na dzień 28 grudnia 2021 r. kontekstów zawierających omawianą frazę było w nim ponad 13 tys. W kontekstach diagnostycznych odsetek zapisów włączających słowo *dzień* do nazwy *Wszystkich Świętych* wynosił 35%<sup>53</sup>.

Na potrzeby zbadania uzusu ortograficznego omawianej nazwy święta przeprowadziłam dodatkowo w dniach 4–8 stycznia 2022 r. ankietę wśród studentów polonistyki i kierunków pokrewnych na Uniwersytecie Gdańskim. Ankietę wypełniło w sumie 201 osób, w tym 128 studentów filologii polskiej (81 studentów studiów licencjackich, 47 – magisterskich), 12 – etnofilologii kaszubskiej, 8 – wiedzy o teatrze, 28 – podyplomowych studiów *Nauczanie języka polskiego jako obcego*.

Studenci mieli za zadanie dokończyć zdanie: *1 listopada w kalendarzu przypada...* Na 135 kontekstów diagnostycznych<sup>54</sup> 84 razy podano pisownię zgodną z normą: (*święto/dzień/uroczystość*) *Wszystkich Świętych*, a 50 razy – pisownię włączającą słowo *dzień* (25), *uroczystość* (18) i *święto* (5) do nazwy za pomocą

<sup>51</sup> Z wyłączeniem tych, w których słowo *dzień* występuje na początku zdania, a zatem jego pisownia wielką literą wynika z zastosowania zasady składniowej, oraz powtórzeń cytatów.

<sup>52</sup> Więcej o korpusie – zob. Pęzik, 2020, s. 133–150.

<sup>53</sup> Podanie dokładnych danych liczbowych może być w tym wypadku mylące, ponieważ w korpusie daje się zauważyć niewyeliminowane powtórzenia rekordów.

<sup>54</sup> Wyeliminowane zostały konteksty, w których podano nazwę dnia tygodnia, inną nazwę, np. *Dzień Zmarłych*, *Święto Zmarłych* lub *Dzień Zaduszny*, brak było odpowiedzi lub odpowiedź wskazywała na nierozpoznanie określenia jako nazwy własnej (brak zapisu obu członów wyrażenia *Wszystkich Świętych* wielką literą).



użycia wielkiej litery. Co ciekawe, tak dużych rozbieżności nie było w przypadku pozostałych dwóch nazw świąt<sup>55</sup>.

Przeprowadzone wstępne rozpoznanie uzusu w zakresie pisowni nazwy święta Wszystkich Świętych wyprzedzające możliwość jego oceny na podstawie danych zebranych z wielomilionowych korpusów skłaniają do kilku wniosków i refleksji. Przede wszystkim zgromadzone dane wskazują na to, że uzus ortograficzny w zakresie jego pisowni jest wyraźnie rozchwiany. Dzieje się tak, mimo że święto to ma w kulturze Polski bardzo długą tradycję i jest silnie obecne w świadomości osób nie tylko religijnych (to od dawna ustawowo uregulowany dzień wolny od pracy, ponadto wiąże się z nim powszechne obyczaje kulturowe), a pisownia jego nazwy jest wyraźnie unormowana nie tylko w referencyjnych, powszechnie dostępnych źródłach ortograficznych, ale też w dokumentach państwowych. Budzi to pytanie o wymiar oceny tego zjawiska.

Z jednej strony można bowiem utyskiwać nad stanem świadomości ortograficznej społeczeństwa i brakiem dbałości o poprawność ortograficzną, w szczególności w tekstach publicznie eksponowanych, których nadawcy ponoszą instytucjonalną odpowiedzialność za propagowanie wzorcowej polszczyzny. Trudno się bowiem zgodzić z tym, by zapis niezgodny z normą ortograficzną pojawiał się w oficjalnych publikacjach instytucji państwowych, opiniotwórczych mediów, instytucji kultury czy nauki i instytucji edukacyjnych. Z drugiej zaś strony można się zastanawiać, czy nie jest to kolejny dowód na to, że samo formułowanie przepisów ortograficznych, braki w ich precyzji i jednoznaczności oraz całościowej koherencji nie stanowią ogólniejszych przeszkód w podejmowaniu przez piszących pewnych decyzji ortograficznych (co w odniesieniu do sytuacji omawianej nazwy mogłoby być przedmiotem odrębnej, bardziej szczegółowej analizy).

Jednocześnie należy rozważyć, jaką w ogóle przyjąć postawę wobec problemu rozbieżności normy i uzusu wówczas, gdy dotyczy ona ortografii. Przywołani na początku tekstu pomysłodawcy projektu weryfikowania normy językowej na podstawie metodycznie przeprowadzonej obserwacji rozpowszechnienia pewnych form i ich wysokiej frekwencji w tekstach nie odnoszą tego postulatu do kwestii zapisu ortograficznego, dla którego uznają za nadrzędne kryterium oceny poprawności kodyfikację. Bardziej umiarkowane stanowisko zajmuje Elżbieta Awramiuk. Uważa ona, że z całkowitym podporządkowaniem się uzusowi i rezygnacją ze skodyfikowanej normy wiąże się co prawda niebezpieczeństwo zachwiania stabilności graficznego obrazu słowa/wyrażenia, ale mimo to nadmierna normatywizacja nie jest rozwiązaniem pożądanym i w sytuacji gdy

---

<sup>55</sup> Np. w przypadku *Dnia Matki* na 153 konteksty świadczące o rozpoznaniu wyrażenia jako nazwy święta (przynajmniej któryś człon pisany wielką literą) w 135 jej postaci i zapis były zgodne z normą.

następuje rozejście się normy i ususy, należy w pewien sposób liczyć się też z praktyką pisarską wykształconych Polaków (Awramiuk 2013, s. 30). Zygmunt Saloni, który od lat zauważa wyraźne działanie ususy i stosowanie wariantywności pisowni niezależne od stopnia restrykcyjności przepisów, obserwowane nawet w przypadkach pozornie prostych i bezdyskusyjnych, uważa, że należy do pewnego stopnia pogodzić się ze spontanicznym rozwojem pisowni polskiej, a przepisy upraszczać, dopuszczając w przypadku wahań warianty alternatywne (Saloni 2011, 2018).

W świetle tej opinii należałoby zatem zastanowić się, czy oboczne formy nazwy *Wszystkich Świętych* pojawiające się w tekstach z odpowiednio wysoką frekwencją, co wykazała podjęta tu próba zdiagnozowania współczesnego ususy pisownianego, nie świadczą o tym, że rodzą się niezauważane przez kodyfikację alternatywne postaci nazwy święta, i przyjrzyć się pod tym kątem także innym nazwom – przynajmniej tym, o których zapisie decyduje konwencjonalna zasada pisowni wielką literą.

### Przywoływane teksty źródłowe

Bolecki W. (2003), *Nie całkiem fantastyczne podróże po pewnym romantycznym temacie* (z poradnika wykładowcy), „Prace Polonistyczne” seria LVIII.

Jędryka B.K. (2006), *Język polski w polskiej i polonijnej szkole. Próba porównania wybranych podręczników szkolnych do drugiej klasy szkoły podstawowej*, „Poradnik Językowy” z. 8.

Kowalczyk M. (2009), *Uroczystość Wszystkich Świętych w nauczaniu Kościoła i polskich tradycjach ludowych*, w: „Tarnowskie Studia Teologiczne” t. 28/1.

Marek Ł., Bortlik-Dźwierzynska M. (2014), *Za Marksem bez Boga. Laicyzacja życia społecznego w Polsce w latach 1945–1989*, Katowice.

Ogrodowska B. (2004), *Polskie obrzędy i zwyczaje doroczne*, Warszawa.

Semrau K., Rutkowski J. (2020), *Dziedzictwo zakonu pijarów w perspektywie badań Zespołu Szkół Pijarskich w Elblągu*, „Biuletyn Historii Wychowania” nr 42.

Zarzycka G. (2010), „*Teatr czytelników*” jako dialog z tekstem literackim (na przykładzie inscenizacji wiersza Wisławy Szymborskiej Pogrzeb), „Acta Universitatis Lodzianensis, Kształcenie Polonistyczne Cudzoziemców” 17.

## Bibliografia

- Awramiuk E. (2013), *Współczesna pisownia polska: między normą a uzusem*, „Poradnik Językowy” z. 2.
- Dawidziak-Kładoczna M. (2015), *Nazwy świąt katolickich w świadomości współczesnych użytkowników polszczyzny*, „Poradnik Językowy” z. 6.
- Gigilewicz E. (red.) (2014), *Encyklopedia katolicka*, t. 20, Lublin.
- Gębka-Wolak M., Kaproń-Charzyńska I. (2020), *Wielka litera w tekstach urzędowych. Wybrane problemy związane ze stosowaniem kryterium znaczeniowego*, „Poradnik Językowy” nr 2.
- Gębka-Wolak M., Moroz A. (2021), *Morfoskładnia w Słowniku właściwych użyć języka*, „Język Polski” z. 2.
- Ginter J. (2013), *O pisowni wyrażenia „Ś/święty M/Mikołaj” i innych problemach ortograficznych w pracy redaktora podręczników do nauki języka polskiego w szkole podstawowej*, „Język-Szkoła-Religia” nr 2.
- Ginter J. (2016), *Rola internetowych poradni językowych w procesie normalizacji pisowni polskiej*, Gdańsk.
- Ginter J. (2019), *Koncepcja Deleuzjańska czy deleuzjańska? O pisowni przymiotników odnazwiskowych na przykładach z pewnej książki*, w: *Słowotwórstwo apelatywne i onomastyczne. Materiały ósmej konferencji językoznawczej poświęconej pamięci profesora Bogusława Krei* („Wokół Słów i Znaczeń” t. 8), red. E. Rogowska-Cybulska, A. Lica, E. Badyda, Gdańsk.
- Ginter J. (2021), *Normy poprawnościowe dotyczące leksyki religijnej jako przedmiot zainteresowania korektorów i redaktorów językowych*, „Język-Szkoła-Religia” t. 16, s. 7–20.
- Kalendarz liturgiczny diecezji polskich* (2013),  
[https://web.archive.org/web/20141025005619/http://www.kkbids.episkopat.pl/uploaded/KalendarzDiecezjiPolskich-2013-02-28\\_2.pdf](https://web.archive.org/web/20141025005619/http://www.kkbids.episkopat.pl/uploaded/KalendarzDiecezjiPolskich-2013-02-28_2.pdf).
- Karpowicz T. (2014), *Hierarchizacja normy ortograficznej jako zagadnienie teoretyczne i praktyczne*, „Poradnik Językowy” z. 9.
- Narodowy Korpus Języka Polskiego*, <http://www.nkjp.pl>.
- Liberek J. (2021), *Norma językowa jako fakt społeczny fundowany na uzusie. Uwagi w kontekście Słownika właściwych użyć języka*, „Język Polski” z. 2.
- Markowski A. (2007), *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*, Warszawa.
- Milewska-Stawiany M. (2009), *Trudności ortograficzne związane z nowymi zapożyczeniami*, w: *Umiej obiecało swoje... Pelplińskie konkursy ortograficzne (2004–2008)*, red. E. Rogowska-Cybulska, Pelplin.
- MoncoPL, <http://monco.frazeo.pl>.

Pawelec R. (2013), *Kreska kresce nierówna – o użyciu łącznika oraz (dwojako zapisywanego) myślnika we współczesnej interpunkcji i ortografii*, „Poradnik Językowy” z. 1.

Pawelec R. (2014), *Ortografia w urzędzie, czyli o tym wszystkim, o co urzędnicy chcieliby zapytać językoznawcę*, „Poradnik Językowy” nr 9.

Pęzik P. (2020), *Budowa i zastosowanie korpusu monitorującego MoncoPL*, „Forum Lingwistyczne” nr 7.

Polański E., Malinowski M. (2013), *O trudnościach w pisowni zestawień apozycyjnych*, „Poradnik Językowy” nr 1.

Przybylska R., Przyczyna W. (2011), *Pisownia słownictwa religijnego*, Tarnów.

Rogowska-Cybulska E. (2011), *Zasady pisowni polskiej w świetle pytań kierowanych do poradni językowych*, „Język Polski” z. 2–3.

Rogowska-Cybulska E. (2015), *O nowo/narodzonym Chrystusie uwagi ortograficzne*, „Język – Szkoła – Religia” nr 2.

Rozporządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej z dnia 15 listopada 1924 r. o dniach świątecznych (Dz.U. z 1924 r. Nr 101, poz. 928).

Ruszkowski M. (2009), *Ortograficzne formy wariantywne*, „Język Polski” z. 4–5.

Ruszkowski M. (2014), *Formy oboczne skrótowców*, „Poradnik Językowy” nr 9.

Saloni Z. (2011), *Co w roku 2010 obowiązuje w pisowni polskiej?*, „Język Polski” z. 2–3.

Saloni Z. (2018), *W stulecie niepodległości i „ustalonej” pisowni polskiej*, „LingVaria” XIII, nr 2 (26).

Skudrzyk A., Urban K. (2009), *Wielką czy małą literą? Mały słownik użycia wielkich liter w polskich tekstach*, Warszawa.

*Wielki słownik ortograficzny PWN z zasadami pisowni i interpunkcji* (2003), red. E. Polański, Warszawa.

*Wielki słownik ortograficzny PWN z zasadami pisowni i interpunkcji* (2016), red. E. Polański, wyd. 4 popr. i uzupełn., Warszawa.

Ustawa z dnia 18 stycznia 1951 r. o dniach wolnych od pracy (Dz.U. z 1951 r. Nr 4, poz. 28).

Zdunkiewicz-Jedynak D. (2021), *Poprawne vs. właściwe użycia języka. Uwagi w kontekście Słownika właściwych użycy języka*, „Język Polski” z. 2.

## Streszczenie

**(Dzień) Wszystkich Świętych – współczesny uzus ortograficzny  
w świetle normy**

W artykule podjęta jest próba zdiagnozowania współczesnego ususu ortograficznego w zakresie pisowni nazwy święta Wszystkich Świętych w języku polskim. Przedstawione zostały dane pochodzące z tekstów gazet, czasopism, środków masowego przekazu, głównych portali informacyjnych, internetowych stron jednostek administracji publicznej, instytucji państwowych, instytucji edukacyjnych, wydawnictw naukowych, z internetowych stron katolickich, a także dane korpusowe oraz ankietowe. Świadczą one o tym, że współczesny uzus w zakresie pisowni nazwy święta jest rozchwiany, co może świadczyć o rodzeniu się alternatywnych nazw święta Wszystkich Świętych.

**Słowa kluczowe:** norma, uzus, ortografia, nazwy świąt

## Summary

**(Dzień) Wszystkich Świętych – contemporary orthographic usage  
in the light of a norm**

The article attempts to diagnose the contemporary spelling usus in relation to the Polish name of holiday Wszystkich Świętych. Data from the texts of newspapers, magazines, mass media, main information portals, websites of public administration units, state institutions, educational institutions, scientific publications, Catholic websites, as well as corpus and questionnaire data are presented. They testify to the fact that the contemporary usage of the spelling of the name is unstable, which may indicate the birth of alternative names for the holiday.

**Keywords:** norm, usus, orthography, names of the holidays



## Z DZIEJÓW SŁÓW I ICH ZNACZEŃ – *ŚWIĘTY* (CZĘŚĆ 1. OD CZASÓW NAJDAWNIEJSZYCH DO DOBY ŚREDNIOPOLSKIEJ)<sup>2</sup>

Pytania o znaczenia wyrazów danego języka stawiane są od wieków, a sformułowanie odpowiedzi na nie – niezwykle precyzyjnych i ścisłych – nie należy do najłatwiejszych zadań. Językoznawcę interesują struktura języka, jego dzieje, zasób jednostek językowych i przeobrażenia, jakim podlegały one w ciągu wieków. Wyjaśnienie symboliki czy rytualnego, mistycznego znaczenia leksemu *święty* w religiach, religioznawstwie, systemach filozoficznych, teologii biblijnej i dogmatycznej czy w tekstach literackich jest raczej domeną badaczy różnych kultur, filozofów, teologów i literaturoznawców. Jednak w momentach zadumy nad sprawami tego świata, różnorodnością wielu ludzkich poczynąń refleksja o istotach, rzeczach, zjawiskach wyjątkowych, niezemskich przenosi się niezrędko na słowa, dzięki którym czynimy je faktami osobliwymi, nieprzemijalnymi, rytualnymi. Właśnie wtedy pytania o te kwestie mogą stać się pytaniami o ich nazwy, o znaczenia, za pomocą których nazywamy osoby, określamy ich cechy czy opisujemy zjawiska.

W religioznawstwie *święty* oznaczać może po prostu wszystko, czemu człowiek oddaje cześć, zwłaszcza zaś moce przejawiające się w każdej sferze życia (w hierofaniach, kratofaniach itd.; MST 1987). Wnikliwa analiza przeżycia religijnego w ramach filozofii religii wskazuje, że podstawowe doświadczenie tego, co święte, jest najpierw doświadczeniem jego braku w tym historycznym („świeckim”) świecie, albowiem ujawnia wprawdzie swój charakter w najwyższych

---

<sup>1</sup> joanna@kuc.ovh, <https://orcid.org/0000-0003-3978-9320>

<sup>2</sup> Artykuł wpisuje się w realizację projektu NPRH (konkurs I/2016, moduł Dziedzictwo narodowe, wniosek 11H 16 0083 84, wnioskodawca: Wydział Filologiczny UwB, zespół: ks. prof. dr hab. W.J. Przyczyna – kierownik projektu, ks. dr hab. M. Ławreszuk, prof. UwB – koordynator projektu, abp dr hab. J. Kostiuczuk, prof. ChAT, prof. dr hab. L. Citko, dr hab. K. Czarnecka, prof. UAM, dr hab. J. Kuffel, ks. dr J. Tofiluk, prof. ChAT, ks. dr W. Misijuk, dr A. Rygorowicz-Kuźma, dr M. Kurianowicz, dr J. Charkiewicz, ks. P. Makal, ks. dr. J. Kupryjaniuk, mgr G. Makal, mgr D. Kazimierowicz). Nr projektu 0083/NPRH5/H11/84/2017.

przejawach bytu (np. w miłości i śmierci), ale natychmiast ukrywa się i przybiera tajemniczą postać. Księga Rodzaju przekonuje, że człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boże (Rdz 1,27), a skoro atrybutem Bożym jest świętość, pierwszej przesłanki dotyczącej powołania człowieka do świętości można dopatrywać się w opisie stworzenia świata i człowieka. W Księdze Kapłańskiej Bóg zwraca się do swojego ludu słowami: „Bądźcie świętymi, bo ja jestem święty, Pan, Bóg wasz!” (Kpł 19,2). *Katechizm Kościoła Katolickiego* (2002) podkreśla, że świętość rozumiana jako duchowy postęp ukierunkowana jest na mistyczne zjednoczenie z Chrystusem. Sakramenty zaś to „święte misteria”.

Hebrajski rdzeń słowa święte dzieli od tego, co świeckie – świata w „pejoratywnym” sensie tego słowa. Przynależność do kategorii „święte” staje się dopiero podstawą żądania moralnej świętości. Nowy Testament zachowuje tę terminologię (Rz 1,7; 1 Kor 1,2; 1 P 1,15 i n.; 2, 9) z wyeksponowaniem zbawienia w Jezusie i różnicą, że święte nie jest już tym, co wyodrębnione ze świata, nie stanowi już wydzielonej własnej sfery – staje się problemem teologii dogmatycznej<sup>3</sup>.

Według *Encyklopedii katolickiej* (Gryglewicz, Łukaszyk, Sułowski 1989) święty to osoba odgrywająca istotną rolę w danej religii (bohater kulturowy), wskazująca drogę ku różnie rozumianemu zbawieniu i pośrednicząca w jego osiągnięciu lub będąca wzorem do naśladowania; także – czas, w którym upamiętnia się wydarzenia (historyczne lub mityczne) istotne dla wyznawców danej religii<sup>4</sup>, oraz język służący do przekazu – Objawienia i sprawowania kultu. W hasło *świętych kult* czytamy: „część oddawana osobom uznanym za święte, przybierająca formy modlitwy, ofiary, pielgrzymki do miejsc życia, nawiedzania grobów i udziału w misteriach”. Słowa chrześcijańskiego credo „wierzę w święty Kościół powszechny, świętych obcowanie” zawierają w zasadzie oba współczesne użycia wyrazu *święty* – jako przydawki przymiotnikowej określającej Kościół i jako zsubstantywowanego przymiotnika nazywającego postaci.

Leksem *święty* jest obecny w naszym języku od dawna<sup>5</sup> w tym samym brzmieniu i postaci graficznej co dzisiaj, ale na przestrzeni dziejów języka podlegał różnym zmianom semantycznym. Niektóre z najstarszych znaczeń, tych podstawowych, są żywe także współcześnie. Spróbujmy zatem prześledzić historię zamieszczonego w tytule słowa oraz jego znaczenia w polszczyźnie, użyć w kon-

<sup>3</sup> Chodzi o problem utrzymania właściwej granicy między Bogiem a stworzeniem, gdy przypisuje się w sposób uroczysty człowiekowi rzeczywistość i wewnętrzną jakość świętości (samoudzielanie się Boga; łaska uświęcająca).

<sup>4</sup> W języku polskim w odniesieniu do czasu i języka bardziej zasadne jest mówienie o ich sakralności (*sacrum*), przez co unika się relacji do aspektu moralizatorskiego, implikowanego w pojęciu *święty* (Gryglewicz, Łukaszyk, Sułowski 1989, s. 410).

<sup>5</sup> Wyraz *święty* prawdopodobnie był znany jeszcze przed przyjęciem przez Polskę chrześcijaństwa, ale jego notacje pojawiły się znacznie później – wraz z rozwojem piśmiennictwa w Polsce.



kretnych tekstach i kontekstach, jego sensu oraz definicji słownikowych – co znaczą i jak się odnoszą do podstawowej wartości semantycznej wyrazu *święty*. Artykuł został podzielony na dwie części ze względu na objętość materiału, prezentującego liczne eksplikacje wyrazu *święty* i jego kolokacje. Spójrzmy zatem najpierw na to słowo z perspektywy przeszłości polszczyzny, udokumentowano je już bowiem w dawnych tekstach staropolskich.

*Słownik etymologiczny* Brücknera (SEB) wywodzi przymiotnik *święty* od kościelnego ‘sanctus’ z adnotacją, że znaczenie to otrzymał „chyba przez chrześcijaństwo dopiero”, bowiem „pierwotne, jak dowodzi, awest. *spenta-*, ‘święty’ (w awest. *sp-* z *sw-*), *spanah-* ‘świętość’, *spanjah-*, ‘święty’”. W haśle na ten temat czytamy:

*święto, świętość; świętosny* w biblji; »do *święt*«, *świętki (zielone), święteczny, świętkować; święcica, święcić, wyświęcać* (i w kartach); *świętobliwy; święć, świętynia* (dziś nieraz *ę* miasto dawnego *q*); *świętoszek* (prasłowiańskie, rus. *swjatosza* w 12. wieku); liczne złożenia: *świętokrzyżski, świętojański, świętokupca* (o ‘symonji’), *świętokradztwo, świętopietrze* [...]; w imionach pogańskich: *Świętopelk, Świętosław, Świętowit*, najwyższy bożek w Arkonje na Rugji w 12. wieku (te imiona najpospolitsze), znaczy to samo co *jary* ‘silny’ (= *Jaropelk, Jarosław, Jarowit*, bożek najwyższy w Helbergu 1125 r.). Lit. *szwentas* nie wolne od wpływu słowiańskiego (napewne co do znaczenia kościelnego; prus. *swints*; łotew. *swets*, tamto z polskiego, to z ruskiego), ale to nie pożyczka [...]. U naszych ruskich pisarzy, np. u Zimorowica, *świszczenik* ‘ksiądz’, z ruska. Zbiorowe *święcia* (‘święci’) od 14. wieku, dziś ludowe.

Występowanie w wielu językach słowiańskich ekwiwalentów leksemu, o którym mowa, jest dowodem na jego obecność w języku prasłowiańskim<sup>6</sup>.

Inne źródło podaje, że *święty* – *kadosz* – pochodzi z języka hebrajskiego, z rdzenia oznaczającego ‘ciąć, odcinać, oddzielać’, znaczy więc tyle, co ‘być oddzielnym, być innym’ (Szymik 2006). Z pewnością słowo *święty* w łacińskim brzmieniu *sanctus* było znane już w starożytności. *Słownik teologii biblijnej* (STB) potwierdza, że użycie słowa „święty” bez połączeń bezpośrednich z innymi terminami zdarza się w Starym Testamencie bardzo rzadko. Określenie to było zarezerwowane dla wybranych czasów ostatecznych. W Nowym Testamencie oznacza ono po prostu chrześcijan. Początkowo używano go tylko w odniesieniu do członków gminy jerozolimskiej, a zwłaszcza do małej grupy, która przeżyła \*zesłanie Ducha Świętego (Dz 9,13; 1 Kor 16,1; Ef 3,5). Z czasem objęto nim także braci z Judei (Dz 9,31–41), a potem wszystkich wiernych

<sup>6</sup> Ten fakt potwierdzają również kwalifikatory etymologiczne opatrzące wyrazy podane w słownikach.

(Rz 16,2; 2 Kor 1,1; 13,12). Przez Ducha Świętego chrześcijanie uczestniczą w świętości samego Boga, tworząc prawdziwy „święty naród” i „królewskie \*kapłaństwo”, będąc „świętym przybytkiem” (1 P 2,9; Ef 2,21), chrześcijanie powinni oddawać Bogu cześć prawdziwą, ofiarując się razem z Chrystusem w „świętej ofierze” (Rz 12, 1; 15,16; Flp 2,17).

Filologiczny ogląd leksemu *święty* warto rozpocząć od analizy morfologicznej, która wskaże źródłosłów omawianego wyrazu. Podział na składniki: \**svęt-ɓ* uwidocznił rdzeń *svęt-* i końcówkę *-ɓ*, i w takiej postaci wyraz istniał w języku prasłowiańskim. Rozbiór ten wymaga jednak dodatkowego komentarza. W języku pie. nie było formalnej różnicy między rzeczownikami a przymiotnikami; przymiotniki podobnie jak rzeczowniki miały trójskładnikową budowę morfologiczną, ich rdzenie wiązały się z tymi samymi przyrostkami tematycznymi i tak samo się odmieniały, co oznacza, że wyraz miał postać: \**svęt-o-s* i w wyniku procesów fonetycznych (zanik końcowej spółgłoski, skrócenie *u* do półsamogłoski) przekształcił się w leksem dwuskładnikowy, zawierający rdzeń i końcówkę. Tym samym mamy poświadczenie pochodzenia słowa *święty* od dawnej formy imiennej, która w okresie wspólnoty bałto-słowiańskiej ewoluowała. Ukształtował się wówczas nowy typ odmiany przymiotnika, nazywany odmianą złożoną lub zaimkową. Powstała ona w wyniku scalenia odmiany rzeczownikowej z następującym po niej zaimkiem anaforycznym. Początkowo nie było więc żadnych morfologicznych różnic między rzeczownikiem a przymiotnikiem. Różnice między częściami mowy zaznaczyły się wtedy, kiedy imiona te uzyskały odmienne morfologicznie wykładniki kategorii rodzaju gramatycznego: rzeczownik – syntaktyczną, selektywną, przymiotnik – morfologiczną. Ukształtowanie się trzech rodzajowych form przymiotnika zbliżyło go do zaimka, oddalając jednocześnie od rzeczownika (Długosz-Kurczabowa, Dubisz, s. 242–243). Morfologiczne wyodrębnienie się przymiotników z klasy imion dokonało się za pośrednictwem zaimka anaforycznego \**jb*, *ja*, *je*, który w postpozycji wyraźnie sygnalizował przymiotnik<sup>7</sup>. W ten sposób pojawiły się dublety przymiotnikowe *dobr* – *dobry*, *święt* – *święty*, *mił* – *miły*, których ślady odnajdujemy w tekstach staropolskich.

W polszczyźnie leksem *święty* notowany jest od XIII w. *Słownik staropolski* pod red. Stanisława Urbańczyka (Sstp), zawierający słownictwo do XV wieku włącznie, poświadcza go w zabytkach języka polskiego w formach trzech rodzajów i trzech stopni:

<sup>7</sup> Postpozycja sprzyjała łączeniu się zaimka z przymiotnikiem, co doprowadziło do nowej, zaimkowej odmiany tej klasy imion. Oboczne formy proste (rzeczownikowe) i zaimkowe (złożone) przymiotnika zaczęły się różnicować semantycznie: formy proste miały charakter określony, złożone – nieokreślony, tak jak w językach germańskich (por. rodzajniki w języku niemieckim).

n. sg. M. święt czy święt Gn 172a, Fl 17,28, XV med. MPKJ V 428, BZ Lev 21, 8, XV ex. SKJ I 147; święty Kśw dv. 6, 1390 Pozn nr 85. 272, etc. etc; święta Kśw br 38, 1399 Pozn nr 366, Gn 11b, etc. etc.; neutr. Święto ca 1440 R XXIV 76, BZ Lev 27, 9; [...] w świętem Kśw br 41, Gn 14b; świętym Puł 21, 3, 23, 3, etc; pl. M. święci Kśw ar 14, Gn 181b, Fl i Puł 131, 17, etc.; święte BZ, Rozm 76; [...] świętymi 1424 Msza III s. 62. 63; świętami ca 1500 SIOcc XII 165, ca 1500 Pieśni Wład 175 i inne. Superlat. N. sg. M. naświętszy BZ Lev 23, 35, Rozm 37; F. naświętsza Naw 181; g. sg. m. naświętszego 1424 Msza III s. 61 i dalsze: naświętsze, naświętzem, naświętzą, w naświętzszym Rozm 155; d. du. neutr. naświętszyma Rozm 653 itp.

Sstp dokumentuje go tym samym w tekstach staropolskich w znaczeniach:

1. (o bogu i jego atrybutach *'pelen wszelkiej doskonałości, pelen mocy i chwały, godny najwyższej czci, sanctus'*: Rzekł iest pan kv Moyzeszovi: BąOcz swyOŁt iako ia jestem swyOŁt BZ Lev 21, 8; Panie, swiāti oczcze, wsehmcocni, wiekuisty boze! MW 12b...; święta trojca 'bóg w trzech osobach', Tegodla, anyely, to poselstwo od svyątey troycze przyaw, nyesz kv nyebesjye dzyevyczy Rozm 47, sim. XV; duch święty, święty duch 'trzecia osoba trójcy świętej': Slawa ... swOtemu duchu, Spow 6, MW 1a: duchu szwyathemu); \*swOty, ne trzie duchowe Puł, MW 111b: szwyęczy; Wierzą ... w Iesusa Cristvsa, ... ien syą począł dvchem swyątem (Wierzę 5.4.9 – 12.6.18: swątim...: sz ducha szwanthego i inne. 2. *'godny czci religijnej ze względu na szczególnie związek z bogiem, przez zastosowanie w kulcie religijnym, też epitet używany na znak szacunku religijnego'*: a. o miejscach pobytu boga: Wisluszał me s gori swOtey swoiey Fl 3, 4, sim. Puł; PoclonØ se v kosczola swOtego twego Fl 5, 8...; Kto bOdze stacz na gorze \*swotey twoiey Fl 14, 1; Wislusza onego s neba swOtego swego Fl 19, 7, Puł; Kto stane na mesce swOtemu iego Fl 28, 2; Zaloszna iego w gorach swOtich Fl 86, 1, Puł; Povythan, swąthy grobye, w kthorym lezał \*bok szam XV; Bloguslaweny owocz, płod brzucha twego swantego, Ihus Xpus Zdrow 8.11; Modlyą szye thobye przez tho naszwyathsche drzewo szwyathego krzyza Naw 140; – święte, pl. święta 'miejsce, gdzie przebywa bóg, świątynia'; Posly tobe pomocz s swOtego Fl 19, 2, sim. Puł...; – b. o dniach poświęconych kultowi boga: Gestcy on był ten tho dzen... svOty ucynil Gn 177a; swantim dnom Gn gl. 156a, sim. Fl i Puł 73, 9; dny swyathe: swatha nedzela, IV: dna svątego, V 2–4; przed ty(m) dnem swatym \*welkynocznym (Jo 13, 1); – c. o przejawach kultu religijnego, czynnościach kultowych, przedmiotach używanych w kulcie religijnym: (...) szwyanthe szwyathoszczy, XII: swOthØ swathoscz 1424 Msza III; swyOtimi modlytwamy modlØcz syØ bogu BZ Judith 4, 13; malszenszthwa szwyathego Dek III 14; chleeb swOty Msza XIV; naszwyOntsze czyalo y krew twØ Msza III s. 66; szwyathy

oley Skarga-Płoc w. 64; swyątem krzstem Rozm. 189; swanthy kielich Msza I. VIII: czysty, szwanthy; ssØdi swyØte BZ I Esdr 8, 28; swyØtØ suknyØ; – w formule przysięgi: \*Tago mi pomoszy bog y suanhti krzysz 1390 Pozn nr 85; – d. o istotach żywych ‘poświęcony bogu, zastrzeżony dla boga: swyØto bØdze BZ Lev 27, 9; – e. P tekstach religijnych: Podług swanthetic praw Sul 9; Podług pysma swiatego czyniączy Sul 48; – w formule przysięgi: Thako mi pomoszi bog y swantha ewangelia 1399 Pozn nr 366; – f. O różnych pojęciach związanych z religią: Boiazn bosza \*swota Puł; szwyąthei boyaszny 1500 PieśniWład 179; Day y dar szwyąthey madroszcy! **3.** (o ludziach) ‘*cnotliwy, postępujący zgodnie z nakazami moralnymi i religijnymi, także epitet nadawany na znak czci religijnej*’; WierzØ w ... suØthØ czirkew chrzeszczyanzszkØ (Wierzę), lud szwaty 1424 Msza; ochcem suØtim Kśw; nye mogØ bycz swØth Gn 172a; swØtimi apostoli 1424 Msza; swyathe plemyą Aleksy w. 95; swyØtich patriarchów BZ Tob 6, 20; Naaszwiathsza ... panno Maria! MW 14a; naszwyęthszem plodem raczil MW 71a; krolyewno nyeyeszka ... szvyatszha od szvyathey troczy yestesz vvyelbyona! 1500 R XIX 66; svyate dzyevyczy; svyączy prorokowie movyly Rozm. 66; nasvyątschey matky svey Rozm 506; svyąte ... zony Rozm 524; nyevyastam swątem; SuØts Katerina Kśw, Gn. (i inni święci – dopisek autora); – ociec święty ‘papież’: paesz Innocencius, nasz oczecz swØthy Gn 14a; – oduchach pojmovanych antropomorficznie: angeli suØcy Kśw ar 14; – święty ‘człowiek święty’: szywoth gyednego szwyathego Aleksy w. 6–7; – (w Starym Testamencie ‘wybrany przez boga, wierny jego sługa’: S swØtim swØt bØdziesz Puł, Fl 17, 28. **4.** ‘*uznany za godny czci, czczony ze względu na związek z człowiekiem, któremu oddaje się cześć*’: w szobyie szwyathi ogyeny myali Aleksy w. 220; swyąthe czyalo pochowayczye Rozm 20; svyątych nog nye obezral Rozm.; svyąte pyerschy napelnyony Rozm. 76. **5.** ‘*nieskalany, czysty, bez zmayı*’: Twogi stanoye bØdØ swyØczy BZ Deut 23, 14. 6. Święty Piotr ‘świątوپietrze, danina płacona Stolicy Apostolskiej’: Ego Włodizlaus ... contuli ecclesie ... villam Slopanowo ... libertam a podwoda, a przewoda et swentego Petra (1232).

*Słownik staropolski* (Sstp) rejestruje też rodzinę wyrazów związanych z leksemem *święty*, por.: *święcać* ‘napelniać łaską bożą, uświęcać, święcenie’:

1. ‘święcenie kapłańskie, rytualne przysposobienie do sprawowania czynności kapłańskich, consecratio sacerdotalis’; Święcia czy Świącia coll. ‘wszyscy święci, zbawieni otoczeni czcią i kultem religijnym, omnes sancti, mortui, qui vitam aeternam assecuti sunt et a fidelibus coluntur’; święcić; święcidlnia ‘miejsce składania ofiar rytualnych, locus, ubi sacra fiunt’; święć czy Świąć: n.sg święć B I Mach 2, 12; świętne czy świątne w błędnym rozumieniu łac. *ostia* jako *hostia* ‘coś świętego, świętość, sacrum’; świętny czy świątny; swieto; swietobnie czy Świątobnie ‘godnie,

przyzwoicie, bogobojnie’; (świętość) Świątoć ‘cześć, szacunek, honor, observantia’; świętoguślnik cf. Świętoguślnik, Świętogusiedlnik ‘wieszczek, wróżbita, hariolus, vates’; świętoguślec ‘wieszczek, wróżbita, hariolus, vates’; świętokraca cf. Świętokradca, Świętokradzca, Świętokraca ‘ten, kto kradnie rzeczy święte, kościelne, rerum sacrarum fur, sacrilegus’, Świętokradzictwo, Świętokradzstwo ‘kradzież rzeczy świętych, kościelnych’; Świętokupiec ‘ten, kto handluje godnościami lub beneficjami kościelnymi’; Świętokupstwo; Świętopietrze ‘danina płacona na rzecz Stolicy Apostolskiej’; Świętośtny czy Świątośtny ‘związany ze świętym miejscem’ BZ Num 3,50; (Świętość) Świątość Gn, FL i Puł 92, 7.113, 2; corruptum pro (wadliwie rozumiany jako) Światłość.

*Słownik staropolskich nazw osobowych* (SSNO) dokumentuje obecność wyrazu *święty* w funkcji imienia osobowego jako jednego z dwóch członów słowiańskich imion w sporej liczbie mian, por.: Świątobor:

ps. \**svet* SESch 18, 1390, por. *święty* Sstp 1390, także Bednarczuk 1996: 26, 28. I. Święto-bor, Święto-mir, Święto-pałk, Święto-pełk, Święto-pełk, Święto-połk, Święto-sław, Święto-sław/a fem., Święto-zyżń fem.; Święć-sław, Święć(s)ław/a fem.; Święsław, Świę-sław/a fem.; Wszeto-pełk (=Świątopełk); Święć(s)ław-ic(z), Świętobor-owic, Świętopałk-ow adi., Świętopełko-ow adi., Świętopełk-owa fem., Świętomir-owa fem., Świętomir-owic, Świętopałk-owic, Świętosław-ow adi., Świętosław-owa fem. II. Święt, Święty, Świątnik, Świętnik : Świątnik ‘osoba obowiązana do posług kościelnych’ Sstp, Święto : święto Sstp; Święt-ow adi., Święt-owic, Święt-owna fem. Por. Poświętny. III. Święt-a, Święt-ak, Święt-awa fem., Świętek, Święt-k/a, Święt-ka fem., Święt-k/o, Święt-och, Święt-ocha fem., Święt-och+na fem., Świętoj, Święt-oni/a, Święt-on, Święt-or, Święt-osz, Święt-osz+ka fem., Święt-osz\_k/o, Święt-osz+na fem., Święt-ota, Święt-uch+na fem.; – Świętch-yn adi., Świętk-ow, Świętk-ow adi., Świętk-owa fem., Święt-owic, Świętoni-owic, Świętosz-ewic, Świętosz-owic, Świętuch-owa fem. Kolejne derywaty imion to: Święć, Święć-a, Święć-a fem., Święć-ak, Święć-ek, Święci-ak, święci-an, Święci-ec, Święci-ech, Święci-ej, Święci-esz, Święci-ew/o (?), Święć-ik, Święć-k/a, Święć-k/o, Święć-o, Święć-och+na fem.; Święć-ic.

Nie-święć. Świę-ch, Świę-ch/a, Świę-cha fem., Świę-ch+na fem., Świę-ch+no, Świę-ch/o, Świę-k (może należy czytać Żwięk : dźwięk, zwięk Sstp), Świę-sz, Świę-sz+tek, Świę-sz+el, Świę-sz+k/a, Świę-sz+ka fem., Świę-sz+yk, Święchn-in adi., Święch-ow adi., Święch-owa fem., Święch-owic(z), Święch-owięta patr.pl, świek-owic, Świesz-ow, Świesz-ow adi., Świesz-owa fem., Świesz-owic, Świesz-owski adi., Świesz-ow adi, Świesz-owa fem. (SSNO, s. 316).

Staropolskie imiona dwuczłonowe składające się z samodzielnych znaczeniowo leksemów były pierwotnie motywowane przez wyrażenia syntaktyczne i urabiane na drodze kompozycji i derywacji paradygmatycznej na wzór złożień apelatywnych (Taszycki 1925). Miały więc początkowo jako całość leksykalne znaczenie z nadaną całej formacji funkcją optatywną<sup>8</sup>, np. *Świętopelk* ‘oby miał silną drużynę’, *Świętomir* ‘oby był silny pokój’, *Święćsław* ‘oby przyświecała mu silna/mocna sława’. Odczytanie znaczenia powstałych przed wiekami imion złożonych jest często niepewne i hipotetyczne, ale z pewnością wyrazy w nich zawarte dokumentują pewien zasób elementów kultury duchowej ich twórców, ukazują mentalność, wierzenia, życie społeczne oraz system wyznawanych wartości. Przymiotnik *święt/-y*, pierwotnie identyfikowany jako ‘święty, mocny’, zalicza się do leksemów, które oznaczają cechy ogólnie pozytywne, wartościujące dodatnio, odnoszące się do przestrzeni uduchowionej, jak również wskazującej na walki, obrony oraz późniejsze życie w chwale i sławie. Niektóre z zarejestrowanych formacji, utworzone poprzez negację, zaliczał T. Milewski do najstarszych składników złożonych imion indoeuropejskich, por. *Nieświęc*<sup>9</sup>, udowadniając, że wskazują one na istnienie imienniczego tabu (Milewski 1969, s. 113–120). Kancelaryjne średniowieczne źródła prawne poświadczają też całym licznym występujący temat przymiotnikowy adiektywny w postaci *święt-* w nominacji żeńskiej w imionach derywowanych fleksyjnie od mian męskich, por. *Świętopelka* (Karpluk 1961). Część tego interesującego zasobu znajduje się w dzisiejszych nazwach miejscowych i nazwiskach. Wraz z ekspansją kultury chrześcijańskiej, która objęła w średniowieczu całą Europę, praindoeuropejskie, w tym bałto-słowiańskie, antroponimy z komponentem *święt-* zostały zastąpione biblijnymi imionami świętych męczenników i wyznawców okresu wczesnochrześcijańskiego, których Kościół otoczył kultem i włączył do kalendarza liturgicznego jako imiona chrzestne.

W polszczyźnie XVI- i XVII-wiecznej odnajdujemy równie liczne poświadczenia leksemu *święty*, co formacji od niego derywowanych. Wprawdzie już na podstawie dotychczasowych komentarzy źródłowych można zorientować się, w jakich znaczeniach występuje to słowo, rzecz zasługuje jednak na pełniejsze przedstawienie. *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego* (SPJK) dodaje kolejne definicje wyrazu *święty* do już istniejących, co – jak sądzę – nie pozostaje bez wpływu na późniejsze znaczenie tego słowa i na jego sens. Leksykon reje-

<sup>8</sup> Według dawnych wierzeń imię było w tajemniczy sposób związane z osobą nim nazwaną i ze światem nadprzyrodzonym. Było znakiem wróżebnym, zaklęciem, zapewniało opiekę przyjaznych sił duchowych, a rodzice, nadając takie miano dziecku, chcieli je wyposażać w to, co uznawali za najbardziej wartościowe (Malec 2001, s. 18).

<sup>9</sup> W języku praindoeuropejskim prepozycje czy negacje były samodzielnymi wyrazami, a ich późniejszy rozwój semantyczny i funkcjonowanie w słownictwie danego języka nie jest identyczne z ich rozwojem w antroponimii tego języka (Malec 1977, s. 52).

struje szeregi czy kolokacje, w których wyraz jest często używany, uwzględniające różne sfery, do których odnosił się ten przymiotnik. Porównajmy, jak przedstawiają się notacje z SPJK:

*święty* o Bogu, jego przymiotach i działaniu, też o imieniu Boga i częściach jego antropomorficznie przedstawianego ciała, o bóstwach, o aniołach – godny najwyższej czci, będący przedmiotem uwielbienia 2–4, 6, 7, 20, 23, 25, 32, 38–40, 46–9, 51–3, 56, 62, 65–6, 68–9, 72–3, 82, 91, 106, 113–8, o człowieku żyjącym – cnotliwy, sprawiedliwy, bardzo dobry, bogobojny, religijny, zachowujący w sposób idealny normy moralne 10–1, 34, 70, 75, 77, 85, 90, 96, 110, w nazwie papieża: *ś. ojciec* 76, o stosunkach między ludźmi (pomyślnie ułożonych) 26, 64, 86, 92, 95, 98, o umyśle – rodzący dobre myśli, podejmujący słuszne decyzje 99, o zmarłym – uznany przez Kościół za na pewno zbawionego, kanonizowany 78–80, 84, 87–8, 101–5, 107, 111, należący do kogoś świętego (Boga lub człowieka), uświęcony przez jakąś religię, stanowiący przedmiot religijnego kultu, z takim kultem związany 1, 5, 1305, 18–9, 21, 24, 27, 35–6, 41, 43–5, 50, 54, 57, 61, 63, 89, 93, 108, 112, też przen. upragniony, przynoszący ratunek 119, obowiązujący, nietykalny, nienaruszalny, najlepszy, bo od Boga pochodzący 9, 12, 16–7, 22, 28–31, 33, 37, 55, 58–60, 67, 71, 74, 94, 109, o drodze życiowej wskazanej przez Boga, prowadzącej do świętości, dobre, moralne postępowanie 8, 42, 81, 83, 97, 100; *ś. jest Bóg* (11), 50–1, *Boże imię* 2, 3, 20, 23, 25, 38–9, 46–7, 53, 56, 65, 72–3, 91, boginie 113, archanioł 106, cnota 92, postawa 7, umysł 99, obliczność 6, twarz 4, 52, usta 62, uszy 32, 69, ręka 68, 82, głos 115, człowiek (10), 70, ludzie 34, białogława 110, panna 90, Panna = Astrea 117–8, ojciec 76, (77), król 96, zakonnik 85, Pokrówa 101, Preczysta 102–3, Piątnica 104, Mikula 105, 107, Jan 88, Frącek 80, Łazarz 79, kraina 67, góra 15, 45, brzeg 119, miasto 13, 57, kościół 21, 36, zbór 61, pałac 5, 54, dom 14, 19, 35, ołtarz 18, 24, 27, 44, 63, stolica 41, progi 1 dzień 43, 89, łaska 31, 94, sprawy 33, rzecz 12, postęпки 40, 49, zakon 17, 37, 58, 60, 71, prawa 59, ustawa 9, 16, 30, związek 108, 112, słowo 55, 74, zgoda 64, 95, 98, wyroki 28, sąd 29, sprawiedliwość 66, żywot 81, 97, droga 8, 42, kapłaństwo 93, postęпки 40, 49, obyczaje 83, 100, pokój 86, pamięć 22, nauka 109. W przysłówiu Świętemu ty święty będziesz 10–1; *ś.*, dobry 11, pański 33, 65, 73, 91, zacny 2; *ś.* – chytry, obłudny, zły 11, przeklęty 26; (ze wszech) naświetszy 3, 20, 38, 44, 56, 62, 65, tak *ś* 70, 112; w funkcji rzecz. 10, 75, 78, 84, 87, 111; w prep. 1–4, 6–8, 12, 14, 19, 20, 22, 28, 30, 32, 38, 41–2, 44, 46–8, 52, 55–7, 59, 63, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 74, 76, 80, 82, 83, 86, 88, 93, 95–108, 114–8, w post. 5, 9, 13, 15–8, 21, 2307, 29, 31, 33–7, 39, 40, 43, 45, 49, 53–4, 58, 60–2, 64, 67, 72, 78–9, 81, 85, 89–92, 94, 109–10, 112–3, 119; r. -ęty 37, 58, 61, 81, 85, 97, 112, 119, -ęta 67, 90, 92, 110; -emu 53, 56, -ęta 26, -ętym 35–36, -ęci 34, 75, -ęte 33, 40, 49, 91, 113, -emi 9, 62; w p. 108–109 [dalsze liczne przykłady użyć].

Jan Kochanowski rozszerzył znacznie zakres użycia synonimów wyrazu *święty* do: *dobry, pański, zacny, chytry*, zestawiając je z antonimami: *obludny, zły, przeklęty*; operował też przysłowiem *Świętemu ty święty będziesz*. W funkcji rzeczownika leksem ten wystąpił u poety w sześciu utworach; jako przymiotnika poeta użył go w prepozycji aż 60 razy<sup>10</sup>, w postpozycji – 47 razy<sup>11</sup>. Nie sposób też nie zauważyć, że pojawiły się kolejne znaczenia leksemu *święty*, odnoszące się do umysłu, do zmarłych, do różnych religii, do fizycznego wyglądu, do prawa, do elementów krajobrazu, w tym także znaczenie przenośne: ‘upragniony, przynoszący ratunek’. *Słownik polszczyzny XVI wieku* pod red. Renaty Mayenowej (SXVI) oraz *Słownik Reczka* (SRecz) dokumentują popularność wyrazu *święty* w renesansie, podobnie jak derywaty ufundowane na podstawie *święt-* w języku polskim.

Jak pokazują różnorodne źródła leksykograficzne, podejmowano liczne próby syntetycznych definicji świętości, akcentując w różnych okresach różne jej aspekty. Szukanie wątków świętego to szukanie pierwotnie personalistycznego wymiaru świętości ukazanej w licznych żywotach hagiograficznych. Święty to pośrednik więzi personalnej z Bogiem (wymiar wertrykalny), jak i z ludźmi (wymiar horyzontalny). Święty jest postacią złożoną bosko-ludzka, historyczną i jednocześnie transhistoryczną. Znaczenie tego wyrazu to też odczytywanie postaci świętego w kontekście określonego modelu widzenia człowieka, jaki funkcjonował w kulturze wieków dawnych i współcześnie. To niezwykle okazały i zróżnicowany obszar dociekań, na który nakładają się kwestie teologiczne o wiele bardziej skomplikowane. Chrześcijańska koncepcja świętości wywodzi się z religijnego pojęcia *sacrum*, oznaczającego rzeczywistość najdoskonalszą, idealną, niezwykłą, oddzieloną od sfery *profanum*. Coraz bardziej podkreśla się, że świętość jest najwyższym firmamentem osoby, jej bytu i treści. Dalsza analiza przymiotnika czy też rzeczownika *święty* lokuje go w horyzoncie pytań, jakie stawia współczesna refleksja leksykograficzna wpływająca na konceptualizację samego pojęcia. Zmiany dokonujące się w obszarze znaczenia (rozszerzanie, zawężanie, krystalizacja dominant znaczeniowych) wynikają z reorganizacji myślenia na tematy teologiczne i religijne, ale też świadczą o zacieraniu się granic między różnymi porządkami, wiedzą, badaniami transdyscyplinarnymi, ze studiów kulturowych, filozofii, teologii, które próbują zredefiniować granice samego dyskursu na temat świętości, nie sam leksem. Konfrontacja treści, jakie niesie ze sobą wyraz *święty*, dowodzi jego siły żywotności i odślania sens dra-

<sup>10</sup> W SPJK oznaczone są one numerami: 1–4, 6–8, 12, 14, 19, 20, 22, 28, 30, 32, 38, 41–42, 44, 46–48, 52, 55–57, 59, 63, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 74, 76, 80, 82, 83, 86, 88, 93, 95–108, 114–118.

<sup>11</sup> Tamże: 5, 9, 13, 15–18, 21, 23–27, 29, 31, 33–37, 39, 40, 43, 45, 49, 53–54, 58, 60–62, 64, 67, 72, 78–79, 81, 85, 89–92, 94, 109–110, 112–113, 119.



matu człowieka, jego duszy i ciała, porażające paradoksy i wypadki oraz zawiłe dziejowe zawikłania w wydarzeniu antropologicznym świętości. Święty to „obrok duchowy”, przedstawiający korzyści płynące z medytacji nad biografią człowieka osiągnąjącego doskonałość. Sama kategoria świętości staje się „wypowiedzią egzystencjonalną” rozpisana w sieć znaczeń dyskursu na temat życia i doświadczenia religijnego.

## Bibliografia

Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S. (2006), *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa.

[GHJP] Klemensiewicz Z., Lehr-Splawiński T., Urbańczyk S. (1981), *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa.

Gryglewicz F., Łukaszyk R., Sułowski Z. (red.) (1989), *Encyklopedia katolicka*, t. 2 (Bar – Centuriones), Lublin.

Karpluk M. (1961), *Słowiańskie imiona kobiece*, Wrocław.

*Katechizm Kościoła Katolickiego* (2002), Poznań.

Malec M. (1977), *Staropolskie bezsufiksowe nazwy osobowe z prepozycjami i negacją*, „Onomastica” XXII, s. 51–77.

Malec M. (2021), *Imię w polskiej antroponimii i kulturze*, Kraków.

Milewski T. (1969), *Indoeuropejskie imiona osobowe*, Wrocław.

[SEB] Brückner A. (1970), *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa.

[SPJK] *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego* (1994), red. M. Kucala, Kraków.

[SRecz] Reczek S. (1968), *Podręczny słownik dawnej polszczyzny*, cz. I: staropolsko-nowopolska, cz. II: nowopolsko-staropolska, Wrocław – Warszawa – Kraków.

[SSNO] *Słownik staropolskich nazw osobowych* (1965–1983), red. W. Taszycki, t. 1–6, Wrocław.

[Sstp] *Słownik staropolski* (1953 i n.), red. S. Urbańczyk, Wrocław.

[STB] *Słownik teologii biblijnej* (1985), red. X. Leon-Dufour, Poznań – Warszawa.

[SXVI] *Słownik polszczyzny XVI wieku* (1966), red. M.R. Mayenowa, t. 1–36, Wrocław – Warszawa – Kraków.

Szymik J. (2006), *Traktat o Bogu Jedynym*, Warszawa.

Taszycki W. (1925), *Najdawniejsze polskie imiona osobowe*, Kraków.

## Streszczenie

**Z dziejów słów i ich znaczeń – *święty***  
**(Część 1. Od czasów najdawniejszych do doby średniopolskiej)**

Leksem *święty* jest obecny w polszczyźnie od dawna w tym samym brzmieniu i w takiej samej postaci graficznej co dzisiaj, ale na przestrzeni dziejów języka podlegał różnym zmianom semantycznym. Niektóre ze starszych znaczeń, tych podstawowych, są żywe także współcześnie. Artykuł jest próbą eksplikacji zamieszczonego w tytule słowa oraz jego znaczenia, użyc w konkretnych tekstach i kontekstach, jego sensu oraz definicji słownikowych – co znaczą i jak się odnoszą do podstawowej wartości semantycznej wyrazu *święty*.

**Słowa kluczowe:** święty, historia, leksykografia, eksplikacje językowe

## Summary

**From the history of words and their meanings – *saint***  
**(Part. 1. From the ancient times to the Middle Polish era)**

The lexeme *saint* (*święty*) has been present in Polish for a long time in the same sound and graphic form as today, but throughout the history of the language it has undergone various semantic changes. Some of the older meanings, the basic ones, are still alive today. The article is an attempt to explain the word in the title and its meaning, its use in specific texts and contexts, its sense and dictionary definitions, what they mean and how they relate to the basic semantic value of the word *saint*.

**Keywords:** saint, history, lexicography, linguistic explications

## O PRZYNALEŻNOŚCI WYZNANIOWEJ *PSALTERZA DAWIDOWEGO* MIKOŁAJA REJA W ŚWIETLE NOWYCH USTALEŃ CHRONOLOGII PIERWODRUKU (1543)

Mikołaj Rej to pisarz ważny dla kultury literackiej i rozwoju polskiego języka literackiego, i choć stan badań nad jego twórczością jest obfity i znaczący, a wśród badaczy spotkać można znakomitych znawców zarówno jego spuścizny literackiej, jak i prądów wyznaniowych doby renesansu, to jednak wciąż w wielu sprawach zmuszeni jesteśmy formułować głównie hipotezy i przypuszczenia. Nadal wiele pytań pozostaje bez odpowiedzi i wiele problemów badawczych czeka na uzupełnienia oraz dodatkowe studia. Tekstem, który do dziś skrywa wiele tajemnic, jest *Psalterz Dawidów*, a jedną z takich wciąż nierozwiązanych zagadek jest przynależność wyznaniowa Rejowego przekładu w związku z przejściem pisarza na protestantyzm. Wobec braku wystarczających informacji kluczowa dla badacza w tych rozważaniach może być data ukazania się dzieła drukiem, a ta aż do roku 2019 nie była znana, gdyż wszystkie spośród ówczesnych zachowanych pięciu egzemplarzy druku, reprezentujących dwie edycje, były w mniejszym bądź większym stopniu zdefektowane<sup>2</sup>. Tylko w jednym z nich – tzw. egzemplarzu puławskim – zachowała się karta tytułowa, na której jednak nie podano ani autora, ani miejsca i roku wydania, umieszczono za to dedykację dzieła królowi Zygmuntowi Staremu. W każdym egzemplarzu brakowało też karty 4 i 5, zawierającej m.in. tekst Psalmu 1.

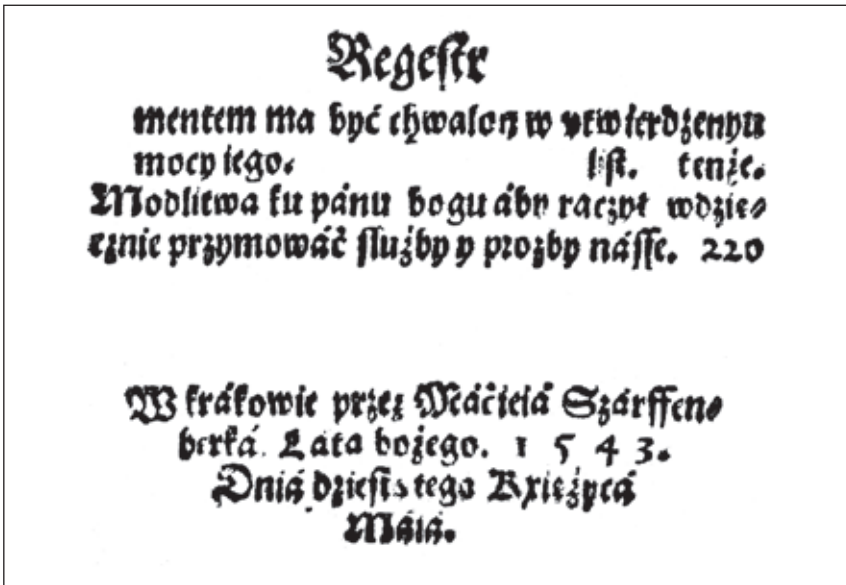
Te znaczące braki zmuszały historyków literatury do snucia różnych, czasem nawet sprzecznych, hipotez dotyczących atrybucji i chronologii dzieła; m.in.

---

<sup>1</sup> danuta.kowalska@uni.lodz.pl, <https://orcid.org/0000-0002-5550-5650>

<sup>2</sup> Do 2019 r. znane były trzy egzemplarze wydania A: egzemplarz puławski *vel* Czarzoryskich, egzemplarz kórnicki II, przechowywany dziś w zbiorach Biblioteki Kórnickiej PAN, i egzemplarz biblioteki klasztoru ss. Klarysek w Starym Sączu, oraz dwa egzemplarze wydania B (oba niekompletne, bez zachowanej karty tytułowej): egzemplarz warszawski Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego i egzemplarz Jana Poplińskiego (dziś Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk). T. Witczak (1975, s. 56–57) podkreślał, że istniał jeszcze jeden druk – tzw. kórnicki I, pochodzący z tego samego nakładu co egzemplarz warszawski.

Aleksander Brückner, a za nim i inni badacze przypuszczali, że w zamian za ofiarowanie tłumaczenia królowi otrzymał Rej w roku 1546 nagrodę literacką w postaci dóbr ziemskich Temerowce w ziemi halickiej. Fakt ten pozwolił co prawda umieścić pierwsze wydanie przed rokiem 1546, jednak nie był wystarczający do ustalenia bardziej precyzyjnej datacji. Jedni badacze, jak np. Maria Kossowska (1968, s. 118), Tadeusz Witczak (1975, s. 118) oraz redaktorzy *Słownika polszczyzny XVI wieku* (SPXVI 1966, s. LXXXVII), wskazywali jako czas wydania *Psalterza* lata 1541–1542; inni, jak choćby Zbigniew Nowak (1970, s. 35) czy Rafał Leszczyński (2005, s. 14), przesuwali moment publikacji nawet na rok 1546. Ta chronologiczna rozpiętość z pozoru może wydawać się niewielka, jednak im głębiej przesuwało się utwór w pierwszą połowę XVI w., tym łatwiej można było obronić jego katolickość. Dziś dzięki doniesieniom Stanisława Siessa-Krzyszczkowskiego (2019), któremu udało się dotrzeć do jedyne go jak dotąd kompletnego egzemplarza pierwodruku *Psalterza*, przechowywanego w Bibliotece Uniwersyteckiej w Erlangen-Nürnberg w Niemczech (sygn. H00/THL-II 39), możemy już bez żadnych spekulacji datować pierwodruk zabytku na rok 1543. W odnalezionym egzemplarzu z Erlangen na końcu dzieła znajduje się kolofon z umieszczoną informacją o miejscu i czasie wydania: „W Krakowie przez Macieja Szarffenberka. Lata Bożego 1543. Dnia dziesiątego księżycą maja” (ryc. 1).



Rycina 1. Kolofon *Psalterza Dawidowego*, wyd. A, k. 228r  
(unikatowy egzemplarz Biblioteki Uniwersyteckiej w Erlangen–Nürnberg)

Pozostaje więc pytanie: jak wpasować tę datę w ewolucję przekonań religijnych Reja i przede wszystkim – czy w ogóle jest możliwe rozwiązanie problemu przynależności konfesyjnej parafrazy *Psalterza*?

Zanim przejdziemy do – wybiórczych z konieczności – rozważań na ten temat, warto pokrótce opisać strukturę Rejowego przekładu oraz przypomnieć poglądy badaczy na temat cech wyznaniowych dzieła, zwłaszcza że wywołało ono najbardziej kontrowersyjne opinie w zakresie oceny jego konfesyjnej przynależności, i to wśród znawców zarówno spuścizny literackiej pisarza, jak i prądów wyznaniowych doby renesansu, a literatura przedmiotu w tym względzie jest wyjątkowo bogata. Zastanawiający jest zwłaszcza fakt, że niekiedy w oparciu o te same przesłanki (językowe bądź pozajęzykowe) formułowano odmienne (nierzadko także wzajemnie wykluczające się) sądy, co najlepiej odzwierciedla narosłe niejasności wokół parafrazy.

Struktura Rejowego *Psalterza* nawiązuje do tradycji średniowiecznej. Układ dzieła podany jest już na karcie tytułowej: „Przytem też argument, to jest wyrozumienie rzeczy, o czem prorok mówił, jest przed każdym psalmem krotce napisan. Przytem też za każdym psalmem jest napisana modlitwa krotkimi słowy według podobieństwa onegoż psalmu”<sup>3</sup>. Każdy psalm jest umieszczony w kolumnie głównej i rozpoczyna się podaniem autorstwa utworu (jeśli jest ono znane), łacińskim incipitem pochodzącym z *Wulgaty*<sup>4</sup> i numerem psalmu oddanym słownie po łacinie lub za pomocą cyfry arabskiej. Następnie podany jest argument wraz z trawestacją tekstu biblijnego oraz numer psalmu oddany za pomocą polskiego liczebnika. Kolejnym elementem struktury jest przekład psalmu. Obok pierwszego wiersza jako marginalium umieszczono komentarz podający w skrócie treść psalmu. Po każdym psalmie następują doksologia i prozaiczna modlitwa oraz wskazanie na inne modlitwy, które powinny towarzyszyć tekstowi, co przypomina układ brewiarzowy. W dziele zastosowano hebrajską numerację psalmów i zrezygnowano z numerowania poszczególnych wersów. Na końcu *Psalterza* znajduje się *Rejestr tych ksiąg*, w którym raz jeszcze, ale tym razem w wersji skróconej, podana jest treść psalmu, z pominięciem incipitów. Przekład prawdopodobnie pełnił funkcję podręcznego modlitewnika, na co mogą wskazywać m.in. mały format książki, duży wyrazisty druk oraz dydaktyczny charakter dołączonych do psalmów komentarzy i niektórych modlitw (Kossow-

<sup>3</sup> Źródłem wszystkich przytaczanych w artykule cytatów z *Psalterza Dawidowego* M. Reja jest egzemplarz Biblioteki Uniwersyteckiej z Erlangen (sygn. H00/THL-II 39). Wersja cyfrowa pierwodruku dostępna jest na stronie: [http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.6.4.jsp?folder\\_id=0&dvs=1641836476626~468&pid=14127301&locale=pl&usePid1=true&usePid2=true](http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.6.4.jsp?folder_id=0&dvs=1641836476626~468&pid=14127301&locale=pl&usePid1=true&usePid2=true) [dostęp: 30.12.2021].

<sup>4</sup> Zwyczaj poprzedzania psalmów nagłówkami z *Wulgaty* wynikał zapewne z chęci przywołania tekstu ogólnie znanego, który umożliwiłby czytelnikom prawidłowe rozpoznanie utworu.

ska 1968, s. 122–123). Najwyraźniejsze związki *Psalterza* Reja ze średniowieczną tradycją ujawniają się w argumentach i modlitwach. Argumenty pojawiały się już w naszych staropolskich przekładach *Księgi Psalmów* – odnajdujemy je w *Psalterzu puławskim*, w *Psalterzu krakowskim*, ma je również *Żoltarz Dawidów* Walentego Wróbla. Zazwyczaj stanowiły wykład historyczny, odnoszący się do dziejów Izraela, albo wydobywały sens moralny, a zwłaszcza chrystologiczny. Na zależność Rejowych argumentów od komentarzy Wróbla zwracali uwagę A. Brückner (1905, s. 51–54) oraz M. Kossowska (1968, s. 127). Ponadto w argumentach pojawiają się wskazówki liturgiczne, umieszczające dany psalm w odpowiednim oficjum (np. Ps. 95, 119, 122), oraz propozycje modlitwy psalmem w różnych sytuacjach życiowych. W komentarzach i modlitwach można odnaleźć nawiązania do obrzędowości katolickiej oraz elementy kultu maryjnego, co skłoniło Brücknera do wysnucia w roku 1902 przypuszczenia, że *Psalterz* był jeszcze dziełem katolika: „*Psalterz* jest dziełem katolickim, nie rzuca w niczem gruntu katolickiego” (Brückner 1902b, s. 333). Jednocześnie ten wybitny badacz po wnikliwej analizie innego utworu Reja, a mianowicie wydanego w roku 1543 *Kupca*, głosił, że pisarz porzucił katolicyzm i przeszedł na luteranizm już w 1543 r. (Brückner 1905, s. 48–56; 1921, s. 81–82, 95–96; 1922, s. 30–33). Pogląd o katolickim obliczu *Psalterza* podzielali również inni badacze, m.in. Stanisław Windakiewicz (1938, s. 44), Czesław Hernas (1961, s. 49–50) oraz Maria Kossowska (1968, s. 140–145). C. Hernas co prawda dostrzegał ślady religijnych nowinek w tekście zabytku, jednak nie miał najmniejszych wątpliwości co do katolickich przekonań Reja w okresie jego pracy nad *Psalterzem*. Najbardziej zdecydowaną i bezkompromisową obrończynią katolicyzmu *Psalterza* była M. Kossowska. Badaczka uzasadniała swoją opinię m.in. podziałem psalmów według ferii i godzin kanonicznych, katolicką – jej zdaniem – wykładnią dogmatów, obecnością kultu maryjnego i świętych oraz antykatcerskimi aluzjami i komentarzami (Kossowska 1968, s. 141).

Nie wszyscy jednak badacze zgadzali się z tezą o katolickiej przynależności wyznaniowej Rejowego przekładu. Już w II połowie XIX w. Adam Bełcikowski (1867; 1886) podkreślał protestancki charakter *Psalterza*, widoczny m.in. w używaniu nazwy *zbór* w miejsce *kościola*, właściwy dla Reja swobodny stosunek do pierwowzoru, charakterystyczne wiersze do czytelnika, a przede wszystkim fakt, że zachowane egzemplarze prozatorskiego *Psalterza* pozbawiono kart początkowych i końcowych<sup>5</sup>, jakby chciano usunąć dane o osobie tłumacza, zwolennika protestantyzmu, i w ten sposób ocalić samo dzieło. Niektórzy badacze, m.in. Tadeusz Grabowski (1906, s. 88–89), Michał Janik (1923, s. 33–34), Zbigniew Nowak (1970, s. 42), Janusz Maciuszko (2002, s. 223, 227), odnajdywali

<sup>5</sup> Jedyny kompletny egzemplarz, a więc bez defektu, o którym pisał Bełcikowski, został odkryty w 2019 r. i znajduje się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Erlangen.

w przekładzie wyraźne treści teologiczne o charakterze protestanckim i wyrażali przypuszczenie, że zwrot Reja ku ewangelicyzmowi nastąpił właśnie w okresie pracy nad *Psalterzem* (Maciuszko 2002, s. 223, 227). W tym miejscu warto zauważyć, że zwolennicy tezy o protestanckim charakterze Rejowego tłumaczenia swoje argumenty wspierali założeniem, że *Psalterz* został wydany dopiero ok. 1545–1546 r.:

Po tych najwcześniejszych pieśniach nabożnych, wierszowanych przekładach psalmów, dialogach, katechizmie i dramacie biblijnym, w których to utworach można było znaleźć wyraźne ślady zaangażowania się Reja po stronie reformacji, w r. 1546 ukazał się drukiem w Krakowie *Psalterz Dawidów*, dedykowany przez nie ujawniającego się wciąż jeszcze pisarza reformacyjnego ultrakatolickiemu monarsze Zygmunтови I (Nowak 1970, s. 38).

Dziś, dzięki odkryciu kompletnego egzemplarza wydania A, przechowywanego w Bibliotece Uniwersyteckiej w Erlangen w Niemczech, dysponujemy już pewną wiedzą na temat roku wydania Rejowego *Psalterza*. Przede wszystkim uwagę zwraca fakt, że *Psalterz Dawidów* został wydany na progu literackiej twórczości Reja – w tym samym roku co *Krótką rozprawą między trzema osobami, Panem, Wójtem a Plebanem* oraz wydany w Krakowie w oficynie Heleny Unglerowej *Katechizm (Catechismus, to jest nauka barzo przyteczna wiernemu krześcijaninowi, jako się ma w zakonie Bożym a w wierze i w dobrych uczynkach sprawować)*. Dwa lata później, w roku 1545, ukazał się drukiem *Żywot Józefa*. Prawdopodobnie przed rokiem 1543 powstały pieśni nabożne i wierszowane przekłady psalmów, m.in. Psalm 85 (*Inclina Domine aurem tuam*), Psalm 113 (*In exitu Israel de Egipto*), Psalm 116 (*Alleluja*) oraz tzw. *Siedem psalmów pokutnych* (Chlebowski 1906, s. 22–34). Kolejną pewną, powiązaną z tym wątkiem, datą jest dzień 13 lutego 1546 r., kiedy to Zygmunt Stary w uznaniu zasług literackich Reja ofiarował pisarzowi wieś Temerowce, położoną w ziemi halickiej blisko majątków, które pisarz dziedziczył po matce, pochodzącej ze znamienitego na Rusi rodu Herburtów. A. Brückner, a za nim inni badacze przypuszczali, że ten dar otrzymał pisarz w zamian za ofiarowanie *Psalterza* królowi: tłumacz umieścił bowiem po karcie tytułowej list dedykacyjny adresowany do króla Zygmunta I Starego, rozpoczynający się od salutacji: *Najjaśniejszemu Książęciu a Panu, Panu Zygmunтови z Bożego miłosierdzia Krolowi Polskiemu [...], Panu a dziedzicowi, niektory poddany Jego K. M. wieczną a powolną służbę swą wskazuje*. Warto podkreślić, że ta literacka nagroda trafiła w ręce Reja trzy lata po opublikowaniu parafrazy, prawdopodobnie więc była ona wyrazem królewskiej wdzięczności również za wydany w roku 1545 *Żywot Józefa*. Wydaje się mało prawdopodobne, by Zygmunt Stary jako ultrakatolicki król i zdecydowany przeciwnik szerzących się nowinek

religijnych, czego wyrazem było m.in. wydanie w 1535 r. zakazu odbywania studiów w Wittenberdze (Chrzanowski, Kot 1927, s. 317–318), chciał wyróżnić pisarza, który sprzyjał reformacji. Niektórzy badacze, m.in. Zbigniew Nowak, pisali o ideowym kamuflażu Reja i przekonywali, że katolicyzm Rejowego *Psalterza* to tylko „zewnętrzna osłonka, stwarzająca zamierzone pozory, to manifestacja formalna ideowej prawowierności na użytek cenzury. W rzeczywistej intencji autora była to publikacja służąca reformacji” (Nowak 1970, s. 42). Potwierdzeniem tej opinii miały być fakty z biografii pisarza, a zwłaszcza jego kontakty ze środowiskiem reformacyjnym Krakowa w latach 1532–1540, jak choćby przebywanie w otoczeniu wojewody ruskiego, hetmana Mikołaja Sieniawskiego, jednego ze znamienitszych mecenasów reformacji, i zwłaszcza udział w spotkaniach z sympatykami nowych idei w domu Andrzeja Trzecieckiego. Według Z. Nowaka:

Pierwsze kroki Reja w pracy pisarskiej wiązały się ściśle z działalnością krakowskiego kółka reformacyjnego, skupionego wokół Andrzeja Trzecieckiego sen. Najwcześniejsze utwory Reja, pieśni nabożne i wierszowane przekłady psalmów, były inspirowane przez reformację i służyły bezpośrednio zaspakajaniu potrzeb liturgicznych zborów luterzańskich działających wówczas w Małopolsce, podobnie zresztą jak analogiczne teksty innych uczestników zebrań u Trzecieckiego (Nowak 1970, s. 52).

Badacz podkreślał za Henrykiem Baryczem (1956, s. 13), że Rej „należał już od początku swej działalności pisarskiej do trzonu intelektualnego reformacyjnego kościoła małopolskiego, będąc postacią i działaczem tej miary co obaj Trzeciecy, Bernard Wojewódka, Jakub z Ilży i Grzegorz Paweł” (Nowak 1970, s. 54). Jednak trzeba chyba zachować ostrożność w formułowaniu tego typu jednoznacznych deklaracji, gdyż dystans czasowy między rokiem publikacji *Psalterza* a rokiem przyznania nagrody zdaje się wzmacniać tezę o katolicyści *Psalterza*. Przez te kilka lat druk musiał funkcjonować w obiegu czytelnictwem jako dzieło Reja – katolika, trudno bowiem przypuszczać, by w obliczu najmniejszych nawet wątpliwości co do cech konfesyjnych przekładu król zechciał w jakikolwiek sposób wyróżniać jego autora. Ponadto sam udział w spotkaniach ówczesnej krakowskiej elity nie może być wystarczającym dowodem na tak wczesne przejście pisarza do obozu reformatorów, zwłaszcza że brali w nich udział także przedstawiciele obozu katolickiego, m.in. biskup Andrzej Zebrzydowski oraz kanonicy, a późniejsi biskupi, Adam Drzewiecki i Jakub Uchański (Bukowski 1883, s. 181–193). Przedmiotem dyskusji uczestników obrad był sprawy nie tylko wyznaniowe, lecz także polityczne i społeczne, związane m.in. z tzw. egzekucją praw, a formułowanie krytycznych uwag wobec duchowieństwa nie musiało być tożsame z odrzuceniem katolicyzmu (przynajmniej nie dysponujemy takimi dowodami). Warto może dodać, że jednym z uczestników tego typu zgromadzeń był również Franciszek Lismanin, franciszkanin, spowiednik



królowej Bony, który za jej wpływem został mianowany w 1538 r. prowincjałem zakonu franciszkanów w Polsce, a w 1544 r. ponownie zatwierdzony na urządzie prowincjała, co według autora *Dziejów reformacji w Polsce* zdaje się przemawiać za tym, że Lismanin jeszcze wtedy heretykiem być nie mógł, „choć zarody herezji przez czytanie dzieł reformatorskich nabyte, mogły już w umyśle kiełkować” (Bukowski 1883, s. 189). Badacz podkreślał, że reformatorskie przekonania stają się u Lismanina i małopolskiej szlachty skupionej wokół Andrzeja Trzecieckiego wyraziste dopiero ok. 1544 r. (Bukowski 1883, s. 189–190), a więc już po publikacji *Psalterza*. Okoliczność ta może mieć znaczenie, zważywszy że niektórzy badacze przypuszczali, iż prozatorska parafraza mogła mieć współautora, znającego nie tylko łacinę, ale również grekę i hebrajszczyznę, który wspierał Reja w pracy przekładowej, i wskazywali właśnie na Franciszka Lismanina jako tajemniczego pomocnika i konsultanta pisarza w tej pracy (Leszczyński 2005, s. 14)<sup>6</sup>. Bukowski wielokrotnie wskazuje na rok 1544 jako wyrazistą cezurę początków rozwoju kalwinizmu wśród małopolskiej szlachty:

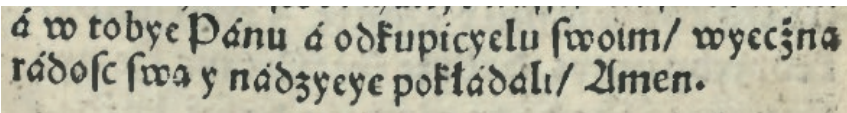
W Małopolsce już wcześniej, bo prawie od r. 1544 szerzył się on [kalwinizm] i zyskiwał zwolenników między szlachtą. Wspomnieliśmy już, że na schadzkiach owych reformatorskich, których początki do r. 1544, a może i wcześniej odnieść należy, większość (za przewodem może Lismanina, który jak wszyscy Włosi na dworze Bony więcej w duchu Kalwina, aniżeli w duchu Lutra sprzyjał reformacji, skłaniała się do błędów Kalwina, który w tym czasie despotycznie rządził i reformował w Genewie. Wnet od tego koła reformacja z cechą kalwińską przeniosła się do szerszych kół szlacheckich za przewodem szczególniejszej księży, którzy wiarę zmienili (Bukowski 1883, s. 203–205).

Jak zatem można wnioskować na podstawie danych historycznych związanych z biografią Reja i rozwojem ruchu reformacyjnego na terenie Małopolski, sprawa wyznaniowej przynależności Rejowego *Psalterza* nie jest taka oczywista, choć więcej argumentów zdaje się przemawiać za jego katolicką jeszcze genezą. Nie można oczywiście wykluczyć, że w okresie pracy pisarza nad tłumaczeniem wzrastał jego krytyczny stosunek do duchowieństwa, ostatecznie przecież Rej protestantem nie stał się z dnia na dzień (był to dłuższy i powolny proces), ale *Psalterz* mógł być jeszcze dziełem Reja – katolika.

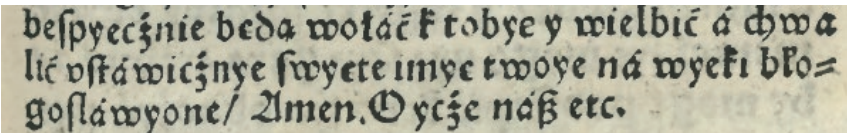
Ciekawych wniosków dostarcza porównanie dwóch zachowanych edycji Rejowego *Psalterza*. Jak już wcześniej wspomniano, po każdym psalmie następują doksologia i prozaiczna modlitwa oraz wskazanie na inne modlitwy, które powinny towarzyszyć tekstowi, co przypomina układ brewiarzowy. Wskazania dotyczą modlitwy *Ojciec nasz* oraz *Zdrowaś Maria*. Nie wiemy, czy to zalecenie

<sup>6</sup> Szerzej na ten temat: Kowalska 2017.

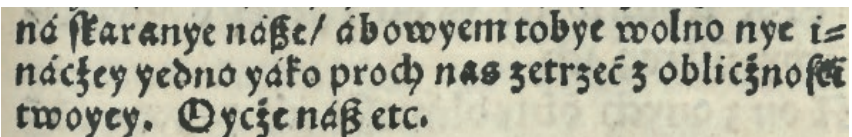
wyszło spod ręki Reja, czy może jego przyjaciół, czy też pojawiło się przy pracach redakcyjnych w drukarni (tę ostatnią możliwość rozważał Brückner). W edycji A tego rodzaju zalecenia występują konsekwentnie w całym *Psalterzu*, przy czym wskazania na modlitwę *Zdrowaś Maria* pojawiają się 95 razy i są one w miarę regularnie rozłożone w przestrzeni parafrazy (brakuje ich po psalmach: 1, 3, 5, 8–9, 12–13, 24–25, 35, 37, 42–43, 50, 55, 60, 65–66, 70, 78, 84, 89, 95, 99–101, 105, 108, 110–112, 114–118, 125, 133–143, 146–148, 150). W modlitwach po tych psalmach obecna jest jedynie zachęta do odmówienia *Ojcze nasz*. Natomiast w edycji B (ryc. 2–4) wskazań na *Pozdrowienie anielskie* jest zaledwie 14, ustają one przy Psalmie 35; kolejne modlitwy kończą się tylko słowem *Amen* (i to nie zawsze), z trzema wyjątkami (po Ps. 51, 56 i 106), gdy pojawia się dodatkowo sugestia zmówienia *Ojcze nasz*.



Rycina 2. Fragment modlitwy po Ps. 53, wyd. B, k. 84r  
(egzemplarz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego)



Rycina 3. Fragment modlitwy po Ps. 51, wyd. B, k. 81r  
(egzemplarz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego)



Rycina 4. Fragment modlitwy po Ps. 106, wyd. B, k. 167r  
(egzemplarz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego)

Wyraźna obecność nawiązań do obrzędowości katolickiej oraz elementów kultu maryjnego skłoniła Brücknera, a za nim także innych badaczy, m.in. S. Windakiewiczza (1938, s. 44) oraz M. Kossowską (1968, s. 141), do wysnucia przypuszczenia, że *Psalterz* był jeszcze dziełem katolika: „owe «zdrowaś Maria» na

końcu Modlitw, niemożliwe w ustach protestanta, lecz może to i dodatek drukarza, a może raczej i Rej sam w r. 1545, jakby i z *Józefa* wnioskować można, stanowczym nowowiernikiem jeszcze nie był” (Brückner 1902a, s. 340). Innego zdania był Z. Nowak (1970, s. 42), który przekonywał, że ostentacyjne powtarzanie w *Psalterzu Pozdrowienia anielskiego* miało akcentować katolicki charakter publikacji i mogło równie dobrze pochodzić od nadgorliwego drukarza, który na wszelki wypadek chciał uniknąć ewentualnych kłopotów. Z kolei Jan Maciuszko (2002, s. 227) wyraził przypuszczenie, że „zwrot [Reja – dop. D.K.] ku ewangelicyzmowi nastąpił właśnie w czasie pracy nad *Psalterzem*”. Badacz ten miał jednak przed sobą egzemplarz reprezentujący edycję B, w którym *Pozdrowienie anielskie* występuje tylko w początkowych psalmach, o czym można wnioskować na podstawie następujących słów warszawskiego teologa na temat struktury zabytku:

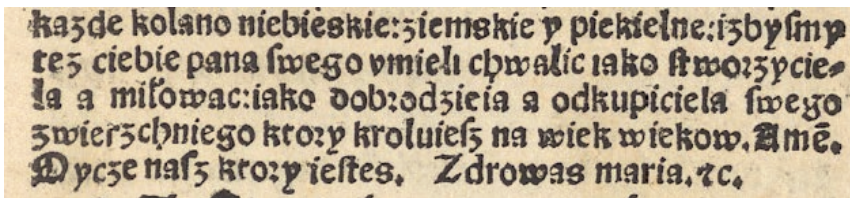
Po każdym psalmie następuje modlitwa i – do psalmu 35 włącznie – wskazanie na inne modlitwy, które powinny (lub mogłyby) towarzyszyć tekstowi modlitwy drukowanemu po psalmie. Tekst psalmu kończy bardzo często formuła „Chwała Bogu Ojcu etc.”, zdecydowanie rzadziej „Chwała Bogu Ojcu i Synu etc.” (Maciuszko 2002, s. 163).

Z egzemplarza reprezentującego edycję B musiała także korzystać M. Kossowska, która wprost pisała o tym, że Rej sam usunął *Pozdrowienie anielskie* po Psalmie 36. Poznańska badaczka jednak inaczej zinterpretowała fakt braku modlitwy *Zdrowaś Maria* w dalszych partiach *Psalterza*:

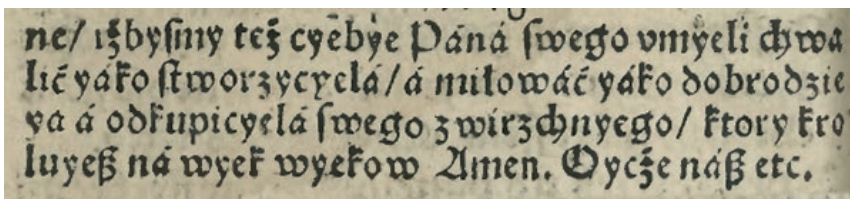
Postawa katolicka autora i to katolika żarliwego wyraża się w pracy w sposób niezaprzeczalny, ale motywuje ją wcale nie *Pozdrowienie anielskie*, które łatwo wyłączyć z całości nie naruszając wcale wewnętrznego układu dzieła. A i sam Rej tę modlitwę usunął już po ps. 36, zostawiając tylko i to z rzadka *Modlitwę Pańską*, jakby dla przypomnienia od czasu do czasu, że obie te modlitwy – w pacierzach Kościoła katolickiego mocno zespolone – trzeba odmawiać po zakończeniu indywidualanej Rejowej modlitwy dodanej do każdego psalmu (Kossowska 1968, s. 141).

Dla J. Maciuszki konsekwentna nieobecność *Pozdrowienia anielskiego*, począwszy od Psalmu 36, była wyrazistym sygnałem zmiany ideowych poglądów Reja właśnie w trakcie pracy nad tłumaczeniem, trudno jednak zgodzić się z opinią badacza, gdyż poza ogólną deklaracją nie przytacza on żadnych dodatkowych argumentów przemawiających za tą tezą, a poza tym jest ona sprzeczna z chronologią wydań dzieła. Takie wnioskowanie można by zastosować co najwyżej do drugiego wydania, które z pewnością ukazało się kilka lat później, choć w tym przypadku ciągle jeszcze nie dysponujemy pewną datacją. W *Katalogu*

druków XVI wieku w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie podano jako miejsce drugiego wydania Kraków oraz rok wydania przed 1550 (poz. 1550). Zachowany fragment dedykacji do wydania B<sup>7</sup> jest dosłownym przedrukiem dedykacji z wydania z roku 1543, można więc założyć, że drugie wydanie musiało się ukazać jeszcze za życia Zygmunta I, czyli przed kwietniem 1548 r. Analiza grafii, a zwłaszcza sposób zapisywania miękkości spółgłosek w edycji B, zdaje się też jednoznacznie wskazywać na oficynę Macieja Szarfenberga, który zmarł przed 24 maja 1547 r., ale nie można także wykluczyć, że wydanie to ukazało się w oficynie Hieronima Szarfenberga, syna Macieja (Siess-Krzyszowski 2019, s. 348). Ponadto trzeba podkreślić, że miejsca obecności modlitwy *Zdrowaś Maria* w obu edycjach się nie pokrywają: w wydaniu B brakuje jej względem edycji A po psalmach: 2, 4, 6, 8, (ryc. 5 i 6), 9, 11, 17–18, 20, 22, 25, 28–30, 34, a więc jej frekwencja w owych pierwszych 35 psalmach jest zdecydowanie niższa niż w pierwodruku.



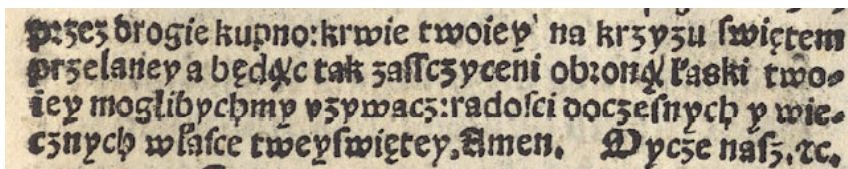
Rycina 5. Fragment modlitwy po Ps. 8, wyd. A, k. 12r  
(unikatowy egzemplarz Biblioteki Uniwersyteckiej w Erlangen–Nürnberg)



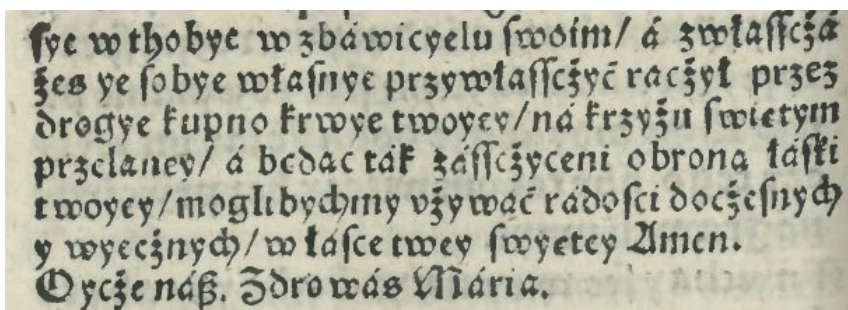
Rycina 6. Fragment modlitwy po Ps. 8, wyd. B, k. 12v  
(egzemplarz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego)

Tylko w jednym miejscu, tj. w Ps. 35, *Pozdrowienie anielskie* pojawia się w miejscu, w którym edycja A notuje jedynie wskazanie na modlitwę *Ojcze nasz* (ryc. 7 i 8).

<sup>7</sup> Wydanie (edycja) B to zachowane egzemplarze drugiego wydania Rejowego *Psalterza*, z kolei edycję A reprezentują zachowane egzemplarze pierwodruku z 1543 r.



Rycina 7. Fragment modlitwy po Ps. 35, wyd. A, k. 53r (unikatowy egzemplarz Biblioteki Uniwersyteckiej w Erlangen–Nürnberg)



Rycina 8. Fragment modlitwy po Ps. 35, wyd. B, k. 55v (egzemplarz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego)

Wyraźne są więc ślady czyjejś ingerencji. Nie znamy genezy tych modyfikacji, nie wiemy nawet, czy pochodzą one od samego tłumacza, czy też są to zmiany dokonane przez drukarza. To jednak ważna dla badacza okoliczność, uwidocznione różnice między obiema edycjami *Psalterza* pokazują bowiem, że drugie wydanie dzieła nie było mechanicznym przedrukiem pierwodruku, więc może także edycja B Rejowego tłumaczenia ukazała się jeszcze za życia króla Zygmunta Starego, skoro zmieniając słowną oprawę dzieła, nie zmieniono jego dedykacji. Może więc to edycja B była drukowana już w czasie przejścia Reja na protestantyzm? Jak widać, pytań i wątpliwości jest wciąż wiele.

Próby czasu nie wytrzymały także argumenty językowe, przytaczane przez zwolenników protestanckiego charakteru *Psalterza*, a oparte m.in. na używaniu przez pisarza słów *zbór* w miejsce *kościola*, *uznanie się* i *uznać się* zamiast *pokuta* itp. Badania nad szesnastowiecznym słownictwem religijnym dowodzą wprawdzie, że zwolennicy reformacji wprowadzali nową terminologię religijną, akcentując bądź to sprzeciw wobec zastanej tradycji, bądź to nowe rozumienie niektórych pojęć, jednak na początku lat 40. XVI w. ta nowa leksyka nie miała jeszcze wyznaniowego nacechowania. W Rejowym *Psalterzu* spotykamy słownictwo, które w późniejszych polemikach religijnych stawało się wizytówką zarówno obozu protestantów (m.in. *zbór*, *zgromadzenie*, *uznać się*, *uznanie się*),

jak i katolików (m.in. *pokuta, pokutować, kacierz, kacerski*). Tłumacz, dbając o żywy język i synonimiczne zróżnicowanie tekstu, dość często wprowadzał do *Psalterza* leksykę nową, niemającą jeszcze oparcia w tradycji literackiej, bez oporów sięgał po wyrazy rzadkie bądź nowe w polszczyźnie XVI w.<sup>8</sup> W *Psalterzu* stosunkowo dużą frekwencję (22 użycia) mają zwłaszcza formy *uznać się / uznawać się*, które występują zarówno w argumentach i modlitwach dodawanych do poszczególnych psalmów, m.in. „Tu prorok każdego upomina, aby **uznawszy się**, ścigał myśli swoje ku chwale Bożej” (Ps. 106 arg.), „Upomina prorok sprzeciwniki wiernego zebrania Boskiego, aby **się uznali**” (Ps. 120 arg.), gdy **się sami uznawszy** pokarzemy (Ps. 58 M), jak i w tekście psalmów, np. „Przeto zrozumiałwszy temu, **uznajcie się** wy, którzy jesteście przełożonemi na świecie” (Ps. 2), „Przedsie jednak, gdy **się** jedno **uznać** chcieli, [Bóg – dop. D.K.] dziwnem kształtem na swobodę je wywodził” (Ps. 107). Forma rzeczownikowa *uznanie* pojawia się w *Psalterzu* dziewięciokrotnie; spotykamy ją przede wszystkim w argumentach, m.in. „człowiek za **uznaniem** przez naukę grzechu swego bierze odpłatę swoją” (Ps. 119 gimel, arg.), „gdy się obaczy człowiek przez **uznanie** swoje” (Ps. 119 zadik, arg.), a także w modlitwie: „a snadź ilekroć za sprawiedliwością Twoją przez występki swój odpada od tej obiecanej ojczyzny swojej, za małym **uznaniem** a pokorą wielekroć go zasie ku niej przywracać raczysz” (Ps. 102 M) i w psalmach: „Ty karaniem Twojem przywodziś ku **uznaniu** człowieka za występki jego” (Ps. 39). W późniejszym piśmiennictwie reformacyjnym pojęcia *uznanie się* oraz *uznać się* pojawiły się w związku z zanegowaniem sakramentu pokuty. Według Konrada Górskiego „nie było to równoznaczne z odrzuceniem żalu za grzechy i ich odpuszczenia. Ze sfery sakramentalnej sprawa została przeniesiona na grunt osobistego przeżycia o charakterze moralnym” (Górski 1962, s. 247). W Rejowym *Psalterzu* odnajdujemy także *pokutować* (8 użyć), co jest chyba najlepszym dowodem na brak zróżnicowania semantycznego między omawianymi leksemami: „Prośba **pokutującego** za grzechy (Ps. 6 marg.)”, „To jest psalm **pokutującego** człowieka” (Ps. 38 arg.), „Pokorne narzekanie **pokutującego** człowieka” (Ps. 38 marg.), „który nie omieszkawsz smętnych cieszyć a **pokutującym** hojnie miłosierdzia swego szafować” (Ps. 56 M), „Prośba o miłosierdzie **pokutującego** człowieka” (Ps. 143 marg.). Również leksem *zbór* (10 użyć) używany jest wymiennie z leksemem *kościół* (16 użyć), a analiza kontekstów jego użycia pokazuje, że może on oznaczać zarówno wspólnotę chrześcijańską (*zbor krześcijański*), jak i zebranie ludzi

<sup>8</sup> W *Psalterzu Dawidowym* można odnaleźć 60 leksemów pochodzących wyłącznie z tekstów Reja, nieznanymi innym autorom XVI-wiecznym. Zdecydowana większość (52 leksemu) to wyrazy charakterystyczne jedynie dla Rejowej parafrazy *Psalterza*, tylko 8 form odnajdujemy także w innych, późniejszych tekstach pisarza, głównie *Postylli, Apokalypsis, Żwierciadło* (Kowalska 2013, s. 121; 2016, s. 51–70).

nieprawych (*zbor złościwych*), a także każde ludzkie zgromadzenie (*zbor ludzki*): „prośba społeczna **zboru** krześcijańskiego” (Ps. 5 arg.), „Tu prorok prosi z strony **zboru** krześcijańskiego, aby je Pan Bog bronić a szczyścić raczył od fałecznych nauk kacerskich” (Ps. 11 arg.), „Tu jest prococtwo o zebraniu świętej cerkwie a **zboru** krześcijańskiego” (Ps. 48 arg.), „Prośba, aby sie Pan smiłowac raczył nad **zbozem** krześcijańskim” (Ps. 80 marg.); „owszemem sie strzegł każdych **zborow** złościwych, ktorzy upornie bez każdego zakonu na świecie sie obchodzą” (Ps. 26), „będę miał przezec wysławiać wielmożność Twoję przed oblicznością nawieczszego **zboru** ludzkiego” (Ps. 26). Dbalność pisarza o synonimię zaowocowała wprowadzeniem do parafrazy również leksemu *zgromadzenie* (4 użycia) bez żadnych, jak można wnioskować z kontekstu, dodatkowych ideowych nacechowań: „będę chodził jakoby w onem **zgromadzeniu**, gdy sie na dzień święty w radości schadzają” (Ps. 42), „**zgromadzenie** ludu Twojego” (Ps. 72 M), „racz miłościwie, nasz miły Panie [...] łaskawie zachować w pokoju to **zgromadzenie** Twoje” (Ps. 74 M), „**zgromadzenie** społeczności swojej, w ktorejś Ty, nasz miły Panie, osobiłwie kochanie położył” (Ps. 130 M).

Dla porządku warto również odnotować obecność w Rejowym *Psalterzu* leksemów *kacercz* (1 użycie) oraz *kacerski* (2 użycia): „Jako pogani i **kacercze** mieli kazać a prześladować lud krześcijański” (*Rejestr*, Ps. 74), „Tu prorok prosi z strony **zboru** krześcijańskiego, aby je Pan Bog bronić a szczyścić raczył od fałecznych nauk **kacerskich**” (Ps. 11 arg.), „Narzeka prorok, iż gwałtowna ręka pogańska i nauki fałszywe, **kacerskie** targają sie na zebranie Kościoła Bożego” (Ps. 74 arg.). SPXVI podaje następującą definicję haseł: *kacercz* ‘ujemne w odcieniu (często obraźliwe) miano nadawane przeciwnikom religijnym, odstępcom od wyznawanych i głoszonych przez kogoś przekonań religijnych (głównie innowiercom przez katolików)’; *kacerski* ‘ujemne w odcieniu miano nadawane przeciwnikom religijnym (głównie innowiercom przez katolików)’. Można zatem wnioskować, że również i w tym przypadku określenia te są stosowane przez Reja jeszcze bez ideowego nacechowania.

Na koniec warto podkreślić, że niejasności wokół wyznaniowego kształtu *Psalterza* nie rozwiązała również bardzo dokładna analiza teologiczno-dogmatyczna tekstu przekładu, przeprowadzona przez wybitnego znawcę zarówno twórczości Reja, jak i dziejów reformacji, historyka Kościoła i teologa – Janusza Maciuszkę. Po szczegółowej analizie argumentów i modlitw badacz doszedł do wniosku, że komentarze Reja nie są wynikiem systematycznej pracy i nie wykazują teologicznej spójności (Maciuszko 2002, s. 177), że są wierne klimatowi objaśniania w XVI stuleciu i, pisane w duchu chrystologicznym, mają wyraźny „walor uniwersalnej pozaczasowości” (Maciuszko 2002, s. 178). J. Maciuszko podkreślał, że „tekst jest teologicznie całkiem nieprzejrzysty, a dogmatycznie również niespójny” (tamże, s. 223), wskazywał, że „rozumienie istoty nauczania reformacyjnego jest u Okszyca mocno chwiejne i nie ugruntowane” (tamże,

s. 222), dowodził, że podstawowe problemy religijne epoki tłumacz rozumiał „trochę po ewangelicku, trochę po katolicku” (tamże), a ten niezwykle brak konsekwencji w poglądach pisarza nazywał „teologiczną schizofrenią” (tamże). W konkluzji warszawski teolog stwierdził, że „cechy wyznaniowe *Psalterza Dawidów* trudno jest [...] ocenić jednoznacznie. Nie jest on ani jednoznacznie katolicki, ani jednoznacznie ewangelicki” (tamże, s. 223). Jeśli takie wnioski formułuje historyk Kościoła i teolog protestanckiego wyznania, to można wątpić, czy kiedykolwiek uda się rozwiązać zagadkę przynależności wyznaniowej Rejowego *Psalterza*. Co prawda J. Maciuszko wyraził przypuszczenie, że „bliżej jest autorowi do protestantyzmu niż obrony katolicyzmu” (tamże, s. 223), ale ta konkluzja nie jest poparta konkretnymi dowodami, ma więc raczej formę sugestii.

Reasumując, Rejowy *Psalterz* wciąż broni swoich tajemnic, mimo że nasza wiedza o nim jest coraz większa i znamy dokładną datę jego wydania. Jawi się on więc jako dzieło teologicznie niejednorodne i niejednoznaczne, jakby „przezroczyście” pod względem konfesyjnym. Są w nim obecne treści teologiczne, które można identyfikować jako katolickie, ale przeplatają się one z nowymi reformacyjnymi ideami, co w kontekście znajomości chronologii faktów z życia Mikołaja Reja dziwić nie powinno. Przekład mógł więc powstać jeszcze jako dzieło pisarza – katolika, krytycznego wobec duchowieństwa i pilnie wsłuchującego się w nowe idee; pisarza, który z czasem zmienił religijną przynależność i otwarcie sprzyjał reformacji – zwłaszcza że rok publikacji dzieła nie jest równoznaczny z momentem jego powstania, a praca nad tłumaczeniem mogła być rozciągnięta w czasie (może nawet trwała kilka lat).

## Bibliografia

Barycz H. (1956), *U kolebki małopolskiego ruchu reformacyjnego*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, t. 1, Warszawa.

Bełcikowski A. (1867), *Mikołaj Rej z Nagłowic*, „Pamiętnik Naukowy, Literacki i Artystyczny” z. 1.

Bełcikowski A. (1886), *Ze studiów nad literaturą polską*, Warszawa.

Brückner A. (1902a), „*Psalterz Dawidów*”, (*Mikołaj Rej z Nagłowic*), wyd. Stanisław Ptaszycy, Petersburg 1901 [recenzja], „Pamiętnik Literacki” t. 1.

Brückner A. (1902b), *Psalterze polskie do połowy XVI wieku*, Kraków.

Brückner A. (1905), *Mikołaj Rej. Studium krytyczne*, Kraków.

Brückner A. (1921), *Pierwociny luterskie: „Kupiec” Rejowy*, „Reformacja w Polsce” nr 2.

Brückner A. (1922), *Mikołaj Rej. Człowiek i dzieło*, Lwów.

Bukowski J. (1883), *Dzieje reformacji w Polsce*, t. 1, *Początki i terytorialne rozprzestrzenienie się reformacji*, Kraków.



Chrzanowski I., Kot S. (1927), *Humanizm i reformacja w Polsce. Wybór źródeł dla ćwiczeń uniwersyteckich*, Lwów.

Górski K. (1962), *Zagadnienia słownictwa reformacji polskiej*, w: *Odrodzenie w Polsce*, t. 3: *Historia języka*, cz. 2, red. M.R. Mayenowa, Z. Klemensiewicz, Warszawa.

Grabowski T. (1906), *Z dziejów literatury kalwińskiej w Polsce (1550–1650)*, Kraków.

Hernas C. (1961), *Hejnaty polskie. Studium z historii poezji melicznej*, Wrocław.

Janik M. (1923), *Mikołaja Reja żywot i pisma*, Kraków.

*Katalog druków XVI wieku w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie* (1998), t. 2, cz. 1, Warszawa, poz. 1550.

Kossowska M. (1968), *Biblia w języku polskim*, t. 1, Poznań.

Kowalska D. (2013), *Sztuka słowa Mikołaja Reja. Studium stylistycznojęzykowe „Psalterza Dawidowego”*, Łódź.

Kowalska D. (2016), *Osobliwości leksykalne w „Psalterzu Dawidowym” Mikołaja Reja*, „Roczniki Humanistyczne” z. 6.

Kowalska D. (2017), *Czy Mikołaj Rej jest autorem prozatorskiej parafrazy Psalterza Dawidowego? O dylematach badacza w ustalaniu autorstwa dawnych tekstów*, „Roczniki Humanistyczne. Językoznawstwo”, z. 6.

Leszczyński R. (2005), *Psalterz prozą Mikołaja Reja*, „Jednota” nr 1–2.

Maciuszko J.T. (2002), *Mikołaj Rej. Zapomniany teolog ewangelicki z XVI w.*, Warszawa.

Nowak Z. (1970), *Mikołaja Reja literacka służba reformacji*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” XV.

Rej M. (1543), *Psalterz Dawidow, który jest prąwy fundament wszytkiego pismá krześcijáńskiego, teraz nowo prąwie ná polski język przelożon, ácz nie jednákością słow, co być nie może, ale iż wždy polożenie rzeczy w káżdym wierszu według lácińskiego języká sie zámyka*, Kraków. Edycja A: egzemplarz Biblioteki Uniwersyteckiej w Erlangen (sygn. H00/THL-II 39), [http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.6.4.jsp?folder\\_id=0&dvs=1641836476626~468&pid=14127301&locale=pl&usePid1=true&usePid2=true](http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.6.4.jsp?folder_id=0&dvs=1641836476626~468&pid=14127301&locale=pl&usePid1=true&usePid2=true). Edycja B: egzemplarz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/563064/display/Default>.

Siess-Krzyszczkowski S. (2019), *Psalterz Dawidow w przekładzie Mikołaja Reja. Nowe ustalenia chronologii wydań i impresorów*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi” t. 13.

*SPXVII Słownik polszczyzny XVI w.* (1966–2020), red. M.R. Mayenowa i in., t. 1–38, Wrocław – Warszawa.

Windakiewicz S. (1938), *Poezja ziemiańska*, Kraków.

Witczak T. (1975), *Studia nad twórczością Mikołaja Reja*, Warszawa – Poznań.

## Streszczenie

**O przynależności wyznaniowej *Psalterza Dawidowego* Mikołaja Reja w świetle nowych ustaleń chronologii pierwodruku (1543)**

W artykule podjęto problematykę związaną z przynależnością wyznaniową *Psalterza Dawidowego* Mikołaja Reja w kontekście odkrytego przez S. Siessa-Krzyszковского w 2019 r. w Bibliotece Uniwersyteckiej w Erlangen w Niemczech kompletnego egzemplarza pierwodruku, z wytłoczoną datą i miejscem wydania (1543). Przedstawiono dotychczasowy stan badań w tym zakresie oraz wskazano nowe fakty, które mogą być pomocne w ustaleniu cech konfesyjnych przekładu.

**Słowa kluczowe:** Mikołaj Rej – *Psalterz Dawidów* – reformacja w Polsce – XVI w.

## Summary

**The religious background of *Psalterz Dawidow* by Mikołaj Rej in the light of new chronological findings of its first edition**

The article discusses religious belonging of *Psalterz Dawidow* by Mikołaj Rej in the light of a complete original copy discovered by S. Siess-Krzyszkowski in 2019 in the University Library of Erlangen in Germany, which contains impressed date and place of publication (1543). It also presents existing research in this area as well as points to new facts, which might be useful in establishing the religious background of the translation.

**Keywords:** Mikołaj Rej, *Psalterz Dawidow*, Reformation in Poland, 16<sup>th</sup> century

## **„WZIĄWSZY TESTAMENTY OBADWA DO RĘKU”. WIERSZE RELIGIJNE Z *POCZTU HERBÓW* WAĆŁAWA POTOCKIEGO (PRZYCZYNEK DO REHABILITACJI MATERII I DALSZYCH BADAŃ)<sup>2</sup>**

Wydany w 1696 r. w krakowskiej oficynie Mikołaja Aleksandra Schedla wierszowany herbarz, *Poczet herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego*, to jedyny spośród trzech monumentalnych zbiorów epigramatów Waćława Potockiego powierzony prasie drukarskiej jeszcze za życia autora. Pan z Łużnej niewątpliwie cenił wynalazek Gutenberga. Miał świadomość, że „to przecię potrwa, co na papier wlezie”<sup>3</sup> (Potocki 1697, s. 254), troszczył się o swe literackie plody, a przed upublicznieniem ich w formie innej niż rękopiśmienna powstrzymywały go – oprócz perfekcjonizmu i cenzury – przede wszystkim względy finansowe (Karpiński 2003, s. 34–39). W zapisie rozmowy poety z gościem, który znajdujemy we włączonym do *Ogrodu, ale nieplewionego* wierszu *Większy gust ludzie mają w fraszkach niż w rzeczach nabożnych*, zwraca uwagę następująca wzmianka: „Nie miałebym też na co kosztu łożyć marnie, / Tylko – rzekę – błazeństwa dawać do drukarnie?” (Potocki 1907, s. 72). Jeśliby doszukiwać się w cytowanej fraszce echa czy reprezentacji rzeczywistych poglądów Potockiego dotyczących rozpowszechniania utworów, przyszłoby stwierdzić, że nie był on skłonny trwonić pieniędzy na publikację byle błahostek.

Uwzględniwszy powyższe uwagi, należy wnioskować, że skoro *Poczet* jednak „do drukarnie” trafił, w oczach poety musiał jawić się jako dzieło przemyślane, dopracowane, a pod względem tematyki wystarczająco ważkie, choć niewolne też od swobodniejszych akcentów. Jest wobec tego ironią losu, że współcześni

---

<sup>1</sup> [dariusz.piotrowiak@ug.edu.pl](mailto:dariusz.piotrowiak@ug.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0003-4558-9181>

<sup>2</sup> Pierwotną wersję tekstu nadesłano 24.12.2021 r., a wersję z ostatecznymi poprawkami – 4.10.2022 r.

<sup>3</sup> W cytatach podawanych za starodrukami i edycją *Ogrodu* z początku XX w. zmodernizowano graficę i interpunkcję. Kierowano się przy tym się wskazaniem dla edycji typu B zawartym w *Zasadach wydawania tekstów staropolskich* (1955). Wiersze z *Pocztu herbów* przywołane zostały wraz z marginaliami naprowadzającymi na konkretne fragmenty tekstów biblijnych.

literaturoznawcy cenią je zdecydowanie niżej niż *Ogród* i *Moralia*, mniej też poświęcają mu uwagi w swych dociekaniach. Na takiej, a nie innej recepcji badawczej *Pocztu* zaważyły opinie autorytetu niemałej rangi – samego Aleksandra Brücknera. Oto ich wymowny przykład:

[...] nieskończone odmiany moralnego, alegorycznego tłumaczenia klejnotu herbowego, ciągle od nich wywodzone aluzje, poważne i żartobliwe, ironiczne i schlebiające dumie rodowej, złożyły się na olbrzymią księgę, wydaną w druku, co jednak dla rozważkowania przedmiotu, stałych powtarzań, braku cech artystycznych sławie poety w oczach bardziej wymagającej potomości tylko zaszkodziła (Brückner 1924, s. XI).

Ocena ta, ferowana z pozycji wyższości, zdradza wyraźne uprzedzenia względem charakteryzowanego tomu. Tymczasem trudno winić poetę za to, że pisał w duchu estetyki, która nie zaspokaja potrzeb „bardziej wymagającej potomości”, skoro jego wiersze niewątpliwie odpowiadały gustom ludzi jemu współczesnych. Ponadto uważny czytelnik przekona się o tym, że teksty „schlebiające dumie rodowej” wcale w *Pocztu* nie dominują – to zbiór stworzony przede wszystkim w celach moralizatorskich, dla przypomnienia braci szlacheckiej o jej etosie i powinnościach. Mimo podporządkowania całości kolekcji tej nadrzędnej idei różnorodność tematyczna składających się na nią utworów jest całkiem spora, o czym informuje karta tytułowa. Autora zajmują nie tylko „starożytność domów, rodowitość familii”, lecz także „teologiczne, polityczne nauki, przestrogi, argucyje”, a nawet „żarty” (Potocki 1696, s. k [1r])<sup>4</sup>.

Przedmiotem szkicu staną się teksty z jednej spośród wymienionych wyżej grup: dotyczące zagadnień religijnych. Wśród nich wyodrębnić można podgrupę 18 wierszy, których tytuły w sposób szczególnie sugerują obecność wątków biblijnych (Dybek 2008, s. 58). Dzieje się to za sprawą uszczegółowiających określeń *dyskurs teologiczny*, *mysticum*, *mystice* albo *theologicum*. Nie należy dopatrywać się w tych dopowiedzeniach informacji o przynależności genologicznej tekstów, choć warto podkreślić, że ostatnie z wymienionych określeń rezerwowano dla religijnej odmiany emblematu (Michałowska 1974, s. 169). Na zasadzie *pars pro toto* można potraktować je jako reprezentację ogółu religijnych wierszy z herbarza poety z Łużnej. Tym bardziej szkoda, że Dariusz Dybek, jedyny monografista zbioru, poświęcił im w swoim opracowaniu bardzo niewiele

<sup>4</sup> Korzystałem z egzemplarza Biblioteki Narodowej, sygn. SD XVII.4.2011. Ponieważ charakteryzuje się on licznymi błędami w paginacji (co dotyczy zresztą wszystkich wariantów wydania *Pocztu* z 1696 r.), przy cytatach podaję zarówno numery stron za starodrukiem, jak i – w kwadratowych nawiasach – konieczne sprostowania zecerskich pomyłek.

miejsca (Dybek 2008, s. 58–60)<sup>5</sup>. Z kolei Leszek Kukulski, wydawca trzyciomego wyboru *Dzieł* Potockiego (Potocki 1987), w tym stosunkowo niewielkiego wyimka z *Pocztu*, nie uwzględnił żadnego z nich w swej publikacji, która w sytuacji dotkliwego braku całościowego wydania krytycznego ogółu tekstów pana z Łuźnej kształtuje wizerunek poety w oczach adeptów polonistyki<sup>6</sup>. Tymczasem uwypuklenie tematyki koncentrującej się wokół sfery *sacrum* w ramie wydawniczej starodruku sugeruje, że wiersze religijne stanowią komponent istotny dla całości zbioru. Dokładne ich omówienie, pod kątem zarówno zawartości treściowej i obrazowania, jak i aspektów formalnych oraz związków z dawną kulturą literacką, stanowić będzie istotny krok w stronę lepszego opisanie i zrozumienia *Pocztu* jako całości<sup>7</sup>.

Narzuca się pytanie, jakiego rodzaju zagadnienia teologiczne zajmują uwagę Potockiego. Nie wikła się on bynajmniej w spory doktrynalne, kondycja konwertyty nie sprzyjałaby zresztą zajmowaniu oficjalnego stanowiska w dyskusjach tego typu<sup>8</sup>. Autora *Pocztu* nie interesują także subtelne rozróżnienia i wnikliwe roztrząsania problemów zaprzatających uwagę wielkich myślicieli Kościoła. Jego refleksja i pouczenia mają wymiar niezwykle konkretny, praktyczny, dotyczą spraw dla chrześcijaństwa zasadniczych. Uwaga poety skupia się wokół tzw. rzeczy ostatecznych człowieka: nieuchronnej śmierci, perspektywy sądu Bożego i pośmiertnych losów duszy. Liczne wzmianki o mękach i ogniach piekielnych równoważy wyrażana często nadzieja zmartwychwstania i nagrody w niebie za

---

<sup>5</sup> Należy jednak docenić wartość ogólnych rozpoznań tego badacza na polu związków twórczości heraldycznej Potockiego z Biblią (Dybek 2008, s. 46–62), gdyż stanowią one doskonały punkt wyjścia do dalszych badań i kolejnych omówień.

<sup>6</sup> Leszek Kukulski w swoim wyimku wydał jedynie trzy wiersze z *Pocztu*, które dotyczą tematyki religijnej: *Z okazji niedźwiedzia* (Potocki 1987, s. 409–410), związany z herbem Węda tekst *Odpowiedź na to niezła* (Potocki 1987, s. 446–447) oraz epigramat *Z okazji herbu Słoń* (Potocki 1987, s. 464). Choć są to utwory interesujące i udane, trudno uznać ten skromny wybór za reprezentatywny dla całości zbioru.

<sup>7</sup> Tak ambitne zadanie przekracza możliwości tego skromnego szkicu, który ma na celu jedynie zasygnalizowanie pewnych kwestii i stanowi zapowiedź obszerniejszej pracy poświęconej związkowi poezji heraldycznej W. Potockiego z Biblią, będącej w przygotowaniu.

<sup>8</sup> Sięgając po tematykę związaną z heraldyką, autor narażał się na niemałe komplikacje i krytykę, co doskonale ilustruje *casus* Bartosza Paprockiego, który pod wpływem nacisków ze strony niezadowolonych przedstawicieli braci szlacheckiej był zmuszony wielokrotnie modyfikować passusy *Herbów rycerstwa polskiego* już po wydaniu tego dzieła w 1584 r. (Grzeškowiak 2017, s. 22). Wydaje się, że W. Potocki, konwertyta oskarżany przez współczesnych o kryptoarianizm, ryzykował w znacznie większym stopniu niż jego poprzednik na polu heraldyki; wzburzenie potencjalnych odbiorców mogło pociągnąć za sobą konsekwencje nieporównywalnie bardziej dotkliwe niż nanoszenie poprawek tekstowych.

życie zgodne z zasadami wiary i rozumianą w duchu stoickim cnotą. Choć wieczne potępienie pozostaje perspektywą zupełnie realną, konkretyzowaną w postaci wymownych i obrazowych metafor, Potocki łagodzi jej grozę przypomianiem o możliwości (i konieczności) poprawy. Stale podkreśla też ogromne znaczenie odkupieńczej ofiary Chrystusa, co nadaje sens ludzkiej egzystencji, zgodnie z barokowymi konwencjami ujmowanej w kategoriach ciągłych zmagania z szatanem, ciałem i zwodniczym światem, który ludzi swymi przemijającymi urokami. Jak widać, nie są to wątki i myśli szczególnie oryginalne (choć bywają, jak zobaczymy niżej, w oryginalny sposób ujęte). Zresztą nie o oryginalność prze-myśleń w *Pocztce* – zbiorze pomyślanym jako *speculum* – chodzi; „zwierciadło” uniwersalizujące ujęcie jest jak najbardziej pożądane, a dzieło zyskuje dzięki niemu szeroki adres czytelnicy<sup>9</sup>.

Na pozyskanie licznej grupy odbiorców obliczony został również zabieg modyfikacji formuły gatunkowej stemmatu, odmiany poezji, która doczekała się już istotnych omówień (m.in. Pilarczyk 1982; Czarski 2012; Krzywy 2012). Tutaj wystarczy przypomnieć, że klasyczny stemmat to graficzno-słowna kompozycja o charakterze głównie panegirycznym, składająca się z wizerunku herbu i epigramatu stanowiącego alegoryczną wykładnię znaczenia elementów heraldycznych. Jak w przypadku wszystkich form poetyckich zaliczanych do retorycznego rodzaju popisowego (*genus demonstrativum*), pożądanym zabiegiem świadczącym o kunszcie autora było wynalezienie szeregu licznych, różnorodnych argumentów podporządkowanych laudacji (Krzywy 2014, s. 104). Dlatego też epigramaty inkrustowano erudycyjnymi nawiązaniami do literatury (w tym Biblii), mitologii bądź historii antycznej, które łączyły się z elementem graficznym na zasadzie mniej lub bardziej oczywistych asocjacji. Tworzenie stemmatów było zagadnieniem poruszonym na szkolnym kursie retoryki, toteż Potocki mógł zakładać odpowiednie kompetencje odbiorcze u potencjalnego czytelnika z warstwy szlacheckiej (Krzywy 2012, s. 253). Metodę amplifikacji kulturowych skojarzeń zogniskowanych wokół elementu heraldycznego łatwo dało się adaptować i przeszczerzyć na grunt wypowiedzi o charakterze perswazyjnym, dydaktycznym i umoralniającym, przynależących do rodzaju doradczego (*genus deliberativum*). Jako że herby w siedemnastowiecznej ikonosferze były w zasadzie wszechobecne – znaczyły ściany budowli świeckich i sakralnych, widniały na portretach szlachetnie urodzonych, zdobiły płyty nagrobne, i noszone stały sygnety – poeta miał prawo spodziewać się silnego efektu mnemotechnicznego. Wystarczyło w zasadzie rozejrzeć się po okolicy czy spojrzeć na własną dłoń, by

---

<sup>9</sup> Potocki, nawet wówczas, gdy tworzy wiersze o doświadczeniach osobistych, takich jak utrata dzieci, rozpatruje opisywane wydarzenia nie tylko z uwzględnieniem perspektywy indywidualnej, lecz także w wymiarze uniwersalnym.

uruchomić na nowo przeczytany w *Poczcie* ciąg skojarzeń i przypomnieć sobie umoralniające wskazania bądź snuć własne refleksje w podobnym duchu.

Znalezienie miejsc wspólnych między wizerunkami herbów a treścią Starego i Nowego Testamentu nie nastęrczało problemów. Wywodzące się z tradycji rycerskiej godła i klejnoty – wraz z całą kojarzoną z nimi sferą symboliczną – muszą siłą rzeczy wykazywać związki z bogactwem kultury śródziemnomorskiej, zbudowanej przeciw m.in. na fundamencie *traditio iudaica et christiana*. Różnorodność tematyczna świętych ksiąg dawała sporą szansę na odnalezienie w którejs z nich choćby wzmianki o odzwierciedlanych w herbach elementach rzeczywistości: orężu, przedmiotach codziennego użytku, roślinach czy zwierzętach. To z kolei pozwalało budować łańcuch asocjacji.

Przyjrzyjmy się wierszowi *Do tegoż theologicum*, powiązanemu z herbem Prawdzic. Aby móc dobrze zrozumieć jego sens, trzeba wiedzieć, że w godle i klejnocie widnieje pół lwa trzymającego w łapach tzw. prawdę, czyli metalową obręcz używaną w czasach Potockiego jako podstawka pod naczynia:

Lew prawdę trzyma. Gdy kto dobrze to uważa,	
Musi przyznać, że herb ten Chrystusa wyraża,	
Bo się sam Prawdą, Lwem go nazywają święci,	Joh. 14.6.
Który otwierał Boskie na niebie pieczęci.	Apoc. 5.5.
Znowu mi to wątpliwość wielką czyni w głowie,	
Że także lwem szatana Pismo Święte zowie,	Pet. 5.8.
Który krąży i, żeby kogo porwał, ryczy.	
Ociec kłamstwa niechaj się Prawdzicem nie liczy.	Joh. 8.44.
Chrystus lwem przy Kościele, diabeł przy swym piekle;	
Chrystus broni, diabeł nań następuje wściekle.	Mat. 16.18.
Lew lwa, Chrystus szatana (i jego napaści)	
Zwyciężywszy, do onej zamyka przepaści,	Apoc. 20.3.
Gdzie wszystkich, co gardzili Słowem Bożem szczerem,	
Wrzuci mu, skoro przyjdzie na sądny dzień, żerem.	Mat. 25.41.

(Potocki 1696, s. 154 [i. e. 163])

Lektura pierwszych czterech wersów tekstu pozwala łączyć go z barokową kulturą konceptu<sup>10</sup>, który za Adamem Karpińskim, inspirowanym dociekaniem Doroty Gostyńskiej (1991), można zdefiniować w następujący sposób:

[...] koncept jest to taka konstrukcja myśli, która jest poetycką postacią pozornego rozumowania czy sofizmu. Jako taka musi spełniać dwa warunki. Po pierwsze – musi być rozumowaniem, tj. rozwiązywaniem jakiegoś zagadnienia; z jednych zdań wyprowadzane są kolejne drogą

<sup>10</sup> O związkach Potockiego z kulturą konceptu pisano już w zajmujący sposób (Pawlak 2002; Czechowicz 2005; Hanusiewicz 2005). Kwestia ta wciąż domaga się jednak pogłębionego, monograficznego ujęcia o szerszym zakresie.

przede wszystkim wnioskowania (wnioskowania sylogistycznego lub przez analogię), rzadziej dowodzenia, sprawdzania (gdy do racji niepewnej doбира się następstwo) lub tłumaczenia (gdy do następstwa doбира się rację). Po drugie – musi być zabiegiem, który wykorzystuje np. metaforę, analogię czy wieloznaczność i dzięki temu rozumowanie owo czyni pozornym, celowo fałszującym relacje między racją (przesłankami) a następstwem (wnioskami) (Karpiński 2005, s. 135).

Gdyby – mając w pamięci powyższe ustalenia – odtworzyć schemat dowodzenia zawarty w interesującym nas czterowierszu, przedstawiałby się on następująco: teza „herbowy lew z prawdą w łapach symbolizuje Jezusa” jest prawdziwa, gdyż a) Jezus sam nazywa się Prawdą (J 14,6) – istnieje wobec tego związek między Jezusem a prawdą; b) Jezusa nazywa się „Lwem z pokolenia Judowego” (Ap 5,5)<sup>11</sup> – istnieje wobec tego związek między Jezusem a lwem<sup>12</sup>. Powyższe rozumowanie ma jednak charakter paralogizmu: jest fałszywe, przemilczany bowiem zostaje fakt, że autor dokonuje utożsamienia prawdy – podstawki pod mięsę z prawdą rozumianą jako przeciwieństwo kłamstwa, czyniąc to wyłącznie na zasadzie homonimii. Realny związek między zjawiskami nie istnieje, ale czytelnik zostaje niejako zwiedziony przez zręcznego retora, przyjmując jego rozumowanie za dobrą monetę.

W dalszej części tekstu poeta dostrzega pewną „wątpliwość wielką czyniącą” sprzeczność: przypomina sobie, że przecież i o szatanie mówi się w Biblii – konkretnie w Liście św. Piotra – jako o „lwie ryczącym”, który „krąży, szukając, kogo by pożarł” (P 5,8). Wytrawny konceptysta wyzyskałby ten fakt, dostrzegając możliwość skonstruowania paradoksu, z którego wyprowadzić dałoby się zaskakującą puentę. Prawdopodobnie wyzyskałby też potencjał sensotwórczy opozycji diabła jako „ojca kłamstwa”<sup>13</sup> i Prawdźca, sugerując etymologiczne pokrewieństwo nazwy herbu z prawdą (*veritas*). Tak się jednak nie dzieje. Ważniejsze od literackich igraszek staje się przypomnienie czytelnikowi (chciałoby się powiedzieć, że z nieporównywalnie większym pożytkiem dla jego duszy) prawd zupełnie poważnych: lew-szatan zostanie zwyciężony przez lwa-Chrystusa, który strąci swego przeciwnika do otchłani piekielnych wraz z grzesznikami. Tego typu „koncepty nienapisane” są dla Potockiego typowe – tropiła je w jego *Pieśniach* Mirosława Hanusiewicza, zwracająca też uwagę na właściwą poecie z Łuźnej swobodę w kojarzeniu odległych miejsc biblijnych (Hanusiewicz 2005, s. 148–155). Biegłości tej dowodzi z pewnością także i przytoczony wyżej wiersz;

<sup>11</sup> Wszystkie cytaty z Biblii podaję za: *Biblia...* 1599.

<sup>12</sup> Na marginesie warto dodać, że do chrystologicznej symboliki lwa nawiązują także autorzy dawnych bestiariuszy (Makowski 2019, s. 19–22).

<sup>13</sup> Por. słowa Chrystusa dotyczące szatana: „[...] i w prawdzie nie został, bo w nim nie ma-ż prawdy; gdy mówi kłamstwo, z własnego mówi, iż jest kłamcą” (J 8,44).



marginalia, jakimi opatrzony został on w starodruku, wskazują na inspirację siedmioma biblijnymi cytatami z czterech różnych ksiąg.

Odmianą strategię konstruowania wywodu przynosi *Epitafijum herbownemu theologicum* (Potocki 1696, s. 140–141 [i. e. 149–150]) związane z herbem Kościeszca, w którego godle znajduje się rogacina – figura heraldyczna będąca symbolicznym wyobrażeniem strzały. Poeta odnalazł wątek strzały w historii Saula, pierwszego króla Izraela, oraz Dawida, opisanego w I Księdze Samuela (1 Sm 19–20). Popędliwy Saul zazdrościł Dawidowi popularności i sukcesów w walkach z Filistynami, dlatego szukał okazji, by go zgładzić. Próbował uczynić to samodzielnie, przy użyciu dzidy, a gdy to się nie udało, wysłał po niego posłańców. Plany te nie zostają jednak urzeczywistnione dzięki inicjatywie i pomocy Mikal, córki Saula i żony Dawida. Kobieta wypuściła męża przez okno, a w łóżku umieściła posążek i poduszkę z koziej skóry, co przekonało sługi Saula, że Dawid choruje, więc odeszli z niczym. Innym razem pomocą przysłużył się Dawidowi Jonatan, syn Saula. Sam zresztą nieco wcześniej doświadczył gwałtownego charakteru własnego ojca, który cisnął w jego stronę włócznię, wyładowując swą agresję. Jonatan przy użyciu strzały wypuszczonej z łuku ostrzegł kryjącego się pod skałą Dawida przed zamiarami ojca (bohaterowie wcześniej ustalili, że jeśli strzała upadnie blisko, Dawid jest bezpieczny, a jeśli daleko – powinien uciekać). Potocki – w duchu starej chrześcijańskiej praktyki, stosowanej zresztą chętnie przez barokowych kaznodziejów (Pawlak 2005, s. 196–199) – dokonuje alegorezy starotestamentowych zdarzeń, dostrzegając w nich prefigurację nowotestamentowej historii zbawienia: Saul w jego interpretacji reprezentuje Boga rozniewanego ludzkimi grzechami, Jonatan – Chrystusa zbawiającego świat, a Mikol – Maryję, która w dziele zbawienia również brała udział:

Któż jest królem prócz Boga? Wiele razy spłonął  
Słusznie gniewem, żeby świat, jako pierwaj, tonął;  
Wielekroć się zamierzył, wielekroć pochwycił  
Oszczep nań. Jonatan go – z Micholą – zaszczycił.  
Pan Jezus Jonatanem, jedyny Syn Boży;  
Michol – Maria Panna, bo skoro nań włoży  
Nie kozią, człeczą skórkę, idzie na śmierć śmieje  
Wydany Bóg mordercom, idzie w ludzkim ciełe.  
Nie umknął się z Jonatą, żeby świat od gniewu  
Ojcowskiego wybawieł, krzyżowemu drzewu;  
Dostał miejsca, zewłokszy ciało swe do naga,  
Że jego sprawiedliwy gniew grzesznym ubłaga.  
Czysty, święty, niewinny, leżał w śmierci troku,  
Nadstawwszy okrutnej rohatynie boku.

(Potocki 1696, s. 141 [i. e. 150])

Jak widać, myślenie w duchu prefiguracji nie musi zakładać całkowitej paralelnej odpowiedniości zestawianych historii. Dlatego kozia skóra, odgrywająca kluczową rolę w podstępie Mikol, może zostać powiązana z tajemnicą wcielenia Chrystusa, a włócznia, której ciosu uniknął Jonatan, zostać skojarzona z orężem wykorzystanym przez rzymskiego żołnierza do przebicia boku Jezusowi (J 19,34). Pozostaje jeszcze do omówienia wątek herbowej strzały. Pamiętajmy, że analizowany utwór to epitafium, a asumpt do rozważań daje poecie *signum* umieszczone w określonym kontekście: na grobowej płycie. W wyobraźni Potockiego łączy się ona ze skałą będącą kryjówką Dawida, a samo godło, na wzór strzały lądującej blisko w starotestamentalnej historii, staje się znakiem uniknięcia śmierci:

Inaczej, gdyby bliżej padła była celu:  
 Wolnem się miał rozumieć od śmierci ortelu.  
 Nie coć inszego strzała ta zamyka w sobie,  
 W kamieniu, na szlacheckim drukowana grobie,  
 Pod który, rodzicielskiej przyplacając winy,  
 Kryjemy się, czyniący z świata przenosiny.  
 (Potocki 1696, s. 141 [i. e. 150])

Herbowa strzała, obudowana łańcuchem biblijnych asocjacji, zostaje dzięki *ingenium* poety podniesiona do rangi symbolu zbawienia.

Potocki to jednak nie tylko skrupulatny hermeneuta Świętych Ksiąg, lecz także „księgi świata”, czy też „księgi natury”, w której – zgodnie z tradycją sięgającą średniowiecza, wciąż żywą w czasach Potockiego – można czerpać wiedzę o treściach mistycznych (Curtius 1995, s. 126–128; Obremski 1998, s. 6; 2010, s. 299–301; Borkowski 2011, s. 118–125). Znakiem i reprezentacją tego, co niewidzialne, duchowe, może być w zasadzie każdy element dającej się zaobserwować rzeczywistości, nawet polowanie na lisy. Czytamy o tym w wierszu *Do teje materijnej mistice*, powiązanych z herbem o nazwie – jakżeby inaczej – Lis:

Już dawno przez proroki Bóg trąbi na ludzi,	
Już ich dawno przez swoje apostoły budzi.	Ef[e]s. 5.8.1[4]. <sup>14</sup>
Uciekajcie od świata, gdzie diabeł, szczerwacz stary,	2. Pet. 1.4.
Do ogrodu Kościoła Bożego ogary	1. Joh. 2.15.
Z piekielnej wysforował, zemknął charty, psiamnie.	[]Jac. 4.4.; Mat. 24.24.
Niech ucieka, jeśli kto nie chce ginąć marnie.	Efes. 6.11.
Wszędy nieznacne sieci, wszędy stoją sidła,	1. Tim. 6.9.

<sup>14</sup> Marginalium odsyła w tym wypadku nie tyle do Ef 5,8, ile do całego passusu otwieranego przez ten wers. Św. Paweł o budzeniu pisze nieco niżej; por.: „Dlatego mówię: wstań, który śpisz, i powstań z martwych, a oświeci cię Chrystus” (Ef 5,14).

Wszędy na bojaźliwych niczemne straszyla. 2. Tim 2.26.  
Świat ogarami, charty – cielesna jest żądza,  
Która lisów do sieci grzechowych napądza,  
Serce wewnątrz, na wierzchu słabe mamiać oczy. Rom. 3.11.<sup>15</sup>  
Rzadki, kto się wywikle, rzadki, kto przeoczy.  
Sam oraz i kuśnierzem diabeł, i tym łowcem,  
Przykrywając i futro, i mięso grobowcem,  
Żeby skoro zupełność dojdzie miary czasu, Luc. [17.29.]<sup>16</sup>  
Do siarczystego wrzuciel oboje to kwasu. 1. Cor. 7.29.  
O, jakoż tam bolesno, jako będzie ckliwo,  
Kiedy je będzie z skóry bez końca darł żywo [...]!  
(Potocki 1696, s. 107–108 [i. e. 106–107])

Nieco już zużyte w czasach Potockiego barokowe motywy – życia jako bojawania z trzema metafizycznymi nieprzyjaciółmi (zob. Grześkowiak 2004, s. 137–148) i udręka zmienności oraz ruchu (zob. Mrowcewicz 2005, s. 71–83) – dzięki koniunkcji z łowieckim i kuśnierskim obrazowaniem otrzymują pod piórem poety z Łużnej zupełnie nową odsłonę. Pomysł zdaje się wyborny; podobnie przecież tworzyli cenieni dziś tzw. angielscy poeci metafizyczni, łączący ze sobą skojarzenia z najróżniejszych rejestrów: niskich i wysokich, codziennych i związanych ze sferą *sacrum* (Mrowcewicz 2005, s. 42). Wróćmy jednak do naszego wiersza. Zostaje przecież pytanie, gdzie szukać bezpiecznego schronienia przed szatańskim pocięciem. Dla Potockiego odpowiedź jest oczywista:

<sup>15</sup> Trudno określić, czy mamy tu do czynienia z nierzetelnością zecera, czy też marginalium miało odsyłać do obszerniejszego niż jeden wskazany wers fragmentu *Listu do Rzymian*. Ze słowami wiersza Potockiego lepiej korespondują słowa Rz 3,12: „Wszyscy się odchyliłi, społu stali się niepożytecznymi: nie ma-ż, kto by czynił dobrze, nie ma-ż aż do jednego”.

<sup>16</sup> W starodruku błędnie „Luc. 2.114.”. Tymczasem Potocki czyni aluzję do Łk 17,29–30: „A którego dnia wyszedł Lot z Sodomy, spadł deszcz ognisty i siarczysty z nieba i wytracił wszystkie. Wedle tego będzie w dzień, w który Syn człowieczy się objawi”, a może też do Łk 12,4–5: „A mówię wam, przyjaciołom moim: „Nie dajcie się ustraszyć tym, którzy zabijają ciało, a potem nie mają dalej, co by czynili. Lecz wam okażę, kogo się bać macie: bójcie się onego, który, gdy zabije, ma moc wrzucić do piekła”. Marginalium znajdujące się niżej, „1. Cor. 7.9.”, z pewnością również zostało skażone błędem, i to zarówno w egzemplarzu, za którym podaję cytaty, jak i w egzemplarzu Biblioteki Narodowej o sygnaturze SD XVII.4.2017, reprezentującym inny wariant druku – tam z kolei przyjmuje ono formę „1. Cor. 17.29.” (wyróżnienie moje; zwraca uwagę zbieżność z numeracją rozdziału i wersów odnoszącą się do przytoczonego wyżej cytatu z *Ewangelii Łukasza*). W 1 *Liście do Koryntian* nie udało się znaleźć żadnego cytatu, który wykazywałby bliski związek z fragmentem przytoczonego wiersza Potockiego. Być może odnośnik do tej księgi znalazł się w marginalium omyłkowo i miało ono po prostu przyjąć postać „Luc. 12.4. et 17.29.”.

Krzyż Chrystusów fortecą: kto podeń ucieka,  
 Chart go nie ściga; nie dba, choć nań ogar szczeka.  
 Znając paści, straszdyła i szatańskie ćwikle,  
 Nie tylko sam nie wpadnie, i kogo wywikle.  
 Na to drzewo ze zdebiem, kto sobie żyć życzy,  
 Niech się pnie, niech z grzechowych umyka potyczki.  
 (Potocki 1696, s. 108 [i. e. 107])

Trzeba przyznać, że zestawienie krzyża Chrystusa z drzewem, na które ucieka przed łowcą „zdeb”, czyli żbik, może się wydać dość odważne, ale wolno przypuszczać, że trafiło do wyobraźni szlacheckiego czytelnika, oswojonego z myśliwskimi realiami. Wskazówka proponowana przez poetę jest prosta, wie on jednak, że samo opowiedzenie się za Jezusem to jeszcze za mało, by czuć się bezpiecznym od szatańskich zakusów. Potrzeba jeszcze konkretnego wysiłku ze strony człowieka, który powinien podążać za Chrystusowym wskazaniem „Jeśli kto chce za mną iść, niech sam siebie zaprze i weźmie krzyż swój a naśladuje mię” (Mt 16,24):

Nie Chrystusów, bo choć go wszyscy biorą, rzadki,  
 Kto nie wpadł, abo, wpadszy, dobył się z tej siatki  
 (Są i lisy krzyżowe na swoje złe, bo z tym  
 Gorsze im sidła kładą myśliwi niż prostym),  
 Swoj własny krzyż wziąć trzeba na ramiona obie,  
 Ciało wprzód, a potem świat ukrzyżować w sobie  
 Przykładem Chrystusowym, mięsa i kożucha  
 Odzaliwszy na ziemi, żeby zbawić ducha.  
 Inaczej, choćby się kto i na niebo dźwigał,  
 Tak długo, aż w sieć wzenie, będzie diabeł ścigał  
 (Bo im tu kto ma większe koło siebie straży,  
 Tym bardziej, tym uporniej pokusa nań waży).  
 Insze ma za powszednie i za rękodajne,  
 Ale takie u niego lisy niezwykajne.  
 (Potocki 1696, s. 108 [i. e. 107])

Aby w pełni zrozumieć przytoczony fragment, trzeba wiedzieć, czym są „lisy krzyżowe”, przeciwko którym intensyfikują się wysiłki myśliwych. To tzw. krzyżaki – okazy szczególnie rzadkie, wysoko cenione i pożądane przez łowców. Różnią się one od zwyczajnych rudyh przedstawicieli swojego gatunku charakterystycznym pasem ciemniejszego futra biegnącym wzdłuż kręgosłupa i w poprzek niego, co przywodzi na myśl krzyż. Poeta dostrzega w tym wymowny znak „księgi natury”: do takich właśnie niecodziennych lisów porównuje ludzi wypełniających Chrystusową naukę dotyczącą dźwignia własnego krzyża. Zaznacza przy tym, że aby ich pozyskać, szatan stara się bardziej – zupełnie jak łaknący wartościowych trofeów myśliwi.

Paradoksalnej puenty znów brak, są tylko (aż!) pomysłowe analogie i szczypta moralizatorstwa. Jest też „akt zrozumienia, w którym się wyraża korespondencja między przedmiotami”, jak Baltazar Gracián, dawny teoretyk, definiował koncept (cyt. za: Hanusiewicz 2005, s. 148). I o to chyba właśnie Potockiemu – poza moralizowaniem – chodzi: o uporządkowanie i zrozumienie rzeczywistości, także tej ponadmysłowej (por. Borkowski 2011, s. 118), bo tylko w rzeczywistości obdarzonej znaczeniami można poczuć się zadowolonym. W takim świetle specyficzne zabiegi formalne, do których czytelnik nowoczesny nie przywykł, rażące dziś obcością, przestają jawić się jako przejaw zepsutego smaku i stylistycznego dziwactwa, a sam Potocki staje się kimś więcej niż roześmianym fraszkopisem-gawędziarzem i moralizującym zrzędą ze skłonnością do dłużyzn. Okazuje się kreatywnym modyfikatorem skostniałej formuły stemmatu, czerpiącym na swoisty sposób z barokowej kultury konceptu, człowiekiem zaznajomionym z metodami alegorycznej lektury Biblii oraz wprawnym hermeneutą rzeczywistości – czytelnikiem wielkiej księgi świata, z której można wyczytać Boskie plany i zamysły.

## Bibliografia

- Biblia, to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu...* (1599), przeł. J. Wujek, Kraków.
- Borkowski A (2011). *Imaginarium symboliczne Wacława Potockiego: Ogród nie plewiony*, Siedlce.
- Brückner A. (1924), *Wstęp*, w: W. Potocki, *Wiersze wybrane*, Kraków.
- Curtius E.R. (2005), *Literatura europejska a łacińskie średniowiecze*, przeł. A. Borowski, wyd. 2 popr., Kraków.
- Czarski B. (2012), *Stemmaty w staropolskich ksiązkach, czyli rzecz o poezji heraldycznej*, Warszawa.
- Czechowicz A. (2005), *Zgniła chusta / biały arkusz. Potockiego misterium papieru i ciała (lektura „Pieśni XXI”)*, w: *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęk, W. Pawlak, A. Karpiński, Lublin.
- Dybek (2008), „*Poczet herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego*” Wacława Potockiego: próba monografii, w: W. Potocki, *Poczet herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego* [wydanie fototypiczne], Warszawa.
- Gostyńska D. (1991), *Retoryka iluzji. Koncept w poezji barokowej*, Warszawa.
- Górski K., Kuraszkiewicz W., Peplowski W., Sasaki S., Taszycki W., Urbańczyk S., Wierczyński S., Woronczak J. (1995), *Zasady wydawania tekstów staropolskich*, Wrocław.

Grześkowiak R. (2014), *Szatan, świat i ciało – trzy metafizyczni nieprzyjaciele duszy w poezji polskiej przełomu XVI i XVII wieku*, w: *Od liryki do retoryki: w kręgu słowa, literatury i kultury. Prace ofiarowane profesorom Jadwidze i Edmundowi Kotarskim*, red. I. Kadulska, R. Grześkowiak, Gdańsk.

Grześkowiak R. (2017), *Stary druk jako podstawa edycji krytycznej*, w: *Jak wydawać teksty dawne*, red. K. Borowiec, D. Masłej, T. Mika, D. Rojszczak-Robińska, Poznań.

Hanusiewicz M. (2005), „Dowcipna egzegeza” w „Pieśniach” Wacława Potockiego, w: *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęk, W. Pawlak, A. Karpiński, Lublin.

Karpiński A. (2003), *Tekst staropolski. Studia i szkice o literaturze dawnej w rękopisach*, Warszawa.

Karpiński A. (2005), *Koncept jako rozumowanie albo Stanisława Herakliusza Lubomirskiego czytanie Pisma*, w: *Koncept w kulturze staropolskiej*, red. L. Ślęk, W. Pawlak, A. Karpiński, Lublin.

Krzywy R. (2012), *Stemmat*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” nr 1.

Krzywy R. (2014), *Poezja staropolska wobec genologii retorycznej. Wprowadzenie do problematyki*, Warszawa.

Makowski Ł. (2019), *Opisy zwierząt na przykładzie Iwa w Bestiariuszu Philippe’a de Thaon*, „Vade Nobiscum” t. 21.

Michałowska T. (1974), *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław.

Mrowcewicz K. (2005), *Trivium poetów polskich epoki baroku: klasycyzm – manieryzm – barok. Studia nad poezją XVII stulecia*, Warszawa.

Obremski K. (1998), *Mysł antropologiczna i wyobrażenia („Ogród fraszek”, „Moralia”)*, „Pamiętnik Literacki” z. 2.

Obremski K. (2010), *Wacław Potocki i Podgórze Karpackie – peryferyjne centrum teologicznej refleksji poety („Tydzień stworzenia świata” – „Ogród”)*, „Studia Europaea Gnesnensia” nr 1–2.

Pawlak W. (2002), „Paradoxa theologica” Wacława Potockiego wobec kanonodziejskich „nowin”, „Roczniki Humanistyczne” t. 50, z. 1.

Pawlak W. (2005), *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin.

Pilarczyk F. (1982), *Stemmata w drukach polskich XVI wieku*, Zielona Góra.

Potocki W. (1696), *Poczet herbów szlachty Korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Kraków (egz. BN, sygn. SD XVII.4.2011; egz. SD XVII.4.2017).

Potocki W. (1697), *Argenida, którą Jan Barclaius po łacinie napisał...*, Warszawa.

Potocki W. (1907), *Ogród fraszek*, oprac. A. Brückner, t. 2, Lwów.

Potocki W. (1987), *Dzieła*, oprac. L. Kukulski, t. 3: *Moralia i inne utwory z lat 1688–1696*, Warszawa.

Streszczenie  
**„Wziąwszy Testamenty obadwa do ręki”.**  
**Wiersze religijne z *Pocztu herbów* Wacława Potockiego**  
**(przyczynek do rehabilitacji materii i dalszych badań)**

Celem artykułu jest przybliżenie wybranych wierszy religijnych z *Pocztu herbów* Wacława Potockiego. Są one niedoceniane przez współczesnych badaczy. Można jednak spojrzeć na nie jako na przykłady udanej modyfikacji konwencji stemmatycznej i wykazać ich związki z barokową kulturą konceptu, alegoryczną interpretacją Biblii i wywodzącym się ze średniowiecza toposem świata jako księgi.

**Słowa kluczowe:** Potocki Wacław, stemmat, Biblia, poezja religijna

Summary  
**“Wziąwszy Testamenty obadwa do ręki”.**  
**Religious poems from *Poczet herbów* by Wacław Potocki**  
**(a contribution to future research)**

The aim of this article is to present selected poems from *Poczet herbów* by Wacław Potocki – those concerning religious issues. They are unappreciated by the modern researchers but can be perceived differently: as the perfect examples of rejuvenation conventional formula of a stemma. The article focuses on such aspects of these texts as their connection with the tradition of the baroque conceptism, allegorical interpretation of the Bible, and the concept of the Book of Nature.

**Keywords:** Potocki Wacław, stemma, Bible, religious poetry

## **ŻYWIOT SERAFICKIEJ PANNEJ TERESY ŚWIĘTEJ – KARMEŁITAŃSKI CYKL POETYCKI PISANY NA RYCINY**

W bogatych zbiorach krakowskiej Biblioteki Sióstr Karmelitanek Bosych na Wesołej zachowały się dwa rękopiśmienne przekazy poetyckiego cyklu *Żywot serafickiej pannej Teresy świętej* (rękopisy o sygn. 4 i 38)<sup>2</sup>. Jego utwory zostały ściśle powiązane z rycinami ukazującymi epizody z życia św. Teresy z Ávili, które zakonnice wkleiły do jednego z kodeksów (rękopis 38).

Modę na graficzne opracowania biografii hiszpańskiej mistyczki zapoczątkował antweperski cykl rycin z 1613 r. *Vita beatae virginis Teresiae a Iesu* autorstwa Adriaena Collaerta (ok. 1560–1618) oraz Cornelisa Galle’a (1576–1650)<sup>3</sup>. Ukazał się on rok przed beatyfikacją karmelitanki, a jego pomysłodawczynią była siostra Anna od Jezusa (1545–1621), która już w listopadzie 1611 r. wspominała o pracach trwających nad serią. Dzieło odniosło wielki sukces; jego trzy wznowienia ukazywały się w latach 1614–1622 (Pinilla Martín 2013, s. 184–185).

Cykle graficzne ukazujące działalność karmelitanki inspirowały poetów do lirycznych opracowań jej biografii<sup>4</sup>. O. Elizeusz od NMP uczynił epizody z życia

---

<sup>1</sup> natalia.czerniak@phdstud.ug.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0002-3217-0288>

<sup>2</sup> Pierwszą informację o cyklu podała Magdalena Nawrocka-Berg, która wydała również kilka utworów cyklu (Nawrocka-Berg 2005). Niniejszy artykuł opiera się na wydaniu krytycznym opracowanym w ramach pracy magisterskiej (Czerniak 2021) przygotowanej pod kierunkiem prof. R. Grześkowiaka (podstawą edycji był rękopis sygn. 4).

<sup>3</sup> W 1622 r. Giovanni Rossi opublikował w Rzymie zbiór 25 sztychów Joannesa Eilarta Frisiusa (ok. 1600–1650) *Sanctissime Matris Dei Marie de Monte Carmelo beatae*, będących lustrzaną kopią grafik Collaerta i Galle’a. W tym samym ośrodku 33 lata później ukazał się tom *Vita effigiata di s[anta] Teresa vergine* zilustrowany 36 miedziorytami (wliczając frontysepis) anonimowych sztycharzy (Pinilla Martín 2013, s. 186). Vittorio Casale wykazał, że część tych prac stanowi kopię obrazów Lazzaro Baldiego (1624–1703) i Ciro Ferriego (1634–1689; Meyer 2020, s. 35).

<sup>4</sup> W pochwalnych utworach na cześć świętej odnaleźć można odniesienia do konkretnych scen z życia mistyczki, np. anonimowy tekst o incypicie „W poselstwie Króla wielkiego” gloryfikuje chęć męczeńskiej śmierci przy nawracaniu Maurów (zob. Gil 1972).



św. Teresy tematem *De vita, gestis ac mirac[ul]is O.J. matris nostrae Theressiae a Iesu seraphicae virginis lyricorum libri IV, epodon liber unus, duoque epigrammatum* z 1650 r. (Gil 1972, s. 376). Z czasem zaczęły powstawać dzieła wernakularne. W Rzymie w 1670 r. opublikowany został cykl sonetów *Rime sopra la vita di santa Teresa madre e maestra della riforma de gl'antichi carmelitani* o. Oratio Quaranta, stanowiący część większego zbioru *Vita effigiata et essercizi affettivi di s. Teresa di Giesù, maestra di celeste dottrina* (s. 111–295). Cykl ilustrują prace graficzne wykorzystane wcześniej we włoskim druku z 1655 r. oraz 36 nowych rycin, najprawdopodobniej tych samych anonimowych twórców (Pinilla Martín 2013, s. 187–188). Na podstawie rozszerzonego zestawu ilustracji powstały z kolei grafiki Claudine Brunand (1630–1674) zdobiące lyońskie wydanie *La vie de la séraphique mère sainte Térèse de Jésus, fondatrice des carmes déchaussez et des carmélites déchaussées* z 1670 r. Biografia składa się z części lirycznej – francuskich sonetów i łacińskich ód – oraz pisanego prozą wykładu podzielonego na trzy części: 1) skrót, odnoszący się do epizodu z życia mistyczki lub wyjaśniający, co znajduje się na grafice, 2) przyjmujące kształt kazania rozważanie moralne, 3) postanowienie zawierające kierowane do Boga apłatywy. Analogiczną budowę będą miały polskie wiersze *Żywota*, co dowodzi zarówno powszechności, jak i funkcjonalności takiej strategii literackiej w środowiskach zakonnych.

Inwencyjnym zapleczem *Żywotu serafickiej pannej Teresy świętej* były grafiki z tomu *Rime sopra la vita di santa Teresa*, więc za *terminus post quem* powstania polskiego cyklu należy przyjąć rok 1670<sup>5</sup>. Noty proveniencyjne obu rękopiśmiennych przekazów dowodzą z kolei, że sporządzono je przed likwidacją klasztoru św. Marcina w Krakowie, *terminus ante quem* wyznacza zatem rok 1787 (Follprech 2014, s. 32).

Manuskrypty zawierają odmienne redakcje tekstu. Różnią się one zarówno układem, jak i liczbą wersów poszczególnych utworów. Najprawdopodobniej skryba rękopisu 38 korzystał z dłuższych liryków znanych dziś z kopii w rękopisie 4, które poddał znaczącym skrótom, a niekiedy też zmieniał ich treść. Przykładowo utwór 21 w rękopisie 4 składa się z 16 wersów i wieńczy go ustęp:

Niechaj mi wszystko zniknie, jakby nic nie było  
 Na świecie, by do Ciebie samego teskniło  
 Serce me, o mój Boże, a Ty samym sobą  
 Cale je racz napelnić, aby tylko Tobą  
 Nie pragnęło niczego wiecznie nasycone,  
 Tobą zawsze, Bogiem swym, ubłogosławione (w. 11–16).

<sup>5</sup> M. Nawrocka-Berg mylnie podała, że część grafik wklejona do rękopisu 38 pochodzi z cyklu *Vita effigiata della serafica vergine s[anta] Teresa di Gesu* z 1716 r. autorstwa antweperskiego artysty Arnolda van Westerhout (Nawrocka-Berg 2005, s. 145–146).

Jego odpowiednik, w rękopisie 38 zawierający 12 wersów, ma zakończenie: „Rzeczże też, o mój Jezu, o kochanie moje: / „Jam jest Pan, Jam jest Bóg twój, Jam zbawienie twoje” (w. 11–12). Przyjęcie takiej strategii zostało zapewne podyktowane względami pragmatycznymi; kopiście zależało na tym, by na rozkładzie kodeksu zmieścić rycinę i utwór liryczny, ponadto ekscerpty łatwiej przyswoić i zapamiętać. Skrócenie wierszy korzystnie wpłynęło też na esencjonalność tej wersji.

Okoliczności powstania cyklu pozostają nieznane, nie udało się również ustalić jego twórcy. W *Oddaniu pisania następującego Teresie świętej* czytamy: „Zjednaj mi to, żebym był sługą Jego wiernym, / A On na wieki moim Bogiem miłosiernym” (w. 11–12), natomiast w dalszych utworach cyklu podmiot liryczny wypowiada się wyłącznie w rodzaju żeńskim. Najprawdopodobniej dzieło wyszło spod pióra duchownego, lecz zostało napisane na użytek karmelitanek bosych, które podczas kopiowania i lektury miały się utożsamiać z osobą mówiącą.

Na utwory cyklu składają się rycina przedstawiająca wybrane wydarzenie z życia św. Teresy, łacińska subskrypcja oraz wiersz. Na pozór struktura ta przypomina *emblema triplex*, cykl jednak trudno uznać za zbiór emblematów: ryciny nie mają charakteru symbolicznego i nie domagają się egzegezy, podpisy nie mają nic wspólnego z emblematyczną inskrypcją (ze swej natury eliptyczną i niejasną), tylko zawierają streszczenie epizodu biografii świętej zilustrowanego na rycinie, partie wierszowane wreszcie nie ujednoznaczniają sensów ikonu i łacińskiego podpisu, bo są one jednoznaczne, a jedynie stanowią zachętę czytającej bosaczki, by w codziennym życiu klasztornym jak najpełniej upodobniła się do swej patronki. Karmelitańskie dzieło stanowi najwyraźniej cykl wierszy na rycinę, gatunku znacznie starszego od emblematu, który w praktyce twórczej XVII i XVIII w. emblematy przyćmiły.

Poszczególne utwory liryczne *Żywotu* składają się zwykle z trzech lub czterech segmentów. Pierwszym jest parafraza subskrypcji ryciny zawierającej opis wydarzenia z życia zakonnicy<sup>6</sup>, mająca charakter narracyjny:

<sup>6</sup> W cyklu opisane zostały: pomysł nawracania Maurów w wieku 7 lat (1), zetknięcie z twórczością św. Augustyna (2), reforma zakonu (3–5, 17–19, 24), wizja koronacji Teresy przez Jezusa (6), przebywanie wśród aniołów i ich opieka nad karmelitanką (7, 23, 25), wypadek zakonnicy (8), rozmowy z Jezusem (9–14, 20–21, 26–27, 33), poświęcenie *Księgi fundacji* Ludwikowi, który sprowadził karmelitów do Francji (15), widzenie Matki Boskiej (6), spalenie rękopisu z rozważaniami na temat *Pieśni nad Pieśniami* (22), przemiana drewnianego krzyża w krucyfiks zdobiony kamieniami szlachetnymi (28), wizja nieba (29), żarliwość przy przyjmowaniu komunii świętej (30), nakarmienie Teresy przez Jezusa w trakcie choroby (31), wizja przebicia serca karmelitanki strzałą serafina (32), otrzymanie łańcucha od Maryi (34), śmierć Teresy (35–36).

Kiedy Teresa święta z serca gorącego  
Odnović myśli zakon Karmelu świętego,  
Ognistej, Chrystus, w sercu dodając jej siły,  
Mówi: „Cóż po Świecie, by zakony nie były?” (4, w. 1–4).

Kolejny segment przyjmuje formę lekcji do rozważenia, *stricte* dydaktycznej, często korzystającej z nauk biblijnych:

[...] Rado niebo tego koronuje,  
Który świętą zakonność naprawia, nie psuje.  
Którzy zaś na zakonne wezwanie nie dbając,  
A przeciw niemu sobie wiele pozwalając,  
Czynią przestroną wolność w swojej zakonności,  
Niezwyczajni czasem w nich widzieć osobności,  
Kiedy przestronem życiem gorsząc, inszych psują,  
Sąd sobie i surowe karanie gotują.  
Bo jak dobre przykłady mają swe nagrody,  
Tak złych Bóg sprawiedliwy srogo karze szkody (6, w. 3–12).

Pouczenie odnosi się zwykle do sytuacji z życia mistyczki z Ávili, można więc wysnuć wniosek, że jej biografia stanowi przyczynek do rozważań moralnych podmiotu lirycznego. Grafiki nie pełnią wyłącznie funkcji ornamentacyjnej; miały za zadanie pobudzać do medytacji i pobożności.

Na metaforyczne, pogłębione odczytanie ilustracji wpływają również końcowe elementy składowe utworów, tj. segment trzeci w postaci bezpośrednich odezwo do Boga lub modlitewnych próśb do Maryi czy św. Teresy:

Ciebie, Tereso święta, świetna łaska z nieba  
Prowadząc, ukazałać, którą nam iść trzeba  
Drogą, tą prowadź ty mnie, święta matko moja (3, w. 13–15),

oraz rzadziej występujący czwarty, apostrofy do serca i nieba:

O przyjazne nam niebo, ty do uszu moich  
Spuść głos a chciej użyzyć skutecznych łask twoich,  
Oświeć ciemności moje, abym znać umiała  
To, co Bóg chce, a samą siebie zwyciężała (2, w. 11–14).

Cel autora został wprost wskazany we wstępnym wierszu cyklu (*Imitatores mei, estote ficut et ego Christi*):

I tu Teresy świętej żywot opisany  
Niechaj w niebo gościniec będzie ukazany

Każdemu, kto to czytać będzie, niechaj temi  
Ścieżkami cnót jej w niebo idzie niemylnemi (w. 9–12).

Polskie dzieło poświęcone hiszpańskiej misticzce to popis erudycji. Tekst utkany został z fragmentów pism reformatorki Karmelu – jej autobiografii, *Księgi fundacji*, *Sprawozdań duchowych* i poetyckiej *Glosy* – oraz z wersetów biblijnych<sup>7</sup>. Wyzyskiwane ustępy i aluzje stanowią moralne pouczenie lub kształtują język pobożnych apelatywów. Segmentowa budowa liryków odślania kolejne stopnie wyzyskania filiacji; wykład o charakterze dydaktycznym, korzystający z tradycji *exemplum*, przeradza się w żarliwą, osobistą modlitwę.

Nauki moralne zawarte w *Żywocie* dotyczą głównie życia wiecznego oraz zbawienia. Osoba mówiąca stara się przestrzec odbiorcę przed wrogami chrześcijanina:

Świat oczy ludzkie swemi obłudami,  
Łudzą i sami Czarci skrytemi zradami.  
Świat wystawia przed oczy wysokie godności,  
W których nic nie ma-ż, tylko znikome marności,  
Czart zaś bogactwa, rozkosz, uciechy smakuje,  
A skrytym w cukrach swoich jadem dusze truje (3, w. 5–10).

Poprzedni utwór zawiera rozwinięcie biblijnej metafory boju duchownego oraz wskazówki, w jaki sposób należy dążyć do doskonałości. Bronią wytoczoną przeciwko pokusom ciała winna być asceza: „Zwyciężyć się nam ciężko, choć wiemy, że trzeba / Gwałt sobie czynić, jeśli wnieść chcemy do nieba” (2, w. 9–10). Wybór surowego życia ma prowadzić do upodobnienia z cierpiącym Chrystusem – peregrynacja „przez wszystkie nędze [...], boleści, uciski” (8, w. 13–14) przywodzi na myśl drogę na Golgotę<sup>8</sup>. Pokorne znoszenie przeciwności i trudów wiąże się z niezachwianą wiarą w opiekę Boską.

Decyzja o wyborze *via ascetica* jest równoznaczna z odrzuceniem ziemskich rozkoszy w celu osiągnięcia czystości duchowej:

<sup>7</sup> Por. np. „słowo ust Twoich jak miecz ostre do samych niech przeniknie moich wnętrzności” (2, w. 15–17) i Hbr 4,12; „Umacnij słabość moję” (8, w. 17) i 2 Kor 12,9; „nie miał kędy skłonić głowy Twojej” (11, w. 16) i Łk 9,58; „Mocna jako śmierć miłość” (12, w. 20) i Pnp 8,6; „Kiedy całe odwróć oczy od wszystkiego [...] stworzenia” (20, w. 17–18) i Ps 119(120),37; czy „W ciele żyjąc, umieram w ciężkim udręczeniu, łzami się tylko karmię i smutne łzy piję, a na każdą godzinę umierając, żyję” (7, w. 14–16) i *Głosę* (w. 20–27).

<sup>8</sup> Motyw przyjęcia krzyża wykorzystywano również w ikonografii (zob. Kramiszewska 2016).

Godnym tego Bóg nieba sądzi, kto wszytkiemi  
Rozkoszami, bogactwy, dobrami ziemskimi,  
Wszytkim dla Boga Światem gardzi, a tak złoto,  
Perły, drogie kamienie depcze, jako błoto (26, w. 5–8).

Ważnym elementem w drodze do doskonałości moralnej jest modlitwa. Dzięki niej zakonnice odgrywają wyjątkową rolę, ratując nędzny świat (4, w. 5–6). Muszą jednak pamiętać, że ich misja to nie tylko przywilej, lecz także obowiązek; imperatyw egzystencji zgodnej z powołaniem to dobrowolne życie dla Stwórcy, niekierowanie się indywidualnymi pobudkami i emocjami, głoszenie Bożej chwały, świadomość grzeszności córek Ewy, nieprzywiązywanie wagi do spraw doczesnych, dążenie do umocnienia wiary i cnoty.

Wysłuchanie modlitewnych próśb zależy także od bezgranicznej ufności Bogu. Zgodnie z naukami zawartymi w karmelitańskim cyklu należy poznać, „jak głupie są światowe rozумы [...], pełne zdrady, / fałszu, kłamstwa są pełne wszelakie ich rady” (33, w. 9–12). Zawierzenie siebie Najwyższemu nie ma nic wspólnego z bezrefleksyjnym przyjmowaniem dogmatów. Doskonałość duchową osiąga się poprzez medytację nad sprawami wiecznymi, Słowem Bożym i męką Chrystusa<sup>9</sup>.

Święta Teresa stanowi tu wzór mniszki idealnej, a epizody z jej życia zachęcają do podążania jej przykładem. Podmiot liryczny kieruje przestrożę do osób niewypełniających godnie swego posłannictwa:

Którzy zaś, na zakonne wezwanie nie dbając,  
A przeciw niemu sobie wiele pozwalając,  
Czynią przestroną wolność w swej zakonności,  
Niezwyczajni czasem w nich widzieć osobności,  
Kiedy przestronem życiem gorsząc, inszych psują,  
Sąd sobie i surowe karanie gotują (6, w. 5–10).

Nobilitacja Teresy, ukazanie jej przymiotów i głębokiej wiary sprawiają, że *Żywoł* można traktować jako pobożny odpowiednik *speculum*. Autor posługuje się przykładami z biografii świętej, żeby pouczyć odbiorcę oraz zainspirować do odnowy moralnej, a poprzez używanie form pierwszej osoby liczby mnogiej („znamy”, „chcemy”, „wiemy”) utożsamia się z adresatem nauk, prowadząc tym samym do osłabienia hierarchicznej relacji nauczyciel – uczeń i tworząc więź opartą na wspólnocie doświadczeń i uczuć. Taki zabieg sprawia, że wykład nie przybiera formy karzącej, lecz napominającej, co łagodzi ton wywodu, a parenezie nadaje charakter intymności.

<sup>9</sup> Na temat duchowości karmelitańskiej – zob. Gogola 2007.

W finałach liryków zauważyć można odmienny nastrój. Bezpośrednie apelały do Boga („wdzięczną Tobie ofiarą się stała”), zaimki („Ty”, „Ciebie”), formy czasownika w pierwszej osobie liczby pojedynczej („umieram”, „lzy piję”) oraz leksemy o charakterze pieścizotliwym („kochanie”, „miłości moja”) podkreślają osobisty charakter dyskursu ze Stwórcą. Również częste użycie zaimków dzierżawczych („mój Boże”, „Jezu mój”) akcentuje zażyłość tej relacji. Oprócz stylu zmienia się też treść wypowiedzi; jej tematem staje się modlitewna prośba o umocnienie w wierze oraz o opiekę nad zakonnicą.

Osoba mówiąca skupia się wokół trzech zagadnień: tęsknoty za Bogiem, uświadomienia sobie przeszkód oddzielających od Niego oraz wyznania żarliwej wiary. Skłonność do zła wynika z dualnej natury istoty ludzkiej, na którą składają się ciało i dusza. To, co cielesne, pociąga (zniża) do spraw ziemskich, oddalając tym samym od Stwórcy, do którego tęskni dusza. Podmiot liryczny poprzez dobór pejoratywnych leksemów z niższego rejestru mowy, np. „smrodliwe” (7, w. 13), „mizerne” (7, w. 5), deprecjonuje swe ciało. W tym celu korzysta też z popularnego w poezji barokowej toposu ciała jako więzienia, którego „ciężary [...] wolnie nie dają podnieść serca ku niebu” (7, w. 3–5). Jedyne ratunkiem wydaje się zakończenie ziemskiej egzystencji. Bohaterka jednak nie została obdarzona taką łaską, chce więc być martwa za życia:

Długoż ją trzymać w tym więzieniu  
 Będziesz, długoż narzekać w mojem utrapieniu,  
 Długoż się łzami karmić i poić gorzkimi  
 Będę, długoż, o Boże, między okropnemi  
 Cieniami śmierci będę do Ciebie wołała  
 A żyjąc, dożywotnie będę umierała  
 Bez Ciebie, mój żywocie, żywocie mój drogi? (35, w. 43–49)

Idea zaczerpnięta z *Głosy* św. Teresy<sup>10</sup> podkreśla paradoksalną naturę śmierci i wyznacza nowe granice między istnieniem a nieistnieniem; okazuje się, że pełnia bytu rozpoczyna się dopiero po ustaniu biologicznych funkcji życiowych – na ziemi człowiek jest „ujemnie” żywy, a doczesny koniec staje się tak naprawdą początkiem.

Podmiot liryczny stara się wykorzystać w pełni czas na ziemi, ponieważ „według upodobania wszystko niech będzie Boskiego” (35, w. 53–54), przedstawia więc gotowość do poświęceń i wyrzeczeń, mając nadzieję, że jego życie doczesne zbliży się do ideału. Deklaracje stają się coraz śmielsze, począwszy od: „Żywotem wola Twoja niechaj będzie moim” (2, w. 20), „Rada ścieżkami

<sup>10</sup> O recepcji *Głosy* w środowisku polskich karmelitanek bosych w XVII i XVIII w. – zob. Hanusiewicz 2005.

Twemi pójdę ja za Tobą” (8, w. 18) – do zmanifestowania „całkowitego zanurzenia w Bogu” (4, w. 17). Najdłuższy monolog, liczący 104 wersy (utwór 12), zawiera enumerację elementów, które należy przybić do krzyża: duszę (w. 23), ciało (w. 24–32), „wszystkie zmysłności” (w. 24), ręce (w. 33–38), nogi (w. 39–48), oczy (w. 49–56), uszy (w. 57–64), język (w. 65–68), żądze (w. 69–72), serce (w. 73–82). Umartwienie ciała ma prowadzić do duchowej doskonałości. Nie można ominąć cielesnego etapu wędrówki do Boga, czego potwierdzeniem mają być „ziemskie zabawy Teresy” (*Oddanie pisania Teresie*, w. 6).

Połączenie deskrypcji scen martyfikacji z żarliwym wyznaniem wiary podkreśla antytetyczną naturę miłości do Boga, wymykającej się zasadom logiki. Z tego powodu osoba mówiąca odnajdzie „słodkość w gorzkościach” (w. 83), „moc w słabościach” (w. 84), „w ranach i sinościach ozdoby i piękności” (w. 85–86), „wesele w bolesnym na krzyżu stękanium” (w. 90)<sup>11</sup>.

Podmiot liryczny przekazuje swe uczucia za pomocą plastycznych obrazów, korzysta przy tym z motywu przeszycia strzałą nawiązującego do wizji św. Teresy:

Owo ja Tobie stawiam celem serce moje,  
Jezu mój, Ty ogniste miłości sam Twoje  
Zawieź w pół serca mego strzały, niech ogniami  
Twojej miłości, niech gore serce płomieniami,  
Niechaj miłości Twojej strzałami zranione  
Serce me do nóg Twoich leżąc porzucone,  
Samym tylko tchnie ogniem i miłością Twoją,  
Tobie niech gore, zgore i z istotą swoją.  
A jako więc pierzchliwa łani postrzelona,  
Miernie postrzałem w samo serce uderzona,  
W gęstwinie kędy padszy, żywot ze krwią leje  
A z śmiertelnego swego postrzału truchleje,  
Tak ja, kiedy mię, Boże, miłość Twoja zrani,  
Niech przy Boskich Twych nogach, jak zraniona łani  
Upadszy, strzałą Twojej miłości zraniona,  
W ogniach miłości Twojej całe zanurzona,  
Miłością roztopione niech przed oczy Twoje,  
Pod Twe nogi wyleję, Jezu, serce moje (32, w. 17–34).

Przytoczona wypowiedź jest znamienym przykładem poetyki cyklu – nagromadzenie powtórzeń świadczy o skrajnie emocjonalnym charakterze wypowiedzi.

---

<sup>11</sup> Na temat mistycyzmu w twórczości karmelitanek bosych – zob. Kaczor-Scheitler 2005.

Wiersze składające się na cykl *Żywota*, ukazujące na kanwie epizodów z życia św. Teresy różne odcienie miłości do Boga, przetrwały próbę czasu, a przyjemność z obcowania z tekstem odczuwać mogą nie tylko zakonnice, dla których tekst napisano, ale również pasjonaci literatury.

## Bibliografia

Anonim (1670), *La vie de la séraphique mère sainte Térèse de Iésus, fondatrice des carmes déchaussez et des carmélites déchaussez*, Lyon.

Czerniak N. (2022), *Anonimowy cykl poetycki z XVIII w. Żywot serafickiej pannej Teresy świętej – edycja krytyczna*, Gdańsk [niepublikowana praca magisterska].

Follprecht K. (2014), *Zmiany własności nieruchomości w Krakowie związane z kasatami klasztorów przelomu XVIII i XIX w.*, „Hereditas Monasteriorum” 5.

Gil H. OCD (1972), *Kult świętej Teresy od Jezusa w polskich ośrodkach karmelitańskich w XVII do XIX w.*, w: „Otrzymałam ducha mądrości”. *Księga pamiątkowa z okazji ogłoszenia św. Teresy od Jezusa doktorem Kościoła Powszechnego*, red. O. Filk OCD, Kraków.

Gogola J.W. OCD (2007), *Mistycy i mistyka Karmelu*, Kraków.

Hanusiewicz M. (2005), *Polskie barokowe przekłady i adaptacje „Głosy” św. Teresy z Avila*, w: *Barok polski wobec Europy. Sztuka przekładu. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w Warszawie 15–17 września 2003 roku*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Prejs, Warszawa.

Kaczor-Scheitler K. (2005), *Mistycyzm hiszpański w piśmiennictwie polskich karmelitanek XVII i XVIII wieku*, Łódź.

Kramiszewska A. (2016), „*Weź swój krzyż i idź za Jezusem...*” *Wizerunek człowieka niosącego krzyż jako alegoria życia zakonnego*, „Folia Historica Cracoviensia” 22.

Pinilla Martín M.J. (2013), *Dos “Vidas Gráficas” de santa Teresa de Jesús: Amberes 1613 y Roma 1655*, „Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología Arte” 79.

Streszczenie

### **Żywot serafickiej pannej Teresy świętej – karmelitański cykl poetycki pisany na rycinie**

Artykuł dotyczy lirycznej biografii św. Teresy z Ávili z XVIII w. Odpis utworu zachował się w dwóch przekazach przechowywanych w Bibliotece Karmelitanek Bosych w Krakowie (sygn. 4 i 38). Podstawą pracy anonimowego



poety były ryciny zaczerpnięte z *Rime sopra la vita di santa Teresa*, karmelitański cykl stanowi więc przykład wierszy na ryciny – gatunku synkretycznego łączącego obraz i słowo.

**Słowa kluczowe:** Święta Teresa, karmelitanki bose, wiersze na ryciny, grafika zachodnioeuropejska

#### Summary

#### *The Life of the seraphic virgin saint Teresa* – carmelite poetry cycle of engraving poems

The article deals with the lyrical biography of saint Teresa of Ávila from 18<sup>th</sup> century. The text of the work has been preserved in two copies in the collection of the Library of the Discalced Carmelites in Cracow (reference numbers 4 and 38). The anonymous poet based on the engravings from the *Rime sopra la vita di santa Teresa*, the carmelite lyrical cycle is an example of the engraving poems, a syncretic genre that combines image and word.

**Keywords:** Saint Teresa, the Order of the Discalced Carmelites, engraving poems, Western European engravings

## NA GRANICY ŻYCIA I ŚMIERCI... MOTYW PRZEJŚCIA DO WIECZNOŚCI W LIRYKACH KASPRA MIASKOWSKIEGO

### Wprowadzenie

Kasper Miaskowski był jednym z pierwszych polskich poetów barokowych. Pochodził ze Smogorzewa koło Gostynia w Wielkopolsce. Z rodzinną miejscowością był związany przez całe życie. I chociaż najsilniejsze więzy łączyły go z Włoszczonowem, w którym napisał większość swoich wierszy, to ostatecznie wrócił do Smogorzewa, gdzie zmarł 22 kwietnia 1622 r. Został pochowany w Strzelcach Wielkich. Swoje utwory poetyckie wydał jako *Zbiór rytmów*. Dzieło to podzielił na dwie części: świecką i religijną; właśnie ono będzie materiałem egzemplifikacyjnym w niniejszym studium (Miaskowski 1995<sup>2</sup>).

Podmiot liryków Miaskowskiego często przypomina czytelnikom o nieuchronnym końcu doczesnego bytowania. Są to wypowiedzi apelatywne wzywające grzeszników do pokuty, pobudzające ich do nawrócenia oraz zachęcające do odnowy duchowej i przygotowania na spotkanie ze Stwórcą. Poeta ze Smogorzewa, posługując się tego typu poetyką, wizualizuje pośmiertną perspektywę dusz ludzkich, które zanim trafią do niebieskiej ojczyzny, muszą przekroczyć tajemniczą granicę życia i śmierci – granicę wywołującą bardzo ambiwalentne odczucia, bo to, co czeka ziemskich pielgrzymów (Wieczorkiewicz 1996, s. 61n; Nowicka-Jeżowa 1992a, s. 81) po śmierci, należy do sfery *sacrum* i jest niedostępne poznaniu zarówno rozumowemu, jak i empirycznemu (w tym zmysłowemu), które zawodzi człowieka „rozdwojonego w sobie”, jakby powiedział Miłkołaj Sęp Szarzyński.

Sprawy ostateczne przybliży poeta nie tylko w epitafiach i poetyckich nagrobkach, ale również w lirykach opiewających Mękę Pańską i cierpienie Matki Bożej oplakującej śmierć Syna. Wiersze te pomagają ludziom zmierzyć się

<sup>1</sup> [krystyna.krawiec-zlotkowska@apsl.edu.pl](mailto:krystyna.krawiec-zlotkowska@apsl.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0003-0128-3148>

<sup>2</sup> Wszystkie cytaty z liryków Miaskowskiego z tej edycji. Przy cytowaniu wierszy bezpośrednio przy cytacie będą podawane numery stron i wersów.



Rycina 1. Epitafium Kaspra Miaskowskiego z 1622 r.  
zachowane w miejscu pochówku poety w Strzelcach Wielkich.

Fot. K. Krawiec-Złotkowska

z nieuniknionym finałem ziemskiej egzystencji, ponieważ – dając nadzieję na zbawienie i rajskie życie – w jakimś stopniu niwelują lęk przed śmiercią i wiecznym potępieniem.

W artykule zostaną omówione obecne w poezji Miaskowskiego motywy eschatologiczne i tradycje funeralne związane z obrzędami pochówku i pożegnaniem zmarłego. Kwestią najbardziej interesującą jest, jak autor ze Smogorzewa przybliży tematykę śmierci, co mówi o umieraniu, jak kreuje poetycką wizję przejścia do innego świata, przekroczenia tej najważniejszej dla każdego człowieka – bo oddzielającej go od wieczności – granicy życia i śmierci. A niewątpliwie moment graniczny między „bytem podniebnym” (Szarzyński), czyli

ziemskim, a stanem pośmiertnym – transcendentnym go interesował; dowodem na to może być napisane przez niego samego i zamieszczone na jego nagrobku epitafium<sup>3</sup> (ryc. 1; Bojanowski 1837, s. 111; Puślecki 2017, s. 65).

Tekst układem wierszy przypomina górną część klepsydry, z której uchodzi piasek. Stopniowe zwężanie się ku dołowi kolejnych wersów nasuwa skojarzenia z takim właśnie przesypaniem się piasku, mającym wymiar temporalny, symbolizującym przemijanie i uchodzenie życia. Istotne jest również ostatnie słowo *przeżył*, które zamyka tę kompozycję i wskazuje ostateczny kierunek interpretacyjny. Innym skojarzeniem, jakie może się pojawić na podstawie kształtu wiersza, jest obraz otwartej dolnej części trumny, który również odsyła odbiorcę utworu do jednej z czterech rzeczy ostatecznych: śmierci. Tego typu wyobrażenia pozawalają zaliczyć utwór do poezji wizualnej, natomiast refleksja wanitatywna – dotycząca sytuacji pośmiertnej, determinowanej dobrym lub złym życiem na ziemi – sytuuje poetę w rzędzie autorów tworzących w duchu potrydenckim, w którym akcentowano nietrwałość i ulotność rzeczy materialnych oraz postulowano odnowę moralną i duchową (Nieznanowski 1965, s. 56n)<sup>4</sup>.

Poeta ze Smogorzewa podkreśla w epitafium, że swoje życie „w pobożności chrześcijańskiej, na czytaniu i pisaniu uczonych pism przeżył”. W ten sposób odwołuje się do doktryny wielu kościołów, według której na łaskę Boga i zbawienie należy sobie zasłużyć uczciwym życiem. Jest w tym przypadku bliski średniowiecznym katolickim mistrzom duchowości, np. św. Franciszkowi z Asyżu, św. Brygidzie Szwedzkiej, czy też innym mistykom i mistycyzkom, którzy głosili konieczność ustawicznego doskonalenia człowieka na drodze do jego pełnego zjednoczenia z Bogiem w sakramencie Eucharystii i upowszechniali kult człowieczeństwa Syna Bożego oraz nabożeństwo do Najświętszego Sakramentu<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Treść epitafium: D.O.M. (*Deo Optimo Maximo* – łac. *Bogu najlepszemu, największemu*) Kasper Miaskowski, co miał śmiertelnego, w tym zawarł grobie, aż do dnia onego, gdy głuche ciała trąba budzić będzie, a ogniem z nieba spłonie ziemia wszędzie, ale co dowcip dał mu był niepodły, słowiańskim bluszczem muzy to obwiodły. Zasnął w Panu Bogu dnia XXII. kwietnia roku pańskiego MDCXXII. wieku swego LXXIII. który wszystek w pobożności chrześcijańskiej, na czytaniu i pisaniu uczonych pism przeżył.

<sup>4</sup> Na marginesie można w tym miejscu dodać, że wielu przyjaciół Miaskowskiego należało do stanu duchownego – byli wśród nich np. ks. Hieronim Powodowski i jego rodzony brat Baltazar. Kontakty z księżmi na pewno w jakimś stopniu przyczyniły się do ukształtowania światopoglądu autora *Walety włoszczoneńskiej*, w tym jego stosunku do spraw ostatecznych.

<sup>5</sup> Równoległe – w cieniu kultu człowieczeństwa Jezusa – kształtowała się pobożność maryjna, którą w średniowieczu najbardziej propagował św. Bernard z Clairvaux. Powstały wówczas takie modlitwy maryjne, jak *Salve Regina*, *Ave maris stella*, *Alma Redemptoris Mater* i in. Również z tego okresu pochodzi różaniec, a także franciszkański zwyczaj odmawiania modlitwy *Anioł Pański*. Wraz ze złością dla Bogarodzicy rozwijał się kult aniołów i świętych.

Ważny jest w tym kontekście symboliczny, kosmologiczny wymiar ofiary Zbawiciela, w której wyznawcy Chrystusa uczestniczą podczas Eucharystii (Hani 1994, s. 108–127). Ludzie, przechodząc przez kolejne etapy przygotowania do spotkania ze Stwórcą, zbliżają się do *sacrum* i tajemnicy odkupienia. W Eucharystii i w chwili śmierci dokonuje się swoisty *transitus* – przejście, którego antycypacją są męka (i ustanowienie Eucharystii), śmierć i chwalebne Zmartwychwstanie Jezusa. Na takim fundamencie poeta, wierzący, że dobre życie na ziemi zagwarantuje mu zbawienie, napisał: „Zasnął w Panu Bogu dnia XXII. kwietnia roku pańskiego MDCXXII. wieku swego LXXIII”.

Pytania dotyczące *quattuor hominum novissima* sformułowano od najdawniejszych czasów. Były to pytania trudne i w jakimś stopniu przerażające – zwłaszcza gdy mamy na uwadze ulotność i niestałość doczesnego świata; gdy pamiętamy o jego wanitatywności (Künstler-Langner 1993), o tym, że w każdej chwili życie-gra może się skończyć. Podobnie jest, kiedy myślimy o lękach i słabościach człowieka, które oddalają go od jego Stwórcy (Wichowa 2010). Refleksje o byciu pośmiertnym nie dają miarodajnych i zadowalających odpowiedzi. Byt ten jest zakryty przed „śmiertelną zrenicą” (Kochanowski 1972, s. 607). Miaskowski zdaje się o tej regule doskonale pamiętać. W epitafium wyraźnie podkreśla, że „co miał śmiertelnego, w tym zawarł grobie, aż do dnia onego, gdy głuche ciała trąba budzić będzie, a ogniem z nieba spłonie ziemia wszędzie”. Apokaliptyczna wizja Sądu Ostatecznego nie jest jednak dla niego źródłem przerażenia. Twórca barokowego splendoru, zachwycający się grą światła i cieni, blaskiem drogich kamieni, zafascynowany magią i mową kolorów, zauroczonej dźwiękami i zapachami natury (Nieznanowski 1965), autor ewokujący sarmacką wspólnotę i sławę, będąc świadomym krótkości życia, nie lęka się śmierci. W swym „pożegnalnym utworze” formułuje myśl, że jego „dowcip” „był nie podły” i „słowiańskim bluszczem muzy to obwiodły”. Można więc przyjąć, że w grobie – a dokładniej rzecz ujmując w trumnie, której kształtu można się dopatrzeć w kompozycji wiersza – zostanie złożone tylko ciało, śmiertelne szczątki podlegające rozkładowi. Nieśmiertelna cząstka przetrwa w pismach, jakie poeta zostawi. Takie myślenie w pewnym stopniu zbliża Miaskowskiego do Mistrza z Czarnolasu, który we fraszce *Do snu* pisał, że sen uczy „umierać człowieka” i ukazuje „kształt przyszłego wieku” (Kochanowski 1972, s. 180). Poeta ze Smogorzewa nie umrze, lecz zaśnie. Zgodnie z tą renesansową konwencją moment przejścia duszy z życia doczesnego do wieczności nie jest naznaczony lękiem, obawami i traumą – tak typową dla poetyki barokowej, nasyconej makabrycznymi obrazami rozkładającego się ciała (Nowicka-Jeżowa 1992a, s. 369) – lecz wręcz przeciwnie: śmierć kojarzona z zasypianiem ujawnia się jako chwila spokojna i dobra, zwłaszcza że będzie to zaśnięcie w Panu Bogu.

## Pasja i śmierć Chrystusa

Alina Nowicka-Jeżowa (1995, s. 7) zauważa, że „Bez pobudzenia zmysłów-okien duszy oraz pomocy z ich strony droga wzwyż wydaje się dawnym nauczycielom medytacji niemożliwa”. Zakładano, że jej celem były zbawienie i rajska szczęśliwość w Nowej Jeruzalem. Drogę do nieba wizualizowano i afirmowano na różne sposoby. Doszło do tego, że zaczęły pojawiać się symptomy przesytu, a wręcz znużenia barwami, kształtami i dźwiękami staropolskiego *orbis terrarum*. Z tego właśnie względu pobudzenie to w czasach Miaskowskiego dokonywało się w ekstremalny sposób; sensualne doznania miały szokować czytelnika. W kreacji świata zaczęto wykorzystywać prowokacyjne ujęcia poetyckie i dosyć radykalnie je różnicowano – począwszy od stylu słodkiego, bukolicznego, na brutalnym naturalizmie kończąc. Są one charakterystyczne dla autora *Rytmów* i – jak stwierdza Alina Nowicka-Jeżowa (1992b, s. 215n) – stanowią znamienny rys jego wierszy funeralnych. Ów „jaskrawy sensualizm”, rozumiany jako „zmysłowa ekspresja” (Rysiewicz 1990, s. 110n; Hanusiewicz 1998, s. 23) pojawia się również w opisach śmierci Jezusa. Na przykład w utworze, w którym Pasja została ujęta w cykl godzin brewiarzowych<sup>6</sup>, zatytułowanym *Historija na godziny kościelne rozdzielona gorzkiej Męki i okrutnej śmierci Boga Wcielonego Jezusa Pana*, w kulminacyjnym momencie narracji wiszący na krzyżu Zbawiciel wygłasza idylliczny kantyk miłosny (Nowicka-Jeżowa 1995, s. 11); tekst inspirowany *Pieśnią nad pieśniami* jest nasycony sensualnymi obrazami:

A gdy na krzyżu rozpięte ciało  
zewsząd okrutnie ranne wisiało,  
na wadze krwawej sam się mordując  
i ogień w sobie niezwykły czując,  
uwiędłe dźwięki jeśli chcąc schłodzić,

<sup>6</sup> S. Nieznanowski (1965, s. 59) pisze, że „Nie potrafimy rozszyfrować semantycznego znaczenia tego zabiegu”. Układ brewiarzowy uczony interpretuje jako rozwiązanie przypadkowe; jego zdaniem „zasady kompozycyjne wyróżniają się tylko zewnętrznie, pełnią funkcję elementu porządkującego, ujawniają okolicznościowy charakter poezji Miaskowskiego, są wreszcie potwierdzeniem silnych związków poety z katolicyzmem. W konstrukcję świata przedstawionego niczego nie wnoszą” (Nieznanowski 1965, s. 34). Inne zdanie w tej materii reprezentuje Adam Rysiewicz (1990, s. 106–108), który – zgadzając się z tezą Nieznanowskiego, że twórczość autora *Rytmów* jest podporządkowana katolickiemu kalendarzowi liturgicznemu – zwraca jednocześnie uwagę na koincydencję *oratio* i *meditatio*; jego zdaniem opowiadana historia pasyjna staje się równocześnie aktem modlitwy, a zatem mowa i kontemplacja współistnieją i się przenikają.

jeśli tym głębiej w tym morzu brodzić,  
„Pragnę” – ochrapłym rzecze językiem.  
A tu wnet skoczy jeden z pokrzykiem,  
Na szczupłej trzcinie gębkę podając,  
a snadź żeby pił, sromotnie łając.  
Ocet i z mirrą, żółcią zmieszany  
ledwie się dotknął wargi różanej.

W tym gdy do kresu zbawienie wiedzie,  
w niebieskim słowo zawarte miedzie  
wypuścił na świat: „Już się skończyło”,  
jakoby tak rzekł: „Co o mnie było  
w karciech prorockich, co w psalmie o mnie,  
zyściłem wszystko, koniec już po mnie.  
Pominał zimy mróz Jadamow<ej>,  
a następuje w tropy rok nowy:  
topnieją śniegi, zimne dżdże poszły,  
zielone trawy kwiatkiem przerosły;  
winnice cieszą zapachem wonnym,  
owocem grozi figa niepłonnym,  
synogarlica już huczy w gaju,  
szczepom czas niż list rozwiną w maju.

Spiesz, przyjaciółko namilsza moja,  
do szarłatnego oto podwoja  
pospiesz ty sama, o z córek Jewy  
naurodziwsza, płci lilijowej.  
Pódź, ulubiona oblubienico,  
puść do mnie bystry lot, gołębico, [...]  
A gdy Go uśpił sen on nie leki,  
brunatne zawarł smętne powieki,  
które Mu czoło rzekami pławi,  
że i śmierć sama ich nie zastawi.

Płótnięją działła, więdną jagody  
Jako szarłatny kwiatek u wody,  
który poderżnie pług na uwrocie,  
umiera lecąc albo przy płocie  
gdy dżdżem gwałtownym głowę mak złoży,  
tak też twarz mieni w śmierci Syn Boży,  
a kryształowe przed tym, ach, ciało  
wszystko już prawie krwią posiniało.  
Włosy rozwiwszy tym prawie razem,  
płakała niema ziemia zarazem,  
bo i niezwykłym żalem zadrzała,  
gdy umarłego Pana ujrzała.

(s. 91–92; w. 13–44, 55–70)

W przywołanym fragmencie A. Nowicka-Jeżowa zaobserwowała ostry dysonans nastrojowy, który rozdziera stylistyczną i emocjonalną całość wypowiedzenia. Taka konstrukcja narracji burzy również, zdaniem uczonej, zasadę prawdopodobieństwa i jest swoistą prowokacją, niemniej ma pełne uzasadnienie teologiczne, ponieważ alegoryczny sens starotestamentowej *Pieśni...* – ujmowanej w tym miejscu w wymiarze soteriologicznym – wyjaśnia tajemnicę Golgoty (Nowicka-Jeżowa 1995, s. 11) – Miejsca Czaszki, które łączy i zarazem dzieli świat ludzki i Boski.

Przekroczenie granicy śmierci, wstąpienie do otchłani przez Chrystusa ma znaczenie szczególne. Jest warunkiem *sine qua non* dokonania zbawczej ofiary oraz sankcjonuje odkupienie grzechów Adama i całej ludzkości. Uświadomienie wiernym sensu tego wydarzenia i ogromnej miłości Boga Ojca poświęcającego Swego Syna z pewnością ułatwiają szokujące plastyczne opisy Męki Jezusa oraz konterfekty tortur, jakim był poddawany (równie mocno oddziałują na czytelnika sensualne opisy cierpienia Matki Bożej). Śmierć Jezusa, Jego „przejście” w nierozpoznawalny zmysłowo byt, jest ukazane w ludzkim wymiarze. Odbiorca obserwuje metamorfozy umęczonego ciała. Symboliczne szkarłatne i kryształowe barwy zostają zastąpione innymi kolorami: czoło jest zakrawione, powieki są brunatne, ciało posiniałe (por. Hanusiewicz 1998, s. 154n).

W zetknięciu z poezją barokową często odnosi się wrażenie, że obrazowanie poetyckie ówczesnych autorów, do których poeta że Smogorzewa się zalicza, celowo ewokuje wrażenie makabry. W przypadku deskrypcji Pasji należy też zabiegi poetyckie interpretować jako świadomą taktykę, której celem jest „przebóstwienie” ludzkiej zmysłowości i otworzenie jej na doświadczenie transcendentne. Zmaltretowane, poranione, krwią zbroczone ciało wizualizuje katorgę Zbawiciela. Kontemplacja Męki Chrystusa dostarcza silnych sensualnych wrażeń i umożliwia przekroczenie granicy percepcji opartej na zawodnych ludzkich zmysłach<sup>7</sup>. Ponadzmysłowe, metafizyczne doświadczenie Pasji Zbawiciela podnosi człowieka na wyższy poziom rozumienia zbawczej historii. Odbiorca tekstu staje się „uczestnikiem” tragicznego zdarzenia, współcierpi i współodczuwa ból Pana (Krawiec-Złotkowska 2017, s. 120; 2021, s. 71).

Integralnym problemem tematu *Viae Dolorosae* jest współcierpienie Matki Chrystusa ukazywane na różnych etapach Drogi Krzyżowej. Fizycznym cierpie-

<sup>7</sup> Obraz makabrycznej Męki, jakiej doświadcza Jezus podczas Drogi Krzyżowej prowadzącej na Golgotę, dopełnia motyw tłoczni (Lurker 1989, s. 246–247; Packer, Tenney 2007, s. 391–393; Jurkowlaniec 2001, s. 93–94; Krawiec-Złotkowska 2021), czyli mistycznej prasy. Ujawnia się on w porównaniu krwi Zbawiciela do soku z owocu wyciśniętego w prasie. Miaskowski wykorzystuje ten motyw, gdy relacjonuje modlitwę w Ogrójcu, podczas której Nauczyciel oblał się krwawym potem; w *Jutrni* czytamy: „Jako sok winny prosto od prasy / rumiony strumień leje do fasy, / a z niej moszcz bójny wierchem odchodzi, / tak Pan topnieje w krwawej powodzi” (s. 73, w. 57–60).



niom Jezusa odpowiada duchowa tortura Maryi, której kulminacyjnym punktem jest scena ukrzyżowania na Golgocie. Motyw ten nie jest w baroku żadnym *novum*. Już w średniowieczu powstało wiele dzieł – literackich, muzycznych i malarskich – ukazujących Matkę Bożą Bolesną; przykładem jest choćby *Lament świętokrzyski*, wzruszający monolog znany również jako *Żale Matki Boskiej pod Krzyżem*, czasami sygnowany incipitem *Posłuchajcie bracia miła...* (Woronczak 1952, s. 335–374; Graciotti 1995, s. 31–67; Michałowska 1995, s. 448–457; Krawiec-Złotkowska 2021, s. 69).

Konterfekt płaczącej Matki Bożej wiąże się z wzmianką ewangelistów o Jej obecności pod Krzyżem; płacz ten stał się *exemplum* i wzorem cierpienia wszystkich matek tracących swoich synów. Na obrazach przedstawiających ten motyw, zgodnie z tradycyjną ikonografią, po prawej stronie krzyża stoi Matka Boża, po lewej – św. Jan, a pod krzyżem klęczy Maria Magdalena z rękami wzniesionymi w geście rozpaczony (Krawiec-Złotkowska 2017, s. 129). Tego typu przedstawienie – znane ze średniowiecznej dramaturgii jako *planctus Mariae* – zyskało ogromną popularność wraz ze wprowadzeniem *Stabat Mater Dolorosa* do łacińskiej sekwencji nazywanej mszą *Siedmiu Boleści Maryi*, której autorstwo jest przypisywane wielu autorom, m.in. Grzegorzowi Wielkiemu (di Nola 2006, s. 79–81). Łzy Maryi przemawiały bowiem do ludu bardziej niż jakakolwiek wykładnia teologiczna<sup>8</sup>. Krzyż, obok którego stała Maryja, w porządku wertykalnym łączy ziemię i niebo, a jednocześnie stoi na granicy tych dwóch światów. Żeby przekroczyć tę granicę, jaką w mistyczny sposób wyznacza, konieczne jest przejście na „drugą stronę życia”; zgodnie z tą koncepcją – utrwaloną w tradycji chrześcijańskiej – dopiero po tym ostatecznym doświadczeniu nastanie nowy, wieczny i niebiański byt w domu Ojca.

Matka Boża – zgodnie z tradycją Kościoła katolickiego – pomaga ziemskim peregrynantom przekroczyć granicę życia i śmierci. Nie zapomina o tej Jej roli poeta ze Smogorzewa i kreuje wizerunek Matki Bolejącej, który *notabene* był w baroku tematem eksplorowanym niemal programowo. Maryja Miaskowskiego różni się jednak od Jej niedoścignętego wzoru wykreowanego w *Plankcie świętokrzyskim*. Jak zauważa Nieznanowski, jest „bardziej gadatliwa, teatralna [...] w gestach, ale szczerza”. Oglądając rany Syna zdjętego z krzyża, „wzrusza się i rozpacza”. Prawdopodobieństwo psychologiczne, które w teologicznej kreacji Matki Boga się nie sprawdziło, okazało się bardzo dobrą strategią przy ukazaniu Jej ludzkiego, ziemskiego wymiaru (Nieznanowski 1965, s. 67–68n).

W poezji religijnej Maryja jest obiektem laudacji, analogicznie jak Jej święty Syn. W utworach pasyjnych, uczestnicząc w Jego cierpieniu, staje się również

<sup>8</sup> Znaleźli się i tacy, którzy krytykowali wizerunki płaczącej i pogrążonej w żalobie Matki Bożej, jak gdyby była Ona zwykłą kobietą. Podkreślano, że taki obraz mógł sugerować Jej nieświadomość i niewiedzę o tajemnicy zbawienia (di Nola 2006, s. 81).

adresatką medytacji zbawczego misterium i pośredniczką między tym, co doczesne, a tym, co wieczne. Jest to relacja paralelna. Matka nie opuszcza Zbawiciela aż do Jego śmierci i jest obecna przy złożeniu Go do grobu (Niecznanowski 1959; Krawiec-Złotkowska 2021, s. 69). Taka postawa mentalnie zbliża ją do ludzi. Jej troskę, rozpacz i ból łatwo sobie wyobrazić, wsłuchując się w lament pod krzyżem:

Czemum nie dała gardła przy Tobie  
i grób mój zaraz przy Twoim grobie?  
Czemum odszedzsy w głęboką knieję  
albo na miejscu tym nie skamieję?  
[...]  
Mój Jedynaczek położył zdrowie  
za świat, by wdzięczny, ale przekłety,  
że ledwie zbójca zstał się dziś święty,  
wziąwszy przede mną raj, a ja płacę,  
bo i nad niebo droższego tracę!  
(s. 99, w. 171–174, 182–186)

Zdruzgotana<sup>9</sup> – ale wierna do końca – Maryja stała się Matką wszystkich ludzi i Pośredniczką w zanoszeniu ich prośb przed tron Boga Ojca. Poeci barokowi uznawali, że jako *Auxilium christianorum* wstawia się za ludźmi u Stworzyciela (*Interpellatrix*), wyjednuje im potrzebne łaski (*Imperatrix*, *Obsecratrix*) oraz je rozdziela (*Dispensatrix*) (Teusz 2002, s. 153; Krawiec-Złotkowska 2017, s. 130; 2021, s. 69–70). Jednocześnie – jako Wspomożycielka i Orędowniczka – była tą, która nie zawodziła w ostatniej godzinie, która wspierała człowieka przekraczającego granicę życia i śmierci, doświadczającego metafizycznego momentu przejścia między światem żywych i umarłych.

### Śmierć grzeszników

Chrystus pokonujący śmierć i ścierający jej oścień w Męki dobie – jak uczy tradycja chrześcijańska – daje nadzieję upadającemu człowiekowi na zbawienie i rajska szczęśliwość. Mimo ufności w Bożą łaskę grzesznik nie może zapominać, że po śmierci będzie musiał złożyć przed Stwórcą rachunek ze swoich ziemskich uczynków. Odkupieńcza ofiara Zbawiciela nie zwalnia go z odpowiedzialności za ziemskie życie. Miaskowski często przypomina tę prawdę i uświadamia ludziom ich słabości i ograniczenia.

<sup>9</sup> Podobnie jak umiłowany Syn, Maryja także doświadczała cierpienia przedstawianego symbolicznie za pomocą mistycznej prasy (Krawiec-Złotkowska 2017, s. 130; 2021, s. 70).

Eschatologiczną przyszłość prezentuje poeta za pomocą motywów solarnych. Na przykład w *Rotulach na Boże Narodzenie* przestrzeń jest nasycona metaforą świetlną odnoszącą się do światła nieba – Maryi i Chrystusa, dzięki którym ze „skry żywej” (Dzieciątka) utajonej „w tym popiele” (czyli w ludzkim ciele) „płomień niedługo [się – K.K.Z.] roznieci, / co świat, oświeci” (s. 91–92, w. 13–44, 55–70). Dzięki połączeniu antycznego symbolu Feniksa z treściami teologicznymi oraz ewokacyjnemu potencjałowi poezji Miaskowskiego grzesznik może uwierzyć, że „z ciała-popiołu złożonego w ciemnościach grobu rozbrzyśnie niezniszczalna, wieczna Światłość – zbawcza siła Chrystusa” (Kotarska 1998, s. 84):

Lecz jako Feniks, dostawszy piór nowych,  
lot górny bierze z perzyn popiołowych,  
tak On wyniknie, wiodąc z sobą duchy  
z opoki głuch<ej>.

(s. 57, w. 81–84)

Grzesznik wykreowany w lirykach poety jest świadomy swej niedoskonałej natury. Czuje się jak więzień, którego wolność jest ograniczona. Targają nim lęki egzystencjalne i metafizyczne, które autor *Rytmów* często wizualizuje, wykorzystując obrazowanie turpistyczne. W *Elegii pokutnej do Pana i Boga w Trójcy Jedynego* „smok serca [...], brzydkie (ach) sumienie” popycha duszę grzesznika w „głęboką rozpacz” (Nieznanowski 1965, s. 48). Podmiot wiersza z żalem i strachem wyznaje:

Rzadki ten, który złe łamie zwyczaje,  
gdy już świat panem, kiedy ciało łaje,  
co się mnie dzieje, bo stare nałogi  
złote mi pęto wrzuciły na nogi,  
tak że choć podczas zatrąbię na trwozę,  
żebym mógł uciec z więzienia, nie mogę.  
Podnieś mnie z gnoju, JEZU, tak sprosnego  
I wywiedz więźnia z pęta żalosego!

(s. 133, w. 107–114)

Człowiek pogrążony w „gnoju” grzechu, którego doczesne życie było zdeterminowane „nałogami” – ten, w którym żyje „Jadam stary” – w obliczu granicy wyznaczonej przez śmierć wpada w przerażenie (Nieznanowski 1965, s. 48–51). Boi się nieuniknionego momentu przejścia, gdyż obawia się odrzucenia i wiecznego potępienia mogącego być konsekwencją jego złych uczynków (Gostomska 2017). Do Stwórcy, do którego „chwalebne domy” chciałby trafić, gdy rozstanie się z tym światem, kieruje rozpaczliwe pytania:

Chwalebne domu Twego, Panie, progi  
 pchają od siebie szkarade me nogi,  
 ale dokądże, z namiotów wygnany,  
 pójdę trąd grzechów, pójdę goić rany?  
 (s. 133, w. 127–130)

Nadzieję i oparcie w godzinie śmierci daje również wiara we wstawiennictwo Maryi. W *Elegii pokutnej do Najświętszej Panny i Matki* podmiot liryczny zwraca się do Niej z ufnością i pewnością, że zostanie wysłuchany:

Różdżko bez sęku szczepu Jessowego,  
 z której wyniknął kwiat Boga żywego,  
 Tyś wtóra kotew, gdy wichur szalony  
 porywa okręt na wstręt skały słoń<ej>.  
 Ty, gdy zasłonią czarne niebo burze,  
 złot<ej>ś podobna w ten czas Cynozurze,  
 którą obłądni żeglarze witają,  
 gdy je strach i śmierć za boki chwytają.  
 (s. 137, w. 1–8)

Maryja nigdy nie opuszcza człowieka w potrzebie. Ona jest Różdżką z drzewa Jessego, Ona – wtórą (czyli drugą po Chrystusie) kotwicą ratującą przed zatopieniem okrętu (życia), Ona – Gwiazdą Morską (tu Gwiazdą Północną). Tytuły, jakimi Miaskowski obdarza Maryję, przywołują na myśl *Godzinki* (Mazurkiewicz 2011, s. 23n). Analizując kompozycję tekstu, można zauważyć, że utwór ma strukturę medytacyjną i odnosi się do kolejnych fragmentów Pisma Świętego. W trakcie rozważań biblijnej historii podmiot dochodzi też do momentu śmierci Jezusa i złożenia Jego ciała w grobie. Wydarzenie to nie jest wyłącznie przedmiotem deskrypcji; jego przypomnienie staje się bowiem okazją do skruchy i błagania grzesznika o opiekę Matki Bożej:

Obym pozbierał za Tobą łzy one,  
 wszędzie jak drogie perły rozproszone;  
 żebym i swoich przymieszawszy, skropił  
 serdeczną jamę i węże wytopił,  
 jeszcze nie wątpię, że z dusze plugaw<ej>  
 miałby grób znowu Synaczek Twój krwawy.  
 Włóż się w to jedno, gdy do Ciebie wołam,  
 o Panno święta, boć ja sam nie zdołam.  
 (s. 144–145, w. 267–274)

Grzesznik ze łzami Najświętszej Panny pragnie zmieszać własne łzy, by w nich utopić wszystkie „węże” będące alegorią jego win. Okazuje się jednak,

że grzechów jest tak wiele, iż realizacja tego „planu” wydaje się wręcz nieprawdopodobna. Dusza ludzka jest plugawa i wciąż na nowo staje się „krwawym grobem” Syna Bożego. Sytuacja ta może się zmienić tylko przy wsparciu Maryi. Porównane Jej łez do „drogich pereł” ukazuje ich bezcenne znaczenie; jednocześnie łzy zbliżają świętą Pannę do grzesznika płaczącego nad swymi słabościami. Są one także częstymi znakami wzruszeń, których źródłem były Męka, osamotnienie i opuszczenie Chrystusa (Nieznanowski 1965, s. 54).

Człowiekowi towarzyszy lęk, bo byt ziemski determinuje jego los pośmiertny. Podmiot elegii przypomina tę prawdę wiary, by uzmysłowić ziemskim pielgrzymom ulotność i nietrwałość ich egzystencji, jak również to, że przekroczenie granicy życia i śmierci w stanie grzechu będzie skutkowało konsekwencjami trwającymi wiecznie. Świadomość tej prawdy jest bezcenna, ponieważ daje czas na nawrócenie; jest ono bardziej prawdopodobne przy pomocy Matki Bożej, która – jak wierzyli mistrzowie życia duchowego – z radością i miłością podnosiła każdego, kto upadał i wzywał ją na ratunek.

### Śmierć chwalebna

Do szczególnej granicy, jaką jest śmierć, bez lęku i przerażenia mogą się zbliżyć dusze ludzi sławnych i zasłużonych. Bez wątpienia są to rycerze wierni etosowi rycerskiemu i gotowi do złożenia ofiary z własnego życia, herosi funkcjonujący w świecie realnym, a także „wędrowcy fikcyjnych światów”, którzy dzięki alegorezie wizualizują ludzkie pragnienia i wartości (Wieczorkiewicz 1996). Niewątpliwie postacią godną pochwały – w ocenie Miaskowskiego (i wielu innych) – był np. kanclerz Jan Zamojski. Jego pożegnanie ze światem poeta przedstawia zgodnie z topiką laudacyjną:

Ale cię górny doma czekał goniec,  
 któryć obwieszczył wieku twego koniec.  
 Nic to, i w szranku śmiertelnym tyś twardy,  
 i ksieni hardy.  
 A duch twój, spiesząc rad po wieniec złoty,  
 któryć Bóg uwił za wysokie cnoty,  
 odbieżał ciała, lecz teskniąc po tobie,  
 Sława z nim w grobie.  
 Ta i napisem twym droży marmóry,  
 Ta i porzecz rozpuściła skory,  
 ozdobny, świetny, niosąc rzędem twoje  
 sprawy i boje,  
 które czytając Ojczyzna szedziwa,  
 własne łzy pijąc, targa włos sierdziwa,

a niżli język gęstszy deszcz zaleje,  
mówi a mdleje.

(s. 173, w. 169–184)

Wyrażenie *górný goniec* wizualizuje obraz śmierci znany z dawnej ikonografii, w której prezentowano ją jako posłańca Boga. Głównym zadaniem Bożej wysłanniczki było obwieszczenie człowiekowi końca jego żywota. Moment ten najczęściej budził lęk i rzadko ludzka ciekawość przewyciężała strach związany ze śmiercią<sup>10</sup>.

Lęk przed spotkaniem ze śmiercią i pokorna wobec niej postawa wpisują się w moralizatorski ton *medii aevi*. Śmierć Miaskowskiego różni się jednak znacząco od średniowiecznego, budzącego odrazę wizerunku. W *Rozmowie Panienci ze Śmiercią* poeta ze Smogorzewa nie przedstawia jej jako kościotrupa znanego z *dance macabre*, który przechwała się swą przewagą nad światem żywych. Jej makabryczny obraz jest przerysowany i dzięki temu zabiegowi atmosfera strachu panująca w *Rozmowie Mistrza* w tym dialogu zostaje rozładowana. Śmierć Miaskowskiego jest łagodna, a kosa, którą w naturalistyczny i budzący dreszcz (choć trochę groteskowy) sposób ostatecznie uśmierca pięcioletnią Paniencę, stanowi jedynie rekwizyt zaczerpnięty od jej średniowiecznej poprzedniczki (Nieznanowski 1965, s. 81).

Wspomniany wyżej Jan Zamoyski – w panegirycznej kreacji Miaskowskiego (Nieznanowski 1965, s. 101–104) – śmierci się nie lękał. W „szranku śmiertelnym” w obliczu tej „ksieni” był „hardy” i „twardy”. Epitety, jakimi poeta określa hetmana wielkiego koronnego, wzmacniają heroiczną kreację człowieka, który „odbiegał ciała” bez lęku i trwogi i nie obawiał się pożegnania z doczesnym światem, bo już za życia zasłużył na pośmiertną nagrodę. Konterfekt Zamoyskiego-herosa dopełnia „wieniec złoty”, który za jego „wysokie cnoty” uwił sam Bóg. Wieniec jest tu symbolem zwycięstwa i najwyższej godności. Odejście takiego bohatera, człowieka zasłużonego dla społeczeństwa, jest źródłem smutku i żalu. Pustkę, jaką pozostawił po sobie Zamoyski, poeta hiperbolizuje w sugestywnym obrazie „Ojczyzny szedziwej”, która – czytając na „proporcju skorym” o jego wspaniałych „sprawach i bojach” i „własne łyzy pijąc” – targała „włos sierdziwa”.

Konterfekt Matki Ojczyzny lamentującej po stracie sławnego Polaka to topos utrwalony w kulturze staropolskiej<sup>11</sup>. Stanowi on element barokowej *pompa fu-*

<sup>10</sup> Przykładem postaci literackiej, która – mimo lęku – pragnęła poznać tę, która czeka u kresu ludzkiego żywota, jest średniowieczny Mistrz Polikarp przedstawiony w *Dialogu ze śmiercią* (Taszycki 2003, s. 235).

<sup>11</sup> Topos ten pojawia się już w *Kronice* Galla, w utworach Andrzeja Krzyckiego, Klemensa Janickiego, Marcina Bielskiego, w poezji rokokowej i innych dziełach staropolskich (Nowicka-Jeżowa 1995, s. 424).

*nebris* – podobnie jak porporzec, na którym były wypisywane wszystkie zasługi zmarłego. Organizowane z przepychem uroczystości żałobne zyskały w XVII w. dużą popularność. Dzięki tej tradycji moment przejścia w zaświaty nabierał blasku i splendoru w przypadku nie tylko postaci wybitnych, lecz także szlachty, która w dawnej Polsce zwyczaj ten celebrowała nader chętnie (Chrościcki 1974).

Miaskowski wpisywał się niejako w barokowe zwyczaje funeralne i w licznych epitafiach i nagrobkach słauił zasługi osób, które jego zdaniem zasługiwały na pośmiertne laudacje. Ilustracją tego typu twórczości mogą być liryki funeralne z *Części wtórej Rytmów* (Nieznanowski 1965, s. 104–111). Przykładowo w wierszu *Na śmierć sławnej i świętej pamięci J<ego> M<ości> Ks<iędza> Bernata Maciejowskiego, Kardynała i Arcybiskupa Gnieźnieńskiego* poeta przedstawia niezliczone zasługi kapłana, któremu „niesyta, sroga, blada ksieni” zabrała tylko ciało, bo:

[...] jako świeca na lichtarzu gore,  
tak sława jego promienie podaje,  
których nie zawrą północne tu kraje.  
(s. 296, w. 18–20)

Zarówno obraz zasług wybitnego męża potrydenckiego kościoła, duszpaste-rza, działacza unii, protektora jezuitów, mecenasa kultury, zaufanego współpracownika Zygmunta III, jak i wizerunek śmierci, która go zabrała z łez padółu, nawiązują do humanistycznej wizji świata i stylistyki *Trenów* Jana z Czarnolasu. Stosowanie takiej strategii poetyckiej przez Miaskowskiego wpływa na postrze-ganie momentu rozstania biskupa z doczesnością. „Blada ksieni” jest sroga, ale cnoty zmarłego gwarantują, że spotkanie z nią będzie łagodne i spokojne.

Kończące utwór anaforyczne wezwania do płaczu pozwalają sklasyfikować tekst jako nenie (gatunek określany też terminami *łyzy* lub *plankty*). Nie tylko Matka ojczyzna wylewa łzy po sławnym synu; płakać mają król, senatorowie, rycerze i mieszkańcy dworów, kapłani, zakonnicy, klasztory, szpitale, „grody i miasta”, „i wsi osiadłe”, a nawet Muzy, do których podmiot wiersza zwraca się słowami:

Wy też, Panienki parnaskiego zdroju  
życząc duchowi wiecznego pokoju,  
pokropcie łzami pamiętny grób jego,  
ścieląc cyprysy i mirty pod niego.  
(s. 300, w. 163–166)

Cyprysy i mirty pojawiające się w ostatnim akordzie wiersza można inter-pretować jako pośmiertne uwieńczenie wielkiego Polaka atrybutami kojarzonymi z wiecznością. Cyprys bowiem, w którym – jak wierzono – przebywa bogini

natury, jest drzewem uznawanym za święte od czasów starożytnych, a w związku z tym, że raz ścięte nigdy się nie odradza, kojarzono je z symbolem śmierci i sadzono przy grobach (Forstner 1990, s. 159–160). Mirt natomiast, *hilaritatis indicium*, w symbolice chrześcijańskiej jest oznaką radości, a dzięki wiecznej zieleni i miłemu aromatowi symbolizuje obietnicę Boga daną Izraelitom, a za ich przykładem wszystkim tym, którzy dochowują Mu wierności (Forstner 1990, s. 170–171).

Miaskowski, kreując sytuacje ostateczne, czerpie z tradycji liryki funeralnej. W *Nagrobku Jana Kazimierza niemowlątka w pieluszkach zmarłego* widzimy dziecko „obmyte zbawiennym zdrojem”, które wzgardziło „wielkich królów podwojem” i pospieszyło „do wiecznej” (zamiast ziemskiej) błogosławionej korony otrzymanej od Boga. Moment przejścia do lepszego świata jest radosny, bo zmarły królewicz – „na kolanka padwszy liche” – będzie orędownikiem próśb zasazonych przed tron Ojca.

Często w wierszach poety ze Smogorzewa dostrzegamy filiacje z *Trenami* Jana Kochanowskiego. Na przykład w *Trenie pogrzebowym zacnie urodzonemu panu Stanisławowi Szczawińskiemu...* niedawno zmarłego młodzieńca Miaskowski przedstawia podobnie, jak Mistrz z Czarnolasu w *Trenie V* zaprezentował Urszulkę. Młody, „wielkich cnót i przymiotów” Szczawiński, w rozbudowanym homeryckim porównaniu „jako szczep bójny” pnący się ku górze, też został podcięty przez nadgorliwe „ogrodnika”. Do zaświatów odprowadzają go alegorie Cnót: Wiary, Nadziei, Miłości, Czystości i Sprawiedliwości występujące razem ze swymi atrybutami, a „Parnazu Muzy” wiją mu „wieniec na skroń spaniałą”. Przekroczenie granicy życia i śmierci jest pokazane jako pełne chwały, godne, opisane zgodnie z topiką laudacyjną.

W pochwalnej konwencji barokowy poeta przedstawia także śmierć bliskich i krewnych. Tak żegna Jana Małachowskiego, przedstawiciela wybitnej rodziny z województwa sieradzkiego (Nieznanowski 1965, s. 202), Pannę Przerębską (prawdopodobnie córkę Maksymiliana, siostrzeńca biskupa kujawskiego, Hieronima Rozdrażewskiego, którą żegna poeta nie tylko krótkim epitafium, ale także wierszem stylizowanym na średniowieczny dialog ze śmiercią), Baltazara Czackiego (komornika poznańskiego, w którego obecności w 1585 r. bracia Miaskowscy podzielili się ojcowizną), Zygmunta Rybskiego (swojego chrześniaka, który nie dożył jednego roku), czy też Kaspra Lindenera, Andrzeja Bielewskiego, Wojciecha Gajewskiego, Piotra Jastrzębskiego, Piotra Kąkolewskiego, swojego przyjaciela Symona Szurzyńskiego, rodzonego brata Macieja, matkę Zofię z Chełkowa Miaskowską oraz żonę Zofię ze Szczodrowa Miaskowską. Wszyscy oni odchodzą z tego świata w blasku sławy i uwielbienia. Moment ich przejścia do wieczności jest w zasadzie bezbolesny, a smutek po ich odejściu towarzyszy tylko żałobnikom.



## Zakończenie

Badacze zajmujący się poezją Kaspra Miaskowskiego zwracają uwagę, że autor ze Smogorzewa był niezwykle popularny wśród siebie współczesnych, a potem całkowicie niemal zapomniany i dopiero w XIX w. na nowo odkryty (Maciejowski 1840, s. 347–349; 1851; 1852; Niewolak-Krzywda 1997, s. 507). W XX w. jego twórczość zaczęła inspirować większe grono uczonych pragnących poecie przywrócić należne mu miejsce w historii literatury polskiej. Według A. Nowickiej-Jeżowej, to „poeta sarmackiej sławy i wspólnoty sarmackiej” (Miaskowski 1995, s. 14). To także poeta barokowego splendoru, zachwycający się grą światła i cieni, blaskiem drogich kamieni, zafascynowany magią i mową kolorów, zuroczony dźwiękami i zapachami natury (Nieznanowski 1965). Świat kreowany przez niego z jednej strony jest inspirowany Biblią i pragnieniem doświadczenia mistyki, a z drugiej – miejscami znanymi i bliskimi, kojarzonymi z wydarzeniami historycznymi, dziejami Rzeczypospolitej, jej wzlotami i upadkami oraz okolicznościami rodzinnymi, do których poeta miał stosunek emocjonalny i którym poświęcał swoją uwagę. Afirmacja tych światów powoduje, że granica między nimi się zaciera, a mistyka przenika do rzeczywistości doświadczanej *hic et nunc*.

## Bibliografia

Chrościcki J. (1974), *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa.

E.B. [E. Bojanowski] (1837), *Kasper Miaskowski*, „Przyjaciel Ludu” nr 14.

E.B. [E. Bojanowski] (1838), *Kasper Miaskowski*, „Gazeta Codzienna” nr 2040.

Fortner D. (1990), *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekł. i oprac. W. Zarzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa.

Gostomska A. (2017), *Rozpacz i konsolacja. Skargi na okrucieństwo Śmierci w wierszach żałobnych Wespazjana Kochowskiego i Kaspra Miaskowskiego*, w: *Nihil sine litteris. Scripta in honorem professoris Venceslai Walecki*, red. T. Nastulczyk, S. Siess-Krzyszkowski (współpraca M. Gołębiowski, J. Kruk-Siwiec, E. Chacia, I. Kaczur), Kraków.

Graciotti S. (1995), „*Lament świętokrzyski*” a średniowieczna tradycja „*Planctus Beatae Virginis*”, w: *Od „Lamentu świętokrzyskiego” do „Adona”*. *Włoskie studia o literaturze staropolskiej*, red. G.B. Bercoff, T. Michałowska, Warszawa.

- Hani J. (1994), *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, przeł. A.Q. Lavigue, Kraków.
- Hanusiewicz M. (1998), *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin.
- Jurkowlanec G. (2001), *Chrystus Umęczony*, Warszawa.
- Kochanowski J. (1972), *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa.
- Kotarska J. (1998), *Theatrum mundi. Ze studiów nad poezją staropolską*, Gdańsk.
- Krawiec-Złotkowska K. (2021), *Torcular Christi w literaturze polskiego baroku. Wybrane przykłady*, w: „Język – Szkoła – Religia” t. 16.
- Krawiec-Złotkowska K., *Na początku był ogród... Wirydarze w polskiej poezji barokowej na tle kultury dawnej Europy*, Słupsk-Wejherowo 2017.
- Künstler-Langner D. (1993), *Idea vanitas. Jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*, Toruń.
- Lurker M. (1989), *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań.
- Maciejowski W.A. (1840), *Wspomnienia pisarzy dawnych. Kasper Miaskowski*, „Tygodnik Literacki” nr 44.
- Maciejowski W.A. (1851), *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, t. 1, Warszawa.
- Maciejowski W.A. (1852), *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, t. 2, Warszawa.
- Mazurkiewicz R. (2011), *Z dawnej literatury Maryjnej. Zarysy i zbliżenia*, Kraków.
- Miaskowski K. (1995), *Zbiór rytmów*, wyd. A. Nowicka-Jeżowa, BPS, t. 3, Warszawa.
- Michałowska T. (1995), *Średniowiecze*, Warszawa.
- Niewolak-Krzywda A. (1997), *Poeta wewnętrznych niepokojów – Kasper Miaskowski*, w: *Pisarze staropolscy. Sylwetki*, red. S. Grzeszczuk, t. 2, Warszawa.
- Nieznanowski S. (1959), *Matka Boska w poezji baroku i czasów saskich*, w: *Matka Boska w poezji polskiej*, t. 1: *Szkice o dziejach motywu*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, Lublin.
- Nieznanowski S. (1965), *O poezji Kaspra Miaskowskiego. Studium o kształtowaniu się baroku w poezji polskiej*, Lublin.
- Nola di A.M. (2006), *Łzy Matki Boskiej*, tłum. J. Kornecka, w: idem, *Tryumf śmierci. Antropologia żaloby*, red. M. Woźniak, Kraków.
- Nowicka-Jeżowa (1992a), *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI–XVIII wieku*, Lublin.
- Nowicka-Jeżowa (1992b), *Sarmaci i śmierć. O staropolskiej poezji żalobnej*, Warszawa.

Nowicka-Jeżowa A. (1995), *Wprowadzenie do lektury*, w: K. Miaskowski, *Zbiór rytmów*, wyd. A. Nowicka-Jeżowa, BPS, t. 3, Warszawa.

Packer J.I., Tenney M.C. (red.) (2007), *Słownik tła Biblii*, przeł. Z. Kościuk, red. wyd. pol. W. Chrostowski, Warszawa.

Puślecki Ł. (2017), *Edmund Bojanowski jako badacz historii regionu*, „Zeszyty Naukowe KUL” nr 4.

Rysiewicz A. (1990), *Zagadnienie retoryki w analizie poezji polskiej przelomu XVI i XVII wieku*, Wrocław.

Taszycki W. (oprac.) (2003), *Najdawniejsze zabytki języka polskiego*, Wrocław.

Teusz L. (2002), *Bolesna Muza...*, *Bolesna Muza nie Parnasu Góry, ale Golgoty... Mesjady polskie XVII stulecia*, Warszawa.

Wichowa M. (1995), *Idea pogardy świata i nędzy człowieka w literaturze polskiego baroku*, w: *Literatura polskiego baroku. W kręgu idei*, red. A. Nowicka-Jeżowa, M. Hanusiewicz, A. Karpiński, Lublin.

Wichowa M. (2010), *Dzieło Diega de Estella „O wzgardzie świata i próżności jego” w przekładzie ks. Augustyna Kochańskiego jako poradnik medytacji. Problemy komunikacji literackiej*, Łódź.

Wieczorkiewicz A. (1996), *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, włóczęga*, Gdańsk.

Woronczak J. (1952), *Tropy i sekwencje w literaturze polskiej do poł. XVI wieku*, „Pamiętnik Literacki” z. 1/2.

#### Streszczenie

### Na granicy życia i śmierci... Motyw przejścia do wieczności w lirykach Kaspra Miaskowskiego

W artykule omówiono motywy związane ze śmiercią, jakie można odnaleźć w poezji Kaspra Miaskowskiego. Autorka zastanawia się nad przekraczaniem przez duszę granicy między światem doczesnym a wiecznym. Zwraca uwagę na śmierć Chrystusa, poprzedzającą ją Pasję oraz współczesnictwo w tych wydarzeniach Matki Zbawiciela. Następnie przedstawia kreację śmierci grzeszników i analizuje rolę Maryi w dziele odkupienia – jest ona orędowniczką i pośredniczką między ludźmi a ich Stworzycielem. Ostatnią część studium poświęca śmierci chwalebnej i sposobie jej wizualizacji – jest on zgodny z zasadą *ars bene moriendi*. Zauważa, że barokowy poeta opisuje w topice laudacyjnej śmierć nie tylko osób wybitnych, lecz także swoich bliskich i krewnych.

**Słowa kluczowe:** eschatologia, życie i śmierć, liryka, Miaskowski, *Viae Dolorosae*, *ars bene moriendi*

## Summary

**On the border of life and death ...  
The theme of the transition to eternity  
in the poems of Kasper Miaskowski**

The article discusses the motives related to death that can be found in the poetry of Kasper Miaskowski. The author reflects on the soul crossing the border between the temporal and the eternal world. It draws attention to the death of Christ, the Passion that preceded it, and the participation in these events of the Mother of the Savior. Then he presents the creations of the death of sinners and analyzes the role of Mary in the work of redemption – she is the intercessor and intermediary between people and their Creator. The last part of the study is devoted to glorious death and the way it is visualized – it is in line with the *ars bene moriendi* principle. He notices that the Baroque poet describes in laudatory topics not only the death of eminent people, but also of his relatives and relatives.

**Keywords:** eschatology, life and death, lyricism, Miaskowski, *Viae Dolorosae*, *ars bene moriendi*

## **BOLESŁAW LEŚMIAN I ZENON PRZESMYCKI „MIRIAM” – W KRĘGU ARTYSTYCZNYCH SPOTKAŃ: KIJÓW I PARYŻ**

### **1.**

W geografii artystycznej Bolesława Leśmiana można wyróżnić kilka ważnych miejsc; wśród nich dwa odgrywają szczególną rolę, wyznaczają punkty zwrotne w jego twórczości – mowa o Kijowie i Paryżu. Czy jest coś, co pozwala połączyć ze sobą te odległe miasta? Miasto w XIX w. powoli przekształca się w dzieło, którego twórcą pozostaje niezmiennie człowiek. Refleksja o mieście jest więc refleksją o nim samym i o jego pragnieniach ujarznienia własnej natury, kształtowania otoczenia na wzór marzeń.

W twórczości autora *Sadu rozstajnego*, w której kultura miasta wydaje się pozornie obca, wymienione „miejsca” odgrywają ważną rolę, wskazują na dwie, krzyżujące się ze sobą tradycje; poeta pozostał im wierny. Wschód i Zachód, przestrzeń i zamknięcie, natura i kultura – tak można by opisać krzyżujące się „tropy”. W zderzeniu pejzażu dziewiętnastowiecznego Kijowa z pejzażem i obyczajowością, kulturą dziewiętnastowiecznego Paryża (w czasie pobytu w tym mieście Leśmian rozwinął swój warsztat artystyczny, doskonalił się jako artysta słowa) kryje się coś znacznie więcej. W przypadku Leśmiana można mówić o lekcji postaw, kształtowaniu poglądów estetycznych (zob. Pankowski 1999). Poeta odnajduje w mieście nad Sekwaną życiową przystań, odkrywa twórczość impresjonistów, poznaje zachodnie „podstawy” symbolizmu – zna twórczość symbolistów rosyjskich, wpływ ich dzieł na jego estetykę jest oczywisty (zob. Sobiecka, 2005) – i sens pojęcia *nowoczesność* (Markowski 2007, s. 149). Istotny okazują się także niezwykle modny nurt japonizmu, orientalne fascynacje artystów przebywających w Paryżu<sup>2</sup>. Leśmian nasycy się atmosferą miasta, nie jest jednak bezkrytyczny. Przestrzeń miejska jest dla niego „protezą rzeczy-

<sup>1</sup> [hanna.ratuszna@umk.pl](mailto:hanna.ratuszna@umk.pl), <https://orcid.org/0000-0002-7544-3581>

<sup>2</sup> Piszę o tych wątkach m.in. w: Ratuszna 2018.

wistości”, która skrywa (zawłaszcza) obszary należne naturze (zob. Dybciak 1980, s. 189).

W esejach Waltera Benjamina (2005), jednego z ważniejszych teoretyków miasta na przełomie XIX i XX w., pojawia się interesująca refleksja o przestrzeni zamkniętej, która odnajduje właściwy wymiar w marzeniu – wspomnieniu. Perspektywa ta kusila wcześniej modernistów; William Morris (1902) obawiał się jednak, że w przestrzeni miast zaniknie poczucie piękna, niszczone przecież starą zabudowę, by upodobnić miasta do wielkich metropolii<sup>3</sup>. Fryderyk Nietzsche (2004, s. 174) przestrzegał przed nadmiernym pośpiechem miast, w których „owoce wyższej kultury nie mają czasu dojrzewać”. Obraz miejskich aglomeracji zmieniał się, wraz z nim zmieniała się mentalność ludzi; Baudelaire uważał, że miasto zmieniało się szybciej „niż serce człowieka” (*Łabędź*, w: Baudelaire 1956, s. 63). Człowiek nosi w sobie obrazy miejsc, które „nakłada” (porównuje) na inne przestrzenie, jest „wędrowcem w marzenia” (zob. *Topielec*, w: Leśmian 1993, s. 163), miasto jest w nim naturalnie zakorzenione, stanowi kolejny etap osobowego rozwoju, pierwotna bywa tylko natura.

Moderniści deprecjonowali metropole. Zenon Przesmycki pisał o „miastach pijawczych” – tak nazywał miasta, które „wysysają siły duchowe”, „pochłaniają mackami bogactwa mineralne”<sup>4</sup>; Antoni Lange wspominał zaś o „baraniej naśladowczości tłumów” (Lange 1900, s. 145). Refleksy takich poglądów można odnaleźć także w esejach Bolesława Leśmiana (1959), który snuł swoje rozważania m.in. pod wpływem uwag Jakuba Rousseau, a także Henryka Bergsona. Miasto było siedliskiem nowoczesności, jednak takiej, która zagraża naturze, stanowi jej przeciwieństwo. Także Walter Benjamin postrzegał miasto w perspektywie nowoczesności – było ono labiryntem pasaży (w którym człowiek gubił swą niepowtarzalność).

Leśmian szukał dróg wyjścia, bohater jego wierszy inaczej rozumiał nowoczesność – w perspektywie czynu i pieśni, które miały swoje podstawy w geście Stwórcy. Poezja była „sposobem” powrotu człowieka do świata, urzeczywistnienia marzeń. Leśmian stworzył interesującą definicję istnienia w oparciu o poglądy wymienionych wcześniej filozofów. W szkicu pt. *Z rozmyślań o Bergsonie* określił je następująco:

Więzień, który by młotem chciał w kamiennej ścianie więzienia wyżłobić  
otwór na świat, na wolność, natrafiłby przede wszystkim na opór twarde-

<sup>3</sup> J. Ruskin (1977, s. 202) zwrócił uwagę na upodobnienie miast europejskich do Paryża.

<sup>4</sup> „Wszelkie miasta doprowadziły do niewidzianego przedtem rozpasania najmaterialniejszych instynktów i żądz ludzkich, do niesłychanego wyjąłowania, wypłytczenia i zmiernienia umysłów, do wyziębienia wszelkich zapałów i uniesień” (Przesmycki 2000, s. 291).

go muru. Za pierwszymi uderzeniami młota otrzymalibyśmy zaledwo mniejszą lub większą wklęsłość w murze. Ta wklęsłość byłaby nie tylko znakiem zdobyczości młota, lecz i miarą oporu, stawianego przez mur, miejscem zatrzymania się pracy twórczej, rozszerzeniem samego więzienia... Takim samym śladem od uderzeń twórczego ducha w materię jest człowiek. Jest on jednocześnie i zdobywcą, i zdobyczą, rozpędem w przyszość i znieruchomieniem. Jest owym wklęśłym znakiem oporu, stawianym duchowi, materią, miejscem zatrzymania się pracy twórczej życia. Tyleż w tym potwierdzenia, ile negacji, tyleż triumfu, ile upadku, tyleż istnienia, ile nieistnienia (Leśmian 1951, s. 41).

Ta „podwójna natura człowieka” odzywa się w nim w skrajnych sytuacjach; tym, co decyduje o istnieniu, jest twórczość, gotowość do czynu i pieśni. Leśmian widział naturę jako harmonijną, poezja odzwierciedlała jej istotę. Rym i rytm były tego najdoskonalszym wyrazem:

Świadectwo takie mamy na każdym miejscu i o każdej porze dnia i nocy, bo nie masz innej pory ani miejsca innego. Wszakże i kwiat najlichszy, i ziele byle jakie nie beładnie, jeno rytmicznie rozkwita, pieśnią bez słów poprzedzone, jako jej dzieło pośmiertne i świadectwo jedyne na powierzchni ziemi. Świadectwem takim jest cały świat, a rytm owej pieśni, która pierwsza jego trwanie poprzedziła i dotąd następnym jego trwaniem towarzyszy, udziela się strunom lutni, i słowom pieśni, i ciału, gdy taniec je unosi i spod stóp, co chwila usuwa miejsce, na którym mimo woli stoją, jakby na dowód, iż nie w tym lub owym miejscu, lecz w rytmie samym rzecz tańca istnieje (*U źródeł rytmu*, w: Leśmian 1951, s. 71).

W poezji Leśmiana nie brakuje sensualności; rytm i rym, taniec, pieśń to komponenty życia, które ma także swój duchowy, transcendentny wymiar. Ujawnia się on w snach, marzeniach, w sytuacjach granicznych – samo życie skrywa dwa wymiary: „ten i tamten”. W *Zielonej godzinie* człowiek zostaje określony jako „byt niespodziany”, „jaw na ziemi”, który przychodzi „z leśnej strony gwiazd” (Leśmian 1993, s. 47).

Miasto jest więc miejscem, w którym niknie wyczulenie rytmu natury, zagłusza go zupełnie inny rytm – tłumy, cywilizacji.

„Człowiek tłumy” – jak zatytułował jedną ze swoich nowel Edgar Allan Poe, (Leśmian cenił jego twórczość, tłumaczył wybrane nowele) – jest istotą zagubioną w labiryncie miasta, staje się częścią ogromnej cywilizacyjnej maszyny. Poe był mistrzem kompozycji, w jednym ze swoich esejów zwrócił uwagę na twórczą rolę rytmu, co z pewnością docenił Leśmian. Relacje miasto – natura kształtują się zatem w twórczości autora *Sadu rozstajnego* w perspektywie pierwotności i nowoczesności. Pierwotność jest postrzegana jako początek, inicjacja, podstawa twórczego istnienia, nowoczesność zaś jest pieśnią, czynem, zmaganiem (mozo-

leniem się) z rzeczywistością, która jest materialna. Materia wyzwala się z okowów przemijania (wyrwa się z koliska zmian), tęskni za wiecznym trwaniem, duchowym istnieniem. Leśmian pozornie zrywa z modernistycznym indywidualizmem, pisze o „zasadzie życia zbiorowego” (*Z rozmyślań o poezji*, w: Leśmian 1959, s. 83). Podmiot liryczny jego wierszy jest „postacią pośród innych postaci”, zawsze niezwykłą, samotną, wybraną przez tajemne moce natury, naznaczoną szczególnymi darami (widzeniem przyszłości, jak w *Klechdach polskich*, czy zdolnością rozumienia natury – zob. *Zielona godzina* lub *Dusiołek*). Jest to inny rodzaj indywidualizmu, łączący tradycję wschodnią („bożych szaleńców”, jurodiwych) z tradycją zachodnią, która utrwaliła się w europejskich powieściach romantycznych (Renée – Chateaubrianda, Werter – Goethego, Manfred – Byrona), a zatem łączy wiarę ponad wszystko z bezbożnością (m.in. lucyferyzmem), posłannictwo otrzymane od Boga (naznaczenie, namaszczenie) z posłannictwem wynikającym z przeczuć wewnętrznych (doświadczeń jednostki skłóconej ze światem).

Miejscem, w którym Leśmian rozpoczął swoją drogę artystyczną, był Kijów. Tu krzyżowały się wpływy kulturowe bizantyjskie, staroruskie, stąd poeta wyrosł na Zachód. Miastem, które ukształtowało go jako artystę, był Paryż. Warto przyjrzeć się tym dwóm miastom na przełomie XIX i XX w. Leśmian traktował je w swojej biografii jako „zbieżne punkty” (punkt wyjścia i punkt dojścia). Do Paryża nieustannie powracał, zapoznawał się z wpływami nowych nurtów, współtworzył środowisko artystów skupionych m.in. wokół Jana Lorentowicza, współpracował m.in. z Wacławem Berentem, który troszczył się o jego codzienność. Poeta pozostawał wówczas w stałym kontakcie z Zenonem Przesmyckim „Miriamem”, którego poznał jeszcze w okresie kijowskim, cenił jako artystę i redaktora „Chimery”. Powierzył mu swój pierwszy tom poezji (korespondencja na temat zawartości oraz tytułu tomu, odzwierciedla proces twórczy).

Wpływy Przesmyckiego na kompozycję tomu, koncepcje estetyczne Leśmiana są bardzo wyraźne. Przesmycki był zwolennikiem symbolizmu; rzeczywistość doświadczana zmysłowo była dla niego odbiciem innej, transcendentnej rzeczywistości, której przebłyski, cienie (niczym w latarni magicznej) może postrzegać człowiek. Słowa Maurycyego Maeterlincka (Przesmycki tłumaczył jego dzieła) mogą służyć jako motto:

...niektórzy artyści chcą wmówić w siebie, iż są zupełnie świadomymi, że twórczość ich jest obmyśloną z góry, że przebiegli zawczasu i raz na zawsze całą jej sferę, że objęli stanowczym rzutem oka pole swoich doświadczeń i dojrzeli od razu wszystkie potrzebne im środki. Pracują oni przy pomocy całego systematu różnobarwnych i nader umiejętnie skombinowanych alembików, oświetlenie jest bardzo zręcznie zregulowane, ogień – umieszczony w kąciку i otoczony wszelkimi ostrożnościami. Chlubią się, iż mogą powiedzieć ściśle, czego chcą i dokąd idą; lecz zdaje mi się, iż świadomość w tym przypadku jest wskazówką obłudy lub



śmierci. Sądzę, że wszystko to, co nie wypływa z najbardziej nieznanymi i najbardziej tajemniczych głębin człowieka, nie pochodzi ze swego prawdziwego źródła (*Spowiedź poety*, cyt. za: Przesmycki 1967, s. 286).

Poznanie oznacza rozpoznanie, czasem jednak – tak jest w poezji Bolesława Leśmiana – bywa „widzeniem poprzez śpiew” (Czabanowska-Wróbel 2009) lub zieloność natury. Pojęcie tajemnicy, które przywoływał w swoich pismach Maeterlinck i cenił Przesmycki, wydaje się zbieżne z pojęciem istnienia, które nieustannie analizował Leśmian. Istnienie było dla niego tajemnicą rozpatrywaną z perspektywy człowieka (podmiotu), jego „głębin”, wewnętrznych źródeł. Sztuka, praca artysty to nieustanny trud spoglądania za zasłonę z Saïs, bycie „uczniem z Saïs” staje się ideałem.

Koncepcja istnienia jako tajemnicy, szukania jej śladów, odczytywania szyfrów transcendencji, przywodzi na myśl sztukę symbolizmu – o niej myślał Maeterlinck, pisząc swój esej pt. *Spowiedź poety* (Czabanowska-Wróbel 2009). Leśmian inaczej definiuje symbol, który ma – jego zdaniem – wiele wspólnego z baśnią, mitem, odsłania inny, nieznanymi do tej pory wymiar.

W recenzji *Niebieskiego ptaka* Maeterlincka, dramatu napisanego specjalnie dla Teatru Artystycznego w Moskwie, w którym ważną rolę pełnił Konstanty Stanisławski, Leśmian mówił o takim właśnie wymiarze symbolizmu, zwracał także uwagę na zderzenie dwóch tradycji: wypracowanej przez zachodnie koncepcje filozoficzne metafizyki istnienia, która znalazła odniesienie w głoszonych przez Maeterlincka koncepcjach symbolu, oraz realizmu Stanisławskiego, dla którego symbol stracił głębię, transcendentny wymiar, stał się wyobrażeniem losu, tragicznym widmem przeszłości.

Poeta także eksponował w swoich utworach opozycje; symbol nie był dla niego *includem* widzialnej rzeczywistości (poeta unikał pojedynczych symboli), współtworzył horyzont sensów. Obok łagodnych jakości estetycznych pojawiły się zatem kontrasty, zgrzyty, dysharmonie, które wniosła ze sobą brzydota. Leśmian urealnił w ten sposób świat przedstawiony, ukazał bohaterów swoich utworów w codziennych sytuacjach. Świat rzeczywisty (urealniony) jest nietrwały; przez szczeliny, jawne dziury (zob. klechda *Majka*) prześwituje tajemnica, wieczność, która rządzi się innymi prawami. Symboliczny horyzont nadaje mu rangę istnienia na prawach *innobyty*.

W utkanym z prześwitów świecie czas płynie inaczej; to, co martwe, zamienia się w żywe, brzydota odsłania swój urok. Świat funkcjonuje mocą spojrzenia, często jest to spojrzenie bohatera: bytu pośród innych bytów, niekiedy jednak tworzy się wrażenie obecności Stwórcy lub Demiurga, który teatralizuje świat, wprowadza na scenę życia aktorów<sup>5</sup>. Problem aktora – widza staje się wówczas niezwykle aktualny (zob. np. *Dusiolek*; Owczarski 2004).

<sup>5</sup> Problemat Boga w poezji Leśmiana; pisał o tym m.in. P. Marciszuk (2008).

Niezależnie od różnic w spostrzeganiu symbolu czy od sposobów artystycznego prezentowania istnienia, warto poznać atmosferę ważnych w biografii i twórczości Leśmiana miejsc – Kijowa i Paryża – oraz zrozumieć znaczenie relacji łączących poetę z redaktorem jednego z najważniejszych pism młodopolskich – Zenonem Przesmyckim.

Dwa wyróżnione w drodze życiowej autora *Sadu rozstajnego* miasta symbolizują *etapy* jego duchowego rozwoju. We wczesnym okresie twórczości Zenon Przesmycki pełni funkcję przewodnika po artystycznym świecie polskiego i europejskiego modernizmu. Analiza listów, dokumentów „z epoki” pozwoli określić charakter współpracy artystów, losy Bolesława Leśmiana jako poety, motywacje jego artystycznych wyborów staną się dzięki temu czytelniejsze.

## 2.

Kijów był miejscem (*locus coeruleus*), w którym młody Leśmian podjął pierwsze próby literackie. Nie wspominał tego okresu w swoim życiu entuzjastycznie, atmosfera miasta nie była sprzyjająca, przyszedł poeta szukał wówczas kontaktów, które umożliwiłyby mu współpracę z innymi artystami. W gronie znajomych znalazł się m.in. warszawski poeta Zenon Przesmycki „Miriam” – wydawca „Chimery”, jednego z najważniejszych pism młodopolskich. Poglądy „Miriam” na temat sztuki były zbieżne w kilku punktach z poglądami Leśmiana, który „wybrał drogę samodyscypliny”, wiele wymagał od siebie jako twórca.

Ideał artysty, który dąży do doskonałości, miał odległe, antyczne korzenie; w odniesieniu do niezwykle popularnych, głoszonych wówczas haseł i nauk Fryderyka Nietzschego wydawał się aktualny, nowoczesny. „Miriam” rozważał także miejsce sztuki rodzimej w kontekście europejskiej tradycji. Uznał, że literatura rodzima powinna współtworzyć europejską tradycję, systematycznie prezentował sylwetki artystów (działalność krytyka), tłumaczył ich dzieła (Podraza-Kwiatkowska 1969, s. 101), równocześnie promował twórczość młodych poetów. Była to postawa neoromantyka, kogoś, kto pielęgnuje ideał artysty, jest zwolennikiem kreacjonizmu w sztuce: „Artysta musi patrzeć w naturę, nie po to wszakże, by kopiować ten zjawiskowy płaszcz, osłaniający jej istotę, lecz aby, dotarłszy do tej ostatniej, nauczyć się tworzyć w dalszym ciągu tak, jak natura tworzy, to jest wiążąc każdy szczegół z całością bytu” (Przesmycki 1901, s. 158).

Leśmian, wprowadzając do refleksji o twórczości pojęcie *natura naturans* i *natura naturata*, opowiedział się także po stronie kreacjonizmu i prymarnej roli natury (*Z rozmyślań o Bergsonie*, w: Leśmian 1959). Przesmycki pomagał mu w nawiązaniu kontaktów ze środowiskiem warszawskich artystów, poprawiał jego utwory, umożliwiał publikację (*List do Zenona Przesmyckiego z Kijowa z 1897 roku*, w: Leśmian 1962, s. 232). Leśmian odwdzięczał się „wyszukiwaniem różnych unika-

tów”, przeszukiwaniem katalogów i przesyłaniem cennych prac na adres redaktora „Chimery”. Tematy początkowo poruszane w listach dotyczyły wyłącznie poezji, znajomość przerodziła się wkrótce w przyjaźń, Leśmian informował Przesmyckiego o swojej sytuacji rodzinnej, czasem prosił o drobne wsparcie finansowe.

Pierwszy etap przyjaźni rozpoczyna się zatem w mieście Kijowie, w którym u schyłku XIX w. ścierały się różne tradycje, także żydowskie (ich obecność była szczególnie widoczna w dni targowe). Na słynne jarmarki (głównie handel zbożowy i cukrowy) zjeżdżali kupcy z Ukrainy, Rusi, muzycy i artyści. Bywali tam m.in. Ignacy Paderewski, Karol Szymanowski czy Józef Ignacy Kraszewski. Ówczesny Kijów był postrzegany jako „miasto nowożytne” (Ciechowski 1901, s. 20), z szerokimi ulicami i nowymi gmachami. Pierwszy ilustrowany album Kijowa (*Malownicze Album Kijowa*) został wydany w 1861 r. przez Kamilla de Bellier, potem opublikowano także *Historię Kijowa od początku jego założenia aż do naszych czasów, napisaną przez Juliana Bartoszewicza. Dzieło w pięciu zeszytach* (Warszawa 1861–1862) oraz *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, w którym materiały dotyczące Kijowa opracował Edward Rulikowski (podjął on współpracę z redakcją w 1880 r.). W 1911 r. Waław Ciechowski (1901) opublikował przewodnik z rycinami i planem miasta, w którym słał jego nowoczesność, europejskość (modę, rozwój kulturalny<sup>6</sup>).

Kijów był postrzegany przez pryzmat tysiącletniej tradycji, dawna świetność stała się wspomnieniem (np. ruiny Złotej Bramy). Ułamki mozaik na cerkiewnych ścianach świadczyły o bogatej historii, która odeszła w niepamięć, jak czytamy w przewodniku Ciechowskiego: „...rzadki dziś kijowianin wie, po czyich depcze śladach i na jakich rumowiskach stawia swoje domy” (Ciechowski 1901, s. 20).

Inaczej miasto to postrzegał Leśmian, który spędził w nim gimnazjalne i studenckie lata, mieszkał w domu Pozniakowa, na rogu Teatralnej i Złotobramskiej. Swoją pobyt określił jako nudny, pełen stagnacji, tymczasowości: „...na jakie światy mam się schronić przed tym nędznym Kijowem, który mi obrzydł jak zły i głupi papieros. Gdzie będę mógł otrzymać najwięcej wrażeń i najbardziej korzystnych?” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 3 z 1898 r., w: Leśmian 1962, s. 236) oraz „wszystko, com w ostatnich czasach tworzył ma ten tytuł: «tymczasem», cały Kijów jest nikczemną materializacją tego łajdackiego i bolesnego zarazem słowa” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 5 z 1900 r., w: Leśmian 1962, s. 242). Jak można przypuszczać, nie chodziło w tej ocenie wyłącznie o atmosferę miasta, lecz o możliwości poznawcze, tęsknoty, twórcze podniety, niezbędne

<sup>6</sup> Ciechowski (1901, s. 43) cytuje słowa Stanisława Tarnowskiego w sprawie głównego pasażu w Kijowie: „Tu nawet elegancki świat kijowski, przechodząc i przejeżdżając tam i na powrót, popisuje się pięknnością strojów, powozów i sanek (w zimie zwłaszcza jest tu główny i jedyny spacer). Ulica ta prowadzi ku Dnieprowi, a nazywa się Kreszczatyk [Chreszczatyk]”.

dla rozwoju artystycznego początkującego poety; czytamy w innym liście o „zrujnowanym zdrowiu natchnienia” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 5 z 1900 r., w: *Leśmian* 1962, s. 241). Nie brakowało ludzi, którzy mogliby go inspirować – jednym z nich był Cezary Popławski. Leśmian wspomniął o nim w jednym z listów, nazwał go „artystą i poetą”, który pielęgnuje „żałobę swojej duszy”, polecił go pamięci Przesmyckiego (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 4 z 1900 r., w: *Leśmian* 1962, s. 239). Uwaga ta stanowiła interesujący rys do portretu środowiska polskich artystów w Kijowie.

Wiadomo również, że w gronie artystów skupionych wokół Leśmiana (zaprzyjaźnionych z nim) nie brakowało osób, które interesowały się „Chimerą” i prenumerowały czasopismo. Leśmian pisał w listach do Przesmyckiego: „Losy «Chimery» obchodzą mię mocno, a tymczasem nie mam o niej żadnych wiadomości” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 8 z 5.01.1901 r., w: *Leśmian* 1962, s. 245) – czekał na pierwszy numer (wcześniej czytał „prospekt”, komentował jego zawartość; *List* nr 9, w: *Leśmian* 1962, s. 245). Można zatem uznać, że współuczestniczył w jego „życiu”. Jak można jednak przypuszczać, związki z „Chimerą” były znacznie silniejsze i dotyczyły nie tylko przyjaźni z redaktorem czasopisma. Leśmian akceptował estetyczne założenia pisma, wspominał w listach o swoich poglądach na sztukę (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 11 z 1901 r., w: *Leśmian* 1962, s. 248):

Pelnia stosunku duszy do wszechświata winna zawierać w sobie wszystko, co ludzkie, – nie tylko smutek, tęsknotę, wiarę, zwątpienie, ale i uśmiech, humor, nawet dowcip. Ów uśmiech też przez szereg ewolucyjnych natężeń, wysiłków, ekstaz, wykoślawień, nadwyrężeń, itd. przeistacza się z wolna w ironię, sarkazm, śmiech serdeczny i śmierć. Pomiedzy uśmiechem i śmiercią jest ta sama łącznica, co pomiedzy lżą i śmiercią (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 11 z 1901 r., w: *Leśmian* 1962, s. 248).

Od 27 sierpnia 1901 roku poeta przebywał w Nowosokolnikach (w Pskowskiej Guberni) u Aleksandra Bernardowicza Lesmana<sup>7</sup>, wkrótce wyruszył do Warszawy, a stamtąd ok. 1903 r. do Monachium – i następnie do Paryża.

### 3.

Paryż z początków XX w. był mekką artystów. Światowe wystawy sztuki (m.in. z 1900 r.<sup>8</sup>) nadały nowym egzotycznym nurtom artystycznym właściwą rangę. Walter Benjamin, opisując miasto po reformie Haussmanna, zwrócił

<sup>7</sup> Wuj Bolesława Leśmiana, ojciec poety Jana Brzechwy.

<sup>8</sup> Pierwsza wystawa międzynarodowa odbyła się w Paryżu w 1855 r.

uwagę na jego większą anonimowość, pisał o nowym mieszkańcu miast – był nim *flâneur*, który żył rytmem pasaży, jako przechodzień. W metropolii, jaką był Paryż, zanikał indywidualizm – potęgując lęki, niepokoje wynikające z samotności i duchowej pustki („melancholia miasta”<sup>9</sup>).

Leśmian odnalazł się w pejzażu miasta, przyjął jego atmosferę. W jego poezji brakuje miejsc, konkretnych wskazań przestrzeni, są jednak tropy, które pozwalają zrozumieć złożony stosunek do miasta. Takim tropem może być m.in. wiersz pt. *Pantera*. Utwór ten koresponduje z wierszem Rilkego, w którym piękne królewskie zwierzę jest obserwowane w paryskim ogrodzie *Le Jardin des Tuileries* (Rilke 2018, s. 54). Pantera Leśmiana jest czystą energią, siłą istnienia; Rilke skupia swoją uwagę na stwarzającej sile spojrzenia (*creatio*)<sup>10</sup>.

Pierwsze listy z Paryża przychodzą do Przesmyckiego dopiero w 1903 r. Poeta pozostawał wówczas pod opieką m.in. Wacława Berenta, sam opiekował się Marią Komornicką, która w czasie pobytu w Bibliotece Polskiej uległa nerwowej chorobie: „Siedziałem noc całą przy niej, zachwycony każdym słowem. Nie wiem czemu, ale mi się zdaje, że wkrótce wyzdrowieje” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 34, z Paryża 1903 roku, w: Leśmian 1962, s. 268). Komornicka była wówczas znaną poetką, której wiersze, przede wszystkim szkice literackie (np. *O powieści współczesnej*), ceniono.

Leśmian pozostawał zatem w kręgu artystycznej Polonii, poznał także artystów innych kręgów kulturowych, uczestniczył – w miarę możliwości – w życiu miasta (przedstawienia teatralne, wydarzenia kulturalne, spotkania artystyczne), najważniejszym jego zajęciem było jednak pisarstwo. W liście z 27 lutego 1904 r. czytamy: „Wszystko, com napisał w Monachium (a było już niemało), po przyjeździe do Paryża, odrzuciłem ryczałem i zacząłem na nowo” (*List 35, w: List do Zenona Przesmyckiego* nr 34, z Paryża 1903 roku, w: Leśmian 1962, s. 299). W tym okresie na łamach „Chimery” (1904, s. 20–21) ukazały się *Legendsy tęsknoty*; w kolejnym liście z tego roku poeta wspominał: „Tęskno mi do Ukrainy” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 44, z Paryża 1904 roku, w: Leśmian 1962, s. 277). Legendy wpisują się w ukraińską tradycję, są jednak także odbiciem duchowej ewolucji, artystycznych przeobrażeń, którym podlegał poeta. Pod koniec roku wyprowadził się do Villeneuve-Saint-George pod Paryżem, w 1905 r. mieszkał już w Bretagne, w Concarneau (tam powstał cykl *Oddaleńcy*).

Autor *Topielca* nie przyznawał się do wpływów artystycznych, o nowych nurtach pisał dość pogardliwie, nie cenił „jakichkolwiek kierunków – ekspresji, impresji, modernizmów, ekstazyzmów, napuszynizmów, intensywnizmów i innych modes et robes” (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 44, z Paryża 1904 roku, w: Leśmian 1962, s. 277). Jego poezja wynikała z wewnętrznych przeżyć, duchowych

<sup>9</sup> Por. cykl obrazów Giorgia Chirica pt. *Melancholia miasta*.

<sup>10</sup> Piszę o tym w: Ratuszna 2000, s. 9–31.

doświadczeń, pragnień (*List do Zenona Przesmyckiego* nr 44, z Paryża 1904 roku, w: *Leśmian* 1962, s. 277). Warto jednak dodać, że właśnie dzięki kontaktom z Zenonem Przesmyckim i „Chimerą” poznawał nową sztukę i czerpał z niej to, co wydawało mu się istotne w procesie indywidualnego rozwoju. Był uważnym obserwatorem tego, co dzieje się w kraju, reagował m.in. na atak Stanisława Brzozowskiego na Zenona Przesmyckiego i „Chimerę” (sam został także skrytykowany<sup>11</sup>). W Paryżu powstały najważniejsze cykle poezji włączone do pierwszego, debiutanckiego tomu pt. *Sad rozstajny*, który ukazał się w 1912 r. Wcześniej Przesmycki i Leśmian wymienili korespondencję na temat kompozycji tomu, tytułu i koncepcji estetycznych.

Paryż jako stolica sztuki europejskiej okresu *La belle époque* okazał się ważnym etapem w podróży artystycznej i życiowej Leśmiana. Miasto ukształtowało go jako poetę, nadało właściwą rangę jego poszukiwaniom. Kontakty z innymi artystami, wpływy nowych nurtów, którymi pozornie pogardzał, codzienność, wymiana myśli w kawiarnianym gronie – wszystko to pozwoliło spojrzeć na kijowską przeszłość z oddalenia. W wierszach z tomu *Sad rozstajny* najpełniej pobrzmiewają tony, które pozwalają właściwie ocenić rozwój artystyczny Leśmiana. W utworach tych nie brakuje ukraińskich pejzaży (*Oddaleńcy*, *Aniołowie*, *Step*), niezwyklego poczucia przestrzeni (*Prolog*), rozumienia natury, jej barw (zieloności, słonecznych polan, blasku macierzanek, otchłani parowów; *Zielona godzina*). Dal i bezkres to pojęcia, które wpisują się w kompozycję tomu, odsłaniają także estetyczny sens, są zwiastunami owej „rodzimości”, duchowej wolności, za którą tak tęsknił Leśmian w czasie pobytu w Paryżu. Miraża innych krain, motyw podróży, ułudy, poblasku – to fenomeny innego świata: zewnętrznego, który oferował wielki świat.

Paryż w wierszach Baudelaire’a wciąż się zmieniał, był miastem ruin, podstawę owych przemach stanowiły wspomnienia. Leśmian także kroczył w Paryżu „wśród ruin” – wspomnień, które starał się poetycko przetworzyć w marzenia (postać „tragarza marzeń”; *Prolog*, w: *Leśmian* 1993, s. 63).

#### 4.

Dwa odległe miasta, Kijów i Paryż, łączą w poetyckim tomie *Sad rozstajny* (być może w całej twórczości, o czym świadczy choćby *Klechdy polskie* – w których poeta nawiązuje m.in. do folkloru ukraińskiego) dwie tradycje: zachodnią (paryską, europejską) i wschodnią. Ciekawym przykładem owego połączenia są wiersze z cyklu *Aniołowie* (wpływy tradycji prawosławnej) czy *Oddaleńcy* (wą-

<sup>11</sup> *List do Zenona Przesmyckiego* nr 48, z Paryża 1904 r., w: *Leśmian* 1962, s. 282. Krytyczne artykuły Brzozowskiego ukazały się w „Głosie” z 1904 r. (nr 34).

ki nietscheańskie i korespondencja z myślą Sergieja Bułgakowa). Kijów i Paryż to miasta, które wyznaczyły w twórczości Leśmiana realną przestrzeń; w niej poeta rozwinął się duchowo, artystycznie.

## Bibliografia

- Baudelaire Ch. (1956), *Kwiaty zła*, przeł. M. Jastrun, Warszawa.
- Benjamin W. (2005), *Pasaże*, Kraków.
- Ciechowski W. (oprac.) (1901), *Kijów i jego pamiątki*, Kijów.
- „Chimera” 1904, z. 19.
- Czabanowska-Wróbel A. (2009), *Złotnik i Śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana. W kręgu modernizmu*, Kraków.
- Dybcia K. (1980), „Wywalczyć cudaczne prawo bytu...” – *Antropologia Leśmiana*, w: tenże, *Gry i katastrofy*, Warszawa.
- Lange A. (1900), *Studia i wrażenia*, Warszawa.
- Leśmian B. (1959), *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa.
- Leśmian B. (1962), *Utwory rozproszone. Listy*, oprac. J. Trznadel, Warszawa.
- Leśmian B. (1993), *Poezje zebrane*, oprac. A. Madyda, wstęp M. Jakitowicz, il. L.T. Karczewski, Toruń.
- Maeterlinck M. (1967), *Spowiedź poety*, cyt. za: Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko w literaturze belgijskiej*, w: tenże, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków.
- Marciszuk B. (2008), *Leśmian i jego filozofia*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” nr 2/3.
- Markowski M.P. (2007), *Polska literatura nowoczesna. Leśmian – Schulz – Witkacy*, Kraków.
- Morris W. (1902), *Nadzieje i troski sztuki*, Warszawa.
- Nietzsche F. (2004), *Ludzkie, arcyłudzkie*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków.
- Owczarski W. (2004), *Granice świata. Leśmian, Schulz, Kantor*, w: *Granica w literaturze, tekst – świat – egzystencja*, red. S. Zabierowski, L. Zwierzyński, Katowice.
- Pankowski M. (1999), *Leśmian, czyli bunt poety przeciw granicom*, przeł. A. Krzywicki, Lublin.
- Podraza-Kwiatkowska M. (1969), *O Miriamie – krytyku*, w: tenże, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Kraków.
- Przesmycki Z. (1901), *Kilka słów o krytyce*, „Chimera” t. 1.
- Przesmycki Z. (2000), *Walka ze sztuką*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław.
- Ratuszna H. (2000), *Śmierć Boga – śmierć człowieka w Panterze*, w: *Poezje Bolesława Leśmiana. Interpretacje*, pod red. B. Stelmaszczyk, T. Cieślak, Kraków.

Ratuszna H. (2018), *Okruchy melancholii – Przybyszewski i inni. Studia o literaturze i sztuce Młodej Polski*, Toruń.

Rilke M.R. (2018), *Poezje zebrane*, przeł. A. Lam, Warszawa.

Ruskin J. (1977), *Sztuka, społeczeństwo, wychowanie. Wybór pism*, przeł. Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa, wstęp i komentarze I. Wojnar, Wrocław.

Sobiecka A. (2005), *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*, Kraków.

#### Streszczenie

### **Bolesław Leśmian i Zenon Przesmycki „Miriam” – w kręgu artystycznych spotkań: Kijów i Paryż**

Artykuł prezentuje uwagi na temat roli dwóch miast w życiu i twórczości Bolesława Leśmiana. Istotnym punktem odniesienia są listy poety, pisane do Zenona Przesmyckiego. Ich analiza pozwala zrozumieć, jak atmosfera miasta, przestrzeń, kulturowa działalność wpłynęły na życiowe i artystyczne wybory autora *Sadu rozstajnego*. Kijów – ze swoją specyfiką, historią – był dla Leśmiana swoistym *locus coeruleus*. Poeta nie mógł zaakceptować atmosfery stagnacji, szukał więc alternatyw, pragnął zmian. Wbrew pozorom miasto to odegrało jednak istotną rolę. Barwna Ukraina, duchowość znalazły interesujące odniesienie m.in. w cyklach poezji (*Oddaleńcy*, *Aniołowie*). Inną rolę odegrał Paryż, który olśnił poetę nowoczesnością, ruchem, gwarem, tajemnicą. Leśmian, który większość tomów poetyckich opublikował w dwudziestoleciu międzywojennym, był symbolistą równie doskonałym jak francuscy poeci (np. Stefan Mallarmé, Oskar Miłosz).

**Słowa kluczowe:** Kijów, Paryż, Leśmian, Młoda Polska, symbolizm, Zenon Przesmycki

#### Summary

### **Bolesław Leśmian and Zenon Przesmycki “Miriam” – in the circle of artistic meetings: Kyiv and Paris**

The article presents comments on the role of two cities in the life and work of Bolesław Leśmian. An important point of reference are the poet's letters to Zenon Przesmycki. Their analysis allows us to understand how the atmosphere of the city, space and cultural activities influenced the life and artistic choices of the author of *Sad Rozstajny*. Kyiv – with its specificity and history, was a kind of *locus coeruleus* for Leśmian. The poet could not accept the atmosphere of



stagnation, so he looked for alternatives, he wanted changes. Contrary to appearances, the city played an important, creative role. Colorful Ukraine and spirituality found an interesting reference in e.g. in poetry cycles (*Distants*, *Angels*). A different role was played by Paris, which dazzled the poet with its modernity, movement, bustle and mystery. Leśmian, who published most of his volumes of poetry in the interwar period, was a symbolist as perfect as the French poets (e.g. Stefan Mallarmé, Oskar Miłosz).

**Keywords:** Kyiv, Paris, Leśmian, Young Poland, symbolism, Zenon Przesmycki

Beata Bohdziewicz-Sulecka<sup>1</sup>

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

DOI: <https://doi.org/10.26881/jsr.2022.17.08>

**„SPOKORNIAŁO TO CO NA PEWNO /  
BO WSZYSTKO INACZEJ”.  
PROPOZYCJA INTERPRETACJI WIERSZY  
KSIĘDZA TWARDOWSKIEGO  
Z PERSPEKTYWY POSTSEKULARNEJ**

### **1. Dlaczego postsekularyzm?**

Podczas lektury wierszy Jana Twardowskiego można zauważyć zbieżność jego poetyckich sformułowań z niektórymi postulatami postsekularyzmu, m.in. z teologią wydarzenia i słabości Boga J.D. Caputa (np. Caputo 2012, s. 121–127).

Posługując się metaforą, rozumiem postsekularyzm jako wyjście z zamkniętego gmachu pewności opartej na poznaniu naukowym oraz wyzbycie się poczucia odniesionego sukcesu i bezpieczeństwa (zob. Bogalecki, Mitek-Dziemba 2012; *Religia...* 1999). Jest to reakcja na sekularyzację, czyli usunięcie Boga i religii z planów wznoszonej od czasów oświecenia budowli. Przez szczeliny, wydawałoby się niewzruszonej, konstrukcji wkraść się jednak niepokój. Postsekularyzm to przypomnienie *sacrum* i odkrycie, że „świeckie przeniknięte jest świętym i odwrotnie” (Sławek 2012, s. 21) i że religia jest spoiwem, bez którego gmach runie. Dlaczego przykładam postsekularną miarę do poezji religijnej? O jakim powrocie religii może być mowa w wierszach poety-księdza<sup>2</sup>?

### **2. Postsekularne „ścieżki” interpretacji**

W spotkaniu z twórczością Twardowskiego inspirującym wyzwaniem są słowa Waldemara Smaszcza, który wspominał, że głębsze warstwy znaczeniowe

---

<sup>1</sup> [beatabohsulecka@wp.pl](mailto:beatabohsulecka@wp.pl), <https://orcid.org/0000-0001-9846-4548>

<sup>2</sup> Badacze, którzy poddają postsekularnej reinterpretacji dzieła literackie, sięgają głównie do twórczości poetów świeckich, np. K. Jarzyńska (2018) czyta w ten sposób C. Miłosza, a P. Szaj (2019) zestawia z myślą J.D. Caputa poezję A. Wata, T. Różewicza i S. Barańczaka.

w twórczości poety pozostały jeszcze nieodkryte (Smaszcz 2013, s. 259). Zarysowałam plan kilku „ścieżek” interpretacji, które wskazują na wspomniane wyżej zbieżności między wierszami ks. Twardowskiego a myślą postsekularną i mogą wydobyć nieznaną warstwę znaczeń tej poezji.

Pierwsza ścieżka prowadzi do Boga, który w wierszach księdza jest „tak wszechmogący, że potrafi nie być” (*Nieobecny jest*; Twardowski 2002, t. 6, s. 49); Tadeusz Sławek, tłumacząc postsekularne postrzeganie Boga, pisze zaś: „Bóg jest «nieobecny», ale nieobecnością szczególną, przejawiającą się w samym wnętrzu wszelkiego stawania się (Sławek 2012, s. 17–18). Na drugiej ścieżce podmiot liryczny stara się być przezroczysty, by nie przysłaniać wydarzania się Boga (zob. Caputo 2012, s. 124). Trzecią jest zdziwienie i patrzenie „całkiem inaczej” (*Biedna logiczna głowa*; Twardowski 2002, t. 6, s. 67), a czwarta – to ścieżka prowadząca do odkrycia słabości Boga (zob. Caputo 2006), która jest moim zdaniem jednym z głównych motywów w wierszach księdza. Piątą ścieżką to odejście od teologicznej rutyny – jak pisze Sławek (2012, s. 23), postsekularyzm postuluje miłość i przyjaźń z Bogiem zamiast suchego dogmatu. Szósta ścieżka to zerwanie z logiką i podważenie wszelkiej pewności oraz poczucia sukcesu; poeta pisze: „Niekoniecznie na pewno” (Twardowski 2002, t. 5, s. 103) i „nielogiczne się stało” (*Baranku wielkanocny*; Twardowski 2002, t. 7, s. 31). Wreszcie w zakończeniu zatrzymam się na siódmej ścieżce – języka, który zarówno w wierszach księdza, jak i w ujęciu postsekularyzmu łamie skostniałe zasady mówienia o Bogu i wprowadza profanację, by zbudować nową duchowość (por. Jarzyńska 2018, s. 43). Przejdźmy więc po tak wytyczonych ścieżkach interpretacji wybranych wierszy Jana Twardowskiego.

### 2.1. „Tak wszechmogący że potrafi nie być”

Twardowski, zwracając się do Boga, najczęściej używa imienia *Jezus*, bo Bóg tylko jako Jezus zaistniał w historii. Jak jednak pisać o Bogu w Pierwszej Osobie? Poeta pyta: „jak do Nienazwanego mówić po imieniu” (*Wiersz przedpotopowy*; Twardowski 2002b, t. 6, s. 130), a w innym wierszu odpowiada: „Boga chyba nie należy nazywać po imieniu [...] / Bóg jest właśnie nie nazwany / bez przymiotników” (*Bez przymiotników*; Twardowski 2002a, t. 1, s. 104). Dlaczego nie wystarczy imię używane od wieków? Dlaczego imieniem Boga w wierszu księdza jest „Nienazwany”? Odpowiedzią może być teologia wydarzenia Caputa, z którą Twardowski zdaje się intuicyjnie zgadzać. Według Caputa pojęcie wydarzenia podważa stałość, jaką epoka sekularna, także teologia, przypisała pojęciom. Wydarzenie „nie jest dokładnie tym, co się wydarza [...], ale czymś dziejącym się w tym, co się wydarza; czymś [...] przybierającym kształt w tym, co się zdarza; nie jest ono czymś obecnym, ale czymś dążącym do tego, by stać się wyczuwalnym w tym, co obecne” (Caputo 2012, s. 121) – wydarzenie pojawia się na chwilę, jest nieoczywiste i migotliwe. Imię Boga „nazywa wszystko z wyjątkiem

wydarzenia, któremu to imię udziela schronienia, wydarzenia, które nagabuje i zaprasza, woła nas i daje znaki, lecz nie zostaje nigdy ostatecznie nazwane” (Caputo 2012, s. 130). Czytając wiersze księdza Twardowskiego, można odnieść wrażenie, że Bóg jest w nich gdzieś poza swoim imieniem, jedno biblijne czy poetyckie imię Go nie określa; że to jakieś wymykanie się Boga, bycie i niebycie, bliskość i oddalenie, coś, o czym Caputo pisze: „imię Boże jest [...] imieniem czegoś, co pulsuje wewnątrz tego imienia, czegoś, sam nie wiem czego, jakiejś świętej iskry lub ognia” (Caputo 2012, s. 128). Twardowski również odwołuje się do biblijnej metafory gorejącego krzewu i znaczeń, jakie kryją się w pulsującym, rozpalającym płomieniu<sup>3</sup>: „Gorejącego krzewu ogrom / w rozzutych butach ognia brzask / Nieogarnięty [...] / O Nieuchronny” (*O Nieuchronny!*; Twardowski 2002a, s. 43). W innym wierszu poeta kojarzy ogień z doświadczeniem spotkania z Bogiem – Jezusem:

Patrzę Jezus na brzegu [...]
   
Mówił: – Przyjdź
   
czekam
   
tylko nie licz na cuda
   
do mnie idzie się przez ogień (*Ogień*; Twardowski 2002b, t. 9, s. 162).

Twardowski w jednym utworze „nazywa” Boga dwoma różnymi imionami, wyrażając w ten sposób Jego nieuchwytność; pisze: „Nieogarnięty”, „Nieuchronny”. W innych wierszach spotykamy jeszcze imiona: „Niewidzialny” (np. *Wdzięczność*; Twardowski 2002b, t. 8, s. 67) i „Nieskończony” (Twardowski 2002b, t. 8, s. 138). Poeta opowiada też o Bogu, który jest bardzo bliski, a jednocześnie „taki jakby Go nie było” (*Wszystko ważne*; Twardowski 2002b, t. 10, s. 7); wyznaje: „Jesteś i nie ma Ciebie. Ten sam znowu inny / trochę na odczepnego i trochę na niby” (*Kłopoty zakochanych*; Twardowski 2002b, t. 7, s. 64). To zbliża myślenie poety-księdza do założeń teologii wydarzenia: zburzenie pewności, że Bóg jest i czeka na nas w swoim imieniu, zawsze możemy Go w nim znaleźć i przywołać. Jeszcze bardziej burzące tradycyjny obraz Boga jest stwierdzenie, że: „Bóg jest tak wielki że jest i Go nie ma / tak wszechmogący że potrafi nie być / więc nieobecność Jego też się zdarza” (*Nieobecny jest*; Twardowski 2002b, t. 6, s. 49). Caputo wyjaśnia: „Istnieć znaczyłoby wyczerpać wydarzenie – wydarzenie, które nazwane jest imieniem Boga, nie może więc nigdy obrać ostatecznej formy” (Caputo 2002, s. 132). Imię Boga, nasze o Nim wyobrażenia, nie może Go ograniczyć do stałego pojęcia.

<sup>3</sup> Np. ogień w znaczeniu rozpalającej iskry życia z boskiego rydwanu w mitologii greckiej (Parandowski 1987, s. 34) czy ogień jako źródło bytu, zasada świata w filozofii Heraklita (zob. Tatarkiewicz 2001, s. 30).

Bóg Twardowskiego potrafi jednocześnie nie być i być blisko. Pozostaje wtedy niezauważony, nieśmiały, a Jego szczególne bywanie wymyka się prawom widzialnej przestrzeni i czasu, jest „poza”, „pomędzy”, „nie w porę”:

nawet usłyszał że za oknem  
przyszedł Pan Jezus [...]   
obdarty ze śniegu i polskich kołęd  
za wcześniej za późno nie w porę [...] (*Wigilia*; Twardowski 2002b, t. 5,  
s. 119).

Bóg w tej poezji wydarza się i kocha dzięki ciału: „ciało [...] / ciche posłuszne daje istnieć Bogu” (*Ciało*; Twardowski 2002b, t. 7, s. 17), a to, co Caputo nazywa „przyzywaniem i zapraszaniem, nawoływaniem i wysyłaniem nam sygnału” (Caputo 2002, s. 132–133), Twardowski pokazuje jako zaproszenie przez Boga do miłości:

Zatrzymał się  
cień pod oknem [...]   
udam że mnie nie ma [...]   
puka [...]   
– Kto? – pytam wreszcie  
– Twój Bóg zakochany  
z miłością niewzajemną (*On*; Twardowski 2002b, t. 8, s. 8).

W innym miejscu Bóg „cierpliwie sam prosi o miłość” (*Wszystko ważne*; Twardowski 2002b, t. 10, s. 7), „szuka Twego wzroku” (*Preludium deszczowe*; Twardowski 2002a, t. 1, s. 136), ale też przekornie mówi: „dlaczego mnie szukasz / na mnie trzeba czasem poczekać” (*Szukałem*; Twardowski 2002b, t. 6, s. 53). Im bardziej jest On obecny, zakochany, tym bardziej ukryty i niewidzialny: „Bóg kocha naprawdę więc jest niewidzialny” (*Nie mogę trafić*; Twardowski 2002b, t. 6, s. 54). Ten Bóg, wymykający się wyobrażeniom o sobie, przyzywa do siebie, wyciągając swe niewidzialne, ale ludzkie ręce: „miłość z Niewidzialnym milcząca rozmowa / radość – Jego ręce [...]” (*Cierpliwość*; Twardowski 2002b, t. 7, s. 141)<sup>4</sup>. Sam człowiek może stać się „miejscem” ukrycia i „wydarzenia się” Boga – w chwili olśnienia i zaskoczenia:

Nie wiem co było nie wiem co się stało [...]   
od łez w oczach ciemniej [...]   
jakby Bóg zstąpił  
i ukrył się we mnie [...] (*Prostuje*; Twardowski 2002b, t. 7, s. 123).

<sup>4</sup> O motywie rąk, które pokonują odległość niezbędną w miłości, pisałam w artykule: Bohdziewicz-Sulecka 2019.

Moment olśnienia, nagle doświadczenie „wydarzenia się” Boga w pobliżu człowieka lub w jego wnętrzu, w wierszach księdza Jana wyrażony jest przez wspomniany już motyw rąk, a także szept i światło<sup>5</sup>. Motywy te czasem występują jednocześnie, łącząc się ze sobą na różne sposoby. W cytowanym wierszu *Bez przymiotników* dotyk dłoni i szept tworzą jedno: „Bóg jest [...] / w ogóle wszędzie / literą nie objęta, słowem daleka – Osoba [...] a czasem po prostu garstka cierni / szept dłoni [...] / więcej powiedzą o Nim” (Twardowski 2002a, t. 1, s. 104). Poetyckie określenia wyrażają jednocześnie oddalenie i bliskość Boga. W innym utworze poeta pisze: „Mówią że ręce Twoje błogosławią / wskazują drogę jak po ciemku światło” (*Ręce*; Twardowski 2002b, t. 6, s. 107), „Msza święta już nie odsłania cierplivej dłoni światła” (*Przychodzą do matki*; Twardowski 2002b, t. 5, s. 39), czy jak w wierszu *Spotkanie piątkowe*:

„wszedłeś nagle zamkniętymi drzwiami –  
i złożyłeś mi ręce na głowie,  
ręce swoje ranami pokryte [...]  
słyszę jeszcze, choć brzozy trzepocą  
szept jak potok [...]” (Twardowski 2002b, t. 4, s. 49).

Bóg w tej poezji wydarza się też w konkretach świata przyrody<sup>6</sup>. Jest wszędzie, ale „pomiędzy”: „Coraz więcej Ciebie / bo powietrze przejrzyste między ulewami [...]” (*Więcej*; Twardowski 2002b, t. 6, s. 157). Bycie, a raczej ciągłe stawanie się Boga „pomiędzy” elementami przyrody, poeta często stara się uchwycić, stosując wyliczenie:

Który stworzyłeś  
pasikonika jak szmaragd z oczami na przednich nogach [...]  
kolibra lecącego tyłem [...]  
chyba jeszcze nie powstał na serio świat  
jeszcze trwa Twój uśmiech niedokończony (*Który*; Twardowski. 2002b, t. 5, s. 126).

W innym wierszu ks. Twardowski pisze: „Bóg ukrył się dlatego by świat było widać” (*Świat*; Twardowski 2002a, t. 1, s. 308), a ukrycie Boga – przede wszystkim przed ludzkim zrozumieniem, Jego nieuchwytność to jedna z głównych

<sup>5</sup> Ks. Twardowski zwierzył się z osobistego doświadczenia Boga w chwili olśnienia, mówiąc w rozmowie z H. Zaworską: „Nieraz jesteśmy zmęczeni, niezdolni do wielkich przeżyć i nagle zapali się w nas nieoczekiwane Światło. Miałem takie momenty” (Zaworska, Twardowski 2000, s. 94–95).

<sup>6</sup> Wielu badaczy poezji ks. Twardowskiego zwraca uwagę na szczególne w niej miejsce przyrody i jej konkretów (np. Sulikowski 1995, s. 102–106).

prawd postsekularyzmu: „To co zbawia jest skryte”, a skrytość jest formą, w jakiej Bóg może udostępnić się ludzkiej myśli (Sławek 2012, s. 17).

## 2.2. „Żeby nie zasłaniał”

Bycie przezroczystym jest w wierszach księdza Twardowskiego pragnieniem pokory, łączonej przez badaczy twórczości poety z duchem franciszkanizmu<sup>7</sup>. Pokora podmiotu lirycznego sprawia, że staje się on przezroczysty tak, by przez niego jak przez pryzmat można było dostrzec i doświadczyć Boga: „Żeby nie zasłaniał sobą Ciebie” – pisze poeta (Twardowski 2002b, t. 5, s. 70). Pokora w wierszach księdza ma jeszcze jeden cel: pozwolić wydarzyć się Bogu; przez siebie i w sobie, przez swoją cielesność i wrażliwość umożliwić Mu bycie w świecie i spojrzenie na świat: „Modłę się Panie żeby nie zasłaniał / był byle jaki ale przezroczysty / żebyś widział przeze mnie kaczkę z płaskim nosem” (*Przezroczystość*, Twardowski 2002b, t. 6, s. 16).

Bóg w tej poezji może w świecie nie być albo nadchodzi i – jak wspomniałam wyżej – przyzywa z jakiegoś „pomiędzy”. Caputo pisze, że „pragnienie raczej samo jest przestrzenią, rozsunięciem [...] między tym, co istnieje, a tym, co nie istnieje [...]” (Caputo 2012, s. 133); może też, będąc nie tyle Stwórcą, ile Twórcą – bo przecież Jego twórczy uśmiech jest wciąż niedokończony – obserwować swoje dzieło oczami człowieka. Może przechadzać się po świecie dzięki temu, że człowiek staje się dla Niego ścieżką – jak bohater wiersza *Ścieżka*: „Modłę się żeby go nie ogłoszono świętym [...] / żeby był ścieżką jak życie drobna / schyloną jak kłosa / przez którą przebiegł Jezus” (Twardowski 2002b, t. 6, s. 25). Bóg może też wydarzyć się w człowieku jak wspomniany już ogień: „Szczęściem jest – własnym światłem więcej już nie świecić / tylko Boga pokochać, światłem Boga płonąć” (*Dom rekolekcyjny*; Twardowski 2002b, t. 4, s. 59), może przez człowieka mówić i działać:

Jaka to radość [...]

Wciąż się czuć

bezradnym

być niczym

by Pan Bóg mógł działać (Twardowski 2002a, t. 2, s. 95).

Nie da się ani nazwać Boga jednym imieniem, ani umiejscowić Go w jakimś przybliżonym chociaż rejonie wyobraźni. Poeta jednak nie rezygnuje z opowiedzenia o swojej miłości do Tego, do którego mówi, że pokochał: „od pierwszego wejścia / bez dowodu na Twe istnienie” (*Pokochać*; Twardowski 2002a, t. 1,

<sup>7</sup>Franciszkanizm w wierszach J. Twardowskiego podkreśla również E. Sołtys-Lewandowska (2015, s. 182).

s. 440), ale wszystkie słowa, takie jak „jest”, „może”, „przyzywa” itd., są wobec Boga za mocne – wszystkie sugerują jakąś o Bogu wiedzę, a tę właśnie postsekularyzm i ksiądz poeta podważają. Twardowski wskazuje w swoich wierszach inny sposób poznania: zdziwienie.

### 2.3. „Jak się nazywa to nie nazwane”

Czytelnik wierszy Twardowskiego nie znajdzie w nich pewności. Pozostaje więc zdziwienie, które według myślicieli postsekularyzmu świat zatracił (zob. Januszkiewicz 2018, s. 17), a także wspomniane już i spotykane w postsekularnych refleksjach motywy „mimo” i „pomiędzy” (zob. Sławek 2012, s. 21) oraz powtarzające się słowa: „nienazwane”, „niepewne”, „niewidzialne”, „niemożliwe”. Taki jest poetycki język ks. Twardowskiego, jedyny możliwy, by mówić o Bogu. Poeta pyta: „Jak się nazywa to nie nazwane / [...] wciąż najważniejsze co przechodzi mimo” (*Jak się nazywa*; Twardowski 2002b, t. 6, s. 47), w innym zaś wierszu stawia diagnozę: „szukasz prawdy ale nie tajemnic / liścia bez drzewa / wiedzy a nie zdziwienia” (*Szukasz*; Twardowski 2002a, t. 1, s. 383) – i doradza:

Naucz się dziwić w kościele [...]  
I pomyśl – [...]  
Że można nie mówiąc pacierzy  
po prostu w Niego uwierzyć  
z tego wielkiego zdziwienia (*Naucz się dziwić*; Twardowski 2002b, t. 4, s. 52).

Efektom poznania dzięki zdziwieniu i motywem podważającym pewność jest stwierdzenie: „inaczej”; „spokorniało to co na pewno / bo wszystko inaczej” (*Pokora*; Twardowski 2002b, t. 8, s. 31). Motyw „inaczej” pojawia się już w tytułach utworów, a poeta wyjaśnia: „Lecz Pan Bóg wie najlepiej – więc wszystko inaczej” (*Wszystko inaczej*; Twardowski 2002b, t. 6, s. 31). W wierszu *Inaczej* pisze:

W wieczności inaczej  
nie wiadomo co małe co duże  
kocha się po prostu  
najkrócej to znaczy najdłużej [...] (Twardowski 2002b, t. 10, s. 105).

W tym utworze widzimy jeszcze jedną charakterystyczną cechę poetyckiego języka Twardowskiego, która służy podkreśleniu niemożności dookreślenia wydarzeń tego świata – zachwianie miary czasu i przestrzeni; „najkrócej” znaczy „najdłużej”: „jak dalekie bliskie serce / jak krótkie długie życie” (*Siedmiowiersz*; Twardowski 2002a, t. 1, s. 359), „smutek co nie wiadomo / skąd jak i dokąd / czekanie z góry na dół” (*Smutek*; Twardowski 2002a, t. 2, s. 166), „więcej niż



wiosna, bo zmarły chrabąszcze [...] / miłość większa i mała / wariatka ta sama” (*Więcej*; Twardowski 2002a, t. 2, s. 214)<sup>8</sup>. Nic jednak w wierszach ks. Twardowskiego nie przekracza miary ludzkiego rozumienia tak bardzo, jak pokazanie w nich „Boga niepodobnego do Boga”<sup>9</sup>.

#### 2.4. „I właśnie dlatego wierzę / żeś wszechmogący słaby”

Jeśli o Bogu spotykanym w wierszach Twardowskiego można powiedzieć cokolwiek poza tym, że jest Nienazwany, „tak wszechmogący że nie stworzył siebie” (*Bóg*; Twardowski 2002b, t. 7, s. 139) czy „tak wielki że jest i Go nie ma”, bo „tak wszechmogący że potrafi nie być” (*Nieobecny jest*; Twardowski 2002b, t. 6, s. 49) – to najbliższej prawdy o Nim jest stwierdzenie, że jest „tak wszechmogący że nie wszystko może” (*Co prosi o miłość*; Twardowski 2002b, t. 8, s. 66). Bóg Caputo<sup>10</sup> i Bóg poezji Twardowskiego to Bóg słaby. Znamy takiego Boga z Ewangelii (por. Łk 6,17-49)<sup>11</sup>, dostosowaliśmy Go jednak do swoich oczekiwań. Caputo i Twardowski burzą wyobrażenie Boga, który – chociaż umiera na krzyżu – ostatecznie zwycięża; obraz Boga silnego, powalającego możnych i przywracającego boski porządek. Bóg w wierszach Twardowskiego nie zwycięża nigdy, ale pozostaje wśród zwyciężonych. Nie spełnia cudów, nie wysłuchuje próśb – sam prosi. W takiego Boga poeta wierzy i pisze: „i właśnie dlatego wierzę / żeś wszechmogący słaby [...]” (*W jarzębinach*; Twardowski 2002b, t. 7, s. 70); w innym zaś miejscu przypomina: „Gdy umierał na krzyżu / cud się nie zdarzył / żaden anioł nie pomógł [...]” (*Żaden anioł nie pomógł*; Twardowski 2002a, t. 2, s. 159). Nie jest to Bóg, w jakiego ludzie chcą wierzyć, prosząc i mając pretensje, że nie ingeruje tam, gdzie zło i cierpienie. Bóg Twardowskiego jest „Bogiem wszechmogącym zbitym nieudanym” (*Wszechmogący*; Twardowski 2002b, t. 9, s. 145), prośbami jest zmęczony (*Zmęczony*, Twardowski 2002b, t. 10, s. 107), kocha i „jest / bo więcej boli” (*Nieobecny jest*; Twardowski 2002b, t. 6, s. 49), bez cierpienia nie ma miłości, bez cierpienia nie ma istnienia. Poeta tłumaczy: „W miłości wciąż to samo radość i cierpienie / sam Pan Bóg nie kochał inaczej” (Twardowski 2002b, t. 6, s. 20). Bóg podlega tym samym ślepym prawom konieczności, którym podlegają ludzie i ludzka miłość. Jego jednoczesne bycie w ciele, w świecie materialnym oraz wydarzanie się i nieuchwytność pozostają tajemnicą.

<sup>8</sup> Takie wyliczanie, stopniowanie przypomina *différence* Derridy, którego przywołuje Caputo, podając przykłady podobnych wyliczeń (zob. Caputo 2006, s. 24).

<sup>9</sup> O opozycjach słownych typu „Bóg niepodobny do Boga” oraz o słabości Boga pisałam też we wspomnianym artykule (Bohdziewicz-Sulecka 2019).

<sup>10</sup> Myślę tu przede wszystkim o książce *The Weakness of God* (Caputo 2006).

<sup>11</sup> Chodzi tu o fragment nazywany *Kazaniem na Górze* (*Pismo Święte...* 2016).

### 2.5. „Chrystus przez wierzących jeszcze nie poznany”

Stwierdzenie, że Bóg jest słaby, podważa tradycyjne wyobrażenie o Nim. Ksiądz Twardowski pisze: „Pochwalono chrześcijaństwo że tak długo rośło / mój Boże tyle wieków [...] / a ono [...] jeszcze na dobre nie zaczęło (*Tyle wieków*; Twardowski 2002, t. 5, s. 101). Podważenie sensu „tylu wieków” chrześcijaństwa to poważny zarzut. Caputo (2012, s. 128) pisze, że nowa, proponowana przez niego teologia uwalnia wydarzenia skryte w znanych scenach biblijnych i rytuałach, uwalnia je ze słów i obrazów, w których to ludzie stworzyli Boga, a nie odwrotnie: „Wydarzeniom zagrażają wielkie potwory [...] – ogromne, wszechogarniające teorie” (Caputo 2012, s. 123). Poeta odrzuca teorie i wzdycha: „Na uczelniach teologicznych operowany / przez docentów piłowany [...] / Boże mój kochany” (*Westchnienie*; Twardowski 2002b, t. 7, s. 100) – „uwalnia” wiarę świeżą: „proszę o wiarę [...] / zawsze świeżą bo nieskończoną” (*Proszę o wiarę*; Twardowski 2002b, t. 7, s. 62), wiarę intymnego spotkania:

Ręce mi swoje podaj na dzień dobry [...]  
z katechizmu przepytaj wieczorem  
potem do ucha powiedz na dobranoc  
jaka mała odpowiedź na wszystko (*Odpowiedź*; Twardowski 2002b, t. 7,  
s. 114).

Warto zauważyć, że ksiądz nie odrzuca katechizmu, podstawowych prawd wiary, ale ich skostnienie, które nie pozwala pulsować wydarzeniu Boga i wydarzeniu spotkania. Teorie o Bogu są ludzkie, a prawda pozostaje „nie-ludzka”; Bóg i sens biblijnych wydarzeń nie zmieszczą się nigdy w ludzkim rozumie. Za to, że teologowie o tym zapominają, Twardowski przesuwając ich na koniec kolejki do zbawienia: „wreszcie na samym końcu zbaw teologów” (*Na szarym końcu*; Twardowski 2002b, t. 5, s. 88). Określenie „nie-ludzki” pojawia się w wierszach księdza kilka razy, np. „Nieludzki urok gwiazd nad sputnikami / nie-ludzki pomysł śmierci / nie-ludzkie cierpienie” (*Matka*; Twardowski 2002b, t. 7, s. 78), co bliskie jest też postsekularyzmu: „Co stanowi rdzeń refleksji postsekularnej, to przekonanie o immanentnej obecności nie-ludzkiego w ludzkim” (Sławek 2012, s. 20). Najbardziej nie-ludzkie jest odkrycie prawdy o tym, że Bóg nie karmi, tylko „jest głodny” i „karmi głodem” (Twardowski 2002b, t. 5, s. 107), nie ma nic wspólnego z wybudowanymi z naszej ludzkiej pewności „katedrami ze srebra” (*Głodny*; Twardowski 2002b, t. 6, s. 105). Wiąże się z tym prawda odkryta na kolejnej ścieżce.

### 2.6. „Wszystko co nieważne najważniejsze”

W wierszach księdza Twardowskiego znajdziemy zupełne zaprzeczenie hierarchii tego, co ważne i nieważne, oraz to, co postsekularyzm nazywa dekonstruowaniem zwycięskiego kształtu rzeczywistości (Sławek 2012, s. 13). Poeta pisze:

„nie bój się nieudanego życia” (*Wiersz z banałem w środku*; Twardowski 2002b, t. 8, s. 23) i wyznaje: „a ja chcę właśnie trochę rozpaczy / takiej jak zawsze bez tłumaczeń / tego wciąż szczęścia co jest nieszczęściem” (*Optyzm*; Twardowski 2002a, t. 1, s. 413). Akceptacja nieudanego życia i cierpienia to bunt przeciwko zastanemu obrazowi świata, gdzie wszystko jest oczywiste: tu szczęście – tu nieszczęście; to sukces – to porażka. Cierpienie nie mieści się w porządku tego świata. Ponieważ postsekularyzm buntuje się przeciwko takiemu porządkowi, w takie myślenie wpisują się wiersze, które akceptują – wręcz przywołują – cierpienie; także wiersze pisane w sposób, na jaki zwracam uwagę, zatrzymując się na ostatniej z zaproponowanych ścieżek interpretacji poezji księdza.

### 2.7. „Nie” – czyli zakończenie

Poeta w wielu utworach już w tytule mówi „nie”: *Nie* (Twardowski 2002b, t. 5, s. 94), *Nie Aniol Stróż* (Twardowski 2002b, t. 7, s. 48), *Nie do wiary* (Twardowski 2002b, t. 7, s. 165). Częstka *nie* pojawia się jako zaprzeczenie albo poddanie w wątpliwość, np. „czy nie fałszowałem pięknym głosem [...] / czy nie przekształcałem ewangelii w łagodną opowieść” (*Rachunek sumienia*; Twardowski 2002b, t. 5, s. 55). Waldemar Smaszcz napisał, że w ten sposób „autor najpełniej wyraził swój sprzeciw wobec zastanego kształtu chrześcijaństwa i Kościoła” (Smaszcz 2013, s. 258). Skoro poruszamy się po ścieżkach interpretacji w duchu postsekularyzmu, to nie mogliśmy znaleźć bardziej trafnego podsumowania. Zacytuję na koniec fragmenty wierszy ilustrujące postsekularny postulat przywrócenia siły słowu i formom, które tę siłę utraciły, języka dynamicznego, jakiego używał sam Chrystus (zob. Sławek 2012, s. 24), wręcz profanacji, by podważyć porządek świata na poziomie języka (zob. Jarzyńska 2018, s. 43).

Ksiądz Twardowski odświeża mówienie o Bogu, stosując kolokwializmy<sup>12</sup>, np. „chroni mnie od proroczych ryków” (*Kaznodzieja*; Twardowski 2002b, t. 5, s. 60); „zapomnisz nawet że Bóg wie wszystko / jeśli wyskoczysz z pyskiem za szybko” (*Ile*; Twardowski 2002b, t. 7, s. 136); „sacrum – tak nazywa się tylną część zwierzęcia [...] / to co najdroższe poświęcono Bogu” (*Sacrum*; Twardowski 2002b, t. 8, s. 76). Taki sposób mówienia o *sacrum* i zwracania się do Boga oraz wskazany wyżej nowy sposób podejścia poety księdza do teologicznych prawd zbliża tę poezję do postulatów postsekularyzmu.

### Bibliografia

Bogalecki P., Mitek-Dziemba A. (red.) (2012), *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, Katowice.

<sup>12</sup> O kolokwializmach w poezji Twardowskiego pisał m.in. Sulikowski (1995, s. 79–80).

Bohdziewicz-Sulecka B. (2019), *Odległość wymiarem miłości – szkic o poezji Jana Twardowskiego i jego inspiracji filozofią Simone Weil*, w: „Język – Szkoła – Religia” 1 (15).

Caputo J.D. (2006), *The Weakness of God. A Theology of the Event*, Bloomington.

Caputo J.D. (2012), *Widmowa hermeneutyka. O słabości Boga i teologii wydarzenia*, tłum. A. Malinowska, J. Soćko, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice.

Januszkiewicz M. (2018), *O postsekularyzmie z perspektywy hermeneutycznej*, w: *Szkoda, że Cię tu nie ma. Filozofia religii a postsekularyzm jako wyzwania nowych czasów*, red. M. Ciesielski, K. Szewczyk-Haake, Kraków.

Jarzyńska K. (2018), *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej*, Kraków.

Parandowski J. (1987), *Mitologia*, Poznań.

*Pismo Święte. Stary i Nowy Testament w przekładzie z języków oryginalnych*, red. ks. M. Petera, Poznań.

*Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacquesa Derridę i Gianiego Vattimo, w którym udział wzięli Maurizio Ferraris, Hans-Georg Gadamer, Aldo Gargani, Eugenio Trias i Vincenzo Vitiello*, przeł. M. Kowalska i in., Warszawa 1999.

Sławek T. (2012), *Ratujące niebezpieczeństwo postsekularyzmu. Słowo wstępne*, w: *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice.

Smaszcz W. (2013), *Serce nie do pary. O księdzu Janie Twardowskim i jego wierszach*, Warszawa.

Sołtys-Lewandowska E. (2015), *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków.

Sulikowski A. (1995), *Świat poetycki księdza Jana Twardowskiego*, Lublin.

Szaj P. (2019), *Wierność trudności. Hermeneutyka radykalna Johna D. Caputo a poezja Aleksandra Wata, Tadeusza Różewicza i Stanisława Barańczaka*, Kraków.

Tatarkiewicz W. (2001), *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa.

Twardowski J. (2002a), *Miłość miłości szuka*, t. 1–2, oprac. A. Iwanowska, Poznań.

Twardowski J. (2002b), *Utwory zebrane*, t. 1–4, oprac. M. Kindziuk; t. 5–11, oprac. A. Iwanowska, Kraków.

Zaworska H., Twardowski J. (2000), *Rozmowa z księdzem Twardowskim*, Kraków.

Streszczenie  
**„Spokorniało to co na pewno / bo wszystko inaczej”.**  
**Propozycja interpretacji wierszy księdza Twardowskiego**  
**z perspektywy postsekularnej**

W poezji Jana Twardowskiego można zauważyć zbieżność myślenia i języka poetyckiego z postulatami postsekularyzmu, a szczególnie z teologią wydarzenia i pojęciem słabości Boga J.D. Caputo. Proponuję spojrzenie na wiersze Twardowskiego z perspektywy postsekularnej – poprzez wytoczenie siedmiu „ścieżek” interpretacji: 1. prowadzenia do Boga w swojej wszechmocy nieobecnego; 2. bycia przezroczystym wobec wydarzenia się Boga; 3. patrzenia „całkiem inaczej” dzięki zdziwieniu; 4. wskazania Boga słabego; 5. porzucenia teologicznej rutyny; 6. zerwania z logiką; 7. wskazania na język tej poezji, który łamie schematy pisania o Bogu (w zakończeniu).

**Słowa kluczowe:** Jan Twardowski, postsekularyzm, J.D. Caputo, teologia wydarzenia, słabość Boga, świeżość wiary

Summary  
**“Spokorniało to co na pewno / bo wszystko inaczej”**  
**(“It has become humble, what was sure / because everything else”).**  
**A proposal to interpret the poems of priest Twardowski**  
**from a postsecular perspective**

In the poetry of Jan Twardowski, one can notice the convergence of thinking and poetic language with the postulates of postsecularism, especially with the theology of the event and the concept of the weakness of God J.D. Caputo. I propose to look at Twardowski’s poems from a postsecular perspective, delineating seven “paths” of interpretation: the first one leads to God who is absent in his omnipotence; the second is the path of being transparent to God’s happening; the third path is looking “completely different” thanks to surprise; the fourth path is an indication Weak God; the fifth – abandoning the theological routine; the sixth – breaking with logic and ending; the seventh path is an indication of the language of this poetry, which breaks the patterns of writing about God.

**Keywords:** Jan Twardowski, postsecularism, J.D. Caputo, theology of the events, the weakness of God, freshness of faith

## **WEZWANIE KAIROTYCZNE: „JEST CHWILA, ŻE TRZEBA WSZYSTKIM IŚĆ”. PROPOZYCJA TROPU INTERPRETACYJNEGO KRZYŻOWCÓW ZOFII KOSSAK-SZCZUCKIEJ**

Epopeja Zofii Kossak-Szczuckiej o czasach wypraw krzyżowych przynosi znacznie więcej niż tylko porywający literacko obraz sięgający wielkich tradycji pisarstwa historycznego, poczynając od XIX-wiecznych utworów Sienkiewicza, Kraszewskiego (zob. Ratajczak 2006; 2008); przynosi własną, oryginalną wariację na ważny, ambiwalentnie interpretowany temat historyczny<sup>2</sup>. Pisarka uważała, że w dziedzictwie historii<sup>3</sup> należy szukać uniwersalnych wskazówek dla ludzkości pogrążonej w kryzysie religijnym i chaosie moralnym.

Badaczka zagadnień religijności Kossak-Szczuckiej, Maria Jolanta Olszewska, trafnie zauważyła:

A zatem w pisarstwie historycznym Zofii Kossak dyskursy – historyczny i ideologiczny – wzajemnie się warunkują, stąd obraz świata przedstawionego w jej powieściach oscyluje pomiędzy realizmem a idealizmem. Można powiedzieć, że Kossak-Szczucka przeciwstawiła całościowy obraz historii, dającej się wyrazić za pomocą figury katedry, historii prezentowanej za pomocą figury metropolii, a więc nieciągłej, fragmentarycznej, sprywatyzowanej, będącej niespójnym zbiorem mikrohistorii. Tak więc w rozumieniu autorki *Legnickiego Pola* historia nie posiada swej autonomii, nie jest bowiem wyłącznym dziełem człowieka, tylko jako *res sacra* powinna być odczytywana jako *gesta Dei*. Dlatego w przypadku jej pisarstwa historycznego należałoby mówić o teologii dziejów (Olszewska 2017).

---

<sup>1</sup> [ewa.krawiecka@amu.edu.pl](mailto:ewa.krawiecka@amu.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0003-0241-9289>

<sup>2</sup> Od lat trwają spory o to, jak oceniać wyprawy krzyżowe (zob. np. Billins 2002; Hauziński 2000, s. 19–38; Kowalski 2021; Madden 2008; Marynowska 2015, s. 279–291; Mayer 2008; Runciman 2009).

<sup>3</sup> Więcej o historycznym pisarstwie – zob. Kozera 2006; Olszewska 2009.

Cykl poświęcony średniowiecznym wyprawom krzyżowym: *Krzyżowcy* (*Bóg tak chce, Fides Graeca, Wieża trzech siostr, Jerozolima wyzwolona*; 1935), *Król trędowaty* (1937) oraz *Bez oręża* (1937) nie tylko ma walory artystyczne i poznawcze, lecz także jest głosem donośnie upominającym się o odnowę „ducha świata”.

Saga *Krzyżowcy* powstała jako napomnienie w przeczuciu nadciągającego dziejowego kataklizmu. Autorka dostrzegła realne zagrożenia w totalitarnych systemach, które zabrawszy narodom Boga, uderzają w godność człowieczeństwa, co potwierdzają jej własne słowa, wygłoszone w prelekcji *Chrześcijańskie posłannictwo Polski* w 1938 r. w Warszawie na IV Studium Katolickim<sup>4</sup>:

Żyjemy w straszliwych i groźnych czasach, w momencie poprzedzającym walną rozprawę Dobra ze Złem. Od tych zapasów zadrży cały świat w posiadach. To wisi już nad głowami, to zbliża się z każdą chwilą. Wokół naszej katolickiej, polskiej reduty piętrzą się fale wrogiej nam i Kościołowi ideologii, osaczając ją z dwóch stron. Nikt już chyba dziś nie wierzy, by między hitleryzmem a bolszewizmem istniała rzeczywista rozbieżność. Posiała je ta sama ręka, zrodziły pożądliwość i pycha. Są między nimi różnice i antagonizmy, ideologia pozostaje ta sama. Tu i tam polega ona na negacji Boga i Jego miłosierdzia, na drapieżnym egoizmie, nienawiści do drugich, a przede wszystkim na zaprzeczeniu praw jednostki.

Człowiek jest istotą przejawiającą się w określonej czasoprzestrzeni. Ograniczoność i nieuchronność temporalna odnosząca się do jego egzystencji nurtowała myśl filozoficzną od starożytności. Chciałabym zwrócić uwagę na jeden z aspektów, który wydaje się silnie obecny w kreacji postaci i wydarzeń na kartach *Krzyżowców* – pojęcie *kairosu* w znaczeniu odpowiedniości, właściwości skłaniających do aktywności, działania, walki ze złem. Zbieżne jest to z platońskim jakościowym rozumieniem czasu właściwego, warunkowanego okolicznościami zmuszającymi do podjęcia czynności jako natychmiastowej odpowiedzi na wyzwanie danej chwili (czasu jako ilościowego *chronosu*). Radosław Strzelecki (2017, s. 100) z perspektywy etyka tłumaczy m.in. fenomen zmian jako

chronologiczny proces i pozwala w ogóle dostrzec jego odrębność i zwłaszcza jego istotę. Dojrzewanie plonu czy wina to proces przebiegający w *chronosie*, który zakłada już nadchodzące *kairoi* zbierania i spożywania. Bohater historii to ten, który nieomylnie rozpoznaje *kairos* dziejów; jego czyn nadaje znaczenie długiemu łańcuchowi zdarzeń prowadzących do tej chwili. I z drugiej strony: czymże byłby czyn bohatera,

<sup>4</sup> Ogłoszona drukiem w: Kossak-Szczucka 1938. Duże fragmenty na stronie: <https://m.niedziela.pl/artukul/73849/nd> [dostęp: 12.05.2022].

czyn graniczny, dzielący historię na epoki, bez długiego pochodu wydarzeń, które go przygotowały? *Kairos* ma sens tylko jako moment kulminacyjny w pewnej szerszej całości.

*Krzyżowcy* przybliżają obraz historyczny i portret psychologiczny sięgający do duchowości „dobrych rycerzy”, w których sercach narodziła się iskra posłannictwa wyzwolenia świętego miasta Jeruzalem z rąk Saracenów „na zgubę chrześcijaństwa sprzysiężonych” (t. 1, s. 63<sup>5</sup>). Przyszło im żyć w określonym doczesnym, przyziemnym, zdesakralizowanym *chronosie*, a gdy nadeszła chwila graniczna, kulminacyjna, decydująca o losach i przyszłości świata, podejmują działanie mające wymiar przemiany czasu codzienności w sakralny *kairos*. Dla chrześcijanina Panem ludzkiego wymiaru czasu (*chairoso*) jest niczym nieograniczony Bóg (Alfa i Omega), a momentem kulminacyjnym *kairosu* – inkarnacja Chrystusa, którego ponowne przyjście zakończy ilościowy walor czasowości, przekształcając go w jakościowy.

W wyprawie biorą udział rzesze osób kierujących się różnymi pobudkami: religijnymi, wzniosłymi ideami rycerskości, obietnicą przeżycia nowych doświadczeń czy przyziemną chęcią zdobycia sławy i majątku. W tym niezwykłym pochodzie kobiet i mężczyzn, starych i młodych, przynależących do różnych stanów (niczym w korowodzie tańca śmierci), nie brakuje nawet kalek i chorych liczących na uzdrowienie: „kto wie? Może Chrystus właśnie im okaże swoje miłosierdzie?” (t. 1, s. 163). Są oni reprezentantami wszystkich lękających się bądź już doświadczających choroby dekonstrukcji metafizycznego świata. Mają świadomość dysharmonii samych siebie i walącego się świata zewnętrznego. Wszyscy porzucili dotychczasowe życie porwani nakazem chwili, nadzieją na ocalenie resztek stałości i przekonani o wybraństwie, które jest gwarantem bezpieczeństwa: „Bóg chciał widomie, aby wyruszyli. Bóg ich nakarmi po drodze. Nie ma się czego obawiać” (t. 1, s. 165). Podobnie jak choćby w koncepcji odczytania twórczości J.I. Kraszewskiego dokonanej przez Ewę Owczarz (2018)

wczytane w przestrzeń losy «małych» ludzi stają się historyczne w aspekcie synchronicznym (jako bagatelizowane przez historiografię, lecz istniejące zjawiska w kontekście dawnych procesów społecznych) i diachronicznym (jako literackie wyrażenie wielkich przemian, których były częścią).

Rzuconym na wielkie dziejowe igrzysko jest młody marzyciel „Imbram, zwany Imkiem, miękki, ustępliwy, łagodny. Lubił gędbę i śpiew. Powiadano, że maleńkiego boginka chciała odmienić. Spłoszono ją, lecz widno samo dołknęcie, a bodaj samo spojrzenie starczyło, by chłopca zamroczyć obłudami”

<sup>5</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydań PAX: Kossak 1971; 1999.



(t. 1, s. 15–16). Imbram przez to wydarzenie postrzegany jest już przez otoczenie jako inny, „odmieniony”, ale nie w sferze *sacrum* czysto religijnego, lecz *sacrum* ludowego, na którym opierała się średniowieczna przestrzeń wyobraźni – świat mirabiliów<sup>6</sup>. W bogatych inwentarzach średniowiecznych miejscem niezwykłości były kraje i miejsca, także te będące tworam ludzkimi, np. miasta, zamki, twierdze. Do katalogów średniowiecznych mirabiliów należały także czarownice, upiory, strzygi, boginki. W *Krzyżowcach* również można wyodrębnić miejsca i budowle niecodzienne, w których dzieją się ważne odmiany losu (indywidualnego losu ludzkiego i losu narodów) – jak choćby przełęcz Monte Jovi opisana w rozdziale *O zbawczym klasztorze w srogich górach alpejskich*, Konstantynopol, tj. „gród strzeżony przez Boga”, mury Nicei, dolina Dorylei, gdzie miał miejsce „srogi bój dobrych rycerzy krzyżowych z niewiernymi”, „gród nimfy pogańskiej Dafne i Świętego Piotra Apostoła” – Antiochia, wieża Trzech Sióstr, Jerozolima. Wszystkie te miejsca są wyznacznikami kolejnych etapów, czasookresów przemierzanej drogi oraz wyznaczają zmieniający się rytm życia fizycznego, psychicznego i duchowego. Pierwszym kamieniem milowym stanowiącym moment graniczny – przejścia z dzieciństwa do dorosłości, odmieniającym postrzeganie zastanego świata, dotąd bezpiecznego (Imbram zostawił w domu młodą żonę i synka), a nagle zagrożonego unicestwieniem – jest chwila odpoczynku na przełęczu Monte Jovis w Alpach. Gromadka dwunastu Polaków (nieprzypadkowa liczba oznaczająca pełnię, doskonałość; kombinacja symboliki trzy i cztery wskazuje na połączenie pierwiastka boskiego i ziemskiego – zob. Forstner 1990, s. 51–52) spotyka opata, który opisuje nieszczęścia, jakie dotknęły świat chrześcijański, z których najstraszniejszym jest profanacja miejsca najświętszego: „Chrystusów Grób najświętszy, nieopłakany!” (t. 1, s. 63).

Wykładnia opata przynagła do konkretnego działania w imię ochrony czasu przyszłego, zagrożonego dekompozycją, który należy za wszelką cenę ocalić – losów chrześcijańskiej cywilizacji. Śląski rycerz Zbylut, uświadamiając sobie niepewność i kruchość egzystencji, nie tylko jednostkowej, zadaje sobie pytanie czy zniewolona Ziemia Święta nie jest wynikiem upadku ideałów etycznych „dobrych rycerzy”. Jakie są wyznaczniki aksjologicznej postawy wojownika zasługującego na miano „dobrego”? Prócz cech fizycznych (np. wdzięk, siła) ważne były przymioty ducha: lojalność, wierność, honor, hojność, chęć obrony pokrzywdzonych, słabszych oraz odwaga obrony wiary (zob. Ossowska 1973, s. 70 i nast.), walka ze złem. Rycerz winien więc potrafić odczytywać potrzeby chwili – *chairoso* codzienności – jednocześnie rozumiejąc wagę *kairosu*. Nieustanna gotowość do porzucenia wszystkiego, co zostało wpisane w plan czasu przynależnego do sfery profanicznej, gdy tylko przyjdzie odpowiedni moment,

<sup>6</sup> Więcej na temat mirabiliów (definicji, podziału, inwentaryzacji) – zob. Le Goff 1997, s. 33 i nast.

zaczyna się od postawy czujności, wyczekiwania na zew granicznej chwili, w której to trzeba natychmiast wejść w strefę czasu sakralnego.

Stadia człowieczej egzystencji osadzone w czasie są z założenia boskiego planu rozwojem (tak jak w rycerskim rzemiośle widoczne były od pierwocin – giermkowania przez pasowanie i kolejne doskonalenie nabywane w turniejach, potyczkach, bitwach i wyprawach) i dążeniem anabatycznym zawsze ku doskonałości, ku górze, ku świętości, ku Bogu<sup>7</sup>. Rycerskie życie w odróżnieniu od pikarejskiego łazika, włóczęgi to dola tułacza – choć tęskni za domem idealnym (np. niebem), ciągle musi przemierzać drogę i w ten sposób pokonywać własne słabości, i podejmować walkę z całym złem tego świata (Wieczorkiewicz 1996, s. 11–12, 152 i nast.).

W toposach różnych typów wędrowców dostrzec można również niedoskonałość, co wymusza potrzebę nieustannego udoskonalania i kształtowania, ciągłej pracy nad sobą i formowania swojego człowieczeństwa w wymiarze cielesnym i duchowym. Wszystko po to, aby osiągnąć poziom zgodny z zamysłem Stwórcy. Jawi się potrzeba, czy wręcz konieczność, powrotu do stanu pierwotnego, którym jest Boża idea człowieka, urzeczywistniona w akcie stworzenia, a w pełni objawiona we wcielonym Słowie. Właśnie czas jest miejscem osiągnięcia (lub zarzucania) tego poziomu, jest tym niepowtarzalnym i jedynym miejscem powrotu (bądź jeszcze dalszej ucieczki). W tej perspektywie czas jawi się jako darowane miejsce i możliwość procesu dochodzenia do doskonałości, czyli do świętości, jako doskonałego kształtowania własnego bytu na wzór Stwórcy. Obrzędy pasowania rycerskiego (zob. Dalewski 1997, s. 15–36) – benedykcje, symbolika – powiązane były ściśle z liturgią, stanowiąc ryt „przejścia” i kładąc nacisk na wejście w świat uporządkowany według określonych reguł postępowania: honorowego, etycznego, bogobojnego. Od XII w., gdy w Europie zaczyna do głosu dochodzić kultura laicka, model postępowania w sferze obyczajowości zaczyna być powiązany z porą życia. Wzorzec etyczny jest więc przypisany do określonego momentu rozwoju; odmienny dla młodych, inny dla starszych. Swoista psychologia wieku wyznacza własny porządek aksjologizujący; młodości przypisane jest kierowanie się siłą, żywiołowością, a starości – mądrością i spójnością. Stąd pewne zachowania będą wybaczone młodzieży, ale oceniane jako nieprzystające do dojrzałości<sup>8</sup>.

Motyw potyczek rycerstwa ze swoją grzeszną naturą, w czasie wyprawy, jest wyraziście zarysowany w sadze o krucjatach, przez co staje się bliski Pawłowej parenetyce, w której człowiek zostaje wezwany przez *kairos* do przebudzenia i przyobleczenia się w zbroję światła (Rz 13,12; zob. Bielecki 1995, s. 96 i nast.),

<sup>7</sup> Syntezę daje m.in. A. Sobieraj (2010, s. 168–191).

<sup>8</sup> O moralności wojowników – zob. G. DUBY (1986, s. 43).

którą jest „pancerz wiary i miłości oraz hełm nadziei zbawienia” (1 Tes 5,8). Nie wszyscy bohaterowie powieści potrafili dochować wierności kardynalnym cnotom. Wielu rycerzy – szczególnie przecież *sui generis* powołanych do męskiej walki nie tylko fizycznej, lecz także duchowej – miało walczyć (wszak każdy wierzący jest niczym bojownik w nieustannych potyczkach ze złem) upadło w odmęty obojętności, podłości, chciwości, okrucieństwa, co może budzić wątpliwości, od jakiego ducha pochodziło wezwanie:

Tym wszystkim, co wątpili o świętości krucjaty, widząc w niej raczej kuszenie diabelskie, stało się nagle jasnym, niezbitym dowodem, że inicjatorem jej był archanioł światła, nie książę ciemności, że Bóg tak chciał, że Bożym była dziełem, z Bożego ducha poczętym. [...] Bożym był zew, który wyciągnął ich z domów i Bożym – rozpierające pierś uczucie wyrastania ponad siebie, gwałtowne łaknienie czynu ogromnego, wielkiego, by dzieje te wiekom przekazał i unieśmiertelniał...” (t. 2, s. 179–280).

Zofia Starowieyska-Morstinowa, recenzując *Krzyżowców*, zwróciła uwagę na mroczność opisanych postaci: „to banda opryszków, wiarołomców, bandytów, złodziei, ludzi najbardziej zmaterializowanych, najbardziej interesownych” (Starowieyska-Morstinowa 1936, s. 269). Kossak-Szczuczka chciała tym zabiegiem ukazać przekrój ludzkości, reprezentantów wszelakich odmian kondycji duchowej<sup>9</sup>, egzemplifikujących wielość i niejednoznaczność postaw wobec ewangelijnych nakazów (zob. Olszewska 2014, s. 84–105). W *Krzyżowcach* do niewzruszonego, zdawałoby się, universum etosu rycerskości wkradają się rysy, pęknięcia, które są przynależne słabej naturze ludzkiej. Człowiecze nieposłuszeństwo Adama, łamiąc Boże przykazania już u zarania historii, stało się przyczyną kolejnych upadków ludzkości:

Może i słusznie prawią ludzie, że koniec świata nadchodzi... niechby nadszedł... świat jest stary. Za stary. Wszelkie stworzenie popsuło drogę swoją, przeto kara nastąpić musi... Za długo żyje ludzkość [...] Jakże potężna, mądra mogłaby być ludzkość, jakże zaś jest nikczemną, ślepą, wstającą ku obronie tylko doczesnego mienia, które śmierć jej wydrze! Tysiąc lat dał Chrystus Pan światu, aby go poznał i przyjął... nie poznał, nie przyjął... Krew męczenników darmo wsiąkła w ziemię... nie wstał z niej posiew... słuszna tedy, by świat zginął... niech zginie... nie pożaluję go nikt.... (t. 1 s. 64)

<sup>9</sup> Analizę postaw rycerskich (zarówno pozytywnych, jak i negatywnych) przedkłada D. Wybranowski (2001, s. 21–37).

Czas dany ludzkości jest określony. Przymierze z Bogiem jest ciągle naruszane. Jeśli nie nastąpi *metanoia* jednostek i społeczeństw, należy spodziewać się zakończenia ziemskiego *eonu*, po którym rozpocznie się osąd Stworzyciela. Apokaliptyczne opisy zgłiszczy cywilizacyjnych i moralnych, przynoszących tragiczne w skutkach sankcje zerwania relacji z Bogiem jako konstytuanty wszelkiego porządku i ładu, obecne były w całej twórczości autorki *Krzyżowców* (np. *Przymierze, Pożoga*).

Można przyjąć jako klucz interpretacyjny trylogii pojęcie *kairosu*, występujące w księgach Starego i Nowego Testamentu, gdzie – podobnie jak w literaturze klasycznej – oznacza ono rozstrzygający, sprzyjający moment (Jdt 13,5; Est 4,14) oraz regularnie powtarzające się zdarzenia, np. pory roku (Mdr 7,18), porę żniw (Hi 5,26) świąteczny okres (PwtP 16,16; Krn 8,13; zob. Pàttaro 1987). Termin *Kairos* używany może być na oznaczenie czasu jako konkretny odcinek (Ps 104,19), długi okres (Ez 12,27), czas trwania życia (Jdt 16,21) bądź jeden z okresów życia (Ps 71,9) i sama godzina śmierci (Koh 7,18)<sup>10</sup>.

Kossak-Szczucka była świadoma ziszczenia się złowieszczych, apokaliptycznych zapowiedzi czasów upadku człowieczeństwa. Swym niepokojom dawała upust w twórczości literackiej, dramatycznej, działalności popularyzatorskiej. Los młodzieńca Imbrama rzuconego na „Boże igrzysko” krucjaty można interpretować w ujęciu teologicznym; rozróżnić obecne w powieści pojęcie *chronosu*, czyli czasu jako zjawiska mierzalnego, zwykłego, przyziemnego i prowadzącego do nieuchronnego końca życia, a więc w wymiarze fizycznym i skończonym, oraz *kairosu* jako wymiaru eschatologicznego. *Kairos* w życiu tych, którzy wyruszyli do boju (o ocalenie wiary, cywilizacji), postrzegany jest jako nieustanna szansa na przeżywanie lub tworzenie dodatkowych wartości, tak jak w biblijnym podkreśleniu wyjątkowości czasu przymierza Izraela z Bogiem: „był to twój czas (*kairos*), czas miłości” (Ez 16,8).

Dzieje indywidualnych bohaterów sagi krucjatowej wpisane są w konkretną i burzliwą historię XI w., stanowiącą wycinek dziejów całej ludzkości. Toczą się na tle zmieniających się miejsc, dni, miesiące, lat, pór roku. Odmierzają je wydarzenia codzienne i niecodzienne. Czas, wyznaczający naturalne cykle przyrody, jest nawiązaniem do przesłania ksiąg prorockich i sapiencjalnych, w których autorzy natchnieni chwalą porządek i czasowość natury znającej doskonale swój *kairos* i cykl życia ludzkiego; *kairos* jest tu dla każdej sprawy pod niebem (por. Jr 8,7; Koh 3,1). *Kairos* określa czasy mesjańskie jako dni nawrócenia, przebaczenia, pojednania i pokoju (Jr 3,17), czas sądu oraz kres dziejów (Ps 75,3) (Bielecki 1995, s. 77 i nast.). *Kairos* został naznaczony przez Boga celowością,

<sup>10</sup> Rozważania na temat pojęcia *kairos* przynoszą m.in. opracowania: Bielecki 1996; Bartnik 1987a, 1987b; Jankowski 1987; Szafranski 1990; Zajączkowski 1988; Zachariasz 1991, s. 39–55.

a każdy jego moment służy do realizacji określonych Bożych zamiarów wobec jednostek, społeczności i świata. Myśl o *kairosie* rozwinął w Listach św. Paweł, wskazując na jego wyjątkową wartość daru (1 Tes 5,9; Rz 3,24) danego dla zbawienia człowieka. Świat i laickość ze swymi pokusami nie są jednak zagrożeniem, ale środowiskiem życia (1 Kor 7,29–31). Chrześcijanin winien panować nad czasem i światem, działając tak, by każdy czyn prowadził do wypełnienia planu zbawienia (zob. Balthasar 1996).

Św. Paweł wzywa Tesaloniczan, aby stawali się coraz doskonalszymi (1 Tes 4,1), przez model nie tylko kontemplatywny, ale również czynny, obejmujący całe życie, które ma być wypełnianiem codziennych obowiązków. *Kairoi* są chwilami specjalnymi, danymi od Stwórcy, jednak wymagającymi umiejętności ich odczytania i spełnienia<sup>11</sup>. Wycinek życia młodego rycerza nakłada się na panoramę wyprawy krzyżowej – jej momentów zwycięstw i upadków. Bez troski młodzian wraz z upływem czasu doświadcza trudów życia, zaznaje goryczy kłęski, jest świadkiem upadku innych towarzyszy drogi i wraz z dojrzewaniem wewnętrznym coraz lepiej pojmuje owe *kairoi* jako znaki służące oczyszczeniu i doskonaleniu swego charakteru. Jego wyprawa prowadzi przez wydarzenia, pory roku – także od wiosny do „chłodnego” lata życia. Takie ujęcie jest bliskie koncepcji Janowego tłumaczenia sensu bytu człowieka, zawieszzonego między punktami zwrotnymi sądu, który jednocześnie już dokonał się i który nadejdzie, nadającymi historii dziejów dwuznaczny sens: „czas się już wypełnił, ale jeszcze się nie dokonał”.

Wszystko, czego doświadcza Imbram, ma moc przemiany w Dobro. Jest on przecież mikrokosmosem, odbiciem Wszechświata, który tak jak człowiek – ukoronowanie stworzenia – czeka ciągle na swoje spełnienie<sup>12</sup>.

Mimo wielu sprzeniewierzeń, odstępstw i upadków członków wspólnoty wierzących jedynym ratunkiem dla ginącego świata oraz usensownienia życia jednostki jest trwanie przy chrześcijaństwie. Wielokrotnie w powieści pojawiają się określenia jednoznacznie wskazujące na wyjątkowość i jedyność wiary katolickiej: „chrześcijaństwo to jedyny lek na wszystkie bolesti świata” (t. 1, s. 116); „Zagłada Krzyża to nasza zagłada” (t. 1, s. 125).

Problematyka wiary była reprezentowana wielokrotnie przez Zofię Kossak-Szczucką w jej kreacjach powieściowych, wystąpieniach, prelekcjach, jak również w całym życiu osobistym (por. Borkowska 2012, s. 173)<sup>13</sup>. Sądzę, że *Krzyżowców* można zinterpretować jako swoiste wezwanie do postawy kerygmatycznej – wyznawania oraz głoszenia przyjętego systemu wartości wolą i czynami. Metafora podjęcia trudu wyprawy jest wyzwaniem stawianym nie

<sup>11</sup> Podobną deszyfrację kairotyczną zastosowałam do powieści Sigrid Undset – zob. Krawiecka 2015, s. 242–251.

<sup>12</sup> Wzięcie tęskniącego kosmosu przynosi opracowanie M. Quenot (2007).

<sup>13</sup> Zaświadcza o tym także biografistka (Pałaszewska 2007; 2014).

tylko postaciom powieści. To również dar odczytywania odpowiedniego czasu *kairos*, w którym Bóg daje znaki.

Płomiennie kazanie Piotra Eremity dopełniły słowa papieża Urbana II: „jest chwila, że trzeba wszystkim iść. Wielka chwila. Nieraz tysiąc i więcej lat minie, a taka godzina nie nadejdzie. Wyzwolić trzeba samych siebie” (t. 1, s. 125).

Nakaz wyruszenia w drogę należy odczytać przede wszystkim symbolicznie. Droga od zarania ludzkości oznaczała zmianę otoczenia, także odmianę psychiczną i duchową człowieka, stanowiła symbol przejścia z jednej rzeczywistości do innej: narodziny, inicjacje religijne, śmierć oraz dostępne nielicznym żywym wejścia w zaświaty (zob. Eliade 1997, s. 247–249; Godzimirski 1995; Kowalski, Krzak 1989). Droga jest formą wprowadzającą w świat, kształtującą jego widzenie, pomocną w zbieraniu i porządkowaniu doświadczeń; pojęcie przemierzania drogi jest bardzo emocyjne, odwołujące się do konkretnych przeżyć. Przemierzanie kolejnych etapów drogi wprowadza człowieka w świadome uczestnictwo przy strukturalizacji otoczenia, gdyż zawsze toczy się w związku czasu i przestrzeni.

Tradycja kultury antycznej i judeochrześcijańskiej kładzie akcent na figurę wyruszenia w drogę (a więc trzeba określić najpierw jej kierunek, czas oraz cel) jako toposu właściwego wyboru, pokonywania własnych słabości oraz przemierzania zaświatów. Wiele zależy od podmiotu pokonującego odległość (liczą się umiejętności dokonania wyboru, odczytania alegorii kryjącej się pod drogą); to on jest wytyczającym jej cel ostateczny.

W czasach średniowiecza popularne było *exemplum* drogi jako ważkiej zmiany, odmiany, pielgrzymki, pokuty oraz obrazu całego życia (np. słynne opowieści *Gesta Romanorum*). Liczne dzieła parenetyczne opisywały momenty zwrotne jako podróż, wybór drogi. Rozterki wędrowców związane z wyborem dobra i zła stały się podstawą do nabycia umiejętności gotowości do wewnętrznej przemiany.

„Trzeba iść” – nakaz towarzyszący uczestnikom krucjaty wprowadza ich w nową czasoprzestrzeń oraz odmienny od dotychczasowego bytowania wymiar relacji. Owe relacje układają się na osi horyzontalnej – „ekstrawertycznej”, poznawalnej zmysłami, doczesnej: tu należą osoby, jakie napotkali (z „ich świata” oraz „wrogię”); osoby, które są towarzyszami wyprawy, krajobrazy, miejsca – oraz na osi wertykalnej, „intra-wertycznej”, w sferze emocjonalnej, duchowej, wiecznej: spotkania z samym sobą, swoimi lękami, słabościami i z Bogiem. Samo odejście od znanej, swojskiej przestrzeni i zdecydowanie się na wejście w przestrzeń nieznaną, gdzie czyhają niebezpieczeństwa oraz obcy (nie tylko ludzie, ale także obce wymiary socjologiczne: inna kultura, odzienie, jadło, język), jest nie lada wyczynem, zmuszającym do przewartościowania dotychczasowego, bezpiecznego, poznanego i przewidywalnego świata.

Imbram ślubuje odbicie Jerozolimy z miłości do ukochanej i z nadzieją na nastanie lepszych czasów:

Jedno rozumiał: że przez to jest źle, przez to światem rządzą moce pogańskie zawistne, co go wyrwały od domu i rzuciły w świat – iż Grób Święty jest w niewoli, a sam Chrystus zagrożony. Więc trzeba wyzwolić Grób i precz przepędzić nieprzyjaciół Boga. Niech nie będzie na świecie utra pień, rozłąki... za Łzy Ofki, za ich wzajemną tęsknotę! Pójdzie!... (t. 1, s. 128)

Tak jak w czasie wędrówki dokonuje się w człowieku zmiana, tak „dobrzy rycerze” odkryli „odmienne oblicze życia”. Całkowicie zmienia się ich rozumienie siebie i świata: „Každy codziennie budzi się cokolwiek innym, aniżeli zasnął z wieczora. Zachodzą w nich zmiany, o których sami nie wiedzą” (t. 2, s. 322). Podobnie jak w duchowości karmelitańskiej można zauważyć przemianę „człowieka historycznego” dokonującą się wtedy, gdy porzuca on swoje zewnętrzne rozproszenia, uświadamiając sobie, że jest wygnańcem poza samym sobą – domem (duszą). Pozbawia się relacji nie tylko z sobą, innymi, ale przede wszystkim z Bogiem. Musi więc powrócić do domu, czyli wejść do swego wnętrza (zob. Garcia 2008, s. 49–50).

W *Krzyżowcach* nie wszystkim udaje się ukończyć mozolne etapy samopoznania i powrotu do siebie i do Boga. Określenie pisarki *wykolejeni rycerze* wskazuje na odejście od dotychczasowych schematów myślenia, odczuwania, postępowania – to wytrącenie z utartych kolein życia. Každy z uczestników krucjaty zmienił się nieodwracalnie. Wejście na drogę wymaga zawsze ofiary. Dla wielu będzie to trudna i bolesna droga do samopoznania, a nawet ku świętości. Dla innych cel pozostanie na tyle nieuchwytny, nieuświadomiony, że nie mogąc sobie poradzić z poczuciem bezsensowności podjętego wysiłku, skłonią się ku zaprzeczeniu ideału „dobrego rycerza”. Przestrzeń, do której wyruszyli, jest waloryzowana religijnie; *sacrum* stanowi miejsce nasycone świętością. Obejmuje także granice i świat zewnętrzny, wydzielone z otoczenia, gdyż koncentrują się tu moce obce i niebezpieczne – jednocześnie w tej przestrzeni skupiają się czynności religijne, od nowa tworzy się i uświęca prototyp świata i jego odwiecznego porządku. Granice wytyczają miejsca *sacrum*, lecz już do niego nie należą (są miejscem działalności demonów). Obszary poza granicami przynależą do *profanum*, świata przestrzeni ludzkiej, zwyczajnej, która stara się odtworzyć porządek sfery *sacrum*. Można zaryzykować hipotezę, iż powieść *Krzyżowcy* rozgrywa się w obrębie dualnego pojmowania takiej przestrzeni: realnej (ziemska wędrówka) i wewnętrznej, duchowej. Walka toczy się, podobnie w przestrzeni średniowiecznych misteriiów, również dwumiarowo: ze złymi mocami ucieleśnionymi jako Saraceni oraz własną grzesznością. *Sacrum* rozumiano również jako środek świata, a była nim Jerozolima, cel bohaterów sagi. Wszystko, co leży w sferze *profanum* – od czasoprzestrzeni po osobowość ludzką – nosi znamiona chaosu, dlatego należy to uporządkować według doskonałego wzorca *sacrum* (Niczyporuk 1998, s. 49, 52–53).

Trudy i niedole miesięcy wędrówki znaczonej niebezpieczeństwami, chorobami, bojami, śmiercią stają się sposobem pogłębionego doświadczania przekraczania ograniczeń: „Wszystko może się potęgować, rosnąć w mniemaniu i nigdy człowiek niezdolny jest rzec, że wyczerpał jakąś groźbę do samego do dna. Zawsze istnieje możliwość pogłębienia poprzedniej granicy, przekroczenia krańców własnej wytrzymałości, zdawałoby się ostatecznie naciągniętej” (t. 4, s. 219). Wypełnienie wybraństwa i posłannictwa leży w możliwości odejścia od kręgu *profanum* (ułomność natury cielesnej, skłonność do grzechu) do przywrócenia życia w porządku *sacrum* (doskonałość).

Najwytrwalsi rycerze, którzy doświadczyli ognia próby głodu, zmęczenia, strachu, są godnymi miana „dobrych”: „jest ich niewielu, lecz samych najlepszych. Są przetrawieni, dojrzały do tego, by dojść. W czystości trzyletniej wędrówki wypaliły się żądze, wygasły namiętności, przeżyły się osobiste bóle. Kto był słaby – odpadł” (t. 4, s. 323).

Rycerze w *Krzyżowcach* bliscy są wizji alegorycznego wędrowca, podążającego ku wartościom. Zmierzają ku górze, doskonałości, muszą pokonać wpiery obawy i własne słabości. Przeżywane spotkania, nowe miejsca, osoby, przygody, walki zmieniają wszystkim przestrzeń horyzontalnie (geograficznie) i wertykalnie (jedni pną się w górę, doskonaląc swój charakter; inni spadają w dół, grzęzną w nieprawościach; Wieczorkiewicz 1996, s. 109 i nast.). Słabi nie poradzi sobie, zakończyli drogę. Mocni duchowo i powołani do stanu rycerskiego, świadomie obrali dolę tułacza, bo choć tęsknią za domem idealnym (rajem, którego ziemską zapowiedzią jest święte miasto Jerozolima jako odbicie niebiańskiego Jeruzalem), ciągle muszą iść dalej, podejmując walkę z całym złem tego świata (Wieczorkiewicz 1996, s. 152 i nast.).

Radość i uniesienie ogarnia tych, którzy właśnie jako „dobrzy rycerze” doszli:

Oto są!... Oto są!... Oto doszli!... Wypełnili ślubowanie! Osiągnęli cel, na pozór niedosięgly, który oderwał ich od życia, od rodzin, od kraju, wywiódł ich aż na koniec świata... Oto są!... Dopełniło się... [...] I kto wie, czy godzina ta nie będzie najpiękniejsza w dziejach krucjaty, chwila niezapominanej, najdoskonalszej radości nie zmacanej żadnym, zgrzytem. Moment, gdy cel jest już o s i ą g n i ę t y, lecz jeszcze n i e posiadany... (t. 4, s. 332)

Dla Imbrama wejście do Jerozolimy nie jest ostatnim etapem drogi osiągnięcia dojrzałości wewnętrznej oraz ocalenia swego sumienia. To zaledwie pewien etap prowadzący do rehabilitacji i odkupienia swych przewin<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> „Z powieści o krucjatach Zofii Kossak przebija troska o człowieka, jego kondycję duchową, zwłaszcza w sytuacji, gdy odrzuca Boga i żyje według własnych zasad. Opisuja ogrom zła wyrządzonego przez bohaterów swoich powieści, przedstawia drogę ich moralnej rehabilitacji” (Marczak 2014, s. 132).



Najtrudniejszy okazuje się powrót. Gdy dawny niefrasobliwy i naiwny młodzik, teraz dojrzały, doświadczony mężczyzna, uświadamia sobie swoje słabości, potrafiąc przyjąć ich konsekwencje (osamotniona żona zmarła z tęsknoty), odnosi prawdziwe duchowe zwycięstwo.

Gorycz powrotu potęguje nabyta „obcość” – już nie jest tym samym, co przed wyruszeniem w drogę; zbyt wiele widział i przeżył. Otoczenie, z jakiego wyszedł, pozostało (przynajmniej pozornie) takie samo, on zaś sam podległ wielorakim zmianom. Nawet nie chce opowiadać o swoich przeżyciach i przygodach, zakładając, że i tak słuchacze go nie zrozumieją.

Istotnie, o czym miał mówić, jak? Niewiastom, których stopy znały tylko glinianą polepę, opowiadać, że chodził po posadzce, naśladowując do złudzenia wodę zmarszczoną wietrzykiem w drobniutkie fale [...] Mieszkańcom cienistej, wilgotnej puszczy prawić o spalonej, bezwodnej pustyni? Przecież nie zrozumieją ani nie uwierzą (t. 4, s. 416).

Spotkanie z obcym zawsze napełniało człowieka lękiem, ponieważ poprzez inność obcego (człowieka, zjawiska) zachwiany zostaje dotychczasowy porządek rzeczy, dokonuje się nagła destrukcja bezpiecznego i oczywistego porządku kosmicznego, o którym teraz nagle nie wiadomo, czy uda się do niego powrócić. Wszystko, co inne i obce, jest reprezentantem odwróconego porządku, a więc pochodzi z tajemniczej i budzącej respekt sfery *sacrum*. Obcy to istoty z pogranicza, drogi, np. ludzie gościńca (pielgrzymi, wędrowcy, uciekinierzy), naznaczeni psychicznie lub fizycznie (np. upośledzeni, kalecy), cudzoziemcy i wyznawcy innej religii (zob. Kowalski 1998, s. 360–367). Obcych należało traktować z respektem – stąd liczne w kulturach ludowych przepisy dotyczące świętego prawa gościnności (Pytel 1990), poparte licznymi podaniami o karze dla tych, którzy nie udzielili gościny obcym.

Dzieje młodego rycerza w *Krzyżowcach* są historią jego wewnętrznego dojrzewania, całkowitej zmiany życia i postrzegania świata, radykalnych przemian duchowych. Imbram wyszedł z przestrzeni swojskiej, bezpiecznej, lękając się „obcości” tego, co może go spotkać, i „obcych”, a powraca sam jako „obcy”. Pojął, że już nie przynależy do dawnego porządku i świata, bardziej czuje się gościem, przybyszem niż mieszkańcem. Wypełnił jednak nakaz, który jest prymarnym przesłaniem *Krzyżowców*: „Jest chwila, że trzeba wszystkim iść”. Można zaryzykować twierdzenie, iż temporalną symbolikę powieści objaśnia odwołanie się do dynamiki trynitarniej Stwórcy. W rozprawie Piotra Liszki obszernie omówiona została „dynamika relacji pomiędzy Osobami a naturą boską, jest przyczyną, źródłem mnogości bytów i źródłem dynamicznej wielowymiarowej struktury czasoprzestrzeni” (Liszka 1992, s. 204), co ewokuje konieczność zmian poszczególnych person i całej struktury świata.

Zofia Kossak-Szczucka, traktująca Objawienie (oparte na Tradycji i biblijnym słowie Bożym) nie jako kategorię estetyzującą, ale jako konstytuującą swego życia i pisarstwa, nieprzypadkowo sięgała po kostium historyczny, by wskazać na nieustanną immanencję Boga w świecie. Odpowiednim stylem do interpretacji jej spuścizny zdaje się styl przyświadczaąco-kerygmaticzny (zob. Gutowski 1994; Jakiel 2010). *Krzyżowcy* są jednym z przykładów biblijnego rozumienia dziejów i ich parenetycznej wymowy. Historia krucjat, znaczone zarówno pięknymi, jak i bolesnymi wydarzeniami, niczym w soczewce skupiła się w indywidualnej „mikrohistorii” Imbrama. Podobnie jak wiele postaci (którym patronują Abraham, Mojżesz) opisanych w biblijnych przekazach burzliwych czasów Przymierzy, przeszedł on z *chairoso* do *kairosu* jako okresu dojrzałości etycznej<sup>15</sup>. Teologia czasu jest zarazem teologią przemiany; uwidaczniają to kreacje wielu bohaterów Zofii Kossak-Szczuckiej, co jest również świadectwem pastoralnej wartości jej pisarstwa. Poznanie siebie (wyjście z zewnątrz i wejście do wewnątrz) prowadzi do *metanoi* i dojrzałego udoskonalenia (powrót do wartości) na drodze do zbawienia. Wszystko dzieje się w obrębie wymiaru czasu usakralizowanego, nieliniowego, nie tylko toczącego się w biegu po okręgu, lecz także... spiralnego<sup>16</sup> – na coraz wyższym stopniu rozwoju.

## Bibliografia

- Asbridge T. (2015), *Krucjaty. Wojna o Ziemię Świętą*, przeł. N. Rataj, M. Józefowicz, Kraków.
- Balthasar H.U. (1996), *Czas Chrystusa*, w: tegoż, *Teologia dziejów*, tłum. J. Zychowicz, Kraków.
- Bartnik C. (1987a), *Chrystus jako sens historii*, Wrocław.
- Bartnik C. (1987b), *Historia ludzka i Chrystus*, Katowice.
- Bielecki S. (1995), *Kairos chrześcijanina według Rz 13*, „Collectanea Theologica” nr 65/3.
- Bielecki S. (1996), *Kairos chrześcijanina w ujęciu listów św. Pawła*, Lublin.
- Billins M. (2002), *Wyprawy krzyżowe*, przeł. Z. Dalewski, Warszawa.
- Borkowska M. (2012), *Wiara i forma (Zofia Kossak – Teodor Parnicki)*, w: *Potrzeba sacrum. Literatura polska okresu PRL-u*, red. M. Oładakowska-Kuflowa, W. Felski, Lublin.
- Dalewski Z. (1997), *Pasowanie na rycerza ksiąg polskich w średniowieczu. Znaczenie ideowe i polityczne*, „Kwartalnik Historyczny” nr 4 (CIV).

<sup>15</sup> O dojrzałości etycznej okresów Przymierzy w Biblii – zob. Stachowiak 1964, s. 291–303.

<sup>16</sup> Interesujący postulat odczytywania czasu wysuwa J. Kostecka (2019, s. 85–98).

- Duby G. (1986), *Rycerz, kobieta i ksiądz. Małżeństwo w feudalnej Francji*, przeł. H. Geremek, Warszawa.
- Eliade M. (1997), *Inicjacje, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, tłum. K. Kocjan, Kraków.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, Warszawa 1990;
- Garcia M.H. (2008), *Droga doświadczenia. 30-dniowe rekolekcje ze św. Teresą od Jezusa i św. Janem od krzyża*, przeł. B.K. Jakubowski, Kraków.
- Godzimirski J. (1995), *Śmierć a poznanie – rytuał inicjacji*, „Kwartalnik Filmowy” nr 12/13.
- Gołuński M. (2019), *Jerozolimskie piaski. Wyprawy krzyżowe w polskiej powieści historycznej*, Bydgoszcz.
- Gutowski W. (1994), *Wśród szczyfów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń.
- Harris J. (2005), *Bizancjum i wyprawy krzyżowe*, przeł. J. Gardzińska, Warszawa.
- Hauziński J. (2000), *Od narracji zmitologizowanej do interpretacji semiotycznej. Piśmiennictwo o krucjatach w ujęciu źródłowym i historiograficznym*, „Słupskie Studia Historyczne” nr 8.
- Jakiel E. (2010), *W służbie katechezy*, Gdańsk.
- Jankowski A. (1987), *Eschatologia biblijna Nowego Testamentu*, Kraków.
- Jurgała-Jureczka J. (2007), *Dzieło jej życia. Opowieść o Zofii Kossak*, Częstochowa.
- Jurgała-Jureczka J. (2014), *Zofia Kossak. Opowieść biograficzna*, Warszawa.
- Kossak-Szczuczka Z. (1938), *Chrześcijańskie posłannictwo Polski w przeszłości i dziś*, Poznań.
- Kossak-Szczuczka Z. (1971), *Krzyżowcy*, t. 3–4 wyd. 9, Warszawa.
- Kossak-Szczuczka Z. (1998), *Na emigracji*, oprac. M. Pałaszewska, Warszawa.
- Kossak-Szczuczka Z. (1999), *Krzyżowcy*, t. 1–2, wyd. 12, Warszawa.
- Kossak-Szczuczka Z. (2007), *Wspomnienia z Kornwalii 1947–1957*, posłowie A. Bugnon-Rosset, F. Rosset, Kraków.
- Kostecka J. (2019), *Spiralna koncepcja czasu w prawie kanonicznym – inspiracje pastoralne*, „Teologia Praktyczna” nr 20.
- Kowalski J. (2001), *Niezbędnik krzyżowca. Pieśni i opowieści krucjatowe*, Dębogóra.
- Kowalski K., Krzak Z. (1989), *Tezeusz w labiryncie*, Wrocław.
- Kowalski P. (1998), *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Wrocław.
- Kozera B. (1993), *Literatura a religia. Polska współczesna powieść katolicka*, Opole.

- Krawiecka E. (2015), *Kobiety zegar życia a sakrament czasu w powieści S. Undset „Krystyna córka Lavransa”*, w: *W rytmie zegara... Wokół zagadnień chronozoficznych*, red. Z. Chojnowski, B. Kurządkowska, A. Rzymiska, Olsztyn.
- Le Goff J. (1997), *Świat średniowiecznej wyobraźni*, przeł. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa.
- Liszka P. (1992), *Wpływ nauki o czasie na refleksję teologiczną*, Wrocław – Warszawa.
- Madden T. (2008), *Historia wypraw krzyżowych. Nowe ujęcie*, tłum. A. Czwojdrak, Kraków.
- Marczak E.J. (2014), *Świat wartości jako pomost między chrześcijaństwem a islamem na przykładzie trylogii Zofii Kossak o krucjatach*, „Język – Szkoła – Religia” nr 9.
- Marynowska A. (2014, 2015), *Deus lo volt? Mit krucjat jako element dyskursu politycznego w artykułach prasowych ostatnich dwóch dekad*, „Maska. Magazyn antropologiczno-społeczno-kulturowy” nr 1/2014 i 26/2015.
- Mayer H.E. (2008), *Historia wypraw krzyżowych*, tłum. T. Zagórski, Kraków.
- Niczyporuk D. (1998), *Przestrzeń w kultowym obrazie świata*, w: *Przestrzeń w nauce współczesnej*, red. S. Symotiuk, G. Nowak, Lublin.
- Nowak M. (2006), *Koncepcje dziejów w powieściach o inspiracji chrześcijańskiej*, w: *Powieść historyczna. Dawniej i dziś*, red. R. Stachura, T. Budrewicz, B. Faron, Kraków.
- Olszewska M.J. (2009), *Drogi nadziei. Polska proza historyczna z lat 1876–1939 wobec kryzysu kultury. Wybór*, Warszawa.
- Olszewska M.J. (2014), *O wierności sobie. Zofii Kossak-Szczuckiej trudne doświadczenia emigracyjne. Przypomnienie*, „Język – Szkoła – Religia” nr 9(2).
- Olszewska M.J. (2017), *Historia i religia w twórczości Zofii Kossak-Szczuckiej*, <https://teologiapolityczna.pl/prof-maria-jolanta-olszewska-historia-i-religia-w-tworczosci-zofii-kossak-szczuckiej> [dostęp: 7.05.2022].
- Ossowska M. (1973), *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa.
- Owczarz E. (2018), *Widzenie i wczytywanie. Topografia i historia w Caprei i Romie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, „Litteraria Copernicana” nr 4(28).
- Pałaszewska M. (1999), *Zofia Kossak*, Warszawa.
- Pàttaro G. (1988), *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*, w: *Czas w kulturze*, red. A. Zajączkowski, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa.
- Pentek Z. (2004), *Cesarstwo łacińskie 1204-1261. Kolonialne państwo krzyżowców czy Neobizancjum?*, Poznań 2004;
- Pernoud R. (2002), *Kobieta w czasach wypraw krzyżowych*, przeł. I. Badowska, Gdańsk 2002;
- Prawer J. (2017), *Królestwo jerozolimskie. Europejski kolonializm w średniowieczu*, przeł. G. Smółka, Oświęcim 2017;

- Pytel J.K. (1990), *Gościnność w Piśmie: studium źródłowo-porównawcze*, Poznań 1990;
- Quenot M. (2007), *Ikona i kosmos. Inne spojrzenie na dzieło stworzenia*, przeł. H. Paprocki, Białystok 2007;
- Ratajczak W. (2008), *Literatura polska XIX wieku*, Poznań 2008;
- Ratajczak W. (red.) (2006), *Europejskość i rodzimność. Horyzonty twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Poznań.
- Runciman S. (2009), *Dzieje wypraw krzyżowych*, przeł. J. Schwakopf, 1987, t. 1–3, Warszawa 2009;
- Sobieraj A. (2010), *Czas jako tajemnica teologiczna*, „PERSPECŦIVA Leńnickie Studia Teologiczno-Historyczne” Rok IX 2010 Nr 2 (17);
- Stachowiak L.R. (1964), *Teologiczno-biblijna problematyka czasu*, „Ruch Biblijno - Liturgiczny”, 17 1964;
- Starowieyska-Morstinowa Z. (1936), [bez tytułu], „Przegląd Powszechny”, 1936, nr 2 (626);
- Strzelecki R. (2017), *Etyka i czas*, „Kultura i Rozwój” 4(5)/2017;
- Szafrański A.L. (1990), *Kairologia. Zarys nauki o Kościele w świecie współczesnym*, Lublin 1990
- Wieczorkiewicz A. (1996), *Wędrowcy fikcyjnych światów: pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk 1996;
- Wybranowski D. (2001), *Obraz wojen krzyżowych i krzyżowców w prozie Zofii Kossak, Jana Dobraczyńskiego i Jarosława Iwaszkiewicza*, „Napis”, seria VII 2001, Warszawa 2001;
- Zachariasz A.L. (1991), *Czas jako kategoria kulturowa*, [w:] *Czas. Wartość i Historia*, pod red. Z. J. Czarneckiego, Lublin 1991.
- Zajączkowski A. (red.) (1988), *Czas w kulturze*, Warszawa.

#### Streszczenie

### **Wezwanie kairotyczne: „Jest chwila, że trzeba wszystkim iść”. Propozycja tropu interpretacyjnego *Krzyżowców* Zofii Kossak-Szczuckiej**

Epopeja Zofii Kossak-Szczuckiej o czasach wypraw krzyżowych przynosi znacznie więcej niż tylko porywający literacko obraz sięgający wielkich tradycji pisarstwa historycznego przynosi własną, oryginalną wizję odnoszącą się również do kryzysu etycznego współczesności. Dzieje młodego rycerza Zbyluta to swoisty pamiętnik dojrzewania duszy podczas zbrojnej wędrówki do Ziemi Świętej. Kluczowe jest pojęcie *kairosu* jako wezwania człowieka do podjęcia misji i odczytania woli Stwórcy. Biblijne rozumienie teologii czasu jest zarazem teologią przemiany; uwidaczniają to kreacje wielu bohaterów Zofii Kossak-Szczuckiej, co jest również świadectwem pastoralnej wartości jej pisarstwa. Na przykładzie

losów bohaterów „Krzyżowców” pisarka uczy jak ważne jest poznanie siebie prowadzące do stanięcia w świetle prawdy czego wynikiem jest przemiana skutkująca udoskonalaniem jako powrotu do spójnego systemu wartości etycznych.

**Słowa klucze:** Zofia Kossak Szczucka, ideał rycerza, Ziemia Święta, epopeja historyczna, teologia czasu, kairos

#### Summary

**The kairotic call: ‘There is a moment that all have to go’.  
A proposal for an interpretive perspective  
on Zofia Kossak-Szczucka’s *Krzyżowcy* [*Crusaders*]**

Zofia Kossak-Szczucka’s epic about the time of the Crusades brings much more than a thrilling literary portrayal reaching back to the great traditions of historical writing. This epic brings its own original vision that also relates to the ethical crisis of modern times. The story of the young knight Zbylut is a kind of memoir of the maturation of the soul during the armed journey to the Holy Land. Key is the notion of *kairos* as a call to man to undertake a mission and read the will of the Creator. The biblical understanding of the theology of time is at the same time a theology of transformation; this is shown in many of Zofia Kossak-Szczucka’s characters, which is also testimony to the pastoral value of her writing. On the example of the fate of the protagonists of *Crusaders*, the writer teaches the importance of self-knowledge leading to standing in the light of truth, the result of which is transformation producing improvement as a return to a coherent system of ethical values.

**Keywords:** the ideal of the knight, the Holy Land, the historical epic, theology of time, kairos

## ŚWIĘTY WOJCIECH W NASZEJ LITERATURZE, TYM RAZEM AUTORÓW Z POMORZA

To jeszcze nie koniec literackich transpozycji postaci św. Wojciecha w naszej literaturze. Na omówienie czeka zapomniana pisarka okresu międzywojennego, która poświęciła św. Wojciechowi w swojej trzytomowej powieści wiele miejsca, a nigdy nie zwrócono na to specjalnej uwagi. Zanim jednak o niej powiem (a jej nazwisko specjalnie trzymam w tajemnicy), zwrócę uwagę na Cyryla Danielewskiego, syna Ignacego Danielewskiego. Pierwszy był pomorskim pisarzem, działaczem i redaktorem znanych w II połowie XIX w. czasopism, takich jak chociażby „Gazeta Toruńska” i „Przyjaciół”.

W roku 1897 w Warszawie i Poznaniu wystawiono na scenie teatralnej *Rok 997*, „obraz dramatyczny w 4 odsłonach” Cyryla Danielewskiego, natomiast w roku 1928 ukazał się ten religijno-patriotyczny dramat w Poznaniu w osobnej edycji jako *Z gniazda orłów białych, czyli rok 997* (Danielewski 1928). Czytamy nadto w *Nowym Korbucie* (1973, s. 398), że miał on jeszcze takie tytuły, jak *Pod godłem krzyża* czy *Legenda pomorska*. A ponieważ znaczyła w nim wiele muzyka, było mu blisko do opery i może nawet powinien się on zwać obrazkiem muzycznym. To jednak nie wszystko, bo w roku 1922 w teatrze w Toruniu wstawiono ten utwór jako *Legenda z Pomorza (Rok 997)*, a jego „cztery obrazy” też miały „ilustrację muzyczną” (Munnich 1922, s. 3).

Kiedy wejrzymy w jego treść, którą mamy okazję odczytać z poznańskiego wydania, okazuje się, że chociaż podobnie jak u Kuczyńskiego św. Wojciecha dano w spisie osób na pierwszym miejscu, a na drugim Bolesława Chrobrego, to tutaj dopiero w czwartym akcie, kiedy akcja będzie się działa w pruskim Romowe, dowiemy się więcej o św. Wojciechu, którego – jak wiemy – tam zamordowano. Tak więc dwa pierwsze akty dzieją się w roku 996, trzeci – w pruskich borach, a czwarty – w pruskim świętym gaju. Postaci w tym dramacie wiele, bo blisko trzydzieści, muzyki też, ale jego dramaturgia okazuje się niewiele znacząca. Co prawda toruński recenzent pozytywnie napisał o *Legendzie z Pomorza*, ale zwrócił

<sup>1</sup> [tadeusz.linkner@ug.edu.pl](mailto:tadeusz.linkner@ug.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0001-8521-2771>

uwagę głównie na grę aktorów, a niewiele mówił o akcji tego „obrazka”. To zrozumiałe, jeżeli było tam więcej o skazanej przez Prusów na śmierć nieszczęsnej Emnildzie niż o św. Wojciechu, żegnającym się z Bolesławem Chrobrym przed wyprawą na ziemie Prusów, a potem o pruskim kniaziu, Tejsote, którego biskup nawrócił, i wreszcie o męczeńskiej śmierci biskupa w pruskim świętym gaju; szkoda tylko, że za sceną. Wobec tego o czym tu mówić, jeżeli przy tym wszystkim muzyki było tak wiele, że podczas toruńskiego spektaklu zagłuszała nawet słowa aktorów (Munnich 1922, s. 3)? Tak więc niewiele tu o św. Wojciechu. Jeżeli nawet nie tyle, ile w legendzie, to dramaturgicznego arcyzmu jeszcze mniej. Kończąc, można jeszcze dopowiedzieć, że podobny dramat o tytule *Der hl. Adalbert* Marii Weitzenmüller ukazał się też w roku 1897 w Essen, o czym informował „Pielgrzym” przy okazji kilku słów o wystawieniu 12 i 13 kwietnia 1897 r. w Teatrze Polskim w Poznaniu tegoż właśnie *Roku 997* Danielewskiego (*O dramacie „Der hl. Adalbert”* 1897).

To jednak jeszcze nie koniec, ponieważ w roku 1907 udało się natrafić w „Przewodniku Katolickim” na *Hymn na cześć św. Wojciecha* anonimowego autora. Jego pierwszą zwrotka, jak to w hymnach bywa, ma najpierw panegiryczny charakter, mówiąc o św. Wojciechu jako „Najpierwszym z Męczenników” i „Patronie polskiej krainy” (*Hymn...* 1907, s. 121), a następnie jest pokornym wyznaniem, że „śmiercielnikowi” niełatwo „wysławiać” czyny św. Wojciecha, czym zarazem autor tłumaczy swą anonimowość. Po takim wprowadzeniu kolejne zwrotki podają znaną z legendy opowieść o św. Wojciechu, który nauczając i głosząc chrześcijańską wiarę, wyruszył z Węgier do Polski, by – trafwszy do Prusów – ponieść męczeńską śmierć. Na tym jednak nie koniec, bo wedle hymnicznej kompozycji ostatnie zwrotki, a tutaj aż trzy, to modlitewne błaganie skierowane do Świętego o uzyskanie odpustu za „wszystkie przewinienia” oraz o pokój, natomiast za Jego sprawą – do „Boga w osobach troistego” o wieczną chwałę.

To tylko wstęp do jeszcze kilku utworów o św. Wojciechu, czyli do wiersza *Ofiara matki*, opowiadanki *Sen o św. Wojciechu* i powieści *Goraj*. Pierwsze dwa teksty ukazały się w roku 1914 w nrze 16 „Przewodnika Katolickiego”, tymczasem ostatni utwór – w Bydgoszczy w roku 1916. Ich autorką była Stefania Tuchołkowa, której biogramu nie znajdziemy ani w encyklopedycznym przewodniku *Literatura Polska*, ani w *Nowym Korbutcie*, a jedynie w bydgoskich publikacjach (Mrozek 1984; *Stefania Tuchołkowa* 2019, s. 38; Nadolska 2018, s. 85–101) oraz w internetowej Wikipedii. Korzystając głównie z tego ostatniego źródła oraz dopowiadając ze źródeł wskazanych w przypisie, wiemy, że Stefania Tuchołkowa, z domu Zaleska, zajmująca się publicystyką, pracą literacką i działaniem narodowo-społecznym, urodziła się 25 kwietnia 1874 r. w Bożejewiczkach w pow. żnińskim na Pałukach, a zmarła w 1824 r. w Bydgoszczy. Pochodziła z rodziny ziemiańskiej (córka Romualda Zaleskiego i Rozalii z Sulerzyńskich) i pierwsze nauki pobierała w domu, a potem na pensji pani Danysz w Poznaniu.



W roku 1891 jej mężem został Artur Tuchołek. Kiedy ich ziemiański majątek podupadł, przeprowadzili się do Bydgoszczy i tutaj Stefania Tuchołkowa zajęła się pisarstwem, sprawami oświatowymi, tajnym nauczaniem, wspomaganiami wielkopolskich powstańców oraz działalnością charytatywną. Od roku 1912 pisała do „Dziennika Bydgoskiego”, redagując nawet podczas I wojny tę gazetę, a także dając swoje teksty do „Przewodnika Katolickiego”. Prowadziła m. in. Czytelnię dla Kobiet i Koło Kobiet Polskich w Bydgoszczy, a w latach 1921–1925 była radną w bydgoskiej Radzie Miejskiej. Pisała nie tylko opowiadania, „stylizowane na podania ludowe, baśni dla dzieci oraz lirykę konfesyjną” (Stefania Tuchołkowa 2019, s. 38), lecz także powieści obyczajowe i historyczne, z których można by wymienić *Demona gry* (1914), *Dziewicę Orleańską* (1916), *Goraja*, jak również dramaty: *Gdy zabrzmią Trąby Chrobrego* (1919), *Ludwik Narbutt* (1923).

Z tematyki konfesyjnej zwracają uwagę dwa teksty S. Tuchołkowej, opublikowane w 1914 r. w „Przewodniku Katolickim”: wiersz *Ofiara matki* (Tuchołkowa 1914b, s. 190) i powiastka *Sen św. Wojciecha* (Tuchołkowa 1914a, s. 190–191). Genezę wiersza zapowiada dane przez autorkę w przypisie zdarzenie, które zainicjowało świętość Wojciecha. Otóż gdy był on chłopcem, ciężko zachorował i matka, zaniósłszy go do kościoła, przyrzekła przed „ołtarzem Maryi”, że jeśli przeżyje, poświęci go „służbie Bożej”, chociaż ojciec przeznaczył go do stanu rycerskiego<sup>2</sup>. Prośba matki została spełniona:

Wróc go do życia – rycerzem wiary,  
Nie oręż, krzyż mu damy do dłoni,  
Zamiast szyszaka, biret u skroni.

Niech z niego rośnie bojownik Pański,  
Co świat podbije wiarą pogański« –  
I ledwie rzekła matka te słowa,  
A już dziecina śmieje się zdrowa.

Barwą rumieńca płoną mu lica.  
»Bądź pochwalona, Boga-Rodzica!« –  
Zawoła matka – »Weź mego syna  
Sobie za sługę, Panno Jedyna!« (Tuchołkowa 1914b, s. 190).

<sup>2</sup> Por. przypis przydany do tytułu wiersza *Ofiara matki* (Tuchołkowa 1914b, s. 190).

*Sen św. Wojciecha* to opowieść o śnie, który przydarzył się św. Wojciechowi, kiedy był w Pradze biskupem. Nie spał w swoim łożu, które ustąpił

niewidomemu żebrakowi, a miał posłanie obok, leżąc na włosieniicy z kamieniem pod głową. Zwykle natychmiast zasypiał, ale tej nocy okazało się to niemożliwe i oddał się rozmyślaniom. Już pięć lat zarządzał praską diecezją, ale niczego nie osiągnął. Nie miał posłuchu u wiernych, którzy, oddając się rozpuście, żyli w nieposzanowaniu praw wiary i wszelkich jego nakazów, a jako że był z rodu Sławników, więc ród Wrszowców go nie znosił, zazdroszcząc przede wszystkim biskupstwa. Kiedy podczas tych dręczących go myśli zasnął, ujrzał Jezusa, który nakazał mu bronić zagrożonej Chrystusowej wiary. Za radą przyjaciela zamienił więc „pastorał biskupi na kij pątniczy, a mitrę na kaptur pielgrzyma” i wyruszył do Rzymu, gdzie został zwolniony z „obowiązków biskupich” (Tuchołkowa 1914b, s. 191).

I oto „Niewdzięczne owieczki diecezji praskiej utraciły swego świętego pastora” (Tuchołkowa 1914b, s. 191).

Taki był efekt prośby matki św. Wojciecha, Strzeżysławy, i snu św. Wojciecha, co oczywiście w jednym i drugim przypadku spełniło się za sprawą cudu. Zarówno wiersz, jak i powiastka oddały to trafnym słowem i wyważonym arcyzmem. Bo jakże się spodziewać wysokiego stylu wobec transpozycji podania czy legendy? Jak powie Tuchołkowa, „Wierszyk ten osnuty jest na tle cudu, jaki zdarzył się przed obrazem Matki Boskiej w kościele praskim”. Powstał więc z ludowej opowieści.

Podobnie można by powiedzieć o następnym utworze. Jeżeli jednak pamiętać o młodopolskim czasie, w którym te utwory zaistniały, to chociaż ich autorka z modernizmem nie miała nic wspólnego, ich ludowy temat i oniryzm mimo wszystko nie byłyby tej epoce obojętne. To jednak niewiele, i trzeba powiedzieć, że z racji zajęcia się św. Wojciechem, który w pamięci ludu jak najbardziej się ostał, raczej przypadkowe spotkanie z Młodą Polską. Przy tym jednak należałoby pamiętać o św. Wojciechu w Żeromskiego *Wietrze od morza*, gdzie podobnie jak u Tuchołkowej prawda historyczna też będzie przeplatała się z literacką fikcją, a ludowa opowieść – z literackim słowem, i gdzie oniryzmu też nie brakuje. Tylko że to wszystko zdarzy się na zdecydowanie wyższych artystycznych i także ideowych oktawach.

Na zainteresowanie Tuchołkowej czasami św. Wojciecha i wreszcie nim samym trafiamy w wydanej w Poznaniu w 1916 r. trzytomowej powieści *Goraj*, której iście barokowe opisanie informuje w podtytule, że jest to „Powieść na tle czasów Mieczysława i Bolesława Chrobrego, napisana w 950-siątą rocznicę zaprowadzenia chrześcijaństwa w Polsce”. Akcja dzieje się w okolicy Gniezna, a rozpoczyna się w pierwszych dniach kwietnia 965 r. starosłowiańskim święto-

waniem zmarłych, kończy zaś w roku 1000. W kwietniowym czasie roku 956 podczas święta „mogilek” wierni wierze ojców niosą na groby swoich bliskich kołacze i jajka, by potem ich skorupki rzucać do strumienia, który zaniesie je tam, gdzie przebywają dusze zmarłych, nazywane ongiś Rachmanami. Tak mówili o święcie zmarłych Ludwik Stasiak w powieści *Brandenburg, kraina słowiańskich mogił* oraz Joachim Szyc w pracy *Słowiańscy bogowie* (1865), o czym autorka powie w przypisach (zob. Tuchołkowa 1916, s. 11–12<sup>3</sup>).

Potem dowiemy się tu jeszcze o słowiańskim chrampie, uroczysku, świętym gaju, horodyszczu czy żalniku, a także o wielu słowiańskich bóstwach, znanych u J. Szycy czy wyczytanych ze *Starej baśni* i *Luboni* J.I. Kraszewskiego, ale nie to jest w tej powieści najważniejsze – chociaż konieczne dla prezentacji dawnych wierzeń, którym stara się być wierny tytułowy bohater, Goraj. Chodzi tu przede wszystkim o zmaganie się nowej wiary ze starą, co trwało lata i nie było wcale łatwe, chrzest Mieszka nie wszystkich bowiem od razu przekonał i skłonił do wiary w jednego Boga.

Tuchołkowa wykorzysta w tej sprawie Goraja i Bognę, by pokazać relację starej wiary z nową. Zakochani przeżywają tragiczną sytuację; wiernemu słowiańskiej wierze ojców Gorajowi nie udaje się bowiem nakłonić Bogny do porzucenia chrześcijańskiej wiary. Niemniej „miłość zwycięża”, jak powiedziałaby Kuczyński tytułem swego dramatu, tu jednak najpierw ta ziemiska, a dopiero później ta chrześcijańska. Na tę ostatnią miłość jednak będzie trzeba jeszcze długo poczekać. Gdy Bolesławowi Chrobremu nie uda się skłonić Goraja siłą do porzucenia wiary w słowiańskie bogi – wszak nie zdobędzie wznoszącego się na skalnym urwisku (?) zamku – zmieni przekonania Goraja miłość do syna, którego cudem uratuje św. Wojciech. Najpierw ojciec, podobnie jak ongiś żonę Bognę, będzie więził Radogosta, ponieważ ten nie zechce się wyrzec nowej wiary. Lecz kiedy tylko św. Wojciech ochroni jego syna przed niechybną śmiercią od pioruna, wtenczas Goraj, uznawszy stare bogi za słabsze, porzuci swoją pogańską wiarę i absolutnie się zmieni. Zgodzi się na małżeństwo Radogosta z Bożenką, którzy podobnie jak jego matka też stali się chrześcijanami, a ochrzczony przez św. Wojciecha będzie odtąd żył po chrześcijańsku.

Oczywiście zdarzeń i wątków w tych trzech niewielkich powieściowych tomach, liczących niecałe dwieście stron, mamy tyle, że na ich omówienie trzeba by wiele czasu i miejsca, tu jednak znaczącej najwięcej sprawa św. Wojciecha. Zanim jednak cokolwiek o nim w tej powieści się powie, najpierw autorka zwróci uwagę na miłosny wątek poganina Goraja i chrześcijanki Bogny, którym towarzyszą inne epizody i przygody – bo to mimo wszystko powieść awanturniczko-przygodowa, w której okazuje się bardzo widoczny wątek religijny. Chociaż

<sup>3</sup> Odtąd numery stron przy cytatach.

o zmaganiu się starej wiary z nową mówi się tu już od początku, to najpierw dowiadujemy się o wierze słowiańskiej, a dopiero później, i to od spotkania Goraja z pustelnikiem, który go wyleczy z ran zadanych mu przez niedźwiedzia, pojawiają się treści chrześcijańskie, by w drugim tomie z racji chrztu Mieszka<sup>4</sup> znaczyć już więcej, a wreszcie w ostatnim, trzecim tomie najwięcej, i to właśnie za sprawą św. Wojciecha.

Święty Wojciech pojawia się bowiem dopiero w tomie trzecim, i to zaraz na jego pierwszych kartach, kiedy to odwiedza umierającą Bognę. Przywołał go do jej łoża Goraj, przekonany, że zostanie uzdrowiona, wszak przyjęła komunie (zob. Tuchołkowa 1916, s. 123). Bogna jednak umiera. Nie pomogą nawet próśby wznoszone przez niewiernego Goraja do wiszącego nad jej łożem krzyża. Zrozpaczony, nawet się nie sprzeciwi, że nie zostanie spalona na stosie, a po chrześcijańsku pochowana w trumnie, i że w pogrzebie będzie uczestniczył św. Wojciech (Tuchołkowa 1916, s. 127). Nie potrwa to jednak długo. Wkrótce znowuż pocznie prześladować chrześcijan. Napadnie na dworzec Poraja, najstarszego brata św. Wojciecha (?), i spali wiele kościołów. Nie zmieni swego postępowania nawet wobec próśb św. Wojciecha. Natomiast gdy św. Wojciech przybędzie na ucztę, Goraj go uwięzi. Na nic to jednak, bo niczym zmartwychwstały Chrystus wyjdzie z lochu i powtórnie wezwie Goraja, by zaprzestał czynić zło. Ponieważ niczego to nie zmieni, zapowie swoją wizytę w urodziny Radogosta, mówiąc przy tym, że jeżeli tylko Bóg zechce, to nie tylko zniszczy zamek Goraja, ale piorunem zabije jego ukochanego syna. Natomiast gdy Bolesław Chrobry zechce napaść na uczującego na zamku Goraja, odwiedzie go od tego zamysłu: „Ten krwi chrześcijańskiej chciwy poganin – mówił do księcia – jest tylko narzędziem w ręku Przedwiecznego i nie siłą, nie karą, nie upokorzeniem, nie przymusem, lecz z wolnej woli ma uchylić czoła przed krzyżem Chrystusa, aby się w jego nawróceniu jawnie moc Boża okazała” (Tuchołkowa 1916, s. 151).

Ponieważ Goraja najbardziej przeraża słowa św. Wojciecha o śmierci jedyńskiego syna, aby ochronić go od pioruna, wzmocni jego komnatę żelaznymi płytami. Oczywiście stanie się odwrotnie, ponieważ piorun uderzy właśnie w tę żelazną komnatę. Pewnie Radogost by zginął, gdyby nie ocalił go św. Wojciech. I to Goraja zupełnie odmieni. Nie tylko pozwoli on św. Wojciechowi się ochrzcić, ale także uwolni więzionych w lochach zamku chrześcijan, rozda zrabowane bogactwa, zniszczy pogańskie bóstwa, pogodzi się z Bolesławem Chrobrym i wreszcie zgodzi się na ślub syna przy „ołtarzu Pańskim”, który nakaże postawić na miejscu zburzonego pogańskiego ofiarnika. Tylko że św. Wojciech nie będzie

---

<sup>4</sup> Tutaj na pierwszej stronie t. 2 podano rok chrztu jako 956 – oczywiście to *lapsus calami*.

już tego świadkiem, bo uda się z bratem Radzimem i klerykiem Boguszem nawracać Prusów, gdzie zginie męczeńską śmiercią. I tyle tutaj o św. Wojciechu, znaczącym swoje czyny przede wszystkim cudami.

Gdyby zakończono tę powieść weselem Radogosta i Bożenki, uroczystością omówioną tu obszernie wedle ludowej tradycji, przepisaną jakby z *Mitologii słowiańskiej* Aleksandra Lubicza (2004, s. 19–25), wówczas finał tej powieści można by uznać za udany, oczywiście pamiętając o pisarskich możliwościach Tuchołkowej, które nie były artystycznie wysokie. Tu natomiast dano na koniec tyle legendarnych i historycznych treści, że fikcja literacka, i to z tymże pogrzebem tytułowego bohatera, została nimi wprost przytłoczona. Wszak powiedziano tu nie tylko o wykupieniu ciała św. Wojciecha i tymże wdowim groszu, ale także o zjeździe gnieźnieńskim i wizycie Ottona III, o Mieszku II, Masławie i Kazimierzu Odnowicielu, że w sumie sprawia to takie wrażenie, jakby Tuchołkowa chciała na ostatnich stronach powiedzieć jak najwięcej. Ale ponieważ wśród tego wszystkiego zagubiła się ta „przysłowiowa” kropka nad i, wiele straciła kompozycja tej powieści. A szkoda, bo dotąd akcję można było uznać za dość spójną, a słowo – również za udane, przy czym powinno zasługiwać na uwagę umiejętne opisanie przyrody, nie mówiąc przy tej historyczno-konfesyjnej tematyce o awanturczo-przygodowej akcji. Chociaż z tą tatrzańską topografią zamku Goraja, usytuowanego przecież w Wielkopolsce, zdecydowanie Tuchołkowa przesadziła, zdając się kierować fascynacjami Młodej Polski. Ale ponieważ zmaganie starej wiary z nową znaczyło tu najwięcej, i to oczywiście z jej zwycięstwem, czego najlepszym dowodem był Goraj – św. Wojciech musiał zaistnieć, kreowany poprzez czynione cuda tym bardziej na świętego, co można uznać za zamysł udany. Może tylko niezbyt trafny okazał się ten pomysł z piorunem mającym zabić Radogosta, którego oczywiście w cudowny sposób uratował św. Wojciech. Jak w pierwszych dwóch tomach wielu zdarzeniom towarzyszyły wątki awanturczo-przygodowe, a w tomie ostatnim najwięcej znaczył watek konfesyjny, to w sumie mimo wszystko powieść historyczna.

Natomiast jeżeli już czas na finał, to w każdym z tych utworów mamy sytuację przejmowania starej wiary przez nową. Wobec tego nie zapomina się o dawnych wierzeniach, z czym najlepiej jest w powieści Tuchołkowej *Goraj*. Powinno się jednak o tej pisarce więcej mówić i więcej wiedzieć, bo przecież nie była autorką tylko tej powieści.

## Bibliografia

Danielewski C. (1928), *Z gniazda orłów białych czyli rok 997. Obraz dramatyczny w 4-ech aktach*, Poznań.

[?] *Hymn na cześć św. Wojciecha* (1907), „Przewodnik Katolicki” nr 16.

Lubicz A. (2004), *Mitologia słowiańska podług Naruszewicza, Lelewela, Bogusławskiego, Brücknera i Gruszeńskiego*, Kraków.

Mrozek Z. (1984), *Bydgoskie środowisko literackie (1920–1939)*, w: *Kultura bydgoska 1945–1984*, red. K. Kamińska, Bydgoszcz.

Munnich A. (1922), *Legenda z Pomorza (Rok 997)*, „Słowo Pomorskie” nr 94.

Nadolska A. (2018), *Ziemianka w służbie Bydgoszczy. Kulturalna, społeczna i narodowa działalność Stefanii Tuchołkowej na początku XX wieku*, „Kronika Bydgoska” t. 39.

Nowy Korbut (1973), *Literatura pozytywizmu i Młodej Polski*, t. 14, Warszawa.

*O dramacie „Der hl. Adalbert” (1897)*, „Pielgrzym” nr 45.

*Stefania Tuchołkowa [hasło] (2019)*, „Akant” nr 13.

Tuchołkowa S. (1914a), *Sen św. Wojciecha*, „Przewodnik Katolicki” nr 16.

Tuchołkowa S. (1914b), *Ofiara matki*, „Przewodnik Katolicki” nr 16.

Tuchołkowa S. (1916), *Goraj. Powieść na tle czasów Mieszka I i Bolesława Chrobrego napisana w 950 rocznicę zaprowadzenia chrześcijaństwa w Polsce*, t. 1–3, Poznań.

#### Streszczenie

### Święty Wojciech w naszej literaturze, tym razem autorów z Pomorza

Najpierw mówi się tutaj o dramacie Cyryla Danielewskiego *Rok 997*, a potem o *Hymnie na cześć św. Wojciecha*. Utwory te są wprowadzeniem do wierszy mało znanej pisarki, Stefanii Tuchołkowej, i jej powieści *Goraj*, która dla tematu o św. Wojciechu znaczy tu najwięcej. W powieści dużo miejsca poświęcono zmaganiom wiernych dawnym bogom z nową wiarą, a św. Wojciech okazuje się tu zwyciężcą. Gdy przeciwni nowej wierze się nawrócą, powieść się kończy.

**Słowa kluczowe:** *Rok 997*, Cyryl Danielewski, Stefania Tuchołkowa, Wielkopolska, Goraj, objaty, Rachmany, chram, uroczysko, uczta, św. Wojciech

#### Summary

### Saint Wojciech (Adalbert of Prague) in our literature, this time by authors from Pomerania

First, Cyril Danielewski's drama *The Year 997* is mentioned here, and then the Hymn in honor of St. Wojciech. These works are an introduction to the poems of a little-known writer, Stefania Tuchołkowa, and her novel *Goraj*, who for the theme of St. Wojciech means the most here. Much space in the novel is devoted to the struggles of the faithful to the old gods with the new faith, and St. Wojciech

---

turns out to be the winner here. When the opponents of the new faith are converted, the novel ends.

**Keywords:** The Year 997, Cyril Danielewski, Stefania Tuchołkowa, Wielkopolska, Goraj, obese, Rachmany, shrine, wilderness, feast, St. Wojciech

**GRZECH ADAMA W STAROPOLSKICH  
APOKRYFACH STAREGO I NOWEGO TESTAMENTU  
(NA PRZYKŁADZIE *HISTORYI BARZO CUDNEJ  
O STWORZENIU NIEBA I ZIEMIE  
ORAZ ROZMYŚLANIA PRZEMYSKIEGO*)<sup>2</sup>**

Temat grzechu pierworodnego, inaczej nazywanego grzechem Adama, w teologicznych dysputach Ojców Kościoła i (już później) Doktorów Kościoła zajmował jedno z kluczowych miejsc. Począwszy od pism św. Ireneusza z Lyonu, żyjącego w II wieku n.e., przez rozważania Ojców Kapadockich, np. Grzegorza z Nyssy i Grzegorza z Nazjanzu, po sumę św. Tomasza z Akwinu – wielu myśliciele Kościoła szukali odpowiedzi na pytanie o naturę grzechu, grzech pierworodny traktując jako swoisty fundament (zob. Dekert 2007; Przychowicka 2013). Punkt wyjścia dla ich rozważań stanowią oczywiście wersety Pisma Świętego – w pierwszej kolejności rozdział trzeci Księgi Rodzaju (Rdz 3,6) i zbieżny z nim w sensie egzegetycznym fragment I Listu św. Jana Apostoła (1 J 2,16) (por. Goliński 2002, s. 14). Interpretacje tych i innych wersetów Biblii, choć w efekcie różne dla różnych wyznań chrześcijańskich, znaleźć można nie tylko w dysputach i traktatach teologicznych, ale też w niekanonicznych dziełach literackich.

Celem artykułu nie jest jednak pokazanie rozbieżności w podejściu do kwestii grzechu pierworodnego, ale interpretacja realizacji tego biblijnego motywu w wybranych średniowiecznych polskich tekstach religijnych. Janusz K. Goliński poświęcił temu tematowi monografię pt. *Peccata capitalia. Pisarze staropolscy o naturze ludzkiej i grzechu* (2002). Opracowanie to, jak pisze sam autor, „ogarnia pokaźny ilościowo i różnorodny jakościowo obszar tekstów polskich i obcych” (Goliński 2002, s. 16). Do rozważań o grzechach śmiertelnych autor wykorzystał niewielkie fragmenty *Rozmyślenia przemyskiego* (Goliński 2002,

<sup>1</sup> hcamletshceicjow@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-4841-140X>

<sup>2</sup> Badania realizowane w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki; projekt nr 2017/26/E/HS2/00083: *Początki języka polskiego i kultury religijnej w świetle średniowiecznych apokryfów Nowego Testamentu. Uniwersalne narzędzie do badań polskich tekstów apokryficznych*, pod kierunkiem Doroty Rojszczak-Robińskiej.



s. 168), *Istoriyi o Jozefie, patryjarsze Starego Zakonu, ktorego byli bracia zaprzędali* (Goliński 2002, s. 176, 193–194) oraz *Ewangelii Nikodema* z kodeksu Wawrzyńca z Łaska (Goliński 2002, s. 194). Ze względu na to, że przywołane studium przekrojowo ukazuje problem, nie może przywoływać wszystkich wyimków z apokryfów, w których mowa o grzechach śmiertelnych. Niektóre z wciąż istniejących białych plam chciałbym dzięki niniejszemu opracowaniu uzupełnić.

Materiałem badawczym uczynię fragmenty staropolskich apokryfów, w których mowa o trojakięj strukturze grzechu pierwotnego<sup>3</sup>: *Rozmyślania przemyskiego* (dalej: RP)<sup>4</sup> i *Historii barzo cudnej o stworzeniu nieba i ziemie* (dalej: HBC) Krzysztofa Pussmana. Analizy rozpoczną od tekstu starotestamentalnej HBC. Jest to utwór, którego pierwsze wydanie ukazało się w 1543 r. w Krakowie. Do naszych czasów najprawdopodobniej nie zachował się żaden egzemplarz tej edycji. W zbiorach Biblioteki Kórnickiej PAN znajduje się natomiast kodeks zawierający niekompletny tekst kolejnego wydania (1551) z drukarni Hieronima Scharffenberga, Biblioteka Jagiellońska przechowuje zaś egzemplarz (również zdefektowany) jeszcze późniejszego wydania – datowanego na lata po 1551 r. Dotąd ukazała się tylko jedna edycja krytyczna całości: autorstwa Zygmunta Celichowskiego (1890), nakładem Polskiej Akademii Umiejętności. Celichowskiemu zawdzięczamy skolonowanie obu zachowanych egzemplarzy i opis niektórych cech tekstu. Badania nad językiem HBC w ujęciu źródłowym, podjęte na początku XX w. przez Stanisława Dobrzyckiego (1911), kontynuowano po ponad stu latach (zob. Zarkova, Stelmach 2016; Stelmach 2019; Stelmach 2020a; Stelmach 2020b). HBC jest kompilowanym przekładem starotestamentalnego apokryfu *De creatione Adae et formatione Eve ex costa eius* z XV w. (zob. Dobrzycki 1911, s. 288; Adamczyk 1980, s. 23–24; Rzepka, Wydra 1996, s. 91; Stelmach 2020a) i pierwszych czterech rozdziałów Księgi Rodzaju oraz fragmentu Psalterza (dokładniej Ps 110,1 – więcej zob. Stelmach 2020a).

Drugim analizowanym tekstem będzie fragment *Rozmyślania o żywocie Pana Jezusa*. Jest to największy słowiański tekst apokryficzny, będący wielogatunkową i wieloźródłową kompilacją, którego rękopis, datowany na czas po 1512 r., przechowywany jest obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie pod sygnaturą Rps 8024 II. Jak piszą Tomasz Mika i Dorota Rojszczak-Robińska (b.r.):

---

<sup>3</sup> W literaturze średniowiecznej cyfra 3 odgrywała ważną rolę. Symbolizowała część dla Trójcy Świętej, a przy tym harmonię i doskonałość. Takie jej rozumienie proponuje w interpretacji *Kazania na dzień św. Katarzyny* Paweł Stępień (2003, s. 62). Ponadto liczba ta pełniła funkcję retoryczną i była wykorzystywana w dydaktyce – trójdzielny podział ułatwiał zapamiętywanie (zob. np. Michałowska 1990, s. 718).

<sup>4</sup> W artykule wykorzystuję transkrypcję sporządzoną przez zespół badawczy kierowany przez dr hab. prof. UAM Dorotę Rojszczak-Robińską i zamieszczoną na stronie [www.apocrypha.amu.edu.pl](http://www.apocrypha.amu.edu.pl).

Autor *Rozmyślenia* korzystał z rozmaitych źródeł kanonicznych (Pismo Święte, najczęściej Ewangelia św. Mateusza i Ewangelia św. Jana) i niekanonicznych: apokryfów Nowego Testamentu, Pism Ojców Kościoła (głównie św. Augustyna, św. Jana Złotoustego, św. Ambrożego i św. Hieronima), średniowiecznych dzieł historycznych, hagiograficznych i pasyjnych (m.in. *Vita Beatae Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica*, *Historia scholastica* Piotra Comestora, *Passio Christi...* Jakuba de Vitry, *Objawienia* św. Brygidy) i wielu innych. Mimo widocznej tendencji do gromadzenia materiału, widać także, że autor *Rozmyślenia* świadomie dokonuje wyborów źródłowych, fabularnych, stylistycznych.

Język zabytku charakteryzuje bogactwo słownictwa, form, konstrukcji składniowych, najczęściej dopasowanych do podejmowanych w danym momencie tematów: obok uroczych i naiwnych opowiadań o cudach Dzieciątka czy niekiedy bardzo prostych opisów wydarzeń można w RP odnaleźć rozbudowane zwroty do postaci, obszernie wywody teologiczne, komentarze do tłumaczonych fragmentów i ich językowego kształtu, objaśnienia realiów biblijnych („jako mowimy po polsku”), teologiczno-retoryczne wywody, zestawienia różnych przekazów tego samego wydarzenia, a nawet całe kazania. Pod tym względem *Rozmyślenie* wyróżnia się wśród staropolskich tekstów apokryficznych (*Rozmyślenia dominikańskie*, *Sprawa chędogo*, *Żywot Pana Jezusa Krysta* Baltazara Opeca). Świadczy to o zróżnicowanym przeznaczeniu tekstu, od indywidualnej lektury i medytacji do wykorzystania w pracy kaznodziejskiej.

Utwór został wydany krytycznie przez Wacława Twardzika i Felixa Kellera w latach 1998–2004 (RP 1998), a bibliografia prac na jego temat liczy już ponad 100 pozycji (zob. *Rozmyślenie o żywocie Pana Jezusa, tzw. przemyskie – przemyski zabytek późnośredniowiecznej polszczyzny. Zestawienie bibliograficzne w wyborze za lata 1852–2016 b.r.*).

Omawiam teksty nie w kolejności powstania, ale w porządku właściwym dla opisywanych wydarzeń. Interesuje mnie bowiem przede wszystkim relacja między omawianymi częściami utworów. Dlatego kieruję się chronologią opisywanych wydarzeń, a nie chronologią tekstów. Istotnym punktem analiz będzie też kontekst, w jakim dane fragmenty się pojawiają. Ostatnim elementem rozważań uczynię zagadnienie nazywania trzech grzechów głównych: nieumiarkowania w jedzeniu i picciu, pychy i chciwości w staropolskim piśmarstwie apokryficznym. Na marginesie warto zaznaczyć, że kwestia grzechu pierworodnego jest tematem wprowadzenia do *Sprawy chędogiej o męce Pana Chrystusowej*, które uważane jest za rozbudowane kazanie pasyjne (Rybicki 2009) – jak zresztą przez jakiś czas całość utworu (zob. Vrtel-Wierczyński 1933, s. XIV). Jednakże ze względu na obszerność wskazanego fragmentu skupię się jedynie na wyimkach z HBC i RP.

Pracę tłumacza-autora HBC najogólniej można określić jako twórczą i mirsterną na poziomie łączenia źródeł. Pussman łączył nie tylko źródła niekanonicz-

ne z kanonicznymi, ale też kanoniczne ze sobą, najprawdopodobniej kształtując pożądaną obraz pierwszych rodziców i ich życia od stworzenia przez Boga, przez grzech pierworodny, po życie i śmierć poza rajem (Stelmach 2020a). Łaciński apokryf, będący podstawą przekładu, zawiera nie tylko opisy fabularne, ale też egzegezę, np. struktury grzechu pierworodnego. Właśnie to zagadnienie jest kluczowe w kontekście grzechu Adama w staropolskich apokryfach. Dla odpowiedniego uchwycenia kontekstu warto przytoczyć odpowiadające sobie treścią fragmenty z tekstów źródłowych oraz przekładzie Pussmana (wszystkie podkreślenia moje):

**Gen 3,6:** Vidit igitur mulier, quod bonum esset lignum ad vescendum, et pulchrum oculis, aspectuque delectabile: et tulit de fructu illius, et comedit, deditque viro suo, qui comedit (cyt. za: *Biblia łacińsko-polska...* 1997).

**De creatione:** Consideravit ergo mulier, quod bonum esset lignum et pulchrum oculos aspectui, acquiescens in felici consilio serpentis, tulit de fructu illius ligni, commedit deditque Ade, viro suo. Qui videns eam commedisit et nihil ei no cuisse, credidit, quod Dominus dixisset eis tantum modo in terrorem. Sic et commedit, credens se esse simul Deo. Et sic inobediens factus est Deo in tribus peccatis mortalibus. Primo in gula, quando fructum prohibitum commedit. Secundo in vana gloria, quando similis boluit esse Altissimo. Tertio in avaricia, quando cupidus fuit scientie boni et mali (cyt. za: Stelmach 2020a, s. 174).

**HBC k. B3v** Obaczyła to niewiasta, iż drzewo było dobre i ku jedzeniu, i ku weźrzeniu cudne i rozkoszne, i wzięła owoc z onego drzewa i jadła. I dała też mężowi swemu Jadamowi, który to ujrzawszy ją jedząc a nic jej nie szkodziło, uwierzył, iż Pan Bog tylko był rzekł ku zastraszeniu ich. I jadł też, wierząc, iżebym miał być z Panem Bogiem. A tako się zstał Panu Bogu nieposłusznym we trzech grzechach śmiertelnych. Napirwe w obżarstwie, gdy pożywał owocu z drzewa zakazanego. Wtore w proźnej chwale, gdy chciał być równym Najwyższemu, to jest Bogu. Trzecie w łakomstwie, gdy chciał być požadający i wiedzący nauki dobrego i złego. A tako w tych trzech rzeczach ustąpił przeciwko Panu Bogu (cyt. za: Stelmach 2020a, s. 187).

Przytoczone wyimki z tekstów to odpowiednio tekst kanoniczny, tekst apokryfu łacińskiego zawierający egzegezę oraz tekst apokryfu staropolskiego z krótkimi komentarzami do egzegezy obecnej w łacinie. Mamy tutaj do czynienia z metatekstem odnoszącym się do zagadnień teologicznych. Pussman tę część utworu kompilował za oboma źródłami łacińskimi, dobierając słowa dla uzyskania jak najszerzego kontekstu. Autor mógłby przełożyć ten fragment jedynie za Księgą Rodzaju, ale wtedy straciłby całą nadbudowę wyjaśniającą strukturę grzechu Adama.

Widać, że grzech ten składał się z trzech grzechów głównych: obżarstwa (*gula*), próżnej chwały (pychy – *vana gloria*) oraz chciwości (*avaritia*). Do każdego z występków przeciw miłosierdziu Boskiemu autor dodał wyjaśnienie, jakim konkretnie działaniem lub zamiarem/celem człowiek sprzeciwił się Bogu. Były to: spożycie owocu z drzewa poznania dobrego i złego, chęć stania się równym Bogu oraz pragnienie wszechwiedzy (trzecie zawiera się poniekąd w drugim). O ile pierwszy grzech wiąże się z fizycznością, o tyle kolejne zrównują postępowanie człowieka jako boskiego stworzenia z postawą Szatana, który wobec Boga zgrzeszył pychą i chciwością. Paralełę między pyszną postawą człowieka wobec Boga a zachowaniem Szatana względem Stwórcy znakomicie przybliżają dalsze fragmenty HBC, a także inne utwory – zarówno polskie: *Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu* (Kochan 2015), jak i obce, np. staroczeski *Život Adama a Evy* (b.r.).

Wyżej wymieniony obraz grzechu, a co za tym idzie obraz Adama, który swoim zachowaniem zrównuje się poniekąd z Szatanem, miał duży walor katechetyczny. Dzięki niemu wyjaśniano czytelnikom lub słuchaczom powiązanie grzechów głównych (śmiertelnych) z grzechem pierworodnym i pochodzenie tego ostatniego od Szatana, a nie od Boga. Aby ukonkretnić przekaz i nie pozostawić odbiorcom dowolności interpretacji, Pussman w przekładzie dodał takie sformułowania, jak: *to jest Bogu* (jako dopowiedzenie wyjaśniające, kim jest „Najwyższy”) czy *A tako w tych trzech rzeczach ustąpił przeciw Panu Bogu*. Ostatnie ze zdań, podsumowujące, stylistycznie nawiązuje do zdania wprowadzającego egzegezę (*A tako się zstał Panu Bogu nieposłusznym we trzech grzechach śmiertelnych*). Jest też klamrą zamykającą opis wydarzeń dziejących się w raju.

Elementy wprowadzane przez Pussmana, jak np. wspomniane wyżej dopowiedzenie *to jest Bogu*, mogły zostać zamieszczone w tekście ze względu na obawę przed cenzurą wprowadzoną po Soborze Trydenckim<sup>5</sup>. Być może w zamysle autora nadanie tekstowi cech egzegezy lub katechezy miało uchronić jego dzieło przed wciągnięciem na indeks ksiąg zakazanych i zniszczeniem. Analiza tytułu HBC i budowy tekstu II wydania, uwzględniająca właśnie wszystkie dopowiedzenia i opuszczenia zawarte w przekładzie, pozwala przyjąć ostrożne założenie, że edycja utworu z 1543 r. różniła się od kolejnej, nowo wydanej.

Jeśli chodzi o pochodzenie egzegezy zawartej w *De creatione...*, to – mimo wytężonych poszukiwań – nie udało mi się zlokalizować w pismach Ojców Kościoła ani Doktorów Kościoła dokładnie tak sformułowanego opisu grzechu pierworodnego. Natomiast wiele opisów pasujących do przytoczonego fragmentu znajduje się w postyllach i mowach dotyczących kuszenia Chrystusa na pustyni – jak choćby w komentarzu do Ewangelii wg św. Mateusza, którego auto-

<sup>5</sup> Na wpływ tego wydarzenia na stosunek Kościoła do apokryfów zwracała już uwagę M. Adamczyk (1980, s. 10–12).

rem jest francuski dominikanin Mikołaj z Gorran. Teolog zestawia w nim grzech pierwszego człowieka z postawą Jezusa kuszonego przez diabła. Autor komentarza czyni to, rozbiegając grzech pierworodny na czynniki pierwsze i przypisując im konkretne cytaty z Pisma Świętego. W XVII-wiecznym drukowanym wydaniu komentarzy znajduje się taki zapis:

Mathaeus secundum correspondentiam tentationis primo homini factumque, quia primum hominem tentavit primo de gula, cum dixit: Cur praecepit vobis Deus ne commederetis. Secundo de vana gloria, cum subdidit: Eritis sicut dii. Tertio de avaritia, cum addidit: Scientes bonum et malum. In his enim, quibus diabolus vicerat primum hominem, voluit Christus tenari, et vincendo depellere injuriam hominis [...] Notandum ergo quod prima tentatio facta est in deserto iuxta fontem, cuius aquas sanavit Helisaeus. Secunda, in monte deserti, appropinquando ad Hierusalem. Tertia in Hierusalem. Prima de gula, secunda de avaritia, tertia de superbia. Utrum autem omnes factae sint na die vel diversis, non est expressum in scriptura. Item, quare non fecit Christus de lapidibus panes. Responsio: Primo, ut diabolus eius lateret divinitas, quia si cognovissent, nunquam dominum gloriae crucifixissent. [1. Corinth.] Secundo, ut per humilitatem et sapientiam magis, quia per potentiam vincere nos doceret. Tertio, ut nihil faciamus ad imperium diabolicum, etiam si bonum est quod suggerit. Quatro, ut ostentationem caveamus. Item, angelis suis mandavit (Enarratio 1692, s. 29).

Mikołaj z Gorran wskazuje, że diabeł chciał skłonić Jezusa do popełnienia następujących grzechów: obżarstwa (*gula*), chciwości (*avaritia*) i pychy (*superbia*). Podobny układ grzechów jest również we fragmencie RP. Badacze uważają, że jest oparty na *Historii szkolnej* Piotra Comestora (zob. Dobrzeńcki 1969, s. 196–521):

#### RP195/1-197/20

#### **Czczenie o tem, iżże Bożą wolą natenczas anjeli byli odstąpili na stronę od Jesukrysta, kiedy ji kusil szatan**

A także przepuszczeni Bożym odstępili anjeli od Jesukrysta i dali jemu mieśce, iżby mógł wolno skusić i przystąpić. Dyjabeł chodził, kusząc, azaby ji mógł nakłonić ku grzechu a też aby ji mógł skusić, jest-li on prawy syn Boży, iż był s[c]łyszal on głos z nieba: „Tenci jest moj syn namilejszy”. Jegoż dyjabeł, *czart*, wiedzial, iżże miał przyć niegdy, *kiedy*, ale aliz [miał] <ku> przychodzącemu *sądu*, a dotąd iżby Bog ni miał nad nim mocy. Kusil ji też troją rzeczą, którąż i Adama kusil, ale nie takim rzedem. Napirwej w Iakożyrstwie, iżby łączen użrał chleb i zażżon był nieumiernem żądaniem karmie. Ale miły Jesus odpowiedzial rzekąc: „Nie jednem chlebem żyw człowiek, ale wszelikim słowem, ktore pochodzi z ust Boży<ch>”.

### **Czczenie o tem, jako dyjabel wtore chciał [dyjabel] milego Jesukrysta pychą pokusić**

Tedy wtore pokusiciel [pychą] ji wiodł [y] do świętego miasta i postawił ji na wirzchu kościoła, rzekąc jemu: „Jestliś ty syn Boży, puści sie na doł a polecie sie twym anjołom, by sie nie uraził. Boć o tobie pisano, iże anjołom swoim przykazał o tobie, by cie nosili i strzegli, iżby nie uraził[y] o kamień nogi twej”. A tym chciał dyjabel, iżby on Pismo ukazał. Ale miły Jesus odpowiedział rzekąc: „Pisano jest: «Nie będziesz kusił Pana Boga twego», a dalej: «Nie dasz nieprzyjacielowi twemu omawiania»”.

### **O tem, jako trzecie dyjabel chciał milego Jesusa łakomstwem pokusić**

Trzecie dyjabel chciał pokusić łakomstwem i wstąpił z nim na wysoką gorę, i pokazał jemu wszytka krolewst<w>a tego świata. A wyłożywszy jemu wszytka krolewstwa, sławę świecką i rzekł: „To chcę tobie wszyt<ko> dać, chceszli natychmiast mi chwałę dać, padnąwszy przede mną, czuż będzieszli jako *iny* człowiek, a nie syn Boży, przystanę ku bogactw<u> i ku próżnej chwale tego świata”. Ale miły Jesus rzekł i pchnął ji nogą: „Idzi, szatanie, nie kusi Boga twego! Boć tako pisano: «Bogu się będziesz modlił a jemu samemu będziesz służył»”. Tedy opuścił ji szatan, anjeli przystąpili k niemu i służyli jemu jako swemu stworzycielowi. A takóž ji Bog odrzucił od siebie (RP online).

Przytoczony fragment składa się z trzech czcien (rozdziałów) – każde z nich zawiera opis sceny nakłaniania Chrystusa do popełnienia jednego grzechu. Ponadto podane jest wyjaśnienie, w jaki sposób Jezus odparł pokusy. Uwagę badacza zwrócić powinno zdanie: „Kusił ji też troją rzeczą, którą i Adama kusił, ale nie takim rzędem”. U Comestora ten sam fragment: „Temptavit autem eum in eisdem tribus, quibus Adam deiecerat, sed non ordine eodem” (RP 1998, s. 387). Comestor zatem z jednej strony podkreśla podobieństwo między kuszeniem Adama a kuszeniem Chrystusa, z drugiej jednak zaznacza inną kolejność grzechów. Łaciński pisarz w ten sposób dostosowuje znany w egzegezie i teologii schemat do perykopy ewangelicznej.

Staropolski autor natomiast zmienia kolejność grzechów względem łacińskiego źródła. Zaczyna, jak Comestor, od łażożyrstwa, czyli ‘obżarstwa, łakomstwa’ (*Łakożyrstwo* b.r.), ale jako drugą wymienia pychę, a na trzecim miejscu stawia łakomstwo, czyli ‘chciwość’ (*Łakomstwo* b.r.). Koncepcję, że to nieumiarkowanie ciała było przyczyną grzechu pierworodnego, znajdujemy już u Tertuliana. Na przykład w jego piśmie *O poście przeciw psychikom* czytamy, że Adam w raju „przytaknął raczej pokarmowi niż przykazaniu, za cenę obżarstwa sprzedał zbawienie” (cyt. za: *Post jako praktyka duchowa. Ojcowie Kościoła o poście* 2019, s. 208). Tłumacz RP wprowadził kolejność działań Szatana (i zaistnienia potencjalnych grzechów), którą znamy z kart *De creatione...* Wcześniej taki układ grzechów zaproponował np. Alkuin w liście *ad Gallicellulam*: „Tribus modis Adam

tentatus est, et superatus, id est, gula, jactantia et avaritia. Tribus his modis (iterum) Christus tentatus est, et vicit victorem Adae (Matth. IV)” (cyt. za: *Corpus corporum. Repositorium operum Latinorum apud universitatem Turicensem* b.r.). Dzięki takiemu jego postępowaniu być może czytelnik lub słuchacz dostrzeże zbieżność między obiema scenami, a przede wszystkim dostrzeże w Chrystusie – na podstawie tego i innych fragmentów Pisma Świętego – drugiego Adama. Wplatanie zdań wyjaśniających, jak już pokazałem na przykładzie HBC, pozwalało na kształtowanie odpowiednich poglądów na konkretne zagadnienie.

Zdaje się, że w omawianych wyimkach z RP oraz HBC służyło ono również katechezie dotyczącej grzechu pierworodnego. Pierwszym z grzechów każdorazowo jest obżarstwo, ponieważ Szatan wie, że człowiekiem złamanym fizycznie łatwiej jest kierować, jest on bardziej podatny na manipulacje (Goliński 2002, s. 197–200). Kolejność pozostałych grzechów w źródle i przekładzie się zmienia, co jest prawdopodobnie wynikiem znajomości przez autorów innych tekstów z epoki (czyli chronologii omawianych utworów). Stała kolejność może być rezultatem funkcjonowania schematów mnemotechnicznych, tak ważnych dla średniowiecznej dydaktyki, w tym dla katechizacji wiernych.

Analizowany materiał jest o tyle ciekawy, że w zasadzie mamy do czynienia z pełnym podobieństwem pod względem użytych ekwiwalentów służących nazywaniu grzechów głównych, składających się na grzech pierworodny.

W *De creatione...* i HBC znajdują się następujące pary:

gula	obżarstwo
vana gloria	proźna chwała
avaritia	łakomstwo;

w RP (online) i u Comestora zaś:

gula	łakożyrstwo
superbia	pycha
avaritia	łakomstwo.

W parze *vana gloria* || *proźna chwała* mamy do czynienia z kalką z języka łacińskiego, która bardzo obrazowo oddaje to, co stało się udziałem Adama. Pusta chwała, czyli nienależna pierwszemu człowiekowi; taka, która nie ma podstaw. Jest to ta sama chwała, której pragnął Szatan<sup>6</sup>. *Łakożyrstwo* i *obżarstwo*, będące ekwiwalentami łacińskiego słowa *gula*, są interesujące pod względem

<sup>6</sup> W literaturze staropolskiej zostało to opisane m.in. w HBC oraz w *Postępku prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu*. Motyw ten obecny jest również w apokryfach staro-cerkiewno-słowiańskich, np. *Słowie Jana Złotoustego o tym, jak Michał zwyciężył Satanaela* (Minczew, Skowronek 2006, s. 12–25).

słowotwórczym. Dla obu podstawę słowotwórczą stanowią wyrazy nazywające jedzenie lub czynność jedzenia, których – jak sądzę – znaczenie częściowo już w tamtych czasach było zatarte. *Łakoźyrstwo* jest złożeniem wskazującym na sposób jedzenia – *chciwe*, *łapczywe* (*łakome*), *obżarstwo* zaś to formacja zbudowana na rdzeniu *-zar-* i prefiksie *ob-*, sygnalizującym, że mamy do czynienia z czynnością wykonaną w nadmiarze, w sposób nieznanący umiaru, lub wskazującym na kompleksowość tej czynności, jej całkowite wykonanie. *Łakomstwo* zaś, będące niegdyś synonimem *chciwości*, współcześnie zmieniło swoje znaczenie, konotując sens związany jedynie z czynnością jedzenia.

\* \* \*

Z powyższych rozważań płyną następujące wnioski. W apokryfach grzech pierworodny postrzegany był jako składowa trzech grzechów głównych. Kolejność, w jakiej występowały w tekstach, była inna niż w rozpowszechnionych skrótach SIIAAGL lub SALIGIA (Goliński 2002, s. 134–135). Choć najcięższym z wymienionych grzechów była pycha, prowadziło do niej nieumiarkowanie w jedzeniu. Grzech popełniony uczynkiem, osłabiający człowieka fizycznie, skutkowało dopuszczeniem się przez niego kolejnych przewinień, z których pierwsza była pycha, a następna chciwość. Tak zarysowany obraz grzechu Adama niósł wyraźny przekaz dla wiernych: strzeżcie ciała, aby ochronić ducha.

Niekanoniczne teksty starotestamentalne i nowotestamentalne pozostają ze sobą w relacji. A jest to relacja nie tylko treściowa (wynikająca z uniwersalnego charakteru Pisma św.), lecz także w znacznej mierze źródłowa. Zauważalna jest spójność schematu kompozycyjnego i powtarzalność wykorzystanych środków językowych. Nie sposób rozstrzygnąć, czy istniało wspólne źródło tej myśli. Z pewnością jest to typowy dla średniowiecznej egzegezy sposób objaśniania natury grzechu pierworodnego i wskazania relacji między Adamem a Chrystusem (więcej na ten temat: Dekert 2007, s. 42–75).

Nadrzędną funkcją omówionych komentarzy jest egzegeza. Zarówno w apokryfie starotestamentalnym, jak i nowotestamentalnym wyjaśniają one treści teologiczne, które: 1. nie są wprost wyrażone (jak w HBC), 2. powinny być wyjaśniane w korelacji, ze względu na ich sens soteriologiczny (w apokryfach NT, tutaj w RP).

Ponadto tłumacze nie pozostają bezkrytyczni wobec przekładanych treści – uzupełniają je (co pokazuje przykład Pussmana) lub modyfikują (tłumacz RP online), być może adaptując je do znanego sobie uniwersum intelektualnego.



## Bibliografia<sup>7</sup>

### Źródła

*Biblia łacińsko-polska, czyli Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Podług textu łacińskiego Wulgaty, i przekładu polskiego x. Jakóba Wujka T.J. z komentarzem Menochiusza T.J. przełożonym na język polski.* Przedruk: Komorów 1997.

[Enarratio 1692] Gorrani N., *Enarratio in quatuor Evangelia...*, t. 1, Lugundum 1692.

[HBC] Pussman K., *Historia barzo cudna i ku wiedeniu potrzebna o stworzeniu nieba i ziemie, i inszych wszytkich rzeczy, ktore i żywą na świecie. I jako potym Pan Bog człowieka, to jest Jadama, i Jewę z kości jego stworzył a jako żywota swego na tym świecie dokonali etc. teraz nowo na polskie z pilnością wyłożona*, drukarnia H. Scharffenberga, Kraków 1551 (sygn. Cim.0.450).

[RP 1998] *Rozmyślanie przemyskie. Transliteracja, transkrypcja, podstawa łacińska, niemiecki przekład*, red. F. Keller, W. Twardzik, t. 1, Weiher – Freiburg i. Br. 1998.

[RP online] *Rozmyślanie przemyskie*, Staropolskie Apokryfy Nowego Testamentu, <https://apocrypha.amu.edu.pl/texts/item?code=RP&startCardNumber=-195&startVerseNo=1&endCardNumber=197&endVerseNo=20&mode=transcription&grammar=false>.

### Opracowania

Adamczyk M. (1980), *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań.

Alkuin (b.r.), *Epistola CCIII. Ad Gallicellulam. De comparatione numerorum Veteris et Novi Testamenti*, w: *Corpus corporum. Repositorium operum Latinorum apud univervitatem Turicensem*, <https://mlat.uzh.ch/browser?path=/&text=8679:203>).

Celichowski Z. (1890), *Krzysztofa Pussmana Historyja barzo cudna o stworzeniu nieba i ziemi, 1551*, Kraków.

Dekert T. (2007), *Teoria rekapitulacji Ireneusza z Lyonu w świetle starożytnych koncepcji na temat Adama*, Kraków.

Dobrzeńiecki T. (1969), *Łacińskie źródła „Rozmyślania przemyskiego”*, w: *Średniowiecze. Studia o kulturze*, red. J. Lewański, t. 4, Wrocław.

Dobrzycki S. (1911), *Z literatury apokryficznej w Polsce. 2. Historia barzo cudna o stworzeniu nieba i ziemie*, „Prace Filologiczne” t. 7.

<sup>7</sup> Dostęp do wszystkich źródeł internetowych: 29.04.2021 r.

Goliński J.K. (2002), *Peccata capitalia. Pisarze staropolscy o naturze ludzkiej i grzechu*, Bydgoszcz.

*Łakomstwo* (b.r.), w: *Słownik pojęciowy języka staropolskiego*, <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/5430>.

*Łakoźrstwo* (b.r.), w: *Słownik pojęciowy języka staropolskiego*, <https://spjs.ijp.pan.pl/haslo/index/5436>.

Michałowska T. (red.) (1990), *Słownik literatury staropolskiej* (1990), Wrocław – Warszawa – Kraków.

Mika T., Rojszczak-Robińska D. (b.r.), *Rozmyślanie przemyskie*, Staropolska on-line, [http://www.staropolska.pl/sredniowiecze/biblia\\_i\\_apokryfy/rozmyslanie\\_01.html](http://www.staropolska.pl/sredniowiecze/biblia_i_apokryfy/rozmyslanie_01.html).

Minczew G., Skowronek M. (red.) (2006), *Apokryfy i legendy starotestamentowe Słowian Południowych*, Kraków.

*Post jako praktyka duchowa. Ojcowie Kościoła o Poście* (2019), oprac. L. Nieścior, Kraków.

*Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu* (2015), oprac. A. Kochan, Wrocław.

Przyszychowska M. (2013), *Wszyscy byliśmy w Adamie. Jedność ludzkości w Adamie w nauczaniu ojców Kościoła*, Poznań.

*Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa, tzw. przemyskie – przemyski zabytek późnośredniowiecznej polszczyzny. Zestawienie bibliograficzne w wyborze za lata 1852–2016* (b.r.), Pedagogiczna Biblioteka Wojewódzka w Przemyślu, <https://przemysl.pbw.org.pl/zestawienia-bibliograficzne-4,115/rozmyslanie-przemyskie,9328>.

Rybicki A. (2009), *Compassio Mariae w chrześcijańskim życiu duchowym. Studium na przykładzie średniowiecznej literatury i sztuki religijnej*, Lublin.

Rzepka W.R., Wydra W. (red.) (1996), *Cały świat nie pomieściłby ksiąg. Staropolskie opowieści i przekazy apokryficzne*, wstęp M. Adamczyk, Warszawa.

*Sprawa chędogo o męce Pana Chrystusowej i Ewangelja Nikodema* (1933), wyd. S. Vrtel-Wierczyński, Poznań.

Stelmach W. (2019), *Historija barzo cudna o stworzeniu nieba i ziemi Krzysztofa Pussmana – strategie tłumaczenia*, „Slavia Occidentalis” nr 76/1.

Stelmach W. (2020a), *Historija barzo cudna wobec źródeł. Przekład, kompilacja, dzieło*, Lublin.

Stelmach W. (2020b), *Język tekstu z kodeksu w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej (sygnatura Cim.769)*, „Linguistica Copernicana” nr 17.

Stępień P. (2003), *Z literatury religijnej polskiego średniowiecza. Studia o czterech tekstach: Kazanie na dzień św. Katarzyny, Legenda o św. Aleksym, Lament świętokrzyski, Żołtarz Jezusow*, Warszawa.

Zarkova D., Stelmach W. (2016), *Język słowiańskich apokryfów z kręgu kultur cerkiewno-słowiańskiej i łacińskiej na przykładzie Słowa o Adamie i Ewie*

oraz *Historji* barzo cudnej o stworzeniu nieba i ziemie. *Rekonesans*, „Kwartalnik Językoznawczy” nr 3.

*Život Adama a Evy* (b.r.), Manuscriptorium [https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-KKPS\\_DR\\_IV\\_37\\_L\\_3KKRAS-C-cs&fbclid=IwAR0a2C8owyWJKe1prxb979paCIZQUzQAZ6KiSuONjPCozN0RvNsjO0yWJUM#search](https://www.manuscriptorium.com/apps/index.php?direct=record&pid=AIPDIG-KKPS_DR_IV_37_L_3KKRAS-C-cs&fbclid=IwAR0a2C8owyWJKe1prxb979paCIZQUzQAZ6KiSuONjPCozN0RvNsjO0yWJUM#search).

#### Streszczenie

### **Grzech Adama w staropolskich apokryfach Starego i Nowego Testamentu (na przykładzie *Historji barzo cudnej o stworzeniu nieba i ziemie* oraz *Rozmyślenia przemyskiego*)**

Celem artykułu jest interpretacja realizacji biblijnego motywu grzechu pierworodnego w dwóch staropolskich apokryfach. Interesuje mnie relacja między omawianymi fragmentami utworów: sceną opisującą naturę grzechu Adama i sceną kuszenia Chrystusa na pustyni. Przeprowadzone analizy pozwalają wskazać, w jaki sposób myślano o grzechu pierworodnym, jakie są relacje treściowe i źródłowe między utworami, a także pokazują funkcję egzegetyczną tych opisów.

**Słowa kluczowe:** grzech pierworodny, grzech Adama, grzechy główne, apokryfy staropolskie, *Rozmyślenie przemyskie*, *Historyja barzo cudna o stworzeniu nieba i ziemie*

#### Summary

### **Adamic sin in Old-Polish apocrypha of the Old and the New Testament (on the example of *The Marvelous Story on the Heaven and Earth Creation* and *The Przemysł Meditation*)**

The aim of the paper is to interpret the implementation of the biblical motif of original sin in two Old-Polish apocrypha. I am interested in the relation between the discussed fragments of the works: the scene describing the nature of Adamic sin and the scene of Christ's temptation in the desert. The analyses carried out make it possible to indicate how original sin was thought about, what are the content and source relations between the works, and to show the exegetical function of these descriptions.

**Keywords:** original sin, Adamic sin, deadly sins, Old Polish apocrypha, *The Przemysł Meditation*, *The Marvelous Story on the Heaven and Earth Creation*

## **ELEMENTARZ W ROLI MODLITEWNIKA – MODLITEWNIK W ROLI ELEMENTARZA (NA PRZYKŁADZIE XIX-WIECZNYCH POLSKOJĘZycznych ŚWIADECTW PIŚMIENNICZO-WYDAWNICZYCH). ZARYS PROBLEMU**

Modlitewnik i elementarz mają ze sobą wiele wspólnego. Jako przykłady książki użytkowej, a więc służącej nie tylko do czytania, lecz także do praktycznego wykorzystania, wyróżniają się powszechnością, tzn. każdy mógł lub może spotkać się z tego rodzaju przewodnikami – to po pierwsze. Po drugie – są zjawiskami polimorficznymi, zatem i jedno, i drugie można pogrupować, stosując różnorakie kryteria, np. biorąc pod uwagę ich cechy wydawnicze albo wiek bądź pochodzenie społeczne ich użytkowników<sup>2</sup>. Ponadto – co ważne z uwagi na interesujący nas okres – zarówno XIX-wieczne druki służące do modlitwy, jak i ówczesne podręczniki pomocne w nauce czytania i pisania odgrywały w dobie zaborów szczególną rolę kulturotwórczą, stanowiły bowiem naturalny rezerwar języka polskiego, a nadto, przywołując niejednokrotnie teksty o wielowiekowej tradycji, zapewniały swym użytkownikom poczucie bezpieczeństwa poprzez trwałość tych treści i ich zadomowienie. Kolejną cechą przywołanych wytworów – dostrzeganą z perspektywy praktyki bibliotekarskiej – jest trudność polegająca na ich prawidłowym klasyfikowaniu, tzn. zdarza się, że jako książkę poznawczą (ew. krajoznawczą) traktuje się druki tematycznie powiązane z konkretnym ośrodkiem kultu religijnego, chociaż oprócz informacji historycznych na temat danego miejsca, opisu cudów bądź doznawanych tam łask zawarto w nich szereg tekstów modlitewnych, przede wszystkim umożliwiających praktykowanie różnych form pobożności z tym miejscem związanych, a w dalszej kolejności – to miejsce propagujących. Podobnie rzecz się ma z dawnymi podręcznikami do

---

<sup>1</sup> [t.ratajczak@ifp.uz.zgora.pl](mailto:t.ratajczak@ifp.uz.zgora.pl), <https://orcid.org/0000-0002-8824-3239>

<sup>2</sup> Na temat typologii wydawnictw służących nauce czytania – zob. Pilarczyk 2003, s. 15–24; typologię modlitewników omawiam w monografii przybliżającej ten typ książki w XIX w. (Ratajczak 2019, s. 56–103).

nauki czytania i pisania, jednoznacznie kategoryzowanymi jako elementarze, mimo że zawierają szereg treści modlitewnych lub zawarte w nich modlitwy są wręcz jedynymi tekstami, jakie służyły zarówno do przezwycięzania analfabetyzmu, jak i do wyrobienia nawyku praktycznej pobożności (inna rzecz, że tak skrojone fundamentalia, zawierające dodatkowo opisy doktryny wiary i religijnych obyczajów, równie dobrze można by potraktować jako katechizmy<sup>3</sup>; funkcję katechizmu pełniłyby również te spośród modlitewników, w których obok treści służących nawiązywaniu wewnętrznego kontaktu z jakąś osobą ze sfery *sacrum* pojawiały się wypowiedzi przydatne w procesie kształtowania świadomości religijnej i w rozpowszechnianiu wiedzy o religii<sup>4</sup>). Celem niniejszego wywodu jest przybliżenie takich XIX-wiecznych elementarzy-modlitewników poprzez przedstawienie ich zawartości treściowej i cech wydawniczych oraz wskazanie ich nadawców i ówczesnej geografii produkcji.

Jak zauważył Franciszek Pilarczyk, druki służące do nauki łączenia abstrakcyjnych znaków z konkretnymi przedmiotami (znaków graficznych z dźwiękami mowy i wyobrażeniami przedmiotów) należą do szczególnej grupy wydawnictw szkolnych, albowiem mają podwójnego adresata, tzn. można z nich korzystać sensownie i z pożytkiem dopiero „w zespole przynajmniej dwóch osób, z których jedna już zna «kod», a druga tego kodu się uczy” (Pilarczyk 2003, s. 7). Ta podwójność użytkowników będzie się ujawniała na wielu poziomach. Jednym z nich będą – zaciekawiające młodego czytelnika – kolorowa okładka i interesujące obrazki znajdujące się wewnątrz książki; z kolei rodzica czy nauczyciela zaciekawiał tytuł – często długi i pełniący funkcję reklamującą. Dla nauczyciela i rodzica (opiekuna) ważny również będzie wstęp, zawierający odpowiedź na zasadnicze pytanie „jak uczyć?”, rozpisaną w postaci szeregu wskazówek metodycznych lub gotowych formuł zaczerpniętych z obowiązujących wtedy wymogów programowych (zob. Pilarczyk 2003, s. 7). Ale gdy w elementarzu obok treści o tematyce świeckiej lub zamiast nich zamieszczono modlitwy, zaczynał on funkcjonować w kolejnej sferze komunikacyjnej, tj. kultu, aktywując tym samym jeszcze jedną ze swoich funkcji: funkcję podręcznika praktycznej pobożności. Jednocześnie ulegał wtedy przemodelowaniu przypisany mu schemat komunikacyjny, mianowicie przywołani już adresaci – z chwilą nawiązania (przy użyciu gotowych tekstów nabożnych) wewnętrznej łączności z istotą wyższą od człowieka – stawali się nadawcami wtórnymi tego typu tekstów, uznając tym samym treść danej modlitwy za własną i jako taką kierując ją do Boga lub innej osoby ze sfery

<sup>3</sup> Zob. np. *Abecadło dla młodzieży wszystkich stanów, z obrazkami; przy tem nauka krótka chrześcijańska, czyli katechizm i ministrantura* (1815) i wiele innych.

<sup>4</sup> Zob. np. Bieroński 1875 (i kolejne).

sacrum<sup>5</sup>. Z kolei istota wyższa, będąc przedmiotem kultu, w czasie konkretnego aktu modlitewnego stawała się zamierzonym odbiorcą wypowiedzianych (odczytywanych, wyspiwywanych) słów (zob. Wojtak 2011, s. 37–38; Ratajczak 2019, s. 141–142). Warto podkreślić, że te ostatnie współtworzyły różnokształtne teksty – o wielopostaciowej poetyce i zróżnicowanym stopniu przyswajalności, co nie zawsze szło w parze z możliwościami percepcyjnymi młodego czytelnika bądź też odstawało od jego wieku nadmierną powagą, polegającą m.in. na zupełnym braku elementów ludycznych, zapewniających chwilę odprężenia, tak przecież ważną w procesie edukacji (zob. Pilarczyk 2003, s. 88).

Przykładem takiego elementarza-modlitewnika, z jednej strony pozbawionego wspomnianego „oddechu”, a z drugiej – mającego mocno ograniczoną część religijną (w porównaniu z innymi tego typu podręcznikami), jest *Nauka początkowego czytania, pisanie i rachunków* Konstantego Wolskiego (Warszawa 1811 i nast.), zapewniająca „prawie wszystkie zalecane przez ustawę [mowa o akcie prawnym z dn. 12 stycznia 1808 r. pt. *Urządzenie szkół miejskich i wiejskich elementarnych*] «potrzebne wiadomości»” (Pilarczyk 2003, s. 87)<sup>6</sup>. W książce tej, służącej uczniom przez trzy lata edukacji, obok obszernego wstępu, adresowanego głównie do nauczycieli, czy tradycyjnych tabel z samogłoskami, spółgłoskami itd. albo tablic zawierających wyrazy jedno- i kilkuzgłoskowe, odnajdziemy m.in. Franciszka Karpińskiego *Pieśń poranną* i *Pieśń wieczorną* oraz *Podziękowanie Bogu za przywrócenie Ojczyzny* – wykorzystywane na dwa sposoby, tj. jako ćwiczenie w czytaniu i jako teksty służące do kierowania myśli ku istotie lub istotom mogących być albo będących przedmiotem kultu.

Przywołane przed chwilą utwory Karpińskiego ochocho zamieszczano w pozostałych podręcznikach powstałych w dobie Księstwa Warszawskiego czy Królestwa Kongresowego. Jednym z nich jest wydana u warszawskich pijarów *Nauka początkowego czytania dla młodzieży szkół elementarnych* (Warszawa 1819), w której oprócz jego pieśni porannej i wieczornej uwzględniono *Kto się w opiekę poda Panu swemu* (pochodząca z Psalterza Dawidowego w przekładzie Jana Kochanowskiego) oraz szereg innych modlitw wraz z podstawowymi wiadomościami na temat zasad wiary, adresowanymi do uczniów wyznania katolic-

<sup>5</sup> Nadawcami pierwotnymi takiego druku byłiby autorzy i współtwórcy (np. tłumacze), a także wydawcy i drukarze, natomiast nadawcą prymarnym jest Kościół bądź inna wspólnota wyznaniowa sprawująca mniej lub bardziej widoczny nadzór nad publikacjami religijnymi. Obecność nadawcy prymarnego sygnalizowałyby: formuła *imprimatur* lub inny znak cenzury religijnej, następnie znaki polecenia bądź słowo wprowadzające autorstwa jakiegoś dostojnika czy urzędnika kościelnego albo fakt, że autorem lub wydawcą takiego podręcznika jest osoba reprezentująca konkretną organizację religijną i działą na jej polecenie.

<sup>6</sup> Przywołane tu informacje na temat nieznanymi mi z autopsji elementarzy przytaczam za: Pilarczyk 2003; druki poznane *in extenso* uwzględniłem w literaturze podmiotu.

kiego. Zbliżony układ treściowy mają *Nauka czytania dla małych dzieci* (Warszawa 1824) i *Nauka początkowego czytania dla małych dzieci* (Warszawa 1824), zawierające oprócz alfabetów i sylabizowania pojedyncze modlitwy (w tym litanie) wraz z elementami katechizmu i tablicami mnożenia.

Inną próbą wykorzystania modlitw do nauki czytania są wydane przez Józefa Puksztę: dwujęzyczny *Elementarz polsko-francuski dla małych dzieci* (Warszawa 1814 i 1825) oraz *Abecadło dla młodzieży wszystkich stanów* (Warszawa 1826) i *Abecadło dla polskiej młodzieży* (Warszawa b.r.), dodatkowo ubogacone obrazkami przedstawiającymi przedmioty o nazwach zaczynających się na kolejne litery alfabetu. W *Abecadłach*, zaskakujących poziomem literackim umieszczonych w nich tekstów (np. *Bajek* Ignacego Krasickiego), wśród utworów służących do modlitwy ponownie natrafimy na *Pieśń poranną* i *Pieśń wieczorną* Karpińskiego oraz *Psalmy Dawidowe* w przekładzie Kochanowskiego o incipitach: „Kto się w opiekę poda Panu swemu” (XCI), „Bóg wszechmogący, Bóg prawdziwy” (XLVI), „Bogu ufa dusza moja” (LXII), „Boże litościwy, W mój czas nieszczęśliwy” (LXIX) i „Boże wiecznej mocy, Twojej żądamy pomocy” (LXX). Równie tradycyjny dobór tekstów modlitewnych zawiera *Nauka początkowego czytania dla małych dzieci* (Warszawa 1830), w której jedyny fragment świecki stanowią dziesięć bajek Krasickiego i dwie strony „powieści”, natomiast reszta tekstu wypełniają liczne modlitwy (mowa o *Litanii do Najświętszej Maryi Panny*, *Pieśniach* Karpińskiego i obszernym zestawieniu *Psalmy* Dawida, tj. I, VIII i CXII), następnie zdania moralne z Pisma św., maksymy z Pisma św., krótkie pytania z katechizmu oraz sposób służenia do mszy św.<sup>7</sup>

Fragmenty Biblii (Księga Rodzaju, rozdz. I, XXXVI i XLII, fragmenty Ewangelii św. Łukasza, rozdz. XV), a także kilka psalmów w przekładach (bez oznaczenia tłumaczy) Kochanowskiego i Karpińskiego oraz tegoż *Pieśń wieczorną* zamieszczono w oficjalnym, bo upowszechnionym na zlecenie Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, podręczniku przeznaczonym dla szkół elementarnych, zatytułowanym *Elementarz dla młodzieży polskiej obejmujący w sobie: Naukę pisania i czytania, katechizm, naukę obyczajową i naukę rachunków* (Warszawa 1831). Wiersze-modlitwy uwzględniono także w *Nauce czytania i pisania wedle najgruntowniejszych zasad ułożonej, podającej sposobność do poznania mechanizmów mowy polskiej i do uczynienia spieszego w niej postępu; z dołączeniem sposobu liczb pisania, krótkiej geografii, tudzież stosownych uwag i rachowań opracowanej przez Stanisława Waśniewskiego* (Warszawa 1848) – chodzi o teksty Krasickiego (inc.: „Stwórco! My twoje stworzenia...”) i Karpińskiego (*O pogodę, O deszcz*). Z kolei w *Nowym elementarzu polskim obejmującym w zupełności zasady nauki czytania z przykładami w prozie i w wierszu, z modlitew, zdań moralnych, powieści, przypowia-*

<sup>7</sup> Więcej na temat tzw. ministrantur: Ratajczak 2009.

stek i bajek złożonemi tudziez z ogólnemi zasadami arytmetyki, wiadomościami początkowemi z geografii i opisaniem pożyteczniejszych sztuk i rzemiosł. Z obrazkami (Warszawa b.r. [przed 1841]) na treści modlitewne przeznaczono sześć stron druku, i w tym przypadku nie zapominając o Karpińskim i jego tekstach.

O wiele więcej tekstów modlitewnych odnajdziemy w obszernym, bo liczącym 272 strony, drugim wydaniu *Źródła wiadomości dla dzieci polskich czyli abecadlniku powszechnym ułożonym sposobem postępowym: od poznania liter do pierwszych zasad główniejszych naukowych przedmiotów, w dwóch częściach przez Starogo przyjaciela dzieci. Podarunku i nagrodzie dla chłopczyków i panienek. Dziele ozdobionym rycinami autorstwa Stanisława Jachowicza* (Warszawa 1858), gdzie alfabet i nauka czytania zajmują zaledwie dziewięć stron, a *Nabożeństwo i katechizm*, poprzedzone *Powieściami do wprawy w czytaniu* bądź „bajeczkami” do wyuczenia się na pamięć albo powinszowaniami spisany mi wierszem – 35 stron. Podobną objętość treści modlitewnych i katechizmowych zawiera *Elementarz dla chłopców wiejskich* Aleksandra Krajewskiego (Warszawa 1859) wydany z inicjatywy Towarzystwa Rolniczego w Królestwie Polskim, na którego kartach pomieszczono szereg modlitw codziennych i katechizm, ograniczając w ten sposób wiadomości przekazywane w czytankach wyłącznie do treści religijnych (uzupełnieniem do tego przekazu są *Prawdy gospodarskie przez starych gospodarzy na pytania i odpowiedzi ułożone*, zajmujące jedną trzecią tekstu podręcznika).

Przykładami XIX-wiecznych elementarzy niezwiązanych z wymogami oficjalnych programów nauczania były książki pomyślane o dzieciach uczęszczających do prywatnych szkółek ludowych lub objętych nauczaniem domowym. Spośród nich najlepiej opracowany i najstaranniej wydany jest przygotowany przez Teofila Stanisława Nowosielskiego *Ilustrowany abecadlnik historyczny dla dzieci polskich, zawierający w sobie: Początkowe nauki sylabizowania i czytania. Pacierz. Przykazania boskie. Treść nauki chrześcijańskiej. Opowiadania z życia sławnych mężów Polaków. Powiastki moralne. Nauki moralne i modlitewki. Początki arytmetyczne. Ważniejsze wypadki z dziejów polskich abecadłowym porządkiem wierszem p. M. I. opisane* (Warszawa 1862) – ubogacony dwunastoma barwnymi litografiami Wojciecha Gersona, jednego z najpopularniejszych malarzy epoki, a nadto uzupełniony „ważniejszymi wypadkami z dziejów polskich abecadłowym porządkiem opisanych” przez popularną wówczas pisarkę Marię Ilnicką. Ten liczący niemal 200 stron podręcznik, którego część nakładu była drukowana na płótnie, zawierając liczne ilustracje oraz solidną oprawę, adresowany był przede wszystkim do majątniejszych odbiorców. Pomieszczone w nim teksty do nauki czytania w dużej mierze stanowiły modlitwy. Podobną rolę odgrywały nauki chrześcijańskie z wyrazami podzielonymi na sylaby. Dodatkowo w omawianym zbiorze znalazły się – ilustrowane drzeworytami – wiersze Ilnickiej na każdą literę alfabetu (opisujące m.in. aniołów w gościnie u Piasta czy



Mieszka przyjmującego chrzest), a także „wyjątki” ze *Starego i Nowego Testamentu*, następnie *Krótkie wiadomości z historii polskiej* (ukazujące sylwetki wszystkich królów polskich zakończone wierszowanym komentarzem), *Jeografia powszechna i polska* (obejmująca najpotrzebniejsze wiadomości o Królestwie Polskim i „dawniejszej Polsce”), *Mały kalendarzyk dla dzieci* (zapoznający czytelników z podziałem dnia na godziny oraz nazwami dni tygodnia, miesięcy czy pór roku), wreszcie – *Cztery początkowe działania arytmetyczne*.

W przeciwieństwie do druków warszawskich XIX-wieczne podręczniki częstochowskie wyróżnia niewielka objętość, wynosząca ok. 30 stron, i wyraźna dominacja treści religijnych. Kolejną z dominant jest wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej umieszczony na karcie tytułowej większości z nich. W tych posługujących się tradycyjnym sylabizowaniem książkach do nauki czytania i pisania natrafimy na pieśni Karpińskiego, szereg modlitw codziennych oraz *Litanie do Najświętszej Maryi Panny*. Ponadto druki te zawierają katechizm. Zatem, nie biorąc pod uwagę obecności tekstów Karpińskiego, można by uznać, że nie stanowiły zbytniego kontrastu dla swoich XVIII-wiecznych czy jeszcze wcześniejszych poprzedników. Jedynie wielokrotnie przedrukowywany w oficynach częstochowskich (ale i warszawskich) *Nowy elementarz obrazkowy dla dzieci* (Częstochowa 1896 i nast.; Warszawa 1895 i nast.) wyróżniał się nie tylko ciekawym układem typograficznym (chodzi m.in. o liczne ilustracje oraz zróżnicowany krój i stopień czcionki), lecz także dość ograniczoną częścią religijną, zawierającą modlitwy i katechizm, która stanowiła mniej więcej 14 proc. zawartości druku.

Tradycyjne modlitwy odnajdziemy w podręcznikach wydawanych na terenie zaboru rosyjskiego. Jednym z nich jest *Elementarz dla uczenia młodzieży czytać po Rosyjsku i po Polsku, dodaniem moralności, anegdot, zbioru potrzebniejszych wyrazów, wierszy itd. Bukwar' dla obučenija junošestva čtenija po rossijsku i po polski* (Wilno 1806 i nast.), kolejnym – prymitywna i wydawana bez zmian od 250 lat *Nauka czytania pisma polskiego dla małych dzieci z różnem nabożeństwem i katechizmem katolickim krótko zebrana niegdyś i po wielokrotnie drukowana, znowu przedrukowana* (Wilno 1825 i nast.), zawierająca trzy strony alfabetu i sylabizowania, szereg modlitw okolicznościowych i codziennych, dwa psalmy Dawidowe (L, CXXV) i katechizm.

Ściśle religijną treść, obejmującą m.in. *Nabożeństwo poranne* i obszerny zbiór *Psalmów* Dawida (kolejno: CXII, CXVI, VIII, CXLVIII, XVIII, XXIII, LXXVII, XXXII, XXXIII, CII), odnajdziemy w *Nauce czytania i pisania dla dzieci kochających Boga* (Wilno 1850) przygotowanej przez ks. Wincentego Podlewskiego. Propagowane przez Podlewskiego postrzeżenie „umiejętności czytania w kategoriach sacrum” (Pilarczyk 2003, s. 115) jest właściwością kolejnego z podręczników, mianowicie *Elementarza* Fortunata Nowickiego (Żyтомierz 1860), którego kartę tytułową zdobi drzeworyt przedstawiający „Wniebowstą-

pienie Jezusa”, a pomieszczone w nim abecadło oraz zgłoszkowanie wraz z kilkoma stronami modlitw (m.in. z *Pieśnią o Boskiej opiece*) i katechizmem poprzedza formuła „Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus”. Nie mniej zachowawcze są również: *Elementarz polski czyli nauka czytania pisma polskiego, z krótkim katechizmem dla małych dzieci* ks. Szymona Macieja Kozłowskiego (Wilno 1860 i nast.) oraz Władysława Tekielińskiego *Elementarz z następującą po nim książką do początkowego czytania, ułożony według najlepszych podręczników nowej nauki czytania i poświęconej dobrym dzieciom ku wzbudzeniu w nich stopniowego rozwoju uwagi i pilności* (Wilno 1879), gdzie uwzględniono codzienne modlitwy i *Katechizm naukowy, czyli krótki wykład wiary świętej*.

Z kolei racjonalne proporcje pomiędzy treściami religijnymi i świeckimi, wykazujące przy okazji, jak wiele różnorodnych funkcji i zadań miał do spełnienia XIX-wieczny podręcznik do nauki czytania, cechują *Elementarz większy* Aleksandra Karola Grozy (Żytomierz 1860). Ten niemal 300-stronicowy druk poza tekstami religijnymi (obejmującymi katechizm i zbiór pieśni nabożnych) zawiera: gramatykę polską, arytmetykę, informacje na temat miar i wag, wiadomości z praktycznej geometrii (miernictwa gruntów), opowieści biblijne, historię Słowian i Germanów, historię Polski, tabele *Księżęta i Królowie Polscy* (nie pomijając Aleksandra II – cesarza Rosji), następnie ogólne informacje geograficzne wraz z dwiema rozkładanymi mapami (Europy i świata), opisy i obrazy egzotycznych zwierząt, a pod koniec – *Wzory poezji* (chodzi o teksty Wincentego Pola i Stanisława Koźmiana).

Podobnie jak w zaborze rosyjskim czy Królestwie Polskim produkcja elementarzy-modlitewników w niegdysiejszej Rzeczypospolitej Krakowskiej, a po wcieleniu Krakowa w granice zaboru austriackiego – w całej Galicji, obejmowała dwa nurty druków. Pierwszy stanowiły tanie i prymitywne „groszówki”, a te drugie – mniej lub bardziej ambitne i przemyślane przedsięwzięcia na wzór *Elementarza pierwszego ułożonego śladem dziejowego rozwoju nauki pisania i czytania w zastosowaniu do umysłowych potrzeb dzieci polskich* autorstwa Stefana Zalewskiego (Kraków 1869 i nast.).

W kontekście *Groszówki czyli nauki początkowej poznawania liter, sylabizowania i czytania, zawierającej w sobie: Nabożeństwo poranne i wieczorne, oraz krótki katechizm, ułożonej dla dzieci niechodzących do szkół* (Bochnia 1862 i nast.), biorąc pod uwagę np. kryterium miejsca użycia, mówić będziemy o druku modlitewnym służącym do użytku domowego, zawierającym oprócz elementów katechizmowych ustalone modlitwy, jakie właściwa władza religijna zalecała do odmawiania indywidualnego lub wspólnotowego. Do druków wykorzystywanych w różnych formach nauki pozaszkolnej służył także *Abecadlnik historyczny* Jana Kantego Turckiego (Kraków 1862 i nast.), ciekawie ilustrowany (m.in. na odwrocie jego karty tytułowej natrafimy na wizerunek Matki

Boskiej i fragment modlitwy) oraz zawierający szereg popularnych tekstów nabożnych. Podobnie jest w przypadku *Abecadlnika, czyli groszówki dla dzieci nie chodzących do szkoły* (Jasło 1857) – niewiele różniącego się od swych protoplastów z XVI czy XVII stulecia, zaadresowanego do biedniejszych dzieci i udotępniającego im katechizm oraz zbiór modlitw wraz z Psalmem CXXIX i *Litanią do Najświętszej Maryi Panny*.

W pierwszych latach omawianego okresu znacznie nowocześniejsze podręczniki niż w pozostałych dzielnicach ziem polskich oferowały drukarnie wrocławskie, zaopatrujące w książkę szkolną Śląsk i zabór pruski. Wśród tamtejszych podręczników warto zwrócić uwagę na druki łączące naukę z rozrywką, jak np. *Abecadlnik gimnastyczny, czyli nowy sposób nauczania czytać dzieci, oświecając je i bawiąc wyobrażeniem rozmaitych grów i ćwiczeń ciała, które lubią pospolicie. Ozdobiony 36 obrazkami, z wykładem pożytków lub niebezpieczeństw z nich wynikających dla zdrowia (po polsku i po francusku)* (Wrocław 1807 i nast.), zawierający szereg sylabizowanych tekstów modlitw. Natomiast w *Abecadle dla młodzieży wszystkich stanów, z obrazkami, przytem Nauką krótką chrześcijańską czyli katechizmem i ministranturą* (Wrocław ok. 1850) odnajdziemy obszerne fragmenty aż siedmiu *Psalmów Dawidowych przekładania Jana Kochanowskiego* oraz szereg modlitw wykorzystywanych do ćwiczeń w czytaniu.

Modlitwy wraz z katechizmem i naukami obyczajnymi zawiera opracowana w dwóch językach (polskim i niemieckim) i wydana w Poznaniu *Książeczka do sylabizowania i czytania dla chcących uczyć się po polsku i niemiecku. Buchstaben und Lesen-Buchlein für die welche Polnisch und Deutsch lernen wollen. Neue umgearbeitet Auflage* (1833). Również w Poznaniu, drukiem i z drzeworytami Walentego Macieja Stefańskiego, ukazał się *Elementarz polski. Cz. 1.* (b.r.), w którym na wzór pierwszego XVI-wiecznego elementarza poznańskiego zamieszczono: *Modlitwę Pańską, Pozdrowienie Anielskie, Skład Apostolski, Dziesięć przykazań*. Przeciwnieństwem przywołanego druku będzie część druga *Obrazkowego elementarza nauki pisania i czytania oraz początkowego języka polskiego obejmującego w dwóch częściach do 500 rycin podług analogii brzmienia głosów i tworzenia zgłosów i wyrazów dla początkujących dzieci* Marcelego Brzeskiego (Poznań 1873), upowszechniająca sześć oryginalnych, dotąd niepublikowanych modlitw: ranną, wieczorną, przed pracą, po pracy, przed jedzeniem, po jedzeniu. Oto jedna z nich:

### **Modlitwa wieczorna**

Boże, Ojcze mój! Doznałem dziś od Ciebie wiele dobrego. Pokarm, zdrowie, mieszkanie i wszystko, co mam, od Ciebie pochodzi. Często byłem złem Twojem dzieckiem. Zasmucałem Cię, dobry Ojcze! Przebac mi moje grzechy i przewinienia. Chcę się szczerze poprawić.

Ide teraz na spoczynek, aby się pokrzepić snem. Oddaję Ci ciało moje, duszę moją i cały dom pod Opiekę Twą świętą. Czuwaj tej nocy nademną, nad rodzicami i dobroczyńcami memi. Przyjmij mnie po śmierci do Nieba a duszom wiernych zmarłych daj wieczny odpoczynek. Amen.

(Brzeski 1873, s. 52–53)

Ofertę XIX-wiecznych podręczników poznańskich należy jeszcze uzupełnić o opracowanie Józefa Chociszewskiego *Pociecha dla dzieci. Elementarz polski zawierający naukę czytania i pisania, pacierz, opowiadania z historii św. i z dziejów Polski, wierszyki, powiastki itd.* (Poznań 1888), na którego okładce widnieje rycina przedstawiająca Pana Jezusa z dziećmi. W środku tej książki odnajdziemy tradycyjne modlitwy. Wreszcie – warto przywołać poznański *Podręcznik do domowej nauki religii rzymskokatolickiej. Naukę czytania na Ojcie Nasz. Krótką historię św. Całkowity katechizm. Przystosowanie do Sakramentów świętych. 24 pieśni* (Poznań 1898 i nast.), którego s. VIII zajmuje napisana kursywą i z podziałem na sylaby *Modlitwa Pańska*; dalej, na stronach 1–3, także z podziałem na sylaby, utrwalono *Ojcie nasz, Zdrowaś Maryjo i Skład apostołski*, a na kolejnych kartach (w sumie 5 stron) – pozostałe modlitwy.

Przez całe XIX stulecie opublikowano co najmniej 216 elementarzy, których polimorficzność i wielofunkcyjność, polegające na przywoływaniu literatury nie tylko edukacyjnej i moralno-wychowawczej, lecz także dewocyjnej, pozwalają zakwalifikować je do grupy książek modlitewnych. Część z nich wznawiano wielokrotnie, nieraz w wielotysięcznych nakładach, a część ukazała się efemerycznie. Obejmując całościowo geografię ich produkcji, możemy stwierdzić, że w proces ten były zaangażowane 24 miejscowości, z których zdecydowana większość leżała w granicach dawnej Rzeczypospolitej. Wskazane jest przy tej okazji wspomnieć, że w niekrajowej produkcji podręczników do czytania, zawierających teksty służące do modlitwy, zdecydowany prym wiodł Wiedeń (chodzi o 21 pozycji używanych w całej Galicji). W rozbudzaniu świadomości (odrębności) narodowej Polaków brały również udział druki o tematyce świecko-religijnej wydawane w Paryżu (4 przykłady), przy czym jakaś ich część służyła na miejscu kręgom emigracyjnym, a część była przemycana przez kordony graniczne do kraju i przedrukowywana.

Największym z krajowych centrów produkcji elementarzy, które zarazem pełniły funkcję druku służącego modlitwie, była Warszawa (93 pozycji). W obrębie zaboru rosyjskiego i tzw. ziem zabranych (i w ogóle na ziemiach polskich) prym pod tym względem wiodły jeszcze Wilno (25) i Częstochowa (18). Spośród ośrodków usytuowanych w dzielnicach zaanektowanych przez Austrię takim centrum był Kraków (7), a nadto Bochnia (5) i Wadowice (5). Z kolei na Śląsku i w Wielkopolsce wymienić należy zwłaszcza Poznań (10), Wrocław (8) oraz Leszno wraz z Kaliszem (po 4 pozycje).

Wydawcami omawianych druków były instytucje rządowe (np. wspomniana już warszawska Komisja Rządowa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, działająca jako naczelną władza szkolna Królestwa Polskiego) i inne wydawnictwa profesjonalne, np. Drukarnia i Księgarnia św. Wojciecha (Poznań), Drukarnia Dzieł Katolickich Wilhelma Kohna i Adolfa Oderfelda (Częstochowa) czy też spółka wydawniczo-drukarska Franciszka Czerwińskiego i Stanisława Niemiery (Warszawa). W Brześciu Litewskim funkcjonowała typografia Leona Szerszewskiego, w Grodnie (i Mińsku) – drukarnia filialna M. Zymelowicza<sup>8</sup>, w Cieszynie – tłocznia Tomasza Prochaski, w Piekarach Śląskich – zakład Tomasza Heneczka, w Przemyśle – oficyna Jana Gołębiowskiego, w Wadowicach – firmy: Józefa i Joanny Pokornych, Jana Sabińskiego oraz Franciszka Foltyna (ojca), w Żytomierzu zaś – współpracujące ze sobą Księgarnia Jana Hussarowskiego i drukarnia Andrzeja Kwiatkowskiego. Są to miejsca, w których podejmowane inicjatywy drukarskie miały charakter nie tylko świecki, lecz także prywatny.

Omawiane przeze mnie elementarze wypuszczały także prasy przyklasztorne – mowa o przedsiębiorstwach oo. bazylianów (Poczajów, Wilno) i księży misjonarzy (Warszawa). Ponadto ich publikowaniem trudziły się oficyny obsługujące redakcje poszczególnych periodyków – mam tu na myśli drukarnię „Dziennika Poznańskiego” (Poznań), „Katolika” (Bytom na Górnym Śląsku) czy „Gazety Rolniczej” (Warszawa).

Jak już wspomniałem, część interesujących mnie druków (25 pozycji) ujrzała światło dzienne z inicjatywy instytucji działających poza granicami historycznie i/lub etnograficznie polskimi. Spośród nich najenergiczniejsze było Wydawnictwo Ksiąg Szkolnych, mające swą siedzibę w Wiedniu, na którego zlecenie drukarnia Karola Goryszki i kolejne oficyny wiedeńskie wielokrotnie wznawiały *Elementarz dla katolickich szkół ludowych w Cesarstwie Austryjackim* (Wiedeń 1852 i nast.), rozpowszechniający m.in. teksty nabożne Karpińskiego. Najpopularniejsze pieśni Karpińskiego i szereg modlitw codziennych zamieszczono także w kolejnym z oficjalnych podręczników wiedeńskich – mowa o *Elementarzu i małym katechizmie dla katolickich szkół ludowych w Cesarstwie Austriackim* (Wiedeń 1865). Z kolei w Paryżu tamtejsze drukarnie L. Martineta oraz Braci Rouge, Dunon i Fresne (ta druga współpracowała z Księgarnią Luksemburską, której współinicjatorem był syn Adama Mickiewicza – Władysław) opublikowały jednocześnie *Krótki elementarz do samouctwa w pisaniu, czytaniu i liczbowaniu. Wydany jako próba elementarza najbardziej celowi swemu odpowiedzieć mogącego, a który jeszcze wielce udoskonalonym być może* (Paryż ok. 1864), zawierający m.in. *Modlitwę Pańską* i *Pozdrowienie anielskie*. Ów 16-stronicowy druczek poza dwoma wznowieniami paryskimi (1868 i ok. 1880) miał jeszcze kilka przedruków krajowych (m.in. we Lwowie, w Poznaniu i Warszawie).

<sup>8</sup> Imię nieznane; zob. *Słownik pracowników...* (1972), s. 629.

Do tej pory pokazałem tylko jedną stronę medalu, mianowicie skupiłem się na przedstawieniu XIX-wiecznych elementarzy, które – zawierając odpowiedni dobór tekstów – służyły pomocą w nauce czytania i pisania, zapewniając jednocześnie stosowną interakcję ze sferą sakralną. W pewnym sensie podobnie rzecz się miała w przypadku ówczesnych modlitewników (a przynajmniej jakiejś ich części), które odgrywały paralelnie podwójną rolę, tj. podręczników praktycznej pobożności (zgodnie zresztą z ich pierwotnym przeznaczeniem) i nieformalnych elementarzy (gdy za sprawą określonych potrzeb i sytuacji wykorzystywano je do spon-tanicznej nauki czytania i pisania w zaciszu domowym). Świadczą o tym liczne wspomnienia bądź inne przekazy (zob. m.in.: Bednarek 1993; *Modlitewnik babci* 2014; Strumph Wojtkiewicz 1963; Wróblewski 1981) oraz określone cechy indywidualne zachowanych do dziś reprezentantów dawnych druków modlitewnych.

Jednym z nich jest egzemplarz *Godzinek na cześć Matki Bożej Bolesnej z dodaniem litanii* (Warszawa 1890), który w pierw w należał do Zofii Kitlińskiej (z domu Kaczmarek), zamieszkującej „w Kromnowie, na skraju Puszczy Kampinowskiej” [pisownia oryginalna], a potem – przekazywany z pokolenia na pokolenie i po różnych kolejach losu – trafił w nieznanym mi okolicznościach do powstałego w 2007 r. Muzeum Polskiego Modlitewnika im. Wandy Malczewskiej w Parznie.

Na „tytule” parzeńskiego eksponatu – pod drukowanym tekstem, wers po wersie – dostrzeżemy odręczne odwzorowanie całości tytułatury (najprawdopodobniej zapisu tego dokonała osoba dorosła, a w każdym razie o wyrobionej już ręce), a na stronie przedtytułowej – koślawe próby kilkukrotnego powtórzenia wyrazu GODZINKI (najpierw utrwalonego ołówkiem, a za kolejnymi podejściami – atramentem). Jeśli te rękopiśmienne zapiski powstały w latach zaborów (a może ich proveniencję należałoby lokować w czasie jakiejś zawieruchy wojennej, np. II wojny światowej i w kontekście ówczesnych zsyłek?), wolno by je traktować jako przejaw wyrabiania w sobie poczucia przynależności narodowej, a tym samym biernego oporu wobec rusyfikacji czy germanizacji – to po pierwsze; po drugie – poświadczałyby funkcjonowanie tego konkretnego egzemplarza w przestrzeni pobożności prywatnej nie tylko w celu mniej lub bardziej regularnego nawiązywania łączności z przedmiotem wiary (wyrażając przy tym odpowiedni do tego przedmiotu stosunek oraz okazując właściwe dla tego aktu intencje), lecz także dla prywatnej (pozaszkolnej) edukacji. Co więcej, ów parzeński eksponat uprawnia nas do uogólnienia, że w obrębie obu tych sfer mogły krążyć dowolne ze znanych nam dawnych książek do nabożeństwa bądź inne druki nabożne – służące modlitwie i nader często będące dla ich użytkowników/właścicieli wianem na całe życie (por. *Modlitewnik babci* 2014)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> O wielorakich funkcjach XIX-wiecznych modlitewników, ich cechach wydawniczych, konstrukcji treściowej, wielkości i geografii produkcji itd. – zob. Ratajczak 2019.

## Bibliografia

### Literatura podmiotowa

*Abecadlnik gimnastyczny, czyli nowy sposób nauczania czytać dzieci, oświecając je i bawiąc wyobrażeniem rozmaitych grów i ćwiczeń ciała, które lubią pospolicie. Ozdobiony 36 obrazkami, z wykładem pożytków lub niebezpieczeństw z nich wynikających dla zdrowia (po polsku i po francusku)* (1807), Wrocław.

*Abecadlo dla młodzieży wszystkich stanów, z obrazkami; przy tem nauka krótka chrześcijańska, czyli katechizm i ministrantura* (1815), Warszawa.

*Abecadlo dla młodzieży wszystkich stanów, z obrazkami; przytem Nauka krótka chrześcijańska czyli katechizm i ministrantura* (ok. 1850), Wrocław.

Bieroński N. (1875), *Pacierz domowy codzienny rzymsko-katolicki z dodaniem upowszechnionych formułek katechizmowych, zawierających w sobie główne zasady wiary i moralności, rozłożonych na cały tydzień: dla dokładniejszego nauczania i pamiętania*, Kielce.

Brzeski M. (1873), *Obrazkowy elementarz nauki pisania i czytania oraz początkowego języka polskiego obejmujący w dwóch częściach do 500 rycin podług analogii brzmienia głosów i tworzenia zgłosów i wyrazów dla początkujących dzieci, ułożył... Część druga*, Poznań.

Chociszewski J. (1888), *Pociecha dla dzieci. Elementarz polski zawierający naukę czytania i pisania, pacierz, opowiadania z historii św. i z dziejów Polski, wierszki, powiastki itd.*, Poznań.

E.A.T. (1873), *Mały elementarz dla wiejskich dzieci*, Częstochowa.

*Godzinki na cześć Matki Bożej Bolesnej z dodaniem litanii* (1890), Warszawa.

Nowosielski T.S. (1862), *Ilustrowany abecadlnik historyczny dla dzieci polskich, zawierający w sobie: Początkowe nauki sylabizowania i czytania. Pacierz. Przekazania boskie. Treść nauki chrześcijańskiej. Opowiadania z życia sławnych mężów Polaków. Powiastki moralne. Nauki moralne i modlitewki. Początki arytmetyczne. Ważniejsze wypadki z dziejów polskich abecadłowym porządkiem wierszem p. M. I. opisane*, Warszawa.

*Podręcznik do domowej nauki religii rzymskokatolickiej. Nauka czytania na Ojciec Nasz. Krótka historia św. Całkowity katechizm. Przystosowanie do Sakramentów świętych. 24 pieśni* (1898), Poznań.

[Wolski K.] (1830), *Nauka początkowego czytania, pisania i rachunków*, Warszawa.

### Literatura przedmiotowa

Bednarek A. (1993), *Most z aksamitu. Szkice o problematyce modlitewnej w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Kalwaria Zebrzydowska.

*Modlitewnik babci* (2014), „Gość Niedzielny” nr 14.

Pilarczyk F. (2003), *Elementarze polskie od ich XVI-wiecznych początków do II wojny światowej*, Zielona Góra.

Ratajczak T. (2009), *XIX-wieczne ministrantury w świetle „Bibliografii Polskiej” Karola Estreichera i kwerend w wybranych bibliotekach naukowych*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” t. 92.

Ratajczak T. (2010), *Książki religijne i quasi-religijne z wadowickich oficyn wydawniczych (1825–1940)*, Warszawa.

Ratajczak T. (2018a), *Polskie modlitewniki różnych wyznań XIX wieku. Bibliografia A–K*, Warszawa.

Ratajczak T. (2018b), *Polskie modlitewniki różnych wyznań XIX wieku. Bibliografia L–P*, Warszawa.

Ratajczak T. (2019), *Polskie modlitewniki różnych wyznań XIX wieku. Studium bibliologiczne*, Warszawa.

Ratajczak T. (w przygotowaniu do druku), *Polskie modlitewniki różnych wyznań XIX wieku. Bibliografia R–Z i uzupełnienia*, Warszawa.

*Słownik pracowników książki polskiej* (1972), Warszawa.

Strumph Wojtkiewicz S. (1963), *Książka szła za emigrantem*, Wrocław.

Wojtak M. (2011), *Współczesne modlitewniki w oczach językoznawcy. Studium genologiczne*, Tarnów.

Wróblewski J. (1981), *Polskich bronili progów*, Wrocław.

#### Streszczenie

### **Elementarz w roli modlitewnika – modlitewnik w roli elementarza (na przykładzie XIX-wiecznych polskojęzycznych świadectw piśmienniczo-wydawniczych). Zarys problemu**

Modlitewnik i elementarz mają ze sobą wiele wspólnego. Jako przykłady książki użytkowej, a więc służącej nie tylko do czytania, lecz także do praktycznego wykorzystania, wyróżniają się powszechnością i niejednorodnością. Ponadto – co było ważne w dobie zaborów – zarówno dawne druki służące do modlitwy, jak i podręczniki pomocne w nauce czytania i pisania odgrywały szczególną rolę kulturotwórczą, występując niekiedy w podwójnej roli, tzn. elementarz pełnił funkcję modlitewnika, a modlitewnik był nieformalnym elementarzem. Celem artykułu jest przywołanie takich elementarzy-modlitewników (na przykładzie druków XIX-wiecznych) poprzez przybliżenie ich zawartości treściowej i cech wydawniczych oraz wskazanie ich nadawców i geografii produkcji.

**Słowa kluczowe:** elementarze polskie, modlitewniki polskie, użytkowa literatura religijna, XIX wiek



## Summary

**The Primer as the Prayer Book – the Prayer Book as the Primer  
(on the Example of 19<sup>th</sup>-century Polish-language  
Writing-Publishing Evidences)**

Both the prayer book and the primer have a lot in common. As examples of the practical religious book, used not only for reading but also for practical needs, they are characterised by universality and diversity. Moreover, what was important in the period of the Partitions, both old printed matter used for prayer and primers helpful in learning to read and write played a special role in the field of culture, sometimes having a double role. In other words, a primer played the role of a prayer book, and a prayer book could be an informal primer. The article aims to discuss such primers-prayer books (on the example of 19<sup>th</sup>-century printed matter) by giving an insight into their content and publishing features, as well as by providing information about their publishers and production geography.

**Keywords:** Polish primers, Polish prayer books, religious functional literature, 19<sup>th</sup> century

## DUCHOWOŚĆ FRANCISZKAŃSKA – KOMUNIKACJA ZE ŚWIATEM I STWORZENIEM

*Kwiatki św. Franciszka* to zbiór opowiadań o życiu średniowiecznego świętego. Franciszek z Asyżu wybrał szczególną drogę do świętości realizowaną przez ideał życia zakonnego, którego regułę opracował i zgodnie z nią żył (Voragine 1996, s. 713). Podstawą reguły franciszkańskiej (zatwierdzonej bullą *Solet annuere* papieża Honoriusza III) jest całkowite i dobrowolne ubóstwo, czyli ascetyczny tryb życia. Ten radykalizm był nie tylko deklarowany, ale również praktyczny w swoim założeniu; w dążeniu do miłości doskonałej miał ułatwiać ciągłe nawracanie się, doskonalenie i pokutę. Taka droga uznana została przez Franciszka za drogę ku pełni człowieczeństwa. *Kwiatki* są literacką ekspozycją tej postawy poznawczej i światopoglądowej. W bogactwie odkrywanych znaczeń dzieła uwagę zwraca sposób prezentacji, który ze względu na biograficzne odniesienia uznać można za głos samego Franciszka i wizualizację jego poglądów.

W *Złotej Legendzie* Jakuba de Voragine czytamy, że Franciszek „był kupcem i aż do lat dwudziestu trawił czas na lekkomyślnym życiu. Wtedy Pan dosięgnął go biczem choroby i w jednej chwili przemienił go w innego człowieka, tak że począł w nim już przemawiać duch proroczy” (Voragine 1996, s. 710). W stosunku do tradycji prorocstwa osobiste doświadczenie Franciszka poszerza jego rozumienie i ukierunkowuje na epistemologię – Biedaczyna z Asyżu głosił Ewangelię wszelkiemu stworzeniu. Jakub de Voragine opisuje te niezwykle „spotkania” – jak można nazwać zgromadzenia naszych „braci mniejszych” – z wyraźnym nacechowaniem emocjonalnym; są one przedmiotem jego afirmacji. Jest to istotne, bo symbolika, którą człowiek przypisywał zwierzętom ze względu na ich znaczące cechy, jest bardzo złożona i usankcjonowana tradycją jeszcze przedchrześcijańską; często bywa krzywdząca, skonwencjonalizowana, uzależniona od spuścizny po naszych przodkach i nie ma nic wspólnego z etyką (Dzwonkowska 2015, s. 7; Kobielus 2002; Krawiec-Złotkowska 2021, s. 81; Margul 1996). Dla Franciszka zwierzęta były dziełem Boga (analogicznie jak

<sup>1</sup> polapauba@wp.pl, <https://orcid.org/0000-0002-6836-2011>

człowiek), a relacja z nimi opierała się na pełnej harmonii i zrozumieniu. Dlatego też de Voragine prowadzi narrację, która ma utwierdzić odbiorcę tekstu w autentyczności opisywanych wydarzeń: „Święty Franciszek [...] uczył wszystkie stworzenia Boże, aby miłowały swego Stwórcę. Przemawiał do ptaków, a one go słuchały” (de Voragine 1996, s. 721).

Opinia, że założyciel Zakonu Braci Mniejszych porozumiewał się ze zwierzętami, ujawniająca się w żywocie, wiąże się z utrwaloną w tradycji deskrypcją jego życia oraz jest efektem funkcjonującego powszechnie przekonania o jego charyzmacie. Warto dodać, że hagiograf, pisząc tekst o św. Franciszku, korzystał z różnych źródeł, np. legend Tomasza z Celano, wydań franciszkanów, traktatów, żywotów pióra św. Bonawentury (Voragine 1996, s. 708). Fragmentów, które w legendzie w atrakcyjny i przystępny sposób przybliżają żywot świętego, jest wiele.

Powtarzająca się frazeologia i te same argumenty nie są dowodem schematyzmu opowieści, lecz świadczą – dzięki różnorodnym kontekstom – o pogłębieniu świadectwa. De Voragine opisuje rzeczywistość zewnętrzną, ale jednocześnie odsłania inny poziom porozumienia: związek między poznaniem a przekonaniem. Sama deskrypcja wskazuje na rolę obserwatora, relacjonującego, co widzi i słyszy. Jest to wizualizacja wiedzy narratora. Hagiograf prezentuje przykłady takiej komunikacji, by utwierdzić czytelnika w przekonaniu, że opisywany stan rzeczy nie jest wyjątkowy, lecz realny, znany z codzienności.

Zwróćmy uwagę np. na rolę ptaków. To nie tylko laudatorzy Pana. To szczególnie apostołowie, wysłannicy. Przylatują i odlatują. Słowa Franciszka pozwalające na ich odlot są jak gesty wprowadzające i wyprowadzające z jednej rzeczywistości w drugą – z doświadczenia i poznania egzystencjalnego w przestrzeń transcendentną. I nie chodzi tu o rozdzielenie tych dwóch stanów, lecz o ich przybliżenie, ukazanie unii między człowiekiem i stworzeniami, które łączą ziemię z przestworzami i z wodą (Krawiec-Złotkowska 2021, s. 75).

*Złota Legenda* i *Kwiatki św. Franciszka* wykorzystują podobne lub tożsame motywy. Przesłanie obu tekstów odnieśmy do biblijnego opisu stworzenia świata. Według Biblii piąty dzień jest dniem stworzenia ptactwa, a szósty – zwierząt lądowych i człowieka powołanego do istnienia „na obraz Boga” (Rdz 27). W poprzednich dniach Stwórca przygotowywał całe *universum*, w tym środowisko przyjazne dla wszystkich stworzeń (Salij 1992, s. 14–16). Podobieństwo człowieka do Boga łączy się z nakazem jego panowania nad całym światem zwierzęcym (Świderkówna 1999, s. 53). Idea ta płynie z Księgi Rodzaju, która ma wyjątkowe znaczenie teologiczne, stanowi bowiem starotestamentalną podstawę do budowania opinii o namaszczeniu człowieka na pana stworzenia. W *Legendzie* czytamy, że Franciszek wykłada teologię ptakom, „tłumaczy” im, skąd pochodzi ich godność: Bóg „stworzył dla was przestworza i troszczy się o was bez waszego starania” (Voragine 1996, s. 724). Ptaki otrzymały istnienie od Boga po utworzeniu dla nich przestworzy i mają bogatą symbolikę (Forstner 1990). To jedno. Niemniej równie ważne jest, że powstały w przeddzień kreacji człowieka, co wyróżnia je w hierarchii poszczególnych

dziel Bożych w całym akcie stwórczym. Jest to istotny kontekst, gdyż mogłoby się wydawać, że po stworzeniu roślin Bóg stworzy zwierzęta. Najpierw jednak pojawiły się ciała niebieskie; to ważne, bo Słońce, Księżyc, planety i gwiazdy, które w świecie przedchrześcijańskim czczono jako bóstwa, teraz są lampami, mającymi służyć ludziom i zwierzętom. W wyniku aktu kreacji ziemia i morze również utraciły status bóstw – jako stworzone nie mogą być obiektem kultu.

Takie rozdzielenie poszczególnych bytów znane jest już w kosmologii starożytnej. Świadomy akt, działanie Boga ma funkcję hierarchizującą i porządkującą – wprowadza ład w *universum*. Ramowa struktura stworzenia świata jest zamysłem Boga. Racjonalne zabiegi – osadzenie w czasie i przestrzeni – pozwalają wyprowadzić wniosek, że wszystko, każdy byt, ma swoje miejsce i funkcję do spełnienia. Można powiedzieć, że biblijna historia stworzenia zwraca uwagę na ścisły związek łączący człowieka ze światem zwierząt. Dlatego też pierwsza – podstawowa – interpretacja *Kwiatków św. Franciszka* dotyczy aspektu budowania, czy też odzwierciedlania, wiary w oddziaływanie na siebie tych dwóch światów. Czytelne i jednoznaczne jest przesłanie, że zwierzęta również pomnażają chwałę Bożą.

*Kwiatki* wskazują na istotne cechy osobowości świętego, które określają typ narracji dzieła literackiego, jego charakter. Wyjątkowości postaci (człowieka i zwierząt) oraz ich nietypowe zachowania nie są poddane jakiegokolwiek ocenie. Cały akt twórczy polega tutaj na wydobyciu cech, działań, słów bohaterów, określających ich miejsce, potwierdzających rolę w porządku stworzenia i we wzajemnych relacjach, oraz na „ujawnianiu” duchowego porozumienia między nimi.

Jednym z przykładów kreacji literackiej, ujawniającej relację pomiędzy Franciszkiem a zwierzętami, jest kazanie wygłoszone ptakom. Tekst ma cechy homilii. Jego treść odnosi się do wybranych wątków *Biblii* – dzieła stworzenia, ocalenia zwierząt w arce Noego, ewangelicznego nawiązania do ptaków, kruków, które „choć nie sięją ani żną; nie mają piwnic ani spichlerzy, a Bóg je żywi” (Łk 12,12). Zawiera również przestrogi, ostrzeżenia i pouczenia dotyczące życia: „Stwórca, skoro wam tyle zsyła dobrodziejstw; strzeżcie się, bracia moi, grzechu niewdzięczności i starajcie się zawsze chwalić Boga” (*Kwiatki...* 1993, s. 50).

Kaznodzieja rozpoczyna od apostrofy: „Ptaszki, braciszki moje”. Zwraca się do ptaków jak do ludzi mających swoją historię, problemy, potrzeby i wymagania. We wskazanym fragmencie ujawnia się wymiar oraz właściwość homiletycznej i biblijnej organizacji tekstu w funkcjach: dziękczynienia, uwielbienia, pouczenia, przestrogi i pochwały. Dobór środków jest adekwatny do gatunku i uznawany za tradycyjny w retoryce kazania. Bogactwo znaczeń i kontekstów wiążących się z tym, co zwykliśmy odnosić do tej formy wypowiedzi, wskazuje na perswazję w duchu teologicznym. Celem nie jest popis artystyczny, lecz dążenie do przekonania ludzi, że wszystko stworzenie powinno dziękować Stwórcy i jednocześnie brać przykład z ascetycznego życia Franciszka – bo według tradycji słowa zapisane w *Kwiatkach* to jego słowa spisane przez jego konfratów.

Święty z Asyżu w każdym kazaniu buduje cały ciąg perswazyjny: od inicjującego *lectio* poprzez *meditatio*, *oratio* do *contemplatio*<sup>2</sup>. Specyfiką *lectio* są odniesienia do tekstu Pisma Świętego – jego czytania i słuchania. W każdym czytaniu ważne jest odnalezienie słowa klucza. W kazaniu do ptaków istotną jest przestrzeń zawarta pomiędzy inicjującym „bądźcie bardzo wdzięczne”, a kończącym nakazem – „chwalcie”. Prowadzi ona do słów kluczowych (rozpoczynających i wieńczących homilie) wyznaczających szczególną aktywność ptakom, których wyjątkowość sam kaznodzieja *expressis verbis* poprzez to określa. *Lectio* nie jest celem samym w sobie. Istotą *meditatio* jest przeniesienie słowa do wnętrza, z umysłu do serca. Kaznodzieja stosuje zabiegi ułatwiające ten proces – konfrontuje słowo Biblii z życiem ptaków. *Oratio* – to już odpowiedź. Jednak doświadczenie *oratio* i *contemplatio* Franciszek pozostawia odbiorcy.

Cały wysiłek drogi *lectio divina* byłby bezcelowy, gdyby ostatecznie nie prowadził do tego, co jest jego celem – do *contemplatio* (Wons 2004, s. 49). Ten sposób modlitwy jest procesem duchowym i w rzeczywistym wymiarze nie dotyczy świata zwierząt. Niemniej niebezpieczne jest odniesienie go do wspomnianej formy, gdyż duchowość i medytacja franciszkańska nawiązuje do tej starożytnej metody modlitewnej, jest z nią spójna, opiera się na kilku etapach: *adoratio*, *meditatio*, *oratio*, *resolutio* (pierwsze litery układają się w słowo *amor*, czyli *miłość*). Jest ona usankcjonowana kilkunastowieką tradycją i praktyką życia świętych franciszkanów: Bonawentury i Piotra z Alkantary. Tę drogę modlitewną wyklada *Katechizm Trzeciego Zakonu św. Franciszka z Asyżu*.

Kazanie do ptaków jest szczególnym połączeniem teologii i retoryki. Wyeksponowania wymaga intencja teologiczna wskazująca na miłość Boga do stworzenia. Franciszek skonfrontował dwie wartości – miłość i dobroć Boga – z nakazem bycia wdzięcznym za ten dar. Przytacza nie tylko logiczne argumenty. Odsłania również inną przestrzeń – odwołując się do uczuć i emocji, odkrywa emotywną naturę przedstawionych dowodów. Właściwie cała przemowa jest oparta na tym sposobie przekonywania. Treść przesłania usytuowana jest między granicami transcendencji i immanencji.

Wyakcentowane powiązania w istocie podkreślają spójność pewnych aspektów utworu z szerszym kontekstem. Kazanie do ptaków zakończyło jakościowe rozesłanie – odsłaniające ich misję: „starajcie się zawsze chwalić Boga” (*Kwiatki...* 1993, s. 50). Szczególne to apostolstwo, bardzo inspirujące w kontekście interpretacji powołania nie tylko człowieka do głoszenia i pomnażania chwały Bożej. Trzeba pod-

---

<sup>2</sup> Odnoszę się do modlitwy zwanej *lectio divina*: „Wspólnoty chrześcijańskie korzystają z niej od pierwszych wieków istnienia Kościoła. Jest więc ona drogą sprawdzoną od wieków” (Wons 2005, s. 27). Praktyka tej modlitwy Słowem Bożym składa się z czterech etapów: *lectio* (czytanie), *meditatio* (medytacja), *oratio* (modlitwa), *contemplatio* (kontemplacja).

kreślić, że jest to fragment komunikujący osobiste doświadczenie Franciszka odnośnie do odczuwania duchowości świata jako całości. Nie sposób przy tym rozdzielić dwóch perspektyw oglądu, interpretacji dzieła literackiego: fabuły jako rejestracji rzeczywistego stanu duchowego oraz fabuły jako kreacji i narracji współtworzącej strukturę świata przedstawionego poprzez wykorzystanie odpowiednich środków retorycznych. Słowa odsyłają do rzeczywistości wewnętrznej i zewnętrznej.

W świetle zarysowanej tendencji semantycznej przyjrzyjmy się innemu przykładowi. Jest to opowiadanie o tym, jak św. Franciszek oswoił dzikie turkawki. Najpierw jednak wyprosił je od spotkanego młodzieńca, który złapał ptaki z zamiarem ich sprzedania. U podłoża artystyczno-semantyczno-teologicznej kompozycji tekstu leży antyteza. Autor nie przeciwstawił sobie dwóch cech natury człowieka, ale skonfrontował czyste, pokorne i wierne dusze ptaków z rękami okrutników. W tym krótkim tekście znajdują się zdania, które można odczytać jako spójną wykładnię sztuki perswazji. Franciszek odwołuje się do rozumu i do etyki. Weryfikuje tym samym relację człowiek – zwierzę i w ramach wykreowanej fabuły ukazuje rzeczywistość oraz dwie przeciwstawne predyspozycje człowieka: z jednej strony zdolność do okrucieństwa względem bezbronnych, z drugiej – jego gotowość do współczucia.

Biblia głosi, że stworzony przez Boga człowiek, tak jak i zwierzę, otrzymuje przede wszystkim błogosławieństwo płodności. Przedstawiona historia demonstrowuje tę tezę jako oczywistą prawdę, a jednocześnie niesie przesłanie Franciszka: „zbuduję wam gniazda, byście płodziły się i rozmnażały” (*Kwiatki...* 1993, s. 62). Dramaturgia sytuacji zostaje złagodzona nie tylko ocaleniem ptaków od śmierci, ale przede wszystkim zapewnieniem im bezpiecznej przyszłości i, zgodnie z wolą Stwórcy, możliwości rozmnażania.

Opowiadanie o nawróceniu dzikiego wilka z Gubbio to kolejny przykład relacji człowieka i zwierzęcia. Struktura tekstu przypomina bajkę, opiera się na znanych motywach. Wilk w Piśmie Świętym symbolizuje zło, zagrożenie, niebezpieczeństwo. Jako wilki przedstawiani są „fałszywi prorocy”, heretycy (Mt 7,18; Dz 20,29), źli władcy i sędziowie (Ez 22,27; So 3,3), a nawet sam diabeł (J 10,12; J 8,44) w przypowieści o pasterzu, owczarni i wilku (Forstner 1990). Warto tu uwzględnić nie tylko narratorską, lecz także czytelniczą zdolność interpretowania, tłumaczenia Pisma Świętego w konfrontacji z życiem w celu rozpoznania obrazu literackiego i przesłania. Można tu mówić o tragizmie naturalnych konieczności. Co zastanawiające, w kulturze przedchrześcijańskiej wilki są alegorią strażników pomagających ludziom (przykładem wilczyca, która wykarmiła Remusa i Romulusa, założyciela Rzymu).

Początek historii wilka z Gubbio to jego przedstawienie: „ogromny, straszny i dziki, który pożerał nie tylko zwierzęta, lecz i ludzi, tak że wszyscy mieszkańcy w wielkim żyli strachu, jako że często podchodził pod miasto” (*Kwiatki...* 1993, s. 59). W obliczu zagrożenia, jakie stwarzał, ludzie podejmowali różne środki

ostrożności. Co ciekawe, wilk zjawia się w okolicy, gdy do miasta przybywa Franciszek. Biedaczyna z Asyżu przywołuje do siebie zwierzę, które nazywa bratem. Wilk jest posłuszny słowom i gestom (znak krzyża); na oczach mieszkańców Gubbio podchodzi „łagodnie jak baranek” i kładzie się u stóp swego pogromcy. To oczywiste oznaki poddaństwa i uległości wzmocnione słowami Franciszka: „Bracie wilku, wyrządzasz wiele szkód w tej okolicy i popełniłeś moc złego, niszcząc i zabijając wiele stworzeń bez pozwolenia Boga” (*Kwiatki...* 1993, s. 60).

Przyszły święty okazuje się nieprzypadkowym pośrednikiem. To ten, który wie o nieposłuszeństwie zwierzęcia względem Stworzyciela. Pierwsza konstatacja – okrucieństwo, uwzględnione w akcie kreacji stworzenia – zostało wykorzystane przez zwierzę bez przyzwolenia Stwórcy i przeciwko człowiekowi. Wilk śmiało zabijał ludzi „stworzonych na podobieństwo Boskie” (*Kwiatki...* 1993, s. 60). Jest to przykład specyficznej konwencji opowiadania wykorzystującej ideę miłości Boga do ludzi dla artystycznej i kaznodziejskiej funkcjonalności.

Rola Franciszka nie kończy się w tym momencie. Warto podkreślić, że oswobodziciel mieszkańców zwraca się do wilka jako w pełni wolnego zwierzęcia, zdolnego samodzielnie podjąć decyzję. Oczekuje od niego obietnicy, że nigdy nie będzie szkodził ani ludziom, ani zwierzętom, wierząc, że jest on zdolny do dotrzymania przyrzeczenia. Zdecydowanie jest to zaznaczenie godności zwierzęcia w porządku nie tylko stworzenia, ale także jego ziemskiego statusu. I tu – wykorzystując rolę wilka w życiu mieszkańców Gubbio – Franciszek rozpoczyna kazanie do ludzi; wyklada doktrynę religijną o pośmiertnym losie grzeszników: „I rzekł między innymi, [...] że ogień piekielny, który ma trwać wiecznie dla potępionych, jest daleko straszniejszy niż wściekłość wilka, który tylko ciało zabić może” (*Kwiatki...* 1993, s. 60).

Św. Franciszek okazuje się biegłym retorem. Porównuje wściekłość wilka do ognia piekielnego. Zestawienie tych bliskich w swojej negatywnej wymowie skojarzeń stwarza możliwość konfrontacji i weryfikacji. Strategia tego przesłania polega na wyeksponowaniu szczególnej antytetyczności – nienormatywnej z punktu widzenia retoryki opisowej – tym bardziej że mieszkańcy znają tylko cierpienie i strach przed wilkiem. Piekło jest nie do opisania, ale przerażające, ponieważ jest „daleko straszniejsze niż wściekłość wilka, który tylko ciało zabić może”. To szczególne zestawienie zostało zbudowane z dwóch negatywnych odniesień. Środek ten rozszerzył perspektywę opisu i możliwości poznawcze wobec niemożności wskazania na jakiegokolwiek doświadczenie stanu piekła.

Wilk obiecuje, że zawrze pokój z człowiekiem. Nie przyrzeka jednak przed ludźmi. Akt pojednania dokonuje się przed Franciszkiem, który jest gwarantem rozjemcy. Mieszkańcy natomiast mają złożyć obietnicę przed wilkiem. Można tę sytuację interpretować jako nobilitację drapieżnika, a jednocześnie dowód na to, że rozumiejąc i szanując zwierzęta, można je oswoić. Zakonnik z Asyżu rozumiał „mowę” zwierzęcia i mógł zaświadczyć o jej wiarygodności. Jest to niezwykle

pośrednictwo także i z tego względu, że Franciszek nazywa braćmi wilka konkretnych ludzi, dotychczasowe jego ofiary.

Natura wilka jest *exemplum*, na podstawie którego franciszkanin udowadnia, że zło można przemienić w dobro. Autor dąży do wypełnienia energii słowa biblijnego: „A wilk poszedł za nim posłusznie, wzorem łagodnego jagnięcia, co widząc, mieszczenie dziwowali się wielce” (*Kwiatki...* 1993, s. 61). Misja wilka kończy się wraz z jego śmiercią.

Podsumowując, należy podkreślić, że przywoływane wyżej teksty w sugestywnej kreacji literackiej odkrywają i duchowość franciszkańską, i teologiczny sens wypowiedzi. Z metodologicznego punktu widzenia sposób narracji ma istotne znaczenie dla funkcji komunikacyjnej. W analizowanych utworach mówią bohaterowie, opisywane są ich zachowania i reakcje. Narrator nie spełnia się w roli interpretatora przedstawianych wydarzeń, jego rola jest ograniczona. Taki typ narracji ułatwia wejście w świat przedstawiony bez wchodzenia w polemikę z „odgórnymi” opiniami, bez emocjonalnego odnoszenia się do pouczeń i odpowiadania na wątpliwości osoby sytuującej się wobec świata przedstawionego. Wskazanie na retoryczne środki ma na celu jedynie powiązanie stylu wymowy z jej celem teologicznym, perswazyjnym oraz z efektem artystycznym.

Łatwość recepcji analizowanych opowiadań wynika z ich odczytania alegorycznego, trudność – z uwarunkowań światopoglądowych. Po pierwsze dlatego, że alegoria ma stały umowny sens przenośny; po drugie – światopogląd to nie tylko element koncepcji interpretacyjnej, to także wyraz ogólnego poglądu na świat, co jest efektem wychowania, ale i samodzielnej refleksji czytelnika. W świetle omawianej problematyki interesująca jest nowa koncepcja interpretacji tekstu, nie tylko biblijnego, zaproponowana przez Annę Świderkównę. Uczona zwróciła uwagę, iż „właśnie w naszej epoce dokonano istotnego odkrycia, że każda lektura jest jednocześnie aktem twórczym. Odczytanie tekstu zależy bowiem w dużym stopniu od Czytelnika, od jego skłonności, sympatii, uprzedzeń i przeżyć” (Świderkówna 1999, s. 9).

W kontekście podjętych rozważań zasadne jest powiązanie fabuły przedstawionych wydarzeń z ciągiem przyczynowo-skutkowym, a ten opisany jest również w przestrzeni duchowej istniejącej pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem. Punkt wyjścia – biblijny i alegoryczny – określa kierunek interpretacji i uwidacznia wzajemne przenikanie się, interakcję między analizowanymi odniesieniami: psychologicznymi, komunikacyjnymi, etycznymi i eschatologicznymi. Sprawdza się to do uświadomienia sobie natury zwierząt, ich funkcji oraz miejsca w porządku stworzenia i w relacji z człowiekiem. To zwraca naszą uwagę na szczególną ramową strukturę opowiadań, specyficzne nacechowanie początku i końca, gdzie inicjującym momentem jest Słowo Boga znajdujące swoje uzasadnienie i dopełnienie w życiu człowieka i zwierząt. I mimo bezdyskusyjnej odmienności postaw ptaków, wilka i człowieka oraz ich wzajemnych relacji



wyraźne jest nobilitowanie bohaterów poprzez pryzmat aktu stworzenia. Należy przy tym podkreślić, że duchowość prezentowana w utworach ma wiele poziomów, które rozpatrywać można nie tylko w kontekście artyzmu dzieła, lecz także we wzajemnej komunikacji postaci, a to wyznacza podwójny (retoryczny i światopoglądowy) kierunek interpretacji.

Podsumowując, można dodać, że w Liście apostołskim Jana Pawła II *Inter sanctos* z dnia 29.11.1979 r. Święty z Asyżu został uznany za prekursora ekologicznego myślenia; taka postawa była wynikiem jego długiego rozwoju duchowego. W epoce antropocentru powinna ona stanowić wzór do naśladowania (Krawiec-Złotkowska 2021, s. 71). Warto także podkreślić, że koncepcje propagowane przez św. Franciszka znalazły swoich zwolenników i naśladowców. Powrót do idei franciszkanizmu obserwujemy zwłaszcza od drugiej połowy XIX w. Stanowi reakcję na powstający wówczas symbolizm i filozofię Nietzschego. Wiąże się także z edycją książki Frédérica Ozanama *Les Poètes franciscains en Italie au treizième siècle* (1852) oraz jej polskiego streszczenia pt. *Święty Franciszek Seraficki i poeci włoscy z jego szkoły* (1853). Publikacja ta traktuje o franciszkańskiej poetyce. W praktyce przykłady poetyki podporządkowanej etyce franciszkanizmu odnajdujemy w twórczości takich polskich pisarzy i poetów, jak: Roman Brandstaetter, Zofia Kossak-Szczucka, Leopold Staff, Jan Kasprzowicz, Kazimierz Przerwa-Tetmajer i Jan Twardowski; można to zjawisko skonfrontować z wypowiedzią Brandstaettera: „Poetyka wyrasta z etyki jak winnica z czerwonej ziemi” (*Ars poetica*).

## Bibliografia

- Dzwonkowska D. (2015), *Filozofia wobec świata zwierząt*, Warszawa.
- Forstner D. (1990), *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zarzewska. P. Pachciarek. R. Turzyński, Warszawa.
- Jaromi S. (2015), *Św. Franciszek z Asyżu patronem ekologów*, <https://www.franciszkanie.pl/artykuly/sw-franciszek-z-asyzu-patronem-ekologow> [dostęp: 15.02.2021].
- Katechizm Trzeciego Zakonu św. Franciszka z Asyżu w pytaniach i odpowiedziach wyłożony* (2016), Radom, <http://fzs.radom.pl/wp-content/uploads/2017/08/Katechizm-Trzeciego-Zakonu.pdf>, [dostęp: 25.03.2021].
- Kobieliński S. (2002), *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa.
- Krawiec-Złotkowska K. (2021), *Bukoliczne bestiariusz Szymona Szymonowicza. Między naturą a kulturą*, w: „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” t. 2 (8).
- Kwiatki św. Franciszka* (1993), przekł. i wstęp L. Staff, Warszawa.

- Marecki J., Rotter L. (2009), *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków.
- Margul T. (1996), *Zwierzę w kulcie i micie*, Lublin.
- Medytacja franciszkańska* (2016), <https://stacja7.pl/modlitwa/medytacja-franciszkańska/> [dostęp: 25.03.2021].
- Ozanam A.F. (1852), *Les Poètes franciscains en Italie au treizième siècle*, Paryż.
- Pismo święte Starego i Nowego Testamentu, w przekładzie z języków oryginalnych* (2014), Poznań.
- Salij J. OP (1992), *Znaczenie biblijnej nauki o stworzeniu świata dla kultury europejskiej*, w: *Biblia a kultura Europy*, t. 1, red. M. Kamińska, E. Małek, Łódź.
- Świderkówna A. (1999), *Rozmowy o Biblii*, Warszawa.
- Święty Franciszek Seraficki i poeci włoscy z jego szkoły* (1853), nakładem Juliusza Wildta, Kraków.
- Voragine de J. (1996), *Złota Legenda*, tłum. J. Pleziowa, Wrocław.
- Walewska A. (1854), *Święty Franciszek Seraficki i poeci włoscy z jego szkoły*, Kraków.
- Wons K. (2004), *Uwierzyć Jezusowi. Rekolekcje ze św. Markiem*, Kraków.
- Wons K. (2005), *Powierzyć się Jezusowi. Rekolekcje ze św. Mateuszem*, Kraków.

#### Streszczenie

### **Duchowość franciszkańska – komunikacja ze światem i stworzeniem**

W artykule omówiona jest duchowość franciszkańska oraz rola i pozycja zwierząt w relacji z człowiekiem, szczególnie ze św. Franciszkiem. Filiacje zostały opisane na podstawie Biblii, *Kwiatków św. Franciszka* i *Złotej legendy* Jakuba de Voragine. Znaczenie i miejsce zwierząt w stosunku do człowieka wywiedziono z praźródła: starotestamentalnej Księgi Rodzaju. Fabuła omawianych tekstów jest głęboko osadzona w akcie biblijnego stworzenia oraz w wynikającej stąd kreacji współzależności – wyrażonej w sposób artystyczny – i w biblijnej symbolice. Zwrócono uwagę na dwa sposoby odczytania relacji: światopoglądowy i alegoryczny. Wskazano też podstawowe źródło koncepcji artystycznej wywiedzione z przekazów na temat życia św. Franciszka.

**Słowa kluczowe:** kwiatki św. Franciszka, duchowość franciszkańska, kazanie do ptaków, wilk z Gubbio

## Summary

**Franciscan spirituality – communication with the world and creatures**

The article discusses the Franciscan spirituality as well as the role and position of animals in relation to man, especially with St. Francis. Mutual filiation has been described on the basis of the Bible, St. Francis and the Golden Legend of Jacob de Voragine. The importance and place of animals in relation to man were derived from the primeval source – the Old Testament Book of Genesis. The plot of the literary works in question is deeply rooted in the act of biblical creation and in the resulting creation of interdependence – expressed in an artistic way, but in biblical symbolism. Two ways of interpreting the accounts have been pointed out – worldview and allegorical. The basic source of the artistic concept was indicated, which was derived from the accounts on the life of St. Francis.

**Keywords:** flowers of Saint Francis, Franciscan spirituality, sermon to birds, the wolf of Gubbio

## ŚLADAMI WĘGIERSKIEGO MNICHA PO KRAKOWIE. O JEDNYM MAŁO ZNANYM SEGMENTCIE STOSUNKÓW POLSKO-WĘGIERSKICH

*Non sibi, sed gregi*<sup>2</sup>

Historia literatury niewiele wie o życiu Pelbárta<sup>3</sup>. Wiemy, że urodził się on w 1440 r. w Temeszwarze (Temesvár, dzisiaj: Timișoara, Rumunia), a przynajmniej w jego pobliżu, ponieważ w ówczesnym nadawaniu nazwisk powszechnym zwyczajem było nazywanie pobliskiego, znaczniejszego miejsca pochodzenia, stąd łacińska forma *Pelbartus de Themeswar*, jak sam Pelbárt pisał. Moglibyśmy jednak powiedzieć, że w jego przypadku ważne są nie tyle pewne momenty jego życia, ile raczej same utwory, które stworzył dla współczesnych i pozostawił dla potomnych. W związku z nimi Kovács zauważa, że „jego utwory przez kilka pokoleń należały do najczęściej publikowanych i czytanych książek w całej ówczesnej Europie” (Kovács 1982, s. 413). Nic więc dziwnego, że badaniem i interpretacją jednej czy drugiej książki Pelbárta lub prezentacją jego dorobku literackiego jako całości zajmuje się stosunkowo wiele prac (Szilárdy 1880;

<sup>1</sup> patrovics.peter@btk.elte.hu, <https://orcid.org/0000-0002-4226-3576>

<sup>2</sup> Łac. ‘Nie sobie, a zborowi’.

<sup>3</sup> Według danych miał na imię *Paulus*, więc *Pawel* (węg. *Pál*) (Kovács 1982). O jego monarszym imieniu *Pelbárt* wiemy tylko tyle, że on sam nie zawsze pisał je konsekwentnie. We wczesnych zapisach spotykamy je w postaci *Pelbartus de Themeswar*, ale później pojawia się również wersja *Pelivartus* oraz *Pilibart*. Chociaż według księgi imion imię *Pelbárt* jest węgierską wersją łacińskiego *Privartus* (Pálfy 1998, s. 117), to jego źródła prawdopodobnie należy doszukać się w języku niemieckim. Być może najbliższa oryginalnej niemieckiej formie (*Willibord*) jest forma *Pilibart*. *Willibord* to imię pochodzenia staro-wysoko-niemieckiego, należące do grupy tzw. pseudonimów. Pod względem struktury jest to kompozycja składająca się z jednej strony ze staro-wysoko-niemieckiego słowa *wille* (por. st.ang. *willa*) ‘wola’, ‘chęć’, a z drugiej – ze słowa *brord* (por. st.ang. *brord*) ‘lanca’, ‘oszczep’. W dobie staro-wysoko-niemieckiej używano wielu podobnych imion, np. *Willibald*, *Willibrand*, *Willibert* (Seibicke 1991, s. 257). Wyjaśnieniem kilku wersji imienia może być to, że mogło ono brzmieć obco na ówczesnych Węgrzech, chociaż należy zaznaczyć, że w tamtych czasach wcale nie było to rzadkie imię (Kovács 1982).

Horváth 1931; Bognár 1960; Szalay 1977, s. 68–80). Z okazji obchodzonej w 2004 r. pięćsetnej rocznicy śmierci Pelbárta ich liczba wzrosła jeszcze bardziej (Berhidai, Kedves 2006).

Teraz jednak nie interesują nas dorobek literacki ani niektóre konkretne utwory tego uczonego człowieka, ale raczej jego relacje z polskim miastem królewskim – Krakowem. Jest kilka powodów, dla których wybraliśmy ten temat. Po pierwsze, przedstawienie dorobku literackiego Pelbárta wykraczałoby daleko poza ramy niniejszego artykułu, nie wnosząc przy tym żadnego *novum*; po drugie, istotny jest fakt, że prawie trzynastoletni pobyt Pelbárta w Krakowie mógł być jego pierwszym decydującym doświadczeniem i, oprócz późniejszego wyzdrowienia z zarazy, z pewnością miało fundamentalny wpływ na dalsze życie młodego mnicha. Dodajmy jeszcze, że Pelbárt włączył się do węgierskiego życia kościelnego i literackiego dopiero po powrocie z Krakowa, jak wskazuje na to Szalay (1997, s. 68). Nietrudno więc zauważyć, że Pelbárt był w stanie stać się pisarzem i wybitnym kaznodzieją tylko dzięki doświadczeniom w Krakowie i wiedzy zdobytej na Uniwersytecie Krakowskim lub w Akademii Krakowskiej, jak tę instytucję wówczas nazywano. Powstaje zatem pytanie: co dokładnie wiemy – co w ogóle można wiedzieć – o jego latach spędzonych w Krakowie? W niniejszym artykule próbujemy znaleźć odpowiedź na to pytanie, powołując się na niektóre prace badaczy węgiersko-polskich stosunków historycznych.

Informacje o pobycie Pelbárta w Krakowie można znaleźć nie tylko w redagowanej przez Klaniczaiego *Historii literatury węgierskiej* (Klaniczai 1964, s. 139), ale także w *Węgierskim leksykonie biograficznym* (Kenyeres 1982, t. 2, s. 842) oraz w pracach Kovácsa (1982) i Szinyeiego (1905, s. 720–721). Na podstawie zawartych w nich danych można z całą pewnością stwierdzić, że pierwszą godną uwagi datą w życiu Pelbárta był rok 1458, kiedy to jego ojciec, niejaki *Ladislaus* (węg. *László*, odp. pol. *Władysław* a. *Ladyśław*), wysłał go na studia do Krakowa. Powyższe dane pochodzą z listy żaków<sup>4</sup> przyjętych na Akademię Krakowską, która zawiera imiona żaków (studentów), ich miejsce urodzenia, a czasem i miejsce stałego zamieszkania. Kolejność danych jest następująca: imię, patronimikum (imię ojcowskie), miejsce urodzenia, miejsce stałego zamieszkania.

Pelbárt figuruje na liście imiennej jako Pelbartus Ladislai de Temeswar<sup>5</sup>. Wiemy, że był on piątym z 24 towarzyszy na uniwersytecie, który otrzymał

<sup>4</sup> Dzisiaj lista ta (*Meticæ studiosorum, Prima pars I., II.*) jest przechowywana w rękopisie w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie.

<sup>5</sup> Warto zaznaczyć, że kilku węgierskich studentów pochodzących z Temeszwaru studiowało na Uniwersytecie Krakowskim w okresie po powrocie Pelbárta do domu. Nazwa Temeszwaru (węg. *Temesvár*) czasami pojawia się na liście w postaci *Themaswar*, *Themesvar* i *Themesfar*. Jeden rozdział pracy M. Rekettyés traktuje o węgierskich studentach studiujących w Krakowie (zob. Rekettyés 1999, s. 111–138). Rozdział ten dostarcza również wielu danych, ale nie zawiera imienia Pelbárta, ponieważ Rekettyés

stopień tzw. bursztynowego wieńca (tj. stopień naukowy) 17 grudnia 1463 r. Wręczenie dyplomów odbyło się z pewnością w bardzo uroczystej atmosferze, chyba w Collegium Maius<sup>6</sup> przy ul. św. Anny 8-10.

Pelbárt wrócił z Krakowa w 1471 r. już jako franciszkanin. Mamy jednak sprzeczne dane na temat tego, kiedy wstąpił do zakonu franciszkanów: według Szinnyeiego (1905, s. 720) dopiero po uzyskaniu dyplomu uniwersyteckiego, Kovács (1982) natomiast uważa, że Pelbárt „prawdopodobnie” był już członkiem zakonu franciszkanów na początku swoich studiów uniwersyteckich. Danych na ten temat (lub na temat pobytu Pelbárta w Krakowie) na próżno poszukuje się w większości prac poświęconych polsko-węgierskim stosunkom kulturowym i historycznym. Książka Csaplárósa (1983) traktuje o innych epokach i osobach; tom studiów opublikowany w 2003 r. również nie wspomina o Pelbáracie (Nagy, Ábrán 2003), a zbiór wspomnień o Krakowie słynnego węgierskiego historyka-polonisty, Árona Petnekiego (2019), pt. *Krakkót látni – és megírni. Kraków magyar szemmel [Kraków zobaczyć – i napisać. Kraków w oczach Węgrów]* opisuje tylko XIX-wieczny Kraków. Wyjątek stanowi jedynie praca doktorska Doroty Várnai, w której pokrótce opisano najważniejsze etapy życia Pelbárta. Autorka pisze m.in., że:

Jednym z najsłynniejszych studentów węgierskich krakowskiej uczelni był Pelbart z Temeszwaru (Temesvári Pelbárt, 1440–1504). Przybył on do Krakowa w 1458 roku, a na Węgry wrócił w 1471 roku jako doktor teologii. Zbiory jego kazań (najsłynniejsze z nich: *Stellarium coronae Mariae Virginis i Pomerium sermonum*) znane były w całej Europie i wydawano je w Strasburgu, Hagenau, w Wenecji i w Paryżu (Várnai 2019, s. 30).

Dobrze byłoby jednak wiedzieć, jak wyglądał Kraków w czasach Pelbárta, którądy Pelbárt chodził, co widział, jakie życie mógł prowadzić jako węgierski

---

omawia późniejszy okres. Powołuje się ona na *Album Studiosorum Universitatis Cracoviensis* wydany przez A. Chmiela w Krakowie w 1892 r., który zawiera tylko imiona i nazwiska osób zapisanych *ab anno 1490 ad annum 1551*, tj. od 1490 do 1551 r. Chociaż liczby różnią się w zależności od autora, to chyba możemy uwierzyć Dąbrowskiemu, który twierdzi, że od 1440 do 1551 r., co w dużej mierze obejmuje okres pobytu Pelbárta w Krakowie, Uniwersytet Krakowski miał łącznie ok. 3500 (!) studentów węgierskich. Rekettyés (1999, s.117) podaje liczbę nieco mniejszą, pisząc dokładnie o 3342 osobach.

<sup>6</sup> Collegium Maius, założone w 1400 r. przez Władysława Jagiełłę, oznacza po polsku ‘większe kolegium’, ponieważ było ono na skalę średniowieczną naprawdę duże. Znajdowały się w nim nie tylko sale wykładowe, ale także mieszkania profesorów. Budynek jest użytkowany do dziś, organizuje się tu odświętne rady uniwersyteckie i ważne uroczystości, a także mieści się w nim Muzeum Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jako że jego dziedziniec jest rzadkim przykładem środkowoeuropejskiej architektury renesansowej, jego ilustracje można znaleźć w wielu podręcznikach historii sztuki (Petneki 2001, s. 129).

żak studiujący na wydziale teologicznym Akademii Krakowskiej. Aby dowiedzieć się tego wszystkiego, dysponujemy danymi źródłowymi, na podstawie których przynajmniej ze względną dokładnością można zrekonstruować dalsze wydarzenia pobytu Pelbárta w Krakowie oraz ówczesny widok miasta.

Należy jeszcze dodać, że pobyt Pelbárta w Krakowie przypada na XV wiek, który był dla miasta „szczęśliwym stuleciem” (łac. *felix saeculum Cracoviae*). Piętnaste stulecie było dla Krakowa wiekiem szczęśliwym nie tylko w sferze życia religijnego i nie tylko dlatego, że tu rezydowali potężny władca i wpływowy biskup oraz działał sławny uniwersytet. Samo miasto, a z nim i jego mieszczanstwo, zyskiwało na znaczeniu i zasobności (Małecki 2019, s. 87).

Można śmiało twierdzić, że Pelbárt często był na wspomnianej już powyżej ul. św. Anny 8-10 i stanął w ścianach słynnego gmachu nie tylko podczas uroczystej ceremonii wręczenia dyplomów, ponieważ wiemy, że w Collegium Maius działały wydziały: humanistyczny, teologiczny, a od 1450 r. nawet medyczny (Petneki 2001, s. 128).

Pelbárt jako węgierski żak Akademii Krakowskiej był prawdopodobnie mieszkańcem Bursy Węgierskiej (*Bursa Hungarorum*)<sup>7</sup>, nie ma jednak wiarygodnych danych o tym, w jakim dokładnie charakterze. Zapewne spędził on sporo czasu w budynku na ul. Brackiej 5-7, na którego parterze obecnie znajduje się restauracja, ponieważ była tu kiedyś Bursa Węgierska. Jednakże dzisiejsze wypłowiałe żółtobrazowe mury i klasycystyczne okna nie bardzo przypominają pierwotną budowlę, bursa została bowiem prawie doszczętnie zniszczona podczas wielkiego pożaru w 1850 r. i zachowało się tylko niewiele jej średniowiecznych części. Dlatego jest pewne, że gdy Pelbárt wszedł do drzwi bursy, nie został powitany widokiem, z którym spotyka się dzisiejszy gość. Wiemy też, że wyposażenie Bursy Węgierskiej, w przeciwieństwie do innych burs<sup>8</sup>, było bardzo

---

<sup>7</sup> W Krakowie stare akademiki wciąż nazywane są bursami. To słowo pochodzenia łacińskiego najpierw odnosiło się do portfela, worka z pieniędzmi, jak w niektórych językach i dzisiaj (por. niem. *Geldbörse*, wł. *borsa*), w innych zaś później zaczęło nabierać znaczenia giełdy (por. węg. *börze*, ros. *биржа*). W średniowieczu w języku polskim zaczęto tak nazywać wspólnoty żakowskie (studenckie) żyjące za pieniądze wspólne lub fundacyjne. Z czasem nazwę tę przeniesiono na sam budynek, w którym mieszkali żacy, tj. studenci. W Krakowie istniały bursy nie tylko dla Węgrów, lecz także dla filozofów, biedniejszych studentów (głównie litewskich i ruskich), Niemców, Czechów, medyków i studentów prawa.

<sup>8</sup> Bursy były jednakowo skonstruowane i uregulowane. Mieszkańcy zostali podzieleni na serwitorów, gracjalistów i extraneusów. Serwitorzy służyli profesorom, za co otrzymali mieszkanie i posiłki. Gracjalistom przydzielono tylko mieszkanie, a extraneusi byli już absolwentami, magistrami (dzisiaj nazwalibyśmy ich asystentami). Na pierwszym piętrze wybudowano kaplicę, a tu były także małe pokoje gęsto zastawione łóżkami. Na parterze znajdowała się kuchnia (Petneki 2001, s. 130).

proste i ubogie (zob. Estreicher 1971, s. 61), co doskonale odpowiadało franciszkańskiemu stylowi życia. Ponieważ brak miejsca nie dawał możliwości wybudowania osobnej kaplicy w bursie, Węgrzy, a wśród nich na pewno i Pelbárt, chodzili na modlitwę do węgierskiej kaplicy pobliskiego kościoła franciszkanów. Tak więc Pelbárt bardzo często mógł odbywać niezbyt długą drogę z bursy na Brackiej do Collegium Maius na ul. św. Anny, a chodząc po śródmieściu Krakowa w swoim franciszkańskim habicie (a może dopiero w todze<sup>9</sup>) i przechodząc obok Rynku Głównego, widział różne budynki, wśród nich i takie, których dzisiaj już nie ma lub z których zachowały się tylko fragmenty. Przedstawmy je teraz po kolei.

Być może pierwszym budynkiem, który Pelbárt zobaczył, gdy doszedł do rynku od ul. Brackiej, był mały kościółek św. Wojciecha. Ale Pelbárt mógł zobaczyć ten budynek sakralny dopiero w jego starej, gotyckiej formie. Kościółek został wzniesiony na Rynku Głównym dokładnie w miejscu, w którym według tradycji św. Wojciech wygłaszał kazania. Dziś wciąż można oglądać fundamenty tego starego kościoła przez szkło, głęboko poniżej poziomu gruntu, tj. poziomowi dzisiejszego Rynku Głównego. Pelbárt mógł widzieć i gotycki ratusz stojący na południowo-zachodniej stronie Rynku, po raz pierwszy wspomniany w dokumentach z 1316 r. (dziś pozostała po nim tylko wieża ratuszowa, gdyż sam ratusz został zburzony na początku XIX w.). Ponieważ budowa gotyckiego ratusza została ukończona ok. 1452 r., Pelbárt mógł zobaczyć budynek w stanie już całkowicie wykończonym. Sukiennic, które były ośrodkiem handlu ówczesnego Krakowa, Pelbárt z pewnością nie mógł widzieć w ich dzisiejszej renesansowej formie. Podczas jego pobytu w Krakowie stała tam tylko gotycka hala targowa, która jednak spłonęła w 1555 r. – i dopiero potem rozpoczęła się odbudowa hali w stylu renesansowym.

Pelbárt mógł minąć Kamienicę Morsztynowską pod nrem 16 (w której obecnie działa Restauracja Wierzynek), Kamienicę Hetmańską, a być może i Kamienicę Kromerowską. Większość tych budowli w jego czasach wyglądała jednak zupełnie inaczej niż dzisiaj; chociaż Kamienicę Morsztynowską zbudowano w XV w., swój obecny wygląd zawdzięcza ona bowiem głównie przebudowie z początku XIX w., a Kamienica Kromerowska, która powstała w XIV w., również była kilkakrotnie przebudowywana w kolejnych stuleciach. Z Kamienicy Kromerowskiej w oryginalnym stanie zachowała się jedynie gotycka piwnica, i chociaż istnieją wiarygodne źródła mówiące o tym, że w XVII w. sprzedawano w niej wino węgierskie (zob. Chmiel 1939–1947, s. 240), to czy wino sprzedawano tam już i w XV w. – a jeśli tak, to czy Pelbárt wstąpił tu na lampkę dobrego „węgryzyna” – można się tylko domyślać. Pewne jest jednak, że w pałacu Pod Baranami, stojącym na rogu

---

<sup>9</sup> Na mocy dekretu uniwersytetu z 1415 r. studenci, nawet ci najbiedniejsi, byli zobowiązani do stawiania się w togach w miejscach publicznych. Zarządzenie dotyczące ubioru zostało ogłoszone przez seniorów w każdej bursie.



ul. św. Anny i Rynku Głównego, działała w średniowieczu gospoda, na której dziedzińcu trzymano na sprzedaż jagnięta (stąd nazwa). Pałac ten miał również wykuty w kamieniu element dekoracyjny przedstawiający dwa baranki z jedną głową. Pelbárt też musiał wielokrotnie przechodzić obok tego pałacu, idąc w kierunku ul. św. Anny, być może nawet bywał tu czasem jako gość. Tak czy inaczej, z pewnością nie widział pałacu stojącego tu dziś, lecz jedynie stary gotycki budynek, który został przebudowany na przełomie XVI i XVII w.

Nie było jeszcze mowy o kościele Mariackim znajdującym się na drugim końcu Rynku Głównego, oficjalnie znanym jako kościół Wniebowzięcia NMP, który w średniowieczu funkcjonował jako kościół parafialny śródmieścia Krakowa. Został on wzniesiony w stylu gotyckim w latach 1221–1222 na miejscu wcześniejszego kościoła romańskiego. Sanktuarium kościoła wybudowano w latach 1290–1320, jego nawę główną – w latach 1392–1397, wreszcie jego kaplice boczne – w latach 1435–1446. Skoro, jak wiemy, Pelbárt przybył do Krakowa w 1458 r., kościół Mariacki, w którym chyba często się modlił, musiał zastać w stanie już całkowicie skończonym (zaznaczmy, że od tego czasu wygląd kościoła niewiele się zmienił). Jednakże Pelbárt nie miał jeszcze okazji podziwiać słynnego ołtarza Wita Stwosza, gdyż mistrz zaczął nad nim prace dopiero w 1474 r., kiedy Pelbárta już od 3 lat nie było w Krakowie. Mógł natomiast usłyszeć dźwięk trąbki wciąż wciągą rozbrzmiewający z wieży kościoła Mariackiego co godzinę, nazwany polskim słowem zapożyczonym z języka węgierskiego jako *hejnał*, o którym pierwsze wieści pochodzą z 1392 r.<sup>10</sup>

Pewne jest, że Pelbárt odwiedził założony w 1237 r. klasztor franciszkanów, znajdujący się między Rynkiem Głównym a Wawelem, i sąsiadujący z nim kościół, w którym spoczywają prochy bł. Salomei, klaryski pochowanej tu w roku 1268. Być może zatrzymywał się także w refektarzu franciszkańskim, który w XV-wiecznym Krakowie uchodził za bardzo reprezentacyjną salę, a może nieraz spacerował po krużganku klasztoru pod gotyckimi arkadami, oglądając freski przedstawiające sławnych biskupów. Do dziś można tu zobaczyć najstarszy fresk przedstawiający św. Stanisława, pierwszego polskiego biskupa męczennika.

Również bardzo prawdopodobne jest to, że Pelbárt był gościem klasztoru założonego przez jego brata zakonnego, Jana Kapistrana (Giovanni da Capestrano) ku czci św. Bernardyna ze Sieny w 1453 r. Chociaż Kazimierz IV chciał zaofiarować klasztorowi najpierw teren przy kościele św. Krzyża znajdujący się poza murami miasta, to Kapistran wybrał tę część Stradomia pod Zamkiem Królewskim, która mu się bardziej podobała. Tu więc wzniesiono pierwszy kościół drewniany, a następnie, z pomocą Krakowian, klasztor, który w XVII w. dalej rozbudowano. Dziś jednak można obejrzeć tylko nowo wybudowany zespół budynków stojący na jego miejscu, gdyż oryginalny klasztor został doszczętnie zniszczony podczas

<sup>10</sup> Więcej o historii hejnału – zob. Petneki 2001, s. 92–93.

potopu szwedzkiego, w 1656 r. Jeśli można wierzyć Szinnyeiemu, który twierdzi, że Pelbárt wstąpił do zakonu franciszkanów dopiero po uzyskaniu stopnia naukowego, to chyba nie będzie przesadą przypuszczenie, że mógł być mieszkańcem tego lub wspomnianego wyżej klasztoru przy ul. Franciszkańskiej.

Wiemy, że Kapistran wygłaszał kazania w Krakowie i że te kazania, odbywające się na Rynku, a zimą w kościele Mariackim, były słuchane przez masy. Pelbárt nie miał jednak okazji słuchać kazań Kapistrana w Krakowie, gdyż ten opuścił miasto 14 maja 1454 r. i pojechał do Wrocławia, prawie cztery lata przed przyjazdem węgierskiego żaka (Petneki 2003, s. 166).

Należy jeszcze pokrótce opowiedzieć o innym zespole budowli, który Pelbárt musiał widzieć – a jest nim Katedra i Zamek Królewski na Wawelu. Obie budowle stały już w czasach Pelbárta, gdyż katedra wawelska była już od 1320. miejscem koronacji królów polskich. Pelbárt, wszedłszy do katedry, być może uklęknął przed ołtarzem św. Stanisława, o którym źródła kapitulne wspominają już w 1372 r. Mógł także zwiedzić groby królewskie, np. Władysława Łokietka lub Kazimierza Wielkiego, które zresztą wykonano na Węgrzech z czerwonego marmuru pochodzącego z Gór Gerecse. Jeżeli natomiast chodzi o Zamek Królewski czy o piękny dziedziniec zamkowy, Pelbárt nie mógł jeszcze zobaczyć ich w dzisiejszej formie, ozdobionej renesansowymi arkadami. Mógł jedynie poznać średniowieczny (przedrekonstrukcyjny) stan Zamku Królewskiego (o ile w owym czasie w ogóle istniała możliwość jego poznania). Pelbárt wrócił na Węgry z Krakowa w 1471 r. Następnie (w 1487 r.) wykładał teologię w klasztorze franciszkanów w Budzie. Jego słynny uczeń i brat zakonny Osvát Laskai, który dokończył czwartego (i ostatniego) tomu *Aureum Rosarium Theologiae*, studiował nie w Krakowie, ale w Wiedniu.

Na koniec warto zauważyć, że być może w wypadku Osváta – podobnie jak w przypadku Pelbárta – też przydałoby się dowiedzieć, jak wyglądał ówczesny Wiedeń, którą Osvát mógł chodzić, co mógł widzieć. Niemniej to już inny temat, który wymaga dalszych szczegółowych badań.

## Bibliografia

Berhidai P., Kedves I. (red.) (2006), *Emlékkönyv Temesvári Pelbárt halálának 500. évfordulója alkalmából (1504-2004)*, Esztergom.

Bognár A. (1960), *Temesvári Pelbárt*, Budapest.

Chmiel A. (1939–1947), *Szkice krakowskie*, „Biblioteka Krakowska” nr 100, Kraków.

Csapláros I. (1983), *Fejezetek a magyar-lengyel irodalmi kapcsolatok történetéből*, Budapest.

- Estreicher K. (1971), *Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Dzieje, obyczaje, zbiory*, Warszawa.
- Horváth J. (1931), *A magyar irodalmi műveltség kezdetei*, Budapest.
- Kenyeres Á. (red.) (1982), *Magyar életrajzi lexikon*, t. 2: L–Z, Budapest.
- Klanczai T. (red.) (1964), *A magyar irodalom története*, t. 1, Budapest.
- Kovács S. (1982), *Temesvári Pelbárt válogatott írásai*, Budapest.
- Małecki M.J. (2019), *Historia Krakowa dla każdego*, Kraków.
- Nagy A., Ábrán L. (red.) (2003), *Magyar – lengyel történelmi kapcsolatok a X–XVI. században*, Budapest.
- Pálffy G. (1998), *Utónévkönyv*, Budapest.
- Petneki Á. (2001), *Krakkó. Magyarok nyomában külföldön*, Budapest.
- Petneki Á. (2003), *Krakkó és a középkori magyar művelődés történeti kapcsolataiból*, w: *Magyar – lengyel történelmi kapcsolatok a X–XVI. században*, szerk. A. Nagy, L. Ábrán, Budapest.
- Petneki Á. (2019), *Krakkót látni – és megírni. Krakkó magyar szemmel. XIX. Század*, Budapest.
- Reketyés M. (1999), *Stosunki polityczne i kulturalne polsko-węgierskie za Władysława Jagiellończyka*, Wrocław.
- Seibicke W. (1991), *Vornamen*, Frankfurt am Main.
- Szalay K. (1997), *Skolasztika és szatíra. Temesvári Pelbárt*, w: *Kortárs* 41. évf. 9. sz., Budapest.
- Szilárdy, Á. (1880), *Temesvári Pelbárt élete és munkái*, Budapest.
- Szinnyi J. (1905), *Magyar írók élete és munkái*, X. Hornyánszky Viktor Könyvkereskedése, Budapest.
- Várnai D. (2019), *Wokół polskiej i węgierskiej literatury epoki renesansu*, Budapest.

Streszczenie

### Śladami węgierskiego mnicha po Krakowie.

#### O jednym mało znanym segmencie stosunków polsko-węgierskich

Niniejszy artykuł omawia krakowski pobyt Pelbarta z Temeszwaru (Temesvári Pelbárt), wybitnego kaznodziei i pisarza kościelnego średniowiecznej literatury węgierskiej. Z jednej strony autor próbuje znaleźć odpowiedź na pytanie, jaką rolę odegrał Kraków w życiu Pelbarta, z drugiej stara się zrekonstruować widok średniowiecznego Krakowa, poprzez szczegółowe przyjrzenie się wszystkim budynkom i miejscom, które Pelbárt mógł zobaczyć i odwiedzić podczas swego pobytu.

**Słowa kluczowe:** Pelbárt z Temeszwaru, węgierscy franciszkanie, pisarze kościelni, średniowieczny Kraków, średniowieczna literatura

## Summary

**In the footsteps of a Hungarian monk in Cracow.  
About one little known segment of Polish – Hungarian relations**

The present paper discusses the Cracow stay of Pelbartus de Themeswar, an outstanding preacher and religious writer of medieval Hungarian literature in Latin. On the one hand, the author seeks an answer to the question of what role Cracow played in Pelbartus' life, on the other, he attempts to reconstruct the view of medieval Cracow by taking a detailed look at all the buildings and places that Pelbartus could see and visit during his stay.

**Keywords:** Pelbartus de Themeswar, Hungarian Franciscans, religious writers, medieval Cracow, medieval literature

## CHOREOGRAFIE TEATRALNO-PERFORMATYWNYCH WIDOWISK JEZUITÓW DO XVIII WIEKU (W KRĘGU SZTUKI TANECZNEJ, LITERATURY I MYŚLI PEDAGOGICZNEJ)

Z wielkim przepychem i wystawnością urządzają [Jezuici] przedstawienia komedii i tragedii; z nich spodziewają się najwięcej chwały i pożytku, tą jedyną sztuką przyciągają do siebie licznych uczniów [...]. Jak w ubiorze i ruchach są nadzwyczaj przemyślni i wyrachowani – wszystko robią, aby miłym obejściem ujmować sobie ludzi – tak w obrzędach kościelnych nie trzymają się miłego naszym przodkom, prostego i mało wyszukanego w kulcie Boga i świętych ceremoniału, lecz naśladowują próżne, głupie i bezwstydne niewiasty, które chcą ubierać się wykwintniej niż zacne białogłowy, byleby zewnętrznym blichtrzem przyciągnąć do siebie widzów i rozpałać ich wyobraźnię. Któż zaś jest tak bezrozumny i zaślepiony, aby nie widzieć, że tymi przynętami, mamidlami, słodkim w samej rzeczy współbrzmieniem głosów i piszczałek podnieca się dziką i nieokrzesaną gawiedź i że wprawia się ją w olśnienie przepychem i wystawnością? Wszyscy ludzie na pewno mają z przyrodzenia pociąg do tego, co przyjemne [...] Tak więc płoche kobiety i młodzieńcy biegają do jezuickiego kościoła Św. Barbary, poważni atoli i roztropni mężowie – nieuczuli na powaby tych nowości – zachowują dawny kult Marii (*Literatura antyjezuicka* 1963, s. 53–58)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> [anna.reglinska-jemiol@ug.edu.pl](mailto:anna.reglinska-jemiol@ug.edu.pl), <https://orcid.org/0000-0001-5471-8032>.

<sup>2</sup> W perspektywie studiów teatrologicznych i kulturoznawczych polemika antyjezuicka, której przykładem są cytowane fragmenty *Szlachcica polskiego przeciw jezuitom mowy pierwszej (Equitis Poloni in Jesuitas actio prima)*, anonimowego utworu łacińskiego z ok. 1590 r., powstałego w kręgu Akademii Krakowskiej (konkurującej wyraźnie z jezuitami), stanowi interesujące świadectwo recepcji widowiskowej działalności zakonu. We wszystkich cytatach zachowano pisownię i interpunkcję oryginału, a wyróżnienia tekstu pochodzą od autorki artykułu.

Rosnące w ostatniej dekadzie zainteresowanie tematem realizacji multimedialnych, praktyką widowiskową ze szczególnym uwzględnieniem strategii uruchamiających różnorakie formy percepcji widza, wyraźne jest także w kontekście badań nad kulturą epok dawnych (Kocur 2012; Kotarski 2017). W narracji tej zwraca się coraz baczniejszą uwagę na znaczenie interdyscyplinarności wywodu. Towarzyszy temu również przeświadczenie, że liczny materiał źródłowy<sup>3</sup> (sumariusze teatralne, zbiory zarządzeń i przepisów szkolnych, teksty dramatyczne, czy wreszcie zapiski pamiętnikarskie) stwarza możliwość oglądu jezuickiej *ars educandi* także w świetle parateatralnych inscenizacji, w których wyraźnie manifestuje się performatywny aspekt prezentacji. Jak podkreśla Małgorzata Mieszek, „gdy teatr wychodził poza szkolne mury, uczniowie byli włączani w performatywny proces kreowania teatru uczestnictwa” (Mieszek 2022: 52).

Poddając analizie widowiskowy aspekt działalności zakonu, należy pamiętać, że ruch (choreografie określonych zbiorowości) był nośnikiem treści starannie programowanych (z wykorzystaniem najnowszych osiągnięć aparatu scenicznego, z uwzględnieniem rozwijającej się myśli pedagogicznej, klasycznych doktryn teatralnych i strategii dramaturgicznych), propagując określoną poetykę czy konwencję widowiskową – stanowił etap przejścia pomiędzy średniowieczną udramatyzowaną praktyką religijną (por. Lewański 2007) a nowożytnym widowiskiem kulturowym. Na spójną zaś koncepcję artystyczną tego przekazu składają się obok dramaturgicznego repertuaru sceny szkolnej także parateatralne inscenizacje (procesji na Boże Ciało i w święto Niedzieli Palmowej, baletów wędrownych, uroczystości kanonizacyjnych, pogrzebowych, fet, karuzeli, uświetniających wjazdy dostojników do miasta). Należy zwrócić uwagę na wieloletnie doświadczenie i tradycje organizacyjne jezuitów w tej materii. Niektórzy z członków zakonu służyli bowiem z powodzeniem arystokratom jako mistrzowie ceremonii, a doświadczenia swe przenosili na deski scen szkolnych<sup>4</sup>. Celem pre-

<sup>3</sup> Bibliografia *Dramat staropolski...* (1976) odnotowuje 770 tytułów przedstawień teatralnych, szacunkowe dociekania badaczy wskazują zaś na kilka tysięcy przedstawień w polskich placówkach w samym tylko XVII w. Nadmienmy, że liczba kolegiów prowadzących teatr dochodzi do 57 (programy teatralne wydawały zaś 52 szkoły) (Okoń 1970, s. 70–72).

<sup>4</sup> Jako organizator turniejów i przedstawień teatralnych na dworze księcia de Savoy swoją karierę rozpoczął Claude François Ménéstrier SJ – francuski historyk, heraldyk, kronikarz, choreograf. Sumę tych doświadczeń stanowi jego dzieło *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics* (1669). Sporo uwagi autor poświęca tu „baletom konnym” – spektaklom z wykorzystaniem elementu parad konnych, przybierających formę narracji choreograficznej, której podstawą był geometryczny rysunek formacji z centralną figurą postaci władcy. Wyraz teatralnym zainteresowaniom dał jezuita w rozprawie *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), pierwszym

zentowanego tekstu nie jest przedstawienie wnikliwej charakterystyki całości sygnalizowanych zjawisk, co przekroczyłoby z pewnością ramy niniejszego artykułu, ale zarys problematyki zagadnień dotyczących choreografii widowisk jezuitów do XVIII w. – tej jednej z najbardziej spektakularnych form działalności zakonu.

Zachowane świadectwa dokumentujące inscenizacyjne aktywności Towarzystwa Jezusowego (m.in. ośrodków z Wilna, Poznania czy Połocka)<sup>5</sup> dowodzą wkładu zakonu w projektowanie steatralizowanej przestrzeni życia miejskiego – zarówno w nadrzędnym z perspektywy pedagogiki jezuickiej wymiarze religijnym i wychowawczym, jak i w tym politycznym czy kulturowym. Przedmiotem szczególnego zainteresowania badaczy stały się procesje na Boże Ciało organizowane w latach 1614–1639 przy udziale jezuitów z Akademii Wileńskiej (Okoń 2006)<sup>6</sup>. Choreografie tych procesjonalnych pochodów o wybitnie widowiskowym, pełnym przepychu charakterze – wzbogaconych o sceny dramatyczne, rozbrzmiewające śpiewem i muzyką, hukiem wystrzałów, urozmaicane żywymi obrazami o tematyce biblijnej bądź alegorycznej – narzucały dokładnie zaprojektowany sposób odbioru widoków podsuwanych obserwatorowi. Dodajmy: odbiorcy, który z widza plenerowego spektaklu przeistaczał się w trakcie procesji w czynnego uczestnika zdarzeń<sup>7</sup>.

Pochody tego typu miały swój ściśle określony kształt artystyczny (nastawiony na wrażenia wzrokowe: ołtarze, bramy tryumfalne, iluminacje; wrażenia słuchowe: bicie dzwonów, muzykę towarzyszących wydarzeniu kapel, śpiew i wreszcie uwzględniający konieczną dynamikę i rytm: przemarsz tematycznych grup). Program taki częściowo ukierunkowany był na odbiorcę potrafiącego

---

studium kultury tanecznej o charakterze encyklopedycznym. Właśnie w tym dziele Ménestrier utrwalił pojęcie „balletów wędrownych” – *les ballets ambulatoires* (widowiskowych pochodów odbywających się najczęściej w przestrzeni miejskiej, podczas których tancerze występowali na ruchomych platformach; np. portugalskie inscenizacje z 1610 r. z okazji kanonizacji św. Karola Boromeusza czy beatyfikacji Ignacego Loyoli). Wymieńmy także jezuitów związanych z dworem w Monachium: Franciszka Neumayera i Franciszka Langa (autora traktatu *Disseratio de actione scenica*, 1727).

<sup>5</sup> Na temat działalności poznańskich jezuitów – zob. Judkowiak 2011, s. 82–89; Kurek 2018, s. 99–123. Rejestr połockich uroczystości miejskich z udziałem jezuitów, w tym uroczystości powitalnych Katarzyny II w 1780 r., odnajdziemy natomiast w: Kadulska 2004, s. 122–163.

<sup>6</sup> Wykaz zachowanych do dziś 9 drukowanych opisów procesji: *Dramat staropolski...* 1976, t. 1 (poz. 29, 30, 414, 502, 503, 504, 505, 506, 597).

<sup>7</sup> Por. Handke 1978, s. 48–49. J. Niedźwiedz (2012, s. 351–355), odwołując się do relacji przebiegu uroczystości Bożego Ciała autorstwa Walentego Bartoszewskiego (1614 r.), wskazuje ponadto na zmysłowe i intelektualne zaangażowanie uczestników uroczystości.

ocenić poziom popisów hippicznych, sztuka jazdy, doceniającego wkład pracy kreatorów spektakli także w warstwie choreograficznego rysunku<sup>8</sup>. Ponadto jak zauważa Irena Kadulska, „w widowiskach plenerowych spotykała się z teatrem jezuickim masowa publiczność zróżnicowana społecznie i światopoglądowo [...] w tym wędrującym przez miasto widowisku liczyły się ilości zarówno wykonawców, jak i widzów, a obok tego hierarchia i kolejność „uszykowania grupy” (Kadulska 2003, s. 82–83).

Impet organizacyjny członków Towarzystwa Jezusowego wpłynął znacząco na kształt kulturowej mapy Europy XVII i XVIII w. Rozbudowana sieć kolegiów stała się podwalinami obywatelskiego wychowania<sup>9</sup> – a teatr szkolny przestrzenią emancypacji widza-obywatela (właśnie dzięki tej pedagogii Polacy potrafili wkrótce odczytać patriotyczny repertuar Teatru Narodowego). Teatralno-performatywna działalność jezuitów swą siłą medialną sprawiła, że w ówczesnym społeczeństwie głos Towarzystwa Jezusowego był jednym z bardziej wpływowych w systemie obiegu informacji. Sukces na tym polu zakon niewątpliwie zawdzięczał swej zdolności adaptacyjnej (w tym wykorzystaniu form tanecznych w swych realizacjach) i trafnemu diagnozowaniu prymarnych nurtów kulturowych. Scena jezuicka stała się instytucją transmitującą myśl pedagogiczną i przekaz kulturowy w świecie (działalność misyjna)<sup>10</sup>; instytucją służącą formowaniu wśród europejskich elit wzorców i postaw, kazalnica, trybuna politycznych debat, niestroniąca od konfrontacji z aktualnymi problemami społecznymi (Winniczuk 1981, s. 235–236).

Jak zauważa Andrzej Kruczyński, teatr ten „wymyka się naukowemu poznaniu wskutek swego ekлекtyzmu, obfitości środków artystycznych niejednokrotnie ze sobą sprzecznych w sensie estetycznym, wskutek wielości celów, a co za tym idzie i form, w jakich się przejawiał” (Kruczyński 1981, s. 412).

---

<sup>8</sup> U progu XVII w. jezuita tworzyli na zachodzie Europy akademie rycerskie, które oferowanym programem edukacyjnym różniły się od szkół zakonnych. Dodatkowo wprowadzano tu ćwiczenia kawalerskie (m.in. szermierkę, jazdę konną, rysunek, a także lekcje tańca). Głównym celem ćwiczeń kawalerskich było przede wszystkim nabycie pewnej ogłady i umiejętności wysoko cenionych w środowisku magnackim (zob. Puchowski 2007).

<sup>9</sup> Interesującą propozycją badawczą w kontekście studiów nad kulturą teatralną jezuitów i ich roli w propagowaniu postaw obywatelskich jest najnowsza książka J. Okonia (2018). W aktualny dyskurs badawczy nad tematem wychowania poprzez teatr wpisuje się wieloautorska praca *Teatr i wychowanie* (2020), ze szczególnym uwzględnieniem rozdziału autorstwa J. Sprutty (*Dzieje i repertuar polskich teatrów szkolnych*).

<sup>10</sup> O stylu zwanym barokiem misyjnym, dokładniej o repertuarze muzyczno-tanecznym redukcji jezuickich w Ameryce Hiszpańskiej – zob. publikacje naukowe P. Nawrota.



Zatem ogląd procesu kształtowania się tej swoistej choreografii zbiorowej<sup>11</sup> (łączącej wiele mediów i uwikłanej w liczne dyskursy) kieruje uwagę w stronę metodologii badań wykorzystywanych w antropologii widowisk (Kencki 2015; Kosiński 2010; Ratajczakowa 2015). Podejmując próbę odczytania kodu kulturowego zapisanego w ruchu na scenie teatru jezuickiego, należy przyjąć za antropologami tańca postulat patrzenia na ciało jako artefakt kulturowy (Peterson Royce 2014)<sup>12</sup>. Prymary literaturoznawczy charakter badań warto zatem uzupełnić perspektywą choreologiczną, co ma mieć na celu prezentację idei korespondencji sztuk w świetle preferowanych przez jezuitów koncepcji realizacyjnych<sup>13</sup>.

Łączność form tanecznych ze słowem pisanym – odwołanie się w tym przekazie do piśmiennictwa starożytności klasycznej w szkolnym teatrze jezuickim – jest na tyle ścisła, że można ją właściwie uznać za stałe narzędzie warsztatu artystycznego wyrazu. Antykizująca alegoria częstokroć po prostu u efektywniała sceniczną realizację, upraszczała konstrukcję świata przedstawionego, warunkując jasność dydaktycznej wykładni. W widowiskach z wykorzystaniem choreografii tematy zaczerpnięte z Pisma Świętego, żywotów świętych czy historii ulegały zatem swoistej prefiguracji kulturowej.

Na kartach zachowanych programów teatru jezuickiego opracowanych pieczołowicie przez zespół Władysława Korotaja w tomie *Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia* odnaleźć można

---

<sup>11</sup> Chodzi tu o miejsce tańca (szerzej ruchu, gestu) w systemie wychowawczym szkół jezuickich, również o rozumienie charakteru zjawiska w kontekście systemu norm i przepisów tworzonych dla potrzeb wszystkich placówek europejskich. Analiza tych międzynarodowych procesów dzięki źródłom z historii myśli pedagogicznej, teatru i literatury składa się na wyjątkowo plastyczną panoramę promowanej przez zakon kultury widowiskowej.

<sup>12</sup> Odrębność tego kodu kinetycznego wyraźnie zarysowuje się na wszystkich etapach kształtowania się jezuickiej sztuki tanecznej – od inscenizacji parateatralnych, przez salty, skoki, utanczone intermedia, aż do w pełni samodzielnych treściowo baletów z akcją. Układy choreograficzne pojawiające się na scenie i w otwartej przestrzeni plenerowej eksplorowały wiele różnorodnych motywów, zawsze jednak podporządkowując je głównej myśli o przekazie wychowawczym i moralnej wymowie dzieła.

<sup>13</sup> Na kulturowy kontekst użycia tekstu dramatycznego i narzucony przez samą praktykę inscenizacyjną sposób oddziaływania na publiczność zwraca uwagę M. Borowski (2014). Badacz, analizując koncepcję W.B. Worthena (sformułowaną w pracy *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*, traktującą tekst dramatyczny jako „interfejs”, strukturę graniczną literatury i teatru, bez pełnej zgodności w przynależności do jednej z tych dziedzin), zwraca uwagę na zagadnienie „interfejsowego charakteru dramatu [...] na przykładzie teatralnej praktyki teatru jezuickiego, w którym struktura tragedii klasycznej służyła narzuceniu odbiorcom wspólnotowego doświadczenia” (Borowski 2014, s. 42–44).

przykłady 428 wstawek choreograficznych różnego typu<sup>14</sup>: od pojedynczych saltów, skoków, grupowych scen tańczonych i pantomimicznych do tytułów baletów z akcją. Z połowy XVIII w. zachowały się cztery drukowane programy: *Balet mężnego człowieka w osobie Herkulesa wyrażający* [post 1750], dwa programy z 1754 r., tj. *Balet bożka trunków Bachusa wesoły początek, smutny zaś koniec mający* oraz wileński *Balet w osobie Oresta, karę bogów na ludzi wprowadzoną za nieuszanowanie świątnic i oraz pewną obronę w niebezpieczeństwie życia garnącym się do nich wyrażający*, a także *Balet, wiek ludzki w czterech częściach zamknięty, wiosną młody, latem średni, jesienią podeszły, zimą sędziwy wiek wyrażający* wystawiony w 1761 r. (zob. Reglińska-Jemioł 2012, s. 195–224). Wileńskie realizacje formalnie różnią się także od typu „baletu aktualnego”, znanego ze sceny francuskiej, który to z założenia był komentarzem do bieżących wydarzeń<sup>15</sup>. Funkcji tej raczej należy szukać w dynamicznie zmieniającej się liczbie wstawek choreograficznych w obrębie poszczególnych kategorii tematycznych w strukturze spektakli.

W programach teatralnych jezuickich przedstawień z XVII stulecia, kojarzącego się z niustannymi konfliktami zbrojnymi, można odnotować aż 27 saltów o charakterze wojskowym, podczas gdy w XVIII w. jest ich już tylko 17. Wszel-

---

<sup>14</sup> Zgromadzony materiał pozwala na wyróżnienie 14 kategorii, motywów i typów tańca w układzie formalnorzeczowym. W większości przypadków nazwy wstawek tanecznych informują o wykonujących go postaciach (w tym zbiorze umieścić można: skoki przedstawicieli określonej zbiorowości, taniec nawiązujący do świata antyku, salt przedstawicieli grup zawodowych, wstawki choreograficzne z udziałem postaci ze świata nadprzyrodzonego, tańce przyrodnicze, taniec alegoryczny i częściowo układy taneczne z polskim akcentem). Nazwy: taniec charakterystyczny, układy choreograficzne z motywem dworu, częściowo salt z elementem „wojskowym”, salt bez określonego charakteru, taniec anagramatyczny, salt z rekwizytem oraz *balety* należy odnieść do formy i kształtu scenicznej kompozycji.

<sup>15</sup> Gatunek ten dominował w repertuarze teatralnym paryskiego kolegium Louis-le-Grand. Bywał instrumentem kreującym efekt monarchicznej spektakularności i był odpowiedzią teatru szkolnego na systemowy wymóg opanowania swoistego języka kinetycznego przez młodych wychowanków. Twórcy francuskich widowisk odnosili się do sukcesów kolonizacyjnych Francji, budząc tym samym szacunek dla potęgi państwa. Sukcesy w handlu z Chińczykami stały się motywem jednego z *entreés* w balecie *L'Amour de la partie* z 1744 r. Niezwykle wymowna była scena wymiany sztab złota na służące do pracy żelazne narzędzia (*L'Ecole de Minerve, ou la sagesse*, 1736). W balecie *Les Voeux de la France* (1728) zobrazowano zaś francuskich kupców handlujących z Afrykańczykami, Azjatami (tancerze ukostiumowani jako pagody) i mieszkańcami Ameryki. Balety, podobnie jak tragedie, odnosiły się do misyjnej aktywności jezuitów i niejednokrotnie przybliżały tradycje Dalekiego Wschodu, przyjmowane ze szczególnym zainteresowaniem po wizycie w 1686 r. w Paryżu ambasadorów z Syjamu (zob. Rock 1996, s. 152–154).

kie skoki szabelne (8), mieczowe, sztuki z pałaszami (8) oraz salty kopijne i tarczowe (7) były także okazją do doskonalenia zdolności ruchowych, swoistym popisem sprawności fizycznej, czy sprawdzianem postępów w lekcjach fechtunku<sup>16</sup>. Samo zamiłowanie do motywów rycerskich na scenie szkolnej (ok. 44 wstawki) należy łączyć z popularnymi u nas w XVI i XVII w. galiardą, pawaną i saltarellą (Okoń 1970, s. 258). Popularność układów choreograficznych z motywem dworu wzrasta ponadtrzykrotnie w wieku oświecenia (35) w stosunku do realizacji z XVII w. (11 wstawek tanecznych), co niewątpliwie należy łączyć z rosnącym zainteresowaniem dworskim modelem wychowania. (Reglińska-Jemioł 2017, s. 155–157).

W świetle przepisów normalizujących działalność jezuickich scen szkolnych widać, że sztuka choreografii nie wiązała się bezpośrednio z kluczowymi zadaniami teatru – nie odnajdziemy uwag na jej temat na kartach *Ratio studiorum* (1599) czy bezpośrednich wskazań co do modelu kształcenia w tej dyscyplinie w oficjalnym programie wychowawczym zakonu (Poplatek 1957). Taniec pojawił się w codziennej praktyce pod wpływem oddziaływania specyficznych bodźców, czy też jako model propagowania elitarnych wzorców kulturowych. Jak podkreśla Tomasz Jeż (2013, s. 361), ostatecznie wykorzystano w procesie wychowawczym potencjał tańca jako sztuki panowania nad własnym ciałem, co jest elementem zbieżnym z ignacjańską ideą integralnego rozwoju jednostki i dobrym przygotowaniem do życia w społeczeństwie, w którym modele postaw podlegają silnej kodyfikacji. Jezuicy wychowankowie przygotowani byli do kontroli swej sfery emocjonalnej i intelektualnej, a także fizycznej, co w praktykach teatralnych wyrażało się w ćwiczeniach ruchu scenicznego, gestykulacji i tańca właśnie. Efektem tego znormalizowanego systemu edukacji były ściśle powiązane kręgi absolwentów, które łączyły: poczucie jedności wyznania, systemu wartości, podobne upodobania, lektury, a także wspólny elitarny model kinetycznych zachowań<sup>17</sup>.

Konieczność sprawnego posługiwania się parateatralnymi umiejętnościami (operowania gestem, odpowiednią intonacją, modulacją głosu, wykazywanie się wytwornością ruchów i wreszcie umiejętnością tańca) stała się znakiem czasu. Znajomość dworskiego systemu ruchowego i opanowanie etykiety były koniecz-

---

<sup>16</sup> Jak wskazuje J. Okoń (2018, s. 326), mnogość choreografii o charakterze bitewnym „oddaje świat wyobraźni młodego pokolenia jezuickich uczniów, wyrastających w atmosferze ustawicznych wojen XVII wieku i nawet w zakonnych kolegiach przygotowywanych do nich duchowo i mentalnie bądź emocjonalnie”.

<sup>17</sup> Taniec barokowy charakteryzował się skomplikowanymi układami geometrycznymi. Już samo wejście na scenę wymagało wypracowanej postawy, która od początku sugerowała kreowaną postać. O trudności tych zadań świadczy obecność w bardziej rozbudowanych układach choreograficznych nie tańczących aktorów, ale specjalnie przygotowywanych wcześniej tancerzy (w programach najczęściej określanych mianem *sal-tantes*), których szkoleniem zajmował się w ciągu roku szkolnego nauczyciel tańca.

ne do odniesienia sukcesu na forum publicznym i towarzyskim. Przypomnijmy, że to właśnie członkowie Towarzystwa Jezusowego rozwinęli myśl teoretyczną o miejscu tańca w praktyce teatralnej<sup>18</sup>, która wyraźnie korespondowała z jezuickim modelem kształcenia w *artis vocis et gestus*. Stąd zatem propozycja spojrzenia na kulturę widowiskową zakonu Societatis Jesu jako na sferę zdominowaną działaniami artystycznymi o hybrydycznej formie<sup>19</sup>. Treści religijne, dydaktyczne czy polityczne docierały tu bowiem do adresatów przekazu poprzez słowo (mówione, śpiewane, zapisywane na kartach literatury), gest i ruch (teatralny, obrzędowy, procesyjny), muzykę, obraz, dekorację (rozumianą także jako architektura sakralna), kostium, rekwizyty – stanowiąc jednocześnie forum teatralnej aktywności uwikłanej w wielorakie uwarunkowania.

## Bibliografia

Borowski M. (2014), *Dramat XVIII i XIX wieku a performatyczne modele zaangażowania. Współczesne oblicza klasyki*, w: *Polska dramatyczna*, t. 2: *Dramat i dramatyzacje w XVIII i XIX wieku*, red. M. Sugiera, Kraków.

Duda A. (2011), *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji*, Toruń.

*Dramat staropolski od początków do powstania sceny narodowej. Bibliografia*, t. 1 i 2 (1976), oprac. zespół pod kierunkiem W. Korotaja, Wrocław.

Handke R. (1978), *Unaocnienie przestrzeni w epice jej percepcja w dramacie*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław.

Jeż T. (2013), *Kultura muzyczna jezuitów na Śląsku i ziemi kłodzkiej (1581–1776)*, Warszawa.

Judkowiak B. (2011), *Teatr jezuicki jako teatr masowy. Pytania o masowość w kulturze teatralnej jezuitów XVI–XVIII wieku na przykładzie polskim*, w: *Teatr masowy, teatr dla mas*, red. M. Leyko, Łódź.

<sup>18</sup> Spośród 10 francuskich książek z historii i teorii tańca z tego okresu aż siedem było autorstwa duchownych. Jezuici byli autorami pięciu z tych prac: C.F. Ménestrier, *Remarques pour la conduite des ballets* (1658), *Des Représentations en musique* (1681), *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), G. Le Jay, *De choreis dramaticis* (1725), Ch. Porée, *Discours sur les spectacles* (1733). Recenzje pozostałych książek poświęconych sztuce tańca pojawiały się we wpływowym jezuickim czasopiśmie „Les Memoires de Trévoux” (tam także omówiono nowatorską *Sztukę teatru* Antoine François Riccoboniego). Więcej – zob. Reglińska-Jemioł 2013.

<sup>19</sup> Teza ta koresponduje z badaniami A. Dudy, który widzi w tradycji przekaz wymagający medialnego nośnika, zaś „tym nośnikiem może być nie tylko rytuał, [...], ale cała sfera performansów religijnych, ludycznych i artystycznych” (Duda 2011, s. 45).

Kruczyński A. (1981), *W teatrach jezuickich*, w: J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa.

Kadulska I. (2003), *Wędrówka jako praktyka i zwyczaj szkolnego teatru*, w: *Europejskie związki dawnego teatru szkolnego i europejska wspólnota dawnych kalendarzy*, red. I. Kadulska, Gdańsk.

Kadulska I. (2004), *Akademia Połocka. Ośrodek kultury na Kresach 1812–1820*, Gdańsk.

Kencki P. (2015), *O widowiskach staropolskich*, w: *Staropolskie zwierciadło. Dawne widowiska polskie z perspektywy współczesnej. Książka poświęcona pamięci Profesora Juliana Lewańskiego*, red. P. Kencki, J. Kopciński, Warszawa.

Kocur M. (2012), *Teatr bez teatru. Performanse w Anglii Wschodniej u schyłku średniowiecza*, Wrocław.

Kosiński D. (2010), *Teatra polskie. Historie*, Warszawa.

Kotarski E. (2017), *Kultura medialna średniowiecza. Europa łacińska*, Warszawa.

Kurek K. (2018), *Widowiska poznańskie. Studia z historii teatru, dramatu i miasta*, Poznań.

Lewański J. (2007), *Artystyczne aspekty udratyzowanej liturgii, jej swoista poetyczność i teatralność*. „Konteksty” nr 2.

*Literatura antyjezuicka w Polsce 1578–1625. Antologia* (1963), oprac., wstępem i przypisami opatrzył J. Tazbir, Warszawa.

Ménéstrier C.F. (1669), *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics*, Lyon.

Ménéstrier C.F. (1682), *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris.

Mieszek M. (2022), *Teatr, który wychodził na ulice. Przestrzeń miejska w dawnych teatrach szkolnych*. „Pamiętnik Teatralny” t. 71, nr 1.

Niedźwiedz J. (2012), *Kultura literacka Wilna (1323–1655). Retoryczna organizacja miasta*, Kraków.

Okoń J. (1970), *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław.

Okoń J. (2006), *Na scenach jezuickich w dawnej Polsce (Rodzimość i europejskość)*, Warszawa.

Okoń J. (2018), *Muzyka i taniec oraz ich funkcje wychowawcze w teatrach szkolnych jezuitów w Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku*, w: *Universalia et particularia. Ars et praxis Societatis Jesu in Polonia*, red. B. Bohdanowicz, T. Jeż, Warszawa.

Peterson Royce A. (2014), *Antropologia tańca*, przeł. J. Łumiński, Warszawa.

Poplatek J. (1957), *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, Wrocław.

Puchowski K. (2007), *Jezuickie kolegia szlacheckie Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Studium z dziejów edukacji elit*, Gdańsk.

Ratajczakowa D. (2015), *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań.

*Redukcje jezuickie (1609–1767). Wybrane dokumenty* (2009), red. P. Nawrot, Poznań.

Reglińska-Jemioł A. (2012), *Formy taneczne w polskim teatrze jezuickim XVIII wieku*, Poznań.

Reglińska-Jemioł A. (2013), *Myśl teoretyczna o sztuce tańca w piśmiennictwie jezuickim XVII i XVIII wieku*, w: *Piśmiennictwo zakonne w dobie staropolskiej*, red. M. Kuran, K. Kaczor-Scheitler, M. Kuran (współpr. D. Szymczak), Łódź

Reglińska-Jemioł A. (2017), *Formy taneczne w teatrze szkolnym jezuitów jako wzorce kulturowe*, w: *Świat teatru – świat wartości. Wychowanie obywatelskie w teatrze szkolnym jezuitów w Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, red. J. Okoń, Kraków.

Rock J. (1996), *Terpsichore at Louis-Le-Grand. Baroque Dance on the Jesuit Stage in Paris*, Saint Louis.

*Teatr i wychowanie* (2020), red. K. Homa SJ, J. Sprutta, W. Pudełko, K. Skulska, Kraków.

Winniczuk L. (1981), *Od starożytności do współczesności*, Warszawa.

#### Streszczenie

### **Choreografie teatralno-performatywnych widowisk jezuitów do XVIII wieku (w kręgu sztuki tanecznej, literatury i myśli pedagogicznej)**

W niniejszym artykule naszkicowana została panorama studiów nad zagadnieniem choreografii teatralno-performatywnych widowisk jezuitów do XVIII w. W swej praktyce pedagogicznej zakon Societatis Jesu wypełniał powierzone mu zadanie nauczania europejskiej szlachty za pomocą najbardziej aktualnych i efektywnych środków propagandy (do których niewątpliwie zaliczyć można multimedialność przekazu). Prymary literaturoznawczy charakter badań został zatem uzupełniony perspektywą choreologiczną, co miało na celu prezentację idei korespondencji sztuk w świetle preferowanych przez jezuitów koncepcji realizacyjnych. Przyjmując za antropologami tańca tezę o traktowaniu ciała w ruchu jako artefaktu kulturowego – we wszystkich formach choreografii jezuickich (od procesyjnych ceremonii, uroczystości panegirycznych, przez pojedyncze wstawki taneczne przedstawień szkolnych, po samodzielne treściowo spektakle baletowe) – możemy dostrzec skuteczną formę społeczno-ideologicznej komunikacji.

**Słowa kluczowe:** jezuita, teatr szkolny, literatura dramatyczna, wychowanie, multimedialność

## Summary

**Choreographies of theatrical-performative Jesuits presentations till the 18<sup>th</sup> century (in the field of literature, dance and pedagogical thought)**

This article presents a panorama of studies on the issue of theatrical-performative choreography of Jesuit presentations till the 18<sup>th</sup> century. The Society of Jesus in its pedagogical practice fulfilled the task of teaching European nobility, using the most progressive and effective means of propaganda (which undoubtedly includes the multimedia type of message). The primary literary status of these research was thus provided with a choreological perspective, which was aimed at presenting the idea of the correspondence of arts in the light of the realization concepts preferred by the Jesuits. Following formed by the anthropologists of dance the thesis of treating the body in motion as a cultural artifact – in all forms of Jesuit choreography (from processional parades, panegyric ceremonies, through single somersaults at the school stage, to completely independent ballet performances), we can observe an effective form of socio-ideological communication.

**Keywords:** Jesuits, school theater, drama literature, upbringing, multimedia

## **GRZECZNA, CZYLI JAKA? SPEKTAKL Z CYKLU *TRUDNE SPRAWY* TEATRU IMIENIA HANSA CHRISTIANA ANDERSENA W LUBLINIE**

Od lat wśród pedagogów i psychologów dziecięcych toczy się dyskusja dotycząca poruszania kwestii trudnych w sztuce i literaturze dla najmłodszych odbiorców. Tematy, które „do niedawna należały do obszarów mniej lub bardziej tabuizowanych, a przynajmniej uznawanych za nieodpowiednie dla niedorosłych czytelników” (Kucharska 2015, s. 111), to m.in. problem śmierci, choroby, wojny, cierpienia, agresji, niepełnosprawności, adopcji, prokreacji, feminizmu, homoseksualizmu czy społecznej patologii. W literaturze dziecięcej widoczna jest od dawna tendencja do poruszania takich tematów, zauważalna zwłaszcza w literaturze skandynawskiej, jednak w Polsce również staje się coraz bardziej powszechna. Mimo iż „obecnie można odnieść wrażenie, że we współczesnej literaturze dla dzieci nie ma już tematów tabu” (Kucharska 2015, s. 111), przez jakiś czas była to nowa przestrzeń, budząca nieufność wśród pedagogów i opiekunów. Koncentrując uwagę na „detabuizowaniu” polskiej literatury dziecięcej, o czym żywo dyskutowano w 2010 r. podczas międzynarodowej konferencji naukowej *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci* zorganizowanej przez Duński Instytut Kultury, warto zwrócić uwagę na postulowane przez część twórców i badaczy zapotrzebowanie współczesnej rzeczywistości na przekraczanie tematów znajdujących się w sferze tabu:

Dzieci potrzebują wsparcia w uporaniu się z własnymi przeżyciami, w zbudowaniu języka opisującego także te problematyczne aspekty życia [...]. Za tym, żeby niczego przed nimi nie ukrywać, żeby literatura dla nich podejmowała także trudne tematy, przemawia fakt, że dzieci i tak same rejestrują pewne zjawiska – więc lepiej mówić o nich otwarcie (Roll-Hansen 2012, s. 87).

Refleksja nad rolą tabu w kulturze dla dzieci towarzyszyła również Małym Warszawskim Spotkaniom Teatralnym w 2011 r. Przegląd spektakli podejmujących problematykę śmierci, tożsamości, wiary pokazywał, że polski teatr dla

<sup>1</sup> [katarzynawyzinska.92@gmail.com](mailto:katarzynawyzinska.92@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-0385-8670>



dzieci nie boi się takich wyzwań i włącza się w pewien dyskurs tematów uznawanych za trudne. Od kilku lat wiele rodzimych wydawnictw porusza szeroko rozumianą tematykę tabu, wydając specjalne cykle, np. *Bez tabu* wydawnictwa Czarna Owieczka; podobne cykle wydały również: Hokus-Pokus, Dwie Siostry, EneDueRabe, Muchomor czy wydawnictwo Zakamarki. Wielu badaczy stawia również pytanie o traktowanie młodego czytelnika jak równego partnera dyskusji i możliwości przedstawiania mu świata takim, jakim jest.

Twórcy spektakli dla młodych widzów coraz częściej stawiają na teatr problemowy, uwytatniający trudne sfery życia rodzinnego i społecznego, dotykający problemów egzystencjalnych, śmierci i choroby. Dowodem na to mogą być spektakle Teatru Baj Pomorski: *Na Arce o ósmej* (reż. Paweł Aigner, 2010) o naturze Boga oraz *Pręcik* (reż. Malina Prześluga, 2012) o umieraniu dziecka. Taką tematykę podjął również spektakl *Gęś, Śmierć i Tulipan* Teatru Baj (reż. Marcin Jarnuszkiewicz, 2013). Problem autyzmu poruszyli twórcy Teatru Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, realizując spektakl *Kosmita* (reż. Dariusz Wiktorowicz, 2010). W temat niepełnosprawności włącza się również Teatr 21 prowadzony przez Justynę Sobczyk z osobami chorymi na zespół Downa. Na polskiej scenie teatralnej odnaleźć można także spektakle dotykające toksycznych relacji, np. *Chłopczyk z albumu* Teatru Maska (reż. Rimas Driežis, 2006) lub *Ostatni tatuś* Teatru Lalka (reż. Michał Walczak, 2007).

Coraz częściej spektaklom poruszającym tematy tabu towarzyszą spotkania, warsztaty, które mają na celu pomóc w odbiorze sztuki i odpowiednio nakierować doświadczenia estetyczne na codzienne życie. Trudno sytuować tytułową „grzeczność” w sferze tabu. Jest ona mocno deprecjonowana przez pedagogów i psychologów, stała się raczej stereotypowym oczekiwaniem dorosłych wobec dzieci aniżeli tematem tabu. Warto jednak zaliczyć „grzeczność” i formowanie własnej osobowości do tematów trudnych i ważnych. Niejednokrotnie bagatelizowanych i pomijanych, których poruszanie wśród dorosłych budzi nadal wiele kontrowersji. W dobie dzisiejszych czasów często opiekunowie stawiają swoimi podopiecznym zbyt wysoką poprzeczkę: najlepsza szkoła, zajęcia pozalekcyjne, nauka języków, gry na instrumentach, treningi sportowe. Temat nadgorliwych rodziców i wygórowanych oczekiwań wobec dzieci jest punktem zapalnym w czasie rozmów pedagogów z opiekunami. Bardzo często dorośli próbują wykreować dziecko na osobę, którą chcieliby być. Starają się programować człowieka, który ma działać wedle ustalonych zasad i żyć w określonym środowisku. Podjęty w tym artykule temat „przesadnego ugrzeczniania” ma na celu skierowanie uwagi odbiorcy na bardzo istotny problem dzisiejszych czasów. Spektakl, który opiszę (ubogi w tekst), ma skupić uwagę dorosłych na tym, co może stać się z dziećmi, które nie są w stanie spełnić postawionych przed nimi zadań. Dziecięcy odbiorca może utożsamić się z główną bohaterką. Przedstawienie może stanowić dla dziecka formę pocieszenia, uspokojenia i pewnej sugestii dotyczącej spełniania oczekiwań wszystkich dookoła.

Teatr im. Hansa Christiana Andersena jest jedną z najbardziej popularnych instytucji kulturalnych w Lublinie, gromadzącą wybitnych artystów i przyciągającą wielu sympatyków kultury i sztuki. Jest to również jedna z lubelskich scen, które przygotowały ofertę teatralną dla dzieci. Z pozoru repertuar „Andersena” jest skierowany przede wszystkim do widowni dziecięcej, jednak znajdziemy w nim również spektakle dla młodzieży i dorosłych widzów. Aktorzy uczestniczą w wielu akcjach społecznych poza działalnością na scenie. Teatr prowadzi coraz prężniej rozwijający się dział edukacyjny i jest bardzo licznie odwiedzany przez (nie tylko) najmłodszych z całej Lubelszczyzny. Obecnie scena teatru znajduje się w Centrum Spotkania Kultur przy pl. Teatralnym 1. Zaprasza on do swoich produkcji twórców z całej Polski, współpracuje z wieloma instytucjami i artystami oraz jest miejscem realizacji autorskich projektów dyrekcji i aktorów. Historia „Andersena” sięga roku 1954, kiedy to do Lublina przybyła Maryla Kędra (uważana za założycielkę lubelskiej sceny lalek), a wśród twórców spektakli wymienić można takie nazwiska, jak: Czesław Niemen, Zenobiusz Strzelecki, Zdzisław Rej czy Jerzy Jan Połoński (zob. Rogacki 1994). Można śmiało stwierdzić, że „Andersen” w dwojaki sposób spełnia swoją funkcję dydaktyczną. Po pierwsze, uczy najmłodszych ze sceny, wskazując drogę i pokazując różnicę między dobrem a złem, pięknem a brzydotą; po drugie, wychowuje i kształtuje swoich twórców, pozwalając im nieco eksperymentować na scenie.

Cykl *Trudne sprawy* zainicjowany w 2014 r. przez ówczesnego dyrektora teatru Arkadiusza Kluczniaka<sup>2</sup> to przedsięwzięcie, którego celem było przygotowanie przedstawień „opartych na współczesnej literaturze dla dzieci obejmującej się tematami zaliczanymi do sfery tabu – agresja w rodzinie, choroba, śmierć, problem alkoholowy, rozpad rodziny” (Podstawa 2016, s. 50). Pomysłodawcy pragnęli pokazać problemy dorosłych z perspektywy dziecka oraz ich wpływ na życie najmłodszych. W ramach realizacji projektu *Trudne sprawy* w lubelskim „Andersenie” wystawione zostały trzy spektakle oparte na picture bookach Gro Dahle i Sveina Nyhusa<sup>3</sup>: *Zły pan* (2014) traktujący o przemocy w rodzinie, *Wojna* (2016) dotycząca rozpadu rodziny – oba w reżyserii Simone Thiss – i *Grzeczna* w reżyserii Aleksandry Konarskiej (2016), któremu przyjrzymy się nieco bliżej.

Cykl *Trudnych spraw* to połączenie spektakli z warsztatami realizowanymi przy wsparciu pedagogów i psychologów dziecięcych. Tematy tabu na scenie dla dzieci bardzo często budzą kontrowersje, jednakże po głębszej analizie spektakli

<sup>2</sup> Dyrektor Teatru im. Hansa Christiana Andersena w latach 2007–2017; za jego kadencji wprowadzono wiele istotnych zmian, m.in. powołano do życia Dział Edukacji Teatralnej, mający na celu przygotowanie widza do odbioru sztuki.

<sup>3</sup> Norweska para, która współtworzy picture booki dla dzieci. Ich książki poruszają tematy relacji międzyludzkich i problemów społecznych. Przedstawione historie opowiadane są nie tylko za pomocą słów, lecz także poprzez przekaz towarzyszących tekstowi sugestywnych ilustracji.



Rycina 1. Zdjęcia ze spektaklu *Grzeczna* w Teatrze im. H.Ch. Andersena. Reżyseria: Aleksandra Konarska; wystąpili: Roma Drozdówna (Lusia), Bożena Dragun (Mama), Jacek Dragun (Tata). Źródło: Archiwum Teatru im. H.Ch. Andersena w Lublinie

wystawionych w tej serii w lubelskim teatrze można wysnuć tezę, że to dorośli określają przestrzeń tabu. W ostatnich latach obserwujemy raczej tendencję do braku tematów tabu w sztuce dla dzieci; coraz częściej poruszane są tematy śmierci, rozpadu rodziny, uzależnień, które – zdaje się – powszednieją i tracą status tematów, o jakich „się nie mówi” czy jakie traktuje się ostrożnie. Dzieci uczestniczące w przedstawieniach często nie wykazywały zachowań, które sugerowałyby, że o czymś się nie rozmawia. Dopiero dorośli widzowie mogli im to powiedzieć, pokazać, wytłumaczyć. Ale z drugiej strony, jeśli problemy „oglądanych na scenie postaci są obce osobistemu doświadczeniu dziecka, to czy należy je z nimi zderzać, wyrwać z bezpiecznego świata dzieciństwa?” (Podstawka 2016, s. 57).

Każdy z trzech spektakli z serii *Trudne sprawy* poruszył pewne tabu – coś, o czym dorośli boją się rozmawiać ze swoimi dziećmi lub nie wiedzą, w jaki sposób to robić. Seria spektakli na podstawie książek Gro Dahle wzbudziła wiele kontrowersji i dyskusji w lokalnej prasie. Zastanawiano się, czy jest to odpowiedni temat na sztukę w teatrze dla dzieci. Odpowiedź widzów wydaje się jednoznaczna. Spektakle nie budziły lęków wśród publiczności. Dzieci rozumiały pokazywane na scenie problemy, nieraz ku zaskoczeniu swoich opiekunów.

Spektakl *Grzeczna* (ryc. 1), oparty na picture booku norweskiej pary autorów Gro Dahle i Sveina Nygusa pod tym samym tytułem, swoją premierę w Teatrze im. H.Ch. Andersena miał 23 stycznia 2016 r. Twórczość Gro Dahle, „szeroko rozpoznawanej w świecie” (Dymel-Trzebiatowska 2017, s. 37), opiera się na literackich transgresjach. Oznacza to łączenie różnorodnych płaszczyzn: opowiadania z książką obrazkową, fikcji i literatury faktu, dorosłego odbiorcy z niepełnoletnim. Twórcy postanowili wziąć na warsztat ufność i szczerość dziecięcej publiczności oraz fakt, że jest ona „silnie związana emocjonalnie ze światem wykreowanym przez autorów literatury dziecięcej, światem, którego nie ma, a który w [jej] przekonaniu współegzystuje z tym, co rzeczywiste” (Szewczyk-Kowalewska 2017, s. 113). Reżyserię, scenariusz i scenografię opracowała Aleksandra Konarska, dla której był to zarazem debiut na lubelskiej scenie teatralnej. Do współpracy zaproszono również znanego już publiczności muzyka – Rafała Rozmusa, twórcę kompozycji do takich andersenowskich spektakli, jak *Czarodziejski flet Mozarta* czy *Pasterka i kominiarczyk*. Muzyką zajęła się Aleksandra Mikołajczyk, a na scenie wystąpili: Roma Drozdówna jako Lusia, Jacek Dragun w roli taty, Bożena Dragun jako mama, Kacper Kubiec, czyli psotliwy kot, oraz gościnnie Bartosz Siwek. *Grzeczna* to spektakl „o dziewczynce, która staje się niewidoczna, ponieważ nie wolno jej i nie ma odwagi, by zrobić coś innego niż to, o co jest proszona” (*Lublin. Spektakl...* 2016). Główną tematykę stanowi problem poszukiwania własnego ja, potrzeba bycia sobą oraz sposób i możliwość wyrażenia swojej osoby. Główna bohaterka staje przed pytaniem: jakim trzeba być, żeby być szczęśliwym? Co kryje się pod tak pożądanym przez świat dorosłych określeniem „grzeczna”? Zgodzić się zatem należy z Martą Karasińską, że propozycjom teatralnym dla dzieci nie są obce „dalej złożone zagadnienia filozoficzne, dotyczące rozpadu tożsamości, dewaluacja języka” (Karasińska 2012, s. 5). Historia przedstawiona w spektaklu jest opowiadana przez bohaterkę, która cały czas określa siebie, używając formy trzeciej osoby. Sugerowałoby to, że widzi się z pewnego dystansu, z perspektywy osoby dorosłej, mówi o sobie w samych superlatywach, koncentrując się na wszystkich wykonywanych idealnie czynnościach, za które jest chwalona. Kryje się za tym potrzeba nieustannej aprobaty ze strony opiekunów:

No popatrz na Lusię!  
Zobacz, jaka cichutka!  
Cichutka jak biała kreda i cienki papier.  
Cichutka jak błyszczące szkło w szafie.  
Bo Lusie robi wszystko jak należy.  
Zobacz, jak się uśmiecha!  
Ładnie pisze i czyta z książki,  
Przytakuje, uśmiecha się i głasza,  
Podnosząc ładną rączkę (*Grzeczna* 2016).

Lusia żyje w czarno-białym świecie przypominającym komiks, w którym nie ma „żadnej możliwości wyrażenia siebie samej” (*Lublin. Spektakl...* 2016). Jej rzeczywistość ozdobiona jest wzorkami niemal tak idealnymi jak te, które rysuje „idealnym” pismem w „idealnym” zeszytce. Postać dziewczynki to żywe ręce i nogi aktorki oraz zasłaniająca resztę ciała papierowa sukienka. Na głowie umieszczone zostały ruchome warkoczyki, dzięki którym bohaterka wyraża swoje emocje, poruszając nimi do góry lub na boki. Nie bez znaczenia są papierowe lalki, z którymi aktorzy pokazują się na scenie. Na pierwszy rzut oka widać za nimi ludzkie postacie, które zostały uwięzione w papierowych marionetkach. Razem z główną bohaterką na scenie pojawiają się przedstawiciele świata dorosłych. Są dla dziewczynki nieosiągalnie wysocy – na scenie widzimy ich od pasa w dół. Nie fatygują się wypowiadaniem słów, mamroczą z aprobatą bądź niezrozumieniem, a dziewczynka jedynie domyśla się ich nastroju. Lusia próbuje dostosować się do wymagań stawianych jej przez dorosłych: starannie prowadzi zeszyt, czyta książki, nie dźlubie w nosie i nie przeszkadza, kiedy starsi rozmawiają. Lusia jest dzieckiem idealnym, niesprawiającym problemów, cichym i grzecznym, a kiedy chce coś powiedzieć, podnosi do góry zadbaną rączkę:

Grzeczna i pilna, cichutka

Jak dziesięć dwadzieścia tysięcy milionów.

Tak cichutka, że pewnego dnia zniknęła (*Grzeczna* 2016).

Na scenie poznajemy dziewczynkę, która jest bezbarwnym, cichym i grzecznym dzieckiem do momentu, kiedy staje się niewidzialna i znika. Główna bohaterka znajduje się w opresji, co „w znaczeniu potocznym oznacza trudność, tarapaty, ciężkie położenie, dawniej znaczyła też, według źródeł leksykograficznych, tyle co ucisk społeczny” (Gromysz 2013, s. 259). Jej położenie spowodowane jest zbyt wygórowanymi oczekiwaniami dorosłych. Lusia próbuje sprostać wymaganiom, stąd każde niepowodzenie staje się źródłem frustracji. W kolejnych scenach ukazane zostały drobnostki urastające do rangi nieszczęść: zwykły kleks w zeszytce staje się prawdziwą tragedią dziecka. Dzieciństwo jawi się tutaj jako „rzeczywistość wielowymiarowa, złożona, rozpięta pomiędzy całą gamą doświadczeń pięknych oraz trudnych, szczęśliwych, ale też nieraz bolesnych czy wręcz tragicznych” (Wiśniewska 2016, s. 90). Stopniowo, z wolna, postać Lusi wtapia się w scenografię, elementy jej ubioru znikają, dziewczynka staje się niewidzialna na tle wzorzystej tapety. Jest tak bardzo niezauważalna dla swoich opiekunów, że w pewnym momencie ktoś wiesza na niej zegar ścienny. W zakończeniu spektaklu główna bohaterka odzyskuje głos, próbuje wydostać się ze ściany. Zaczyna krzyczeć i walić pięściami, aż w końcu udaje jej się uwolnić z pułapki. Teraz jest brudną, potarganą dziewczynką, która potrafi wrzeszczeć i przewracać stoły, tak głośną, że „słysząc ją, aż w Finlandii!”. W końcowych

scenach zauważa, że poza nią istnieją jeszcze inne „ugrzecznione” dziewczynki, które nie mają głosu i zamieszkały w ścianie:

Popatrz na ścianę!  
 Wystaje z niej mała główka.  
 Mały uśmiech, mały nosek  
 Jeszcze jedna, i jeszcze jedna:  
 Hania,  
 Maja,  
 Ewa,  
 Kasia [...]  
 Widzisz jak zerkają?  
 Wyglądają.  
 Wydostają się ze ściany (*Greczna* 2016).

W ostatniej scenie lalka Lusi przewraca się z trzaskiem, a zza niej wychodzi babcia dziewczynki. Niszczy ona elementy dekoracji, zaczyna kręcić obrotowymi ścianami domku, które przestają być czarno-białe, nabierając kolorów; zmienia się również muzyka – ze spokojnego pianina na spreparowane kakofoniczne dźwięki z użyciem gumy, metalu i papieru. Na podstawie spektaklu Teatru im. H.Ch. Andersena można wysnuć wnioski, że „tabu w teatrze dla dzieci przekraczane jest przede wszystkim w sferze tematyki, do rzadkości należy naruszanie tabu językowego oraz obrazowego” (Wiśniewska 2016, s. 93). Mimo tak mocnego zakończenia nie użyto żadnych obrazów ani słów, które mogłyby przekroczyć tabu. Poza ostrym dźwiękiem i zmianą oświetlenia nie zastosowano żadnych innych środków, które mogłyby naruszyć granicę między tym, co wypada, a czego nie.

Największą uwagę skupia temat przedstawienia, czyli przesadne „ugrzecznienie” i jego finał. Tematyka podjęta w spektaklu *Greczna* zmusza do refleksji na temat poszukiwań i sposobu wyrazu własnego ja. Nie sposób oprzeć się stwierdzeniu, że przesłanie zachęca najmłodszych do buntu i krzyku, wskazując i podając w wątpliwość znaczenie słowa *greczna*. W lubelskiej inscenizacji postawa ta jest ukazana jako szkodliwa dla człowieka, który może zatracić swoją osobowość. Skłania do przemyśleń i rozważań na temat granicy i równowagi oraz presji wywieranej na młodego człowieka.

Spektakl nie zebrał pozytywnych recenzji, jednak wydawać by się mogło, że publiczność była zainteresowana uczestnictwem w tym przedsięwzięciu. Jak czytamy:

Reżyserka, oprócz ciekawego pomysłu na scenografię, nie dołożyła do tekstu wiele od siebie. Książkę Gro Dahle przełożyła na scenę jeden do jednego. A ponieważ „*Greczna*” w przeciwieństwie do „*Złego Pana*” czy

„Włosów mamy” nie jest literackim majstersztykiem, na scenie nie mogło się dziać zbyt wiele (Sulowski 2016a).

Mimo krytycznych ocen spektakl przekazał puentę zawartą w książce Gro Dahle. Być może brak wzbogacania tekstu i pozostawienie go w niemalże niezmięnionej formie były celowe i miały za zadanie przekazać jedynie krótką informację, którą każdy widz jasno odczytał. Warstwa tekstowa nie skupiała na sobie całej uwagi odbiorcy, a jedynie sugerowała to, na co najbardziej należy zwrócić uwagę.

Chociaż łatwiej się mówi o tym, co proste i lekkie, Teatr im. H.Ch. Andersena podjął próbę przedstawienia tematów trudnych i skłaniających do wielokrotnych analiz i przemyśleń. Jak słusznie stwierdza Marzenna Wiśniewska, „poważnej refleksji domaga się dzisiaj również grzeczność jako model zachowań i element presji – nagradzana przez otoczenie najgrzeczniejsza dziewczynka jest tak grzeczna, że w efekcie znika” (Wiśniewska 2016, s. 6). Według Aleksandry Konarskiej bycie grzecznym nie zawsze prowadzi do czegoś dobrego; jej zdaniem „tacy ludzie, a szczególnie dziewczynki, jeśli nie nauczą się buntu w dzieciństwie, mogą nie nauczyć się tego nigdy i w przyszłości będą przeźrocyste” (cyt. za: Sulowski 2016b). Lubelska inscenizacja nasuwa pytanie i zmusza do przemyśleń na temat własnego ja. Pokazuje losy dziewczynki przesadnie ułożonej i słuchającej uwag wszystkich dookoła. Luscia stopniowo zatracza osobowość, chcąc sprostać wszystkim wymaganiom stawianym jej przez najbliższych. Mimo że jest to spektakl dla dzieci, temat wydaje się bardzo aktualny w dzisiejszym świecie, również z perspektywy dorosłego. Jak czytamy w recenzjach *Grzecznej*, „historia Lusi uczy najmłodszych niepopadania w pułapkę bycia idealnym i bezkrytycznego podporządkowywania się oczekiwaniom innych” (*Lublin. „Grzeczna”... 2016*).

Gdzie jest zatem granica między przesadnym „ugrzecznieniem” a byciem grzecznym? To pytanie nie pozostaje bez odpowiedzi; pojawia się ona wraz z premierą spektaklu *Lekcje niegrzeczności, czyli Lysol i Strusia* (reż. J. Papis, 2018). Tym razem twórcy postanowili pomóc widzom w odnalezieniu „tego, co jest dobrze rozumianą grzecznością, czyli niezaprzeczenie samemu sobie, znalezienie odpowiedniego poziomu asertywności” (Kopeć 2018). Historia opowiedziana na scenie ma skłonić publiczność do refleksji na temat wychowania i kształtowania niezależnej jednostki. Przedsięwzięcie zostało zrealizowane w okresie dyrekcji Krzysztofa Rzączyńskiego (od 2018 r. do chwili obecnej), co prowokuje do pytań, czy jest to nowy głos „Andersena” w sprawie grzeczności i czy stanowisko w tej sprawie się zmieniło. W obu spektaklach daje się odczytać to samo przesłanie: warto być sobą, słuchać własnej intuicji i mądrze dokonywać samodzielnych wyborów między dobrem a złem.

## Bibliografia<sup>4</sup>

Dymel-Trzebiatowska H. (2012), *Czy Skandynawowie łamią tabu? Najnowsza skandynawska literatura dla dzieci w Polsce*, w: *Jestem – więc czytam. Między pragmatyzmem a wolnością*, red. G. Tomaszewska, H. Dymel-Trzebiatowska, Gdańsk.

Dymel-Trzebiatowska H. (2017), *Skandynawska książka (nie tylko) dla dzieci w czasach transgresji*, „Jednak Książki. Gdańskie czasopismo humanistyczne” nr 7.

Gromysz J. (2013), *Niebezpieczne książki. Rozważania o kategorii opresji w literaturze dla najmłodszych*, „Ogrody Nauk i Sztuk” nr 3.

*Grzeczna* (2016), reż. A. Konarska, nagranie spektaklu, Archiwum Teatru im. H.Ch. Andersena w Lublinie.

Karasińska M. (2012), *Czy teatr (do)goni dramat?*, „Teatr Lalek” nr 4/110.

Kopeć Z. (2018), *Lublin. Wicha wg Papisa u Andersena*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/260196/lublin-wicha-wg-papisa-u-andersena>.

Kucharska B. (2015), *(Nie)obecność tabu we współczesnej literaturze dla najmłodszych czytelników. Rekonesans*, Chełm.

*Lublin. „Grzeczna” w Teatrze Andersena* (2016), [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/215858.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/215858.html).

*Lublin. Spektakl o skutkach nadmiernej grzeczności* (2016), <https://e-teatr.pl/lublin-spektakl-o-skutkach-nadmiernej-grzecznosci-a211568>.

Podstawka A. (2016), *Trudne tematy na dziecięcej scenie. „Zły pan” w reżyserii Simone Thiis w lubelskim Teatrze im. H. Ch. Andersena*, w: *Literatura i inne sztuki w przestrzeni edukacyjnej dziecka*, red. A. Ungeheuer-Gołąb, U. Kopeć, Rzeszów.

Rogacki H. (1994), *Teatru Andersena żywot czterdziestoletni*, Lublin.

Roll-Hansen D. (2012), *O przekraczaniu granic. Norweskie książki dla dzieci na świecie*, w: *Tabu w literaturze i sztuce dla dzieci*, red. B. Sochańska, J. Czechowska, Poznań.

Sulowski K. (2016a), *Piękna, grzeczna i... nijaka. Recenzja spektaklu*, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,19554591,0,Piekna--grzeczna-i----nijaka-Recenzja-spektaklu.html>.

Sulowski K. (2016b), *Teatr Andersena pyta czy warto być grzecznym*, [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/216160/html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/216160/html).

Szewczyk-Kowalewska I. (2017), *Magia literatury i teatru – zapomniane pojęcie w terapii i wspieraniu dziecka*, Sosnowiec.

Wiśniewska M. (2016), *Zrozumiesz jak dorosniejesz*, „Teatr” nr 3.

<sup>4</sup> Dostęp do wszystkich źródeł internetowych: 19.12.2021 r.



Wiśniewska M., Wróblewski M. (2016), *Teatr i dramaty dla dzieci i młodzieży*, Toruń.

### Streszczenie

#### **Grzeczna, czyli jaka? Spektakl z cyklu *Trudne sprawy* Teatru imienia Hansa Christiana Andersena w Lublinie**

Refleksja na temat tabu w literaturze i sztuce dziecięcej od lat jest tematem wielu naukowych dyskusji i rozważań. Badacze zastanawiają się, w jaki sposób przekazać drażliwą problematykę w sposób odpowiedni dla małego odbiorcy. Pojawiają się liczne pytania, jakie tematy zaliczyć do sfery tabu i czy są jakieś jej granice. Tematem artykułu jest zasygnalizowanie istniejącego już od wielu lat nurtu „detabuizowania” sztuki dla dzieci. Przywołano działania Teatru im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie i cykl *Trudne sprawy* oraz zarysowano tematykę jednego ze spektakli w ramach tego przedsięwzięcia. Na podstawie przedstawienia *Grzeczna* ukazany został sposób realizacji tematów egzystencjalnych w sztuce dla dzieci.

**Słowa kluczowe:** tabu, sztuka dla dzieci, Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie

### Summary

#### **Polite, what does it mean? The spectacle from the series of theatre performances titled “Difficult issues” from Hans Christian Andersen Theatre in Lublin**

Reflections on taboo topics in children’s literature and art have been the subject of many scientific discussions and considerations. Researchers are wondering how to convey sensitive issues in a way that is appropriate for children audience. There are numerous questions about what topics should be included concerning taboo area and are there any limits that should be set? The subject of the article will be to signal the trend of “removing the taboo” in the field of children’s art that has existed for many years. The activities of the Hans Christian Andersen Theatre in Lublin and the series *Difficult issues* will be discussed in this review. Also, one of the performances will be outlined. On the basis of *Polite’s* performance, the way of presenting existential themes in art for children will be shown.

**Keywords:** taboo, performance for children, Theater of Hans Christian Andersen in Lublin

## OBRAZ „RUMUŃSKIEJ DUSZY” OBECNY W LITERATURZE I FILMIE NA PRZYKŁADZIE BALLADY *MIORIȚA* ORAZ NOWEJ FALI W KINIE RUMUŃSKIM

Ikoniczny tekst ballady ludowej *MioriȚa*, której tytuł można przetłumaczyć jako „Owieczka” albo „Jagniątko”, został po raz pierwszy spisany i opublikowany przez rumuńskiego badacza folkloru Vasilea Alecsandriego. Co prawda, to zapewne Alecu Russo był ok. 1846 r. „odkrywcą” znanej w wielu wariantach pieśni, ale pierwsza opublikowana w piśmie „Bucovina” w 1850 r. i do dziś najpopularniejsza wersja – zawierająca wszystkie główne epizody i motywy – pochodzi właśnie od Alecsandriego. Pierwotne tłumaczenie na język obcy – francuskiego historyka Julesa Micheleta – pochodzi z 1854 r., polski zaś przekład, opublikowany w 1932 r., zawdzięczamy Włodzimierzowi Lewikowi<sup>2</sup>, w ślad za którym własnych tłumaczeń dokonali Jerzy Ficowski (1962)<sup>3</sup>, a następnie Ireneusz Kania (1998)<sup>4</sup>. Tekst opowiada historię wędrowni trzech pasterzy ze swoimi stadami oraz paradoksalnej postawy jednego z nich, zagrożonego utratą życia z rąk towarzyszy – moldawskiego (najczęściej) pasterza, ze spokojem godzącego się z wizją nadchodzącej śmierci, przed którą ostrzega go jego zaczarowana owieczka. Analizujący wnikliwie balladę Mircea Eliade przedstawia tę sytuację w swym dziele *Od Zalmoksisia do Czyngis-chana* w takim oto zwięzłym opisie:

---

<sup>1</sup> krystian.przybylski@amu.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0001-5717-7702>

<sup>2</sup> Przekład Lewika nosi tytuł *Ballada pasterska o jagniątku* i jest zamieszczony w pracy E. Biedrzyckiego (1935). Przedrukowany został później w *Antologii poezji rumuńskiej* (Harasimowicz 1989).

<sup>3</sup> Dostępne są dwie pozycje z identycznymi wersjami tłumaczenia Ficowskiego: *Mistrz Manole. Rumuńska poezja ludowa* (1962, s. 144–147) oraz *Mistrz Manole i inne przekłady* (Ficowski 2004, s. 124–128).

<sup>4</sup> Tłumaczenie udostępnione przez Kanię wraz z przełożonym przez niego tekstem Błagi (1998, s. 84–85). Warto odnotować tu uwagę Eliadego na temat tłumaczenia tej ballady: „Jak większość arcydzieł poezji ludowej, jest ona w pewien sposób nieprzetłumaczalna: tyle archaicznych i rajskich obrazów traci swą tajemniczą świeżość, swe poetycznie bogactwo, gdy przełożone zostaną na inny język” (Eliade 2002, s. 213).

zamiast się bronić, pastuszek zwraca się do jagniątka i przekazuje mu swą ostatnią wolę. Prosi je, by powiedziało, aby złożono go w ziemi w jego zagrodzie, aby był blisko swych owiec i mógł słyszeć swe psy. Prosi je także, aby u jego wezgłowia położyć trzy piszczałki. Gdy będzie dmuchał wiatr, będzie w nich grał, a zebrane owce wyleją krwawe łzy. Ale prosi zwłaszcza, aby nie mówiło o morderstwie; niech powie, że ożenił się i że na to wesele gwiazda dla niego przędła, że księżyc i słońce trzymały jego koronę, a wielkie góry były kapłanami, buki świadkami. Ale, jeśli zobaczy starą matkę we łzach szukającą „dumnego pasterza”, niech jej powie tylko, że poślubił „niezrównaną królową, obiecaną światu, w pięknym kraju, zakątku raj”; ale niech nie mówi ani o gwieździe, która przędła, ani o słońcu i księżycu trzymających mu koronę, ani o bukach, ani o wielkich górach (Eliade 2002, s. 213)<sup>5</sup>.

Wymowa tego krótkiego poematu, począwszy od Micheleta, prowokuje badaczy do dwójakiej interpretacji: z jednej strony uznania, że nieszczęsnym pasterzem kierowało fatalistyczne pogodzenie z losem, z drugiej zaś, że mamy tu raczej do czynienia z dowodem opanowania, determinacji i godnym podziwu pragnieniem nadania sensu absurdowi.

Rozpiętość dokonywanych analiz, pomiędzy pesymistycznym a afirmacyjnym wydziwkiem, stanowi element szerszego dyskursu, który wyrazić można pytaniem: Jeśli uznać, że postawa bohatera *Miorița* to wyraz jakiejś immanentnej cechy (zespołu cech) mieszkańców tego regionu, to co składa się na obraz tej specyficznie rumuńskiej duszy? Pisali o tym w różnych kontekstach m.in. Lucian Blaga, Emil Cioran, Constantin Noica czy właśnie Eliade; próby analizy nie ustają do dziś, a jeden z nowych obszarów, w którym prowadzi się dyskurs mogący inspirować dalsze rozważania, to współczesne rumuńskie kino, szczególnie nurt zwany Nową Falą. Przedmiotem tego artykułu jest przybliżenie i zbadanie kilku wybranych przejawów toczącej się od pewnego czasu debaty na temat tego właśnie zagadnienia – od (stosując odwróconą analogię do odbioru ballady) dominującej pierwotnie postawy afirmacyjnej, której dają wyraz tacy badacze kina, jak Dominique Nasta (2013) czy László Strausz (2017), po mniej lub bardziej sceptyczny punkt widzenia, reprezentowany przez Andreę Gorzo (2017) czy Doru Popa (2019).

Wracając do *Miorița*: w konsekwencji wykształcenia się dwóch przeciwstawnych nurtów interpretacji, na przeciwnych biegunach funkcjonują dwie główne koncepcje – fatalistyczna (Jules Michelet, Duiliu Zamfirescu, Liviu Rusu, Lucian Blaga, Victor Eftimiu) oraz jej przeciwna – nazwijmy ją właśnie afirmacyjną

---

<sup>5</sup> Zdaniem Eliadego (1997, s. 80) tak doniosłe znaczenie dla tego regionu ma jeszcze tylko jeden tekst poetycki o śmierci, *Legenda o Mistrzu Manole*, mówiący o konieczności poniesienia ofiary dla powstania trwałego dzieła (zob. Kocój 2006, s. 150).

(George Călinescu, Constantin Brăiloiu, Adrian Fochi, Nicole Steinhardt, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Giovanni Battista Pighi, Ion Tiba; w Polsce w tym duchu pisze np. Zdzisław Hryhorowicz). Jako stosunkowo pośrednie sytuuje się stanowisko Mircei Eliadego, który uważał, że traktowanie fatalistyczno-nostalgicznej interpretacji tego ikonicznego tekstu (rezygnacja wobec śmierci i nostalgia za kosmiczną reintegracją) jako wyrazu jakiejś charakterystycznej cechy narodowej jest nieuzasadnione. Niemniej, jak pisze: „przyczyniła się do uczynienia z *Mioritza* [zachowana pisownia oryginalna – K.P.] najważniejszej części prawie stuletniej debaty, która wykracza poza kontrowersje natury folklorystycznej, literackiej lub historycznej. W istocie ballada reprezentuje dla kultury rumuńskiej zarazem folklorystyczny i historyczny problem duchowości ludowej i centralny rozdział w historii idei” (Eliade 2002, s. 216)<sup>6</sup>.

Współczesny rumuński historyk, Lucian Boia, w popularnej zarówno w Rumunii, jak i w Polsce książce *Dlaczego Rumunia jest inna?* tak pisze o swych rodakach:

Rumuni lubią wierzyć, że mają pewne szczególne cechy, właściwe tylko im, połączenie zalet, ewentualnie wad, typowo rumuńskich. [...] Nie brakuje też głosów, które widzą w duchowości rumuńskiej, otwartej na bezmiar kosmosu i na poważne pytania egzystencjalne, syntezę górującą nad pozytywnym i technologicznym duchem Zachodu (dumna interpretacja, wyrażona przez filozofów takich jak Lucian Blaga w *Spațiul Mioritic* [Przestrzeń pasterska], 1936, lub Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei* [Rumuńskie odczuwanie bytu], 1978). (Boia 2016, s. 293–294).

Jednocześnie, ten sam badacz odnotowuje z żalem wyrosłą z biegu dziejów rumuńską uległość (Boia 2016, s. 416).

Wspomniany wcześniej filozof kultury, Blaga (1998), jako kategorię wyjaśniającą ów pełen skrajności rumuński rys duchowy zaproponował „przestrzeń miorityczną”<sup>7</sup>. Istnienie specyficznie rumuńskiej sfery pozazmysłowej, związanej z charakterystycznym dla tego obszaru pejzażem połoniny, poprzez rytmiczne

<sup>6</sup> Wnikliwą analizę różnych sposobów interpretacji źródeł pochodzenia, znaczenia oraz wymowy ballady *Miorița* odnajdujemy u Eliadego w rozdziale VIII jego pracy: *Od Zalmoksis do Czyngis-chana* (Eliade 2002). Doru Pop potwierdza zaś obecnie, że „Opublikowana jako autentyczna ballada, *Miorița* (*Jagniątko*) pozostaje jednym z najważniejszych kulturowych mitów współczesnej kultury rumuńskiej” (Pop 2019, s. 129; jeśli nie zostanie zaznaczone inaczej, wszystkie tłumaczenia są własne – K.P.).

<sup>7</sup> W polskim przekładzie *Spațiul Mioritic* Blagi z 1936 r. I. Kania (1998) proponuje posługiwanie się określeniem „przestrzeń pasterska” – jak sam jednak stwierdził, „niestety znacznie szerszym i mniej precyzyjnym”.

wznoszenia i obniżenia odzwierciedlającej nieświadomy horyzont przestrzenny<sup>8</sup>, sformułował w 1936 r. w swojej teorii mioritycznej przestrzeni. Zaznaczał jednak, że „pejzaż to nie coś widzianego całościowo, lecz raczej horyzont [...] horyzont przestrzenny łącznie z akcentami duchowymi dobywanymi przezeń z konkretnego ludzkiego losu”. Dalej zaś w odniesieniu do tego horyzontu wyrokował, że: „Rozmaite momenty i okoliczności sugerują nam szukanie raczej w ludzkiej duszy aniżeli w pejzażu” (Błaga 1998, s. 88). Horyzont ten powodować miał wykształcanie się przez wieki konkretnej perspektywy – symbolicznej i stylistycznej matrycy przestrzennej – ponieważ „kiedy to Rumun nie miał żadnej ojczyzny, połonina, święta połonina usakralizowana przez określone odczucie losu, zastępowała mu ojczyznę” (Błaga 1998, s. 98).

Na tej połoninie pragnie spocząć bohater *Miorița*. Oto fragment ballady w wersji przetłumaczonej przez Jerzego Ficowskiego, opisujący reakcję zagrozonego właściciela stada:

– Ach, owieczko szara!  
Ty się znasz na czarach!  
Na tę połoninę  
padnę, jeśli zginę.  
A ty, jagnię, powiedz  
dwóm pasterzom owiec,  
by mnie pochowali  
nie w dalekiej dali,  
jeno przy zagrodzie,  
bym z wami był co dzień.  
Niech dusza pastucha  
psów szczekania słucha.  
Tak im właśnie powiedz.  
(Ficowski 2004, s. 126)

Wprawdzie myślenie o tym kierunku oddziaływania duchowego fizycznej przestrzeni znane jest badaczom związków kultury i środowiska od dość dawna, jednak Błaga postuluje sformułowanie pytania z odwrotnego punktu widzenia: „Co krajobraz wydobywa z ludzkiej duszy”? Bowiem „jedną sprawą jest krajobraz – punkt wyjścia dla serii oddziaływań duchowych, drugą zaś – matryca przestrzenna jako horyzont nieświadomości; czymś jeszcze innym jest ten pejzaż początkowy, w który wlewa się, jakby treść w formę, określone ludzkie odczucie

---

<sup>8</sup> Jak zauważa I. Manescu (2008, s. 5): „Wzloty i upadki rumuńskiego krajobrazu, przestrzeni mioritycznej, są podobne do wzlotów i upadków rumuńskiego sposobu życia”. Nawiązuje do tego Strausz (2017) przywołujący w swej książce kategorię „wahania” (ang. *hesitation*).

fatum” (Błaga 1998, s. 98). Los mieszkańca tej krainy ściśle jest zatem związany z określonym horyzontem metafizycznym, który go kształtuje, a przy tym umożliwia odkrycie oraz wypełnienie swojej konkretnej tożsamości.

Przejawem owej szczególnej wymienności, a także żywotności wspomnianej matrycy przestrzennej, zdaniem Błagi, były doiny – charakterystyczne dla tego regionu „pieśni losu”, odzwierciedlające falowanie tamtejszego krajobrazu:

dochodzi w niej do głosu melancholia – ani zbyt wielka, ani zbyt lekka – duszy dążącej ciągle wciąż na nowo w górę i w dół, coraz dalej, w jakiejś nieskończonej sfałowanej przestrzeni; albo też jest to tęsknota duszy pragnącej przebyć górę-przeszkodę losu, lecz przecież mającej do pokonania jeszcze jedną górę, i jeszcze jedną, albo jest to rzewność duszy wędrującej monotonna, wciąż w tym samym rytmie, bez końca pod gwiazdą losu, który wspina się i schodzi, wznosi się i opada (Błaga 1998, s. 92).

Pop (2017, s. 132) zwraca uwagę, że Błaga na swój sposób definiuje tu stan tęsknoty najlepiej oddający kondycję rumuńskiej duszy, określaną jako „dor”. Ten sam autor przypomina opinię Adriana Fochi, który stara się podważyć owo pesymistyczne postrzeganie, twierdząc m.in., że ów fatalistyczny, „poddańczy” wydźwięk ballady, nieobecny w pierwotnych wersjach, pojawił się dopiero z czasem, również pod wpływem „przesadzonego” chrześcijańskiego motywu ofiary (Pop 2017, s. 134; Fochi 1964).

Błaga wyjaśnia, że „w pieśni dźwięczy nie tyle pełny, konkretny pejzaż złożony z gleby i skał, wód i traw, ile przestrzeń sumaryczna, złożona z linii i akcentów poniekąd na kształt schematu” (Błaga 1998, s. 88). Jednak współcześnie znaczenie doiny, jako środka wyrazu duchowych tęsknot, wraz z zanikaniem kultury pasterskiej znacznie się ograniczyło, mimo to, zdaniem rumuńskiego kompozytora Georgea Enescu – ważnej postaci świata muzycznego I połowy XX w. – „Rumun nosi w sobie muzykę. W samotności gór i równin uspokaja jego lęki, pomaga mu śpiewać jego *dor*, tę niewysłowioną nostalgię, która łamie jego duszę” (cyt. za Robinson 2017, s. 176)<sup>9</sup>. Godna uwagi jest tu konstatacja

<sup>9</sup> Więcej na temat muzycznej twórczości Enescu w odniesieniu do sformułowanej przez Błagę „matrycy stylistycznej” (m.in. jako środka ukazującego *dor* w związku z czasowością) w tekście *Virtuosity and Dor: George Enescu and the Hora Lungă* (Robinson 2017). Czytamy tam m.in.: „Błaga rozumiał kulturę rumuńską jako fundamentalnie zakorzenioną w nieświadomości. Podświadomość, twierdzi, pomaga nam zrozumieć wspólne cechy występujące w kulturze, a także odwrotnie: jak kilka kultur może rozwijać się w jednym «horyzoncie przestrzennym». Twierdzi: «tylko istnienie nieświadomej matrycy stylistycznej tłumaczy tak imponujący fakt, jak stylistyczna spójność tych kreacji»” (Robinson 2017, s. 188).

Blagi, że „Rumun nieświadomie żyje na «połoninie», albo, mówiąc dokładniej, w przestrzeni pasterskiej, nawet jeśli w rzeczywistości oraz z punktu widzenia wrażliwości świadomej od setek już lat żyje na równinach” (Blaga 1998, s. 93). Emilia Ivancu z kolei pisze: „Teoria ta wyjaśnia wiele na temat rumuńskiej twórczej matrycy kosmicznej, istniejącej również w samym języku rumuńskim” (Ivancu 2011, s. 256).

W konsekwencji istnienia i oddziaływania nieświadomej matrycy stylistycznej (co ważne: niezależnej od doświadczanego na co dzień krajobrazu) wyrazicielami monotonnej wędrówki rumuńskiej duszy mogliby być obecnie twórcy innego rodzaju sztuki – filmowcy, a zwłaszcza przedstawiciele nowego kina rumuńskiego. Wiąże się to, rzecz jasna, z potrzebą odpowiedzi na istotne pytania, m.in.: Co składa się na ów duch rumuńskości – czyli, inaczej mówiąc – czego poszukiwać w Nowej Fali? Jak nowe kino rumuńskie, ze swoją strategią realizmu i minimalistycznej formy, może wyrażać rumuńską duszę? Czy bardziej odnosi się do sfery mitu lub duchowości? Czy obecne są tu jakieś tropy biblijne (m.in. motywy Kaina i Abła, śmierci jako dobrowolnej ofiary, figura „dobrego pasterza”)?

Próbie przerzucenia mostu między tradycyjną twórczością ludową a nowoczesnym kinem rodem z Rumunii mogłoby sekundować rozumienie filmu jako nowego typu języka, co najmniej równorzędnego dziś wobec literatury. Kwestia, czy uprawniony byłby pogląd, że film jest nowym środkiem wyrazu tego, co do tej pory formułowane było w kulturze w formach tradycyjnych, czy wręcz *stricte* ludowych (częste przekonanie o należącym do kultury masowej filmie, czy o ludowej proveniencji kina, jak również opinie Waltera Benjamina o oderwaniu się masowego dzieła sztuki od tradycji), to zadanie znacznie wykraczające poza tę pracę. Warto jednak w tym miejscu chociaż zaszykalizować poglądy Noicy na temat znaczenia języka dla rozważań nad rumuńskim duchem, które Artur Grabowski referuje następująco: „Dokonał tego [...] przede wszystkim na gruncie analiz językowych, konstruuując interesującą teorię cywilizacji w odniesieniu do «ontologicznego» użycia kategorii gramatycznych” (Grabowski 2019, s. 270)<sup>10</sup>, a także myśl z manifestu Alexandre’a Astruca (jednego z pierwszych teoretyków francuskiej Nowej Fali, tak wpływowej dla jej późniejszej odmiany rumuńskiej):

Po przejściu – kolejno – przez stadium jarmarcznej atrakcji, przez stadium rozrywki analogicznej do teatru bulwarowego, czy wreszcie – sposobu utrwalania obrazów epoki, kino stopniowo staje się językiem. [...] Oto dlaczego nazywam ten nowy wiek kina – wiekiem Kamery-pióra” (Astruc 1948; 2002, s. 62).

<sup>10</sup> Grabowski (2019, s. 270) dalej wyjaśnia intencje Noicy: „w oryginalności lokalnego sposobu przeżywania, użytkownik greckiego słownika pojęć znalazł sposób na «szczęśliwe niedokończenie» końca tradycyjnej metafizyki i nadzieję na jej zapoczątkowanie w innym, może bardziej ułomnym, ale dzięki temu żywym, języku”.

Zachowując zatem badawczy dystans, podejmiemy próbę wstępnej analizy wybranych dzieł filmowych pod kątem śladów wspomnianej metafizycznej matrycy. W szerokim gronie nowofalowych twórców rumuńskich<sup>11</sup> za patrona ruchu uważa się zgodnie, kształcącego się wiele lat na Zachodzie, reżysera Cristi Puiu (ur. 1967)<sup>12</sup>, symboliczne narodziny tego nurtu wiąże się zaś z premierą jego licznie nagradzanej *Śmierci Pana Lázărescu* z 2005 r.<sup>13</sup>

Fakt, że twórcy filmowi spod znaku Puiu początkowo nie dysponowali praktycznie żadnymi środkami na realizację swoich artystycznych zamierzeń<sup>14</sup>, wpłynął na szybkie upowszechnienie się konkretnego stylu, przyjętego języka filmowego, którego cechą wspólną moglibyśmy określić mianem prostoty bądź minimalizmu (formalna asceza zbieżna z formą literacką *MioritŃ*). Nowofalowi reżyserzy korzystają najczęściej z naturalnych lokalizacji – mając szczególnie upodobanie do związanych z codziennością wielu obywateli dzisiejszej Rumunii, szarych, blokowych mieszkań i ciasnych wnętrz samochodów; zazwyczaj rezygnują z muzycznego tła czy sztucznego oświetlenia, niezwykle oszczędnie użytkują też wachlarz środków wyrazu oferowanych w grze aktorskiej. Programowy realizm – określony przez Stojanovă mianem „realizmu egzystencjalnego” (por. Domalewski 2020) – wspierany jest poprzez powściągliwy, „powolny” montaż, celebrowane, nakręcone „z rŃki” długie ujęcia, zawęzienie czasu akcji czy unikanie elips czasowych. Obraz ma być możliwie najwierniejszy wobec rzeczywistości, a przez to bardziej „uczciwy” wobec widza.

Rozważając kwestię tego, jak pogodzić przyziemną pozornie tematykę i hiperrealistyczną często formułę wspomnianych dzieł nowofalowych z penetrowaniem filozoficznego i duchowego dziedzictwa Rumunów, należy uwzględnić wpływ i echa teoretycznych założeń jednego z najważniejszych badaczy kina, współzałożyciela w 1951 roku „kultowego” francuskiego czasopisma „Cahiers

---

<sup>11</sup> Niewątpliwie wiodący duet Cristi Puiu i Cristian Mungiu uzupełniają – tylko spośród najważniejszych reprezentantów – Corneliu Porumboiu, Radu Muntean, Călin Peter Netzer czy Constantin Popescu.

<sup>12</sup> Opinie badaczy kina (Trocan 2017, Gorzo 2017a, Oleszczyk 2017) potwierdzają, że Puiu jest tu kluczową postacią, a jego „zachodnia” formacja intelektualna, fascynacja pismami André Bazina i kinem takich reżyserów, jak Frederick Wiseman, Raymond Depardon, John Cassavettes, nurtem *Direct Cinema* oraz twórczością braci Dardenne, a także rodzima literatura (m.in. Eugène Ionesco i jego Teatr Absurdu czy – określeni przez Puiu „poetami cichej rozpacz” – George Bacovia i Virgil Mazilescu) stanowią tylko o solidnych podwalinach zainicjowanej zmiany.

<sup>13</sup> Nagroda „Un Certain Regard” w Cannes w 2005 r. Jeszcze większym sukcesem była dwa lata później Złota Palma dla Cristiana Mungiu za poruszający obraz *4 mișcișce, 3 tygodnie, 2 dni*.

<sup>14</sup> Z przyczyn organizacyjno-finansowych w 2000 r. nie wyprodukowano w Rumunii ani jednego filmu.



du Cinéma” – André Bazina. Znajomość estetycznych postulatów francuskiej Nowej Fali z połowy XX w., a zwłaszcza fascynacja pismami Bazina jako jej teoretyka i zwolennika realizmu w kinie, w przypadku rumuńskich reżyserów jest kluczowa (Gorzo 2017a; 2018)<sup>15</sup>. Puiu jako pierwszy (a w ślad za nim także inni rumuńscy twórcy) zastosował w praktyce to, o czym pisał w latach 50. ubiegłego wieku przedwcześnie zmarły (w 1958 r.) francuski krytyk. Dotyczy to szczególnie rozważań Bazina o twórcach „kina, które wierzy w rzeczywistość” – w przeciwieństwie do dzieł artystów, którzy „wierzą w obraz”. Uważał on, że tylko poprzez naturalną wieloznaczność rzeczywistości można odsłonić (zamiast „ukazać”) to, co w niej nieuchwytnie, tajemnicze i ją przekraczające. W tym zaś, co nadmiernie modyfikowane, kreowane, dostrzec można przeważnie tylko do- rażny zamysł twórcy, któremu często umyka to, co transcendentne. Jak przedsta- wia to Gorzo, który przywołuje opinie Annette Michelson o myśli Bazina: „podstawy takiego rozumienia kina mają charakter religijny: twórca filmowy to Świadek, zaś proces tworzenia to hierofania” (Gorzo 2017a). Zdaniem Moniki Filimon (2017) – autorki wnikliwej monografii o Puiu, choć wymagającej już aktualizacji – takim też twórcą jest reżyser *Śmierci Pana Lăzărescu* i *Sieranewa- dy* (2016)<sup>16</sup>.

Bardzo młodzi ówczesnie rumuńscy artyści, choć prezentujący w ramach nurtu niejednorodną twórczość, od początku dość zgodnie wykazywali zaintere- sowanie mierzaniem się z niejednoznaczną spuścizną polityczną, kulturową i duchową swej ojczyzny. Stworzyli obrazy zaskakująco płodne w jawne bądź ukryte tropy literackie<sup>17</sup> i religijne<sup>18</sup>. Jak zauważa Domalewski: „Ikonologiczne analizy Doru Popa, czerpiące wzorce i inspiracje z prawosławia, przekonują, że

---

<sup>15</sup> Gorzo (2013) wskazuje też, że źródła estetyki Nowej Fali można doszukiwać się w samej rumuńskiej kinematografii lat 1945–1989.

<sup>16</sup> Omawiający tę monografię Gorzo (2017b) pisze: „Filimon słusznie podkreśla reli- gijne podstawy tego dokumentalistycznego pragnienia «realizmu» (kolejne pokrewieństwo, jeśli mogą dodać, między Puiu i André Bazinem): po *Stuff and Dough* (pełnometrażowy debiut Puiu z 2001 r. – K.P.) Puiu został filmowcem religijnym”.

<sup>17</sup> W kontekście literackim uobecnił się on w nawiązaniach do: europejskich arcydzieł, takich jak utwory Homera, Owidiusza i Dantego Alighieri w przypadku Cristi Puiu czy Sofoklesa, Ajschylosa oraz Arystotelesowskiej *Poetyki* i *Etyki nikomachejskiej* w obrazach Cristiana Mungiu (zob. Ioniță 2018); do uniwersalnych legend i mitów (np. wariant mitu Ozyrysa); do utworów lokalnych, narodowych (np. mitologiczny władca pozagrobowego królestwa Zalmoksis; legenda *Trajan i Dochia*); do archetypów i rytuałów (np. rytuału inicjacji, przejścia), celebracji przyrody oraz kategorii czasu.

<sup>18</sup> „Duchowa pustka, brak nadziei i zanik moralności, o których opowiadają te filmy, konstruowane są jednakowoż często z wykorzystaniem religijnego horyzontu odniesienia i przez odwołania do chrześcijańskiej ikonografii” (Domalewski 2020, s. 87).

w dziełach tych obecne są nieoczywiste sensy moralne i religijne, choć przyjmują one zwykle formę postsekularnej negatywności, a przynajmniej paradoksalności” (Domalewski 2020, s. 86; por. Szpulak 2019).

Jedną z łączących te obszary kategorii jest mit. Rozważanie mitycznych odniesień prowadzi z kolei do filozoficznych i religijnych kontekstów obecnych w Nowej Fali – wywodzącej się z obszaru, w którym sztukę tradycyjnie wykorzystywało się do przekazu kierującego ku *sacrum* (m.in. znaczenie ikony w prawosławiu), a także dziedzictwa chrześcijańskiego funkcjonującego w kontekście synkretyzmu i tzw. dwuwiary, objawiającej się w jednoczesnym trwaniu przy pewnych elementach pogańskich (Kocój 2013). Stąd być może przywoływane u Popa odczytanie przez Judithę Pieldner easternu Radu Jude *Aferim!* (2015) – nakręconego, nietypowo dla kanonów Nowej Fali, w plenerach – jako „zamiaru rekontekstualizacji «mioritycznych płaskowyżów», obalenia domniemanego idyllicznego krajobrazu, generującego w ten sposób zakłócenie mitologicznych reprezentacji archaicznej rumuńskiej przestrzeni” (Pop 2019, s. 130).

W poszukiwaniu we współczesnym kinie rumuńskim przejawów mioritycznego wzorca, śladów owej stylistycznej, kulturowej matrycy, obiecujące tropy filmowe można odnaleźć we wspomnianej *Śmierci Pana Lazarescu* Puiu z 2005 r., którego bohaterka – pielęgniarka ambulansu – nosi imię Mioara (jedno z możliwych zdrobnień „owieczki”), a główny protagonista przyjmuje dość wyraźną postawę rezygnacji wobec zbliżającej się śmierci (Pop 2019). Z punktu widzenia perspektywy mioritycznej jawi nam się tu może, specyficznie łączące smutek z radością, pogodzenie się z losem i śmiercią – postawa bierności i pogodnego czekania na to, co nieuchronne, domniemany fatalizm, ale także wyraźna ironia, łagodząca ten wydzźwięk, a związana z rumuńskim sposobem myślenia (Nasta 2013). W tym dziele Puiu można by doszukiwać się również śladów perspektywy Lászlo Strausza (2017), który w ślad za Dominique Nastą (2013) dostrzegał we współczesnym rumuńskim kinie – zdaniem Gorzo (2017b), nazbyt pochopnie – przejawy „performatywnego wahania”. Warta odnotowania jest również zbieżność wynikająca ze swoistego zawieszenia momentu wypełnienia się tego, co zapowiadane i oczekiwane: nadejścia śmierci. Zarówno w *Miority*, jak i w obrazie Puiu nie jesteśmy świadkami śmierci bohatera; opowieść zatrzymuje się na jej progu, przez co wyraźniej eksponuje związaną z nią tajemnicę<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Owo wahanie i zawieszenie będzie już miało częściowe spełnienie w kolejnym obrazie Puiu – *Aurora* (2010). Strausz i Gorzo zauważą tu problematyzowanie dyskursu o Bazinowskiej przezroczystej rzeczywistości, która odsłania prawdę; w tym filmie mamy próbę „przywrócenia świata jako miejsca niełatwego do poznania” oraz „przekonanie, że «rzeczywistość» ukazuje prawdę, domagającą się ujmowania z daleka, która różni się od zwykłego zrozumienia” (Gorzo 2017b).

Balladę *Miorița* i nowe kino rumuńskie łączy właśnie intensywnie eksplorowany motyw śmierci. W kontekście dorobku patrona nowofalowego nurtu Pop nazwie to wręcz „teatrem śmierci”:

To nieodłączne we wszystkich trzech głównych filmach tego niezwykłego twórcy – *Śmierć Pana Lăzărescu*, *Aurora* i *Sieranevada* są tematycznie powiązane poprzez centralną rolę śmierci. Przedstawiana jako proces (*Lăzărescu*), seria aktów przemocy prowadzących do śmierci (*Aurora*) lub jako rytualna nieobecność (*Sieranevada*), fascynacja Puiu śmiercią i przejawami umierania sprawiają, że jego kino staje się *ars moriendi*, gdzie protokoły umierania są transponowane na tanatologiczne wymiary kinematografii (Pop 2019, s. 137–138).

Podobnie spośród bardziej znanych (i nagradzanych) obrazów rumuńskich twórców można wskazać na Cristi Mungiu i jego *4 miesiące, 3 tygodnie i 2 dni* (2007) oraz *Za wzgórzami* (2012), a także na *Pozycję dziecka* (2013) Calina Petera Netzera oraz *Pororoca* (2017) Constantina Popescu. W każdym z tych obrazów kluczowy motyw stanowi dramatyczna śmierć (odpowiednio: nienarodzonego dziecka, kobiety, dziecka, mężczyzny).

Uniwersalistyczny, metafizyczny wydźwięk dzieł omawianych twórców umożliwia też fakt oszczędnego i wyważonego zaangażowania rumuńskich przedstawicieli Nowej Fali w polityczne rozliczenia postkomunistyczne. Jak stwierdza Paweł Biliński (2021, s. 130–131):

Szkicuując uniwersalny portret dzisiejszej Rumunii, nie zapominali o jej trudnej historii [...] Mimo to reprezentanci nowego kina rumuńskiego, jak zaznacza Christina Stojanova, zwykle unikali zaangażowania i wyrażania wprost deklaracji natury socjologicznej, politycznej czy ideologicznej. Refleksja nad dziejami jako taka z rzadka zajmowała centralne miejsce w ich tekstach audiowizualnych.

Twórcy ostatnich lat przyglądali się raczej egzystencjalnej sytuacji jednostki czy rumuńskiej rodziny, jej etycznym wyborom i relacjom oraz temu, jak stara się sprostać wyzwaniom swego czasu, np. zdaniem Strausza (2017), współczesnemu kryzysowi męskości<sup>20</sup>. Z drugiej strony Pop dostrzega niebezpieczeństwa takiej perspektywy dla owocnego przykładania mioritycznej matrycy do kina: „oto słabość sporu o determinizm miorityczny, zaobserwowana przez samego Strausza, który zdaje sobie sprawę, że doświadczeniem przestrzennym związanym

---

<sup>20</sup> Interesującą analizę sposobu wykorzystania przez nowofalowych twórców przestrzeni architektonicznej i scenograficznej do negatywnego nacechowania otoczenia postaci czy ukazania opresji dawnego systemu przedstawia A. Domalewski (2020).

z wiejskim bytowaniem trudno jest opisać filmy rozgrywające się w kontekstach miejskich” (Pop 2019, s. 131).

Zauważalne odchodzenie od dotychczasowego paradygmatu, dostrzegane np. przez Bilińskiego (2021) i Gorzo (2021) u Radu Jude – początkowo utalentowanego pomocnika Cristiego Puiu – problematyzuje kwestię obecności i żywotności stylistycznej matrycy. Coraz bardziej zaangażowane w polityczne implikacje i w historyczny dyskurs kino (np. dążące do rekonstruowania historii, często za pomocą narracyjnych technik rekontekstualizowania czy teatralizacji) wyznacza nowe tropy i konteksty oraz skłania do poszukiwań odmiennych perspektyw w odczytywaniu najnowszej rumuńskiej twórczości filmowej. Sugerowane niekiedy wyczerpywanie się nowofalowej stylistyki, nawet jeśli istotnie miałyby miejsce, pozwala na badawcze spojrzenie pod kątem miorityczności choćby w kierunku aktualnych ponownie tendencji: autotematycznych motywów, znanych już z XX-wiecznych dzieł Luciana Pintiliego, Mircei Danieluki, Iosifa Demiana czy Alecsandru Tatosy, eksplorowanych i rozwijanych obecnie na nowo chociażby właśnie przez chętnie korzystającego też z języka teatru Radu Jude – uznawanego obecnie za najbardziej innowacyjnego, ale i najchętniej komentowanego rumuńskiego filmowca (por. Biliński 2021, s. 140)<sup>21</sup>.

Pytanie, czy należałoby się skupić w badaniach obecności mioritycznego zjawiska tylko na analizie dzieł reprezentujących charakterystyczny (choć nie jednorodny) oszczędny styl nowofalowy, jednocześnie zawierających w sposób eksplícitny rys duchowy, otrzymuje zatem nowy kontekst, którego nie uda się pominąć, chcąc zbadać, w jakim stopniu teoria Błagi jest wciąż przydatna i żywotna, a w jakim rację ma Andrea Gorzo, zarzucający adaptowaniu jej na grunt filmoznawczy „posmak esencjalizmu i egzotyki”, a tym samym sugerujący jej przestarzałość (Gorzo 2017b; Gorzo, Lazar 2022).

Oczywiście, biorąc pod uwagę zasięg dyskursu, to dość pobieżne spostrzeżenia, będące bardziej przyczynkiem do głębszej analizy i zarazem zapowiedzią jej kontynuacji. Kwestia tożsamości nowego kina rumuńskiego jest bowiem dużo bardziej złożona – wystarczy tylko wziąć pod uwagę wspomniany ewoluujący typ estetyki twórców Nowej Fali (dotychczasowych), w zależności od tego, o jakim jej okresie mowa (Strausz 2017, s. 210). Niektórzy badacze obwieścili już zresztą koniec Nowej Fali, przynajmniej w takim kształcie, jaki pozwalał na uznanie tego nurtu za jednorodny i rozpoznawalny (Wang Yao 2018). Powstają wciąż jednak nowe prace podejmujące zasygnalizowane tu tematy (Domalewski 2020, Przybylski 2021, Biliński 2021, Gorzo, Lazar 2022), ważkie tym bardziej, że wymienieni reżyserzy-autorzy wciąż twórczo i aktywnie działają. Z kolei cykl

---

<sup>21</sup> Ostatni obraz Cristiego Puiu, *Malmkrog* (2020) – osadzone na przelomie XIX i XX w. dzieło, łączące film kostiumowy z filozoficznym traktatem – znamionuje z kolei istotny zwrot w twórczości pioniera Nowej Fali.

analiz filozoficznych *Miorița* ostatnio podjął amerykański historyk Ernest H. Lathan jr., który nakierowuje na uzupełniający kontekst, jakim jest zbieżność formalna między stosowaną przez wspomnianych filmowców estetyczną formułą a ikonicznym tekstem pieśni: „dla wielu czytelników najbardziej zaskakującym aspektem *Miorița* będzie minimalna narracja” (Latham 2019, s. 6)<sup>22</sup>.

Interesującym kontekstem może być geopoetyka jako teoretyczna i metodologiczna (Konończuk 2015, Niewiadomski 2018) orientacja badawcza, nie tyle w postaci zaproponowanej przez Kennetha White’a, ile w ujęciu Elżbiety Rybickiej, według której otwarta na transdyscyplinarność geopoetyka „dokonuje aktu transgresji – przede wszystkim pomiędzy poezją a filozofią i nauką, między twórczością a doświadczeniem świata, a wreszcie między różnymi kulturami” (Rybicka 2014, s. 66).

Wszystko to zdaje się świadczyć o tym, że problematyka nie została wyczerpana, weszła natomiast w dynamiczną fazę metakrytyczną. Z pewnością też warto ją przybliżyć polskim badaczom i czytelnikom, zarówno w kontekstach ściśle związanych z rodzimymi badaniami (np. prace Stanisława Vincenza poświęcone Bukowinie i kultywującym do dziś pieśń *Miorița* Hucułom<sup>23</sup>), jak i w nowszych formach i postaciach, w których często można dostrzec intrygujące podobieństwo wzajemnych postaw i doświadczeń. Tu z kolei nie bez znaczenia jest potencjał kina.

## Bibliografia

Astruc A. (1948), *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, „Ecran Français” nr 144.

Astruc A. (2002), *Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro*, w: *Europejskie manifesty kina. Antologia*, red. A. Gwóźdź, Warszawa.

Bazin A. (1963), *Film i rzeczywistość*, Warszawa.

<sup>22</sup> W najbardziej rozpowszechnionej rumuńskiej wersji Alecsandriego ballada *Miorița* ma zaledwie 123 linijki tekstu.

<sup>23</sup> Wart wspomnienia jest w tym miejscu francuski film dokumentalny z 2021 r. – *Rumuńska dusza* (reż. Geoffroy De la Tullaye). Francusko-rumuńska artystka Rona Hartner, znana m.in. z filmów Tony’ego Gatlifa, po latach odwiedza swoją ojczyznę, Rumunię (m.in. Bukowinę, okolice wsi Mołdawica), gdzie spotyka się z trudniącą się tradycyjnym huculskim pasterstwem rodziną, do dziś znającą i grającą *Miorițe* na liściu (!). Hartner – narratorka opowiada: „Samotny w otoczeniu natury pasterz jest niczym poeta. W zbiorowej wyobraźni mieszkańców spędza swój czas na wygwizdywaniu ballad. Lokalne pieśni ludowe to «doiny». Zna je każdy Rumun. Teksty dotyczą zachwyty ludzi w zetknięciu z naturą”.

- Biedrzycki E. (1935), *Zarys z dziejów literatury rumuńskiej (z antologią poezji)*, Lwów.
- Biliński P. (2021), *Studia nad historią. Brechtowskie filmy Radu Judego*, „Kwartalnik Filmowy” nr 115.
- Blaga L. (1969), *Trilogia culturii*, Editura pentru literatură universală, București.
- Blaga L. (1998), *Przestrzeń pasterska*, „Literatura na świecie” nr 9 (326).
- Boia L. (2003), *Rumuni. Świadomość, mity, historia*, Kraków.
- Boia L. (2016), *Dlaczego Rumunia jest inna?*, Kraków.
- Boia L. (2018), *Jak zrumunizowała się Rumunia*, Kraków.
- Cioran E. (1992), *Na szczytach rozpacz*, Kraków.
- Cioran E. (1996c), *O niedogodności narodzin*, Kraków.
- Cioran E. (1997), *Historia i Utopia*, Warszawa.
- Cioran E. (2016a), *Brewiarz zwyciężonych*, Warszawa.
- Cioran E. (2016b), *Brewiarz zwyciężonych II*, Warszawa.
- Domalewski A. (2020), *Między minimalizmem a melodramatem. Przestrzeń filmowa w kinie rumuńskiej nowej fali*, „Images” vol. 27, nr 36.
- Eliade M. (1993), *Sacrum – mit – historia*, Warszawa.
- Eliade M. (1997), *Rumuni. Zarys historii*, Bydgoszcz.
- Eliade M. (2002), *Od Zalmoksisia do Czyngis-chana*, Warszawa.
- Evdokimov P. (2010), *Sztuka ikony. Teologia piękna*, Warszawa.
- Ficowski J. (2004), *Mistrz Manole i inne przekłady*, Sejny.
- Filimon M. (2017), *Cristi Puiu*, Illinois.
- Fochi A. (1964), *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte*, Bukareszt.
- Gorzo (2017a), *In the Name of “The Ambiguity of the Real”: Romanian Cinematic Realism after the 2000s*, „Film Criticism” Vol. 41, Issue 2, <https://quod.lib.umich.edu/f/fc/13761232.0041.206/--in-the-name-of-the-ambiguity-of-the-real-romanian-cinematic?rgn=main;view=fulltext> [dostęp: 10.05.2022].
- Gorzo A. (2013), *Concerning The Local Precursors of The New Romanian Realism*, „Close Up: Film and Media Studies” Vol. 1, No. 1.
- Gorzo A. (2017b), *Two new books about the New Romanian Cinema: Monica Filimon’s „Cristi Puiu” and László Strausz’s „Hesitant Histories on the Romanian Screen”*, blog autora, <https://andreigorzoblog.wordpress.com/2017/11/21/two-new-books-about-the-new-romanian-cinema/> [dostęp: 10.05.2022].
- Gorzo A. (2018), *Making sense of the New Romanian Cinema: Three perspectives*, „Close Up: Film and Media Studies” Vol. 2, No. 1.
- Gorzo A., Lazar V. (2022), *The New Romanian Cinema and Beyond: The Films of Radu Jude*, „Transilvania” no. 3.
- Grabowski A. (2019), *O duchu wątlym i o duchu krzepkim. Terapia rumuńska*, „Kronos” 3.

- Hanson K. (2010), *Minerwa w kinie. O relacjach między filozofią a filmem*, „Ethos” 23, nr 1(89).
- Harasimowicz I. (red.) (1989), *Antologia poezji rumuńskiej. Część II*, Warszawa.
- Ioniță A. (2018), *Greek Tragedy and the Films of Cristian Mungiu. A Comparative Analysis*, „Close Up: Film and Media Studies” t. 2, nr 1.
- Ivancu E (2011), *Myśl mitopoezjotwórcza w ujęciu Ernsta Cassirera i Luciana Blagi. Praca porównawcza na podstawie tekstów poetyckich*, „Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard” Vol. II, No. T/2011.
- Jeziorkowska-Polakowska A. (2016), *Geopoetyka jako pojęcie wędrujące*, „Artes Humanae” Vol. 1.
- Jones M. (2003), *Blaga’s Philosophy of Culture: More than a Spenglerian Adaptation*, „East-West Cultural Passage: Journal of the C. Peter Magrath” no. 2.
- Kania I. (1998), *Od tłumacza*, „Literatura na Świecie” nr 9 (326).
- Klik M. (2016), *Teoria mitu. Współczesne literaturoznawstwo francuskie (1969–2010)*, Warszawa.
- Kocój E. (2006), *Świątynie, postacie, ikony. Malowane cerkwie i monastyny Bukowiny południowej w wyobrażeniach rumuńskich*, Kraków.
- Kocój E. (2013), *Pamięć starych wieków. Symbolika czasu w rumuńskim kalendarzu prawosławnym*, Kraków.
- Konończuk E. (2015), *W meandrach geopoetyki*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Kornaś-Warwas J., Zawadzki A. (red.) (2018), *Constantin Noica i filozofia XX wieku*, Kraków.
- Kracauer S. (1975), *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, Warszawa.
- Latham E. (2019), *Miorița: An Icon of Romanian Culture*, Las Vegas.
- Manescu I. (2008), *Poetry and Philosophy in Lucian Blaga’s Works*, Helsinki, [https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15232/2\\_Manescu.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15232/2_Manescu.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [dostęp: 12.05.2022].
- McConnell F. (1979), *Storytelling and Mythmaking. Images from Film and Literature*, New York Oxford.
- Michelet J. (1854), *Légendes democratiques du Nord*, Paryż.
- Mieletinski E. (1981), *Poetyka mitu*, Warszawa.
- Mistrz Manole. Rumuńska poezja ludowa* (1962), przekł. Jerzy Ficowski, Warszawa.
- Nasta D. (2013), *Contemporary Romanian Cinema – The History of an Unexpected Miracle*, Columbia.
- Niewiadomski A. (2018), *Czym jest, czym (jeszcze) mogłaby być “geopoetyka”?* „Teksty Drugie” nr 5.
- Noica C. (1997), *Sześć chorób ducha współczesnego*, Kraków.

- Nowicka E. (1991), *Świat człowieka – świat kultury. Systematyczny wykład problemów antropologii kulturowej*, Warszawa.
- Oleszczyk M (2017), *Nie mów, że nie masz trzech godzin na „Sieranevadę”*, <http://michaloleszczyk.blogspot.com/2017/05/nie-mow-ze-nie-masz-trzech-godzin-na.html> [dostęp: 10.05.2022].
- Piechaczek S. (red.) (2014), *Cioran: w pułapce istnienia*, Opole.
- Pop D. (2014), *Romanian New Wave Cinema: An Introduction*, McFarland.
- Pop D. (2019), *Notes on Fatalism and Melancholia in Romanian Cinema: An Imagological Approach*, „EKPHRASIS” nr 1.
- Przybylski K. (2020), „Zamknij drzwi”, czyli wykorzystanie przestrzeni filmowej do uobecnienia *sacrum* na przykładzie filmu *Sieranevada Cristi Puiu*, „Images” Vol. XXVII, nr 36.
- Przybylski K. (2021), *Dyskurs kulturowy w języku filmowym rumuńskiej Nowej Fali w perspektywie zjawiska „miorytyczności” – wprowadzenie*, red. J. Korpysa, P. Niedźwiecka-Rystwej, Szczecin.
- Robinson B. (2017), *Virtuosity and Dor: George Enescu and the Hora Lungă*, „Studia Musicologica” 58/2, Budapeszt.
- Rojek P. (2018), *Bohater mityczny w filmach Christophera Nolana*, Poznań.
- Rybicka E. (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków.
- Sobański O. (1982), *Film rumuński w Polsce*, Warszawa.
- Stojanova Ch., Duma D. (red.) (2019), *The New Romanian Cinema*, Edinburgh.
- Strausz L. (2017), *Hesitant Histories on the Romanian Screen*, Cham Switzerland.
- Syska R. (2015), *(Re)konstruowanie pamięci o Rewolucji w nowym kinie rumuńskim*, „Images” Vol. XVII, nr 26.
- Szpułak A. (2019), *Z duchami przodków wzdłuż południka. Filmowo-literacka „Via Carpathia”*, „Nowy Napis Co Tydzień” nr 26.
- Teodorovici L. D. (2012), *Trzy spojrzenia na Rumunię*, „Teatr” nr 3, <https://teatr-pismo.pl/4098-trzy-spojrzenia-na-rumunie> [dostęp: 18.01.2022].
- Trocan I. (2019), *Romanian Cinema Inside Out – Insights on Film Culture, Industry and Politics 1912–2019*, Bukareszt.
- Vasut L. (2006), *Trudne życie filmu. Kinematografia rumuńska po rewolucji*, „Images” Vol. IV, nr 7–8.
- Yao W. (2018), *Adina Pintilie and the End of Romanian New Wave*, „Close Up: Film and Media Studies” Vol. 2, No. 2.



## Streszczenie

**Obraz „rumuńskiej duszy” obecny w literaturze i filmie na przykładzie ballady *Miorița* oraz Nowej Fali w kinie rumuńskim**

Artykuł podejmuje kwestię obrazu rumuńskiej duszy albo rumuńskiego ducha, obecnego w literaturze i filmie tego kraju, na przykładzie tradycyjnej ballady ludowej *Miorița* oraz twórczości filmowej wybranych przedstawicieli najważniejszego nurtu współczesnego kina rumuńskiego, tzw. Nowej Fali. Kontekstem dla prowadzonych rozważań jest teoria przestrzeni mioritycznej zaproponowana przez Luciana Blagę. Tekst omawia aktualny stan dyskursu na temat kulturowo uwarunkowanego specyficznego sposobu myślenia i działania, a także bada możliwy wpływ oraz znaczenie stylistycznej matrycy, przejawiającej się jakoby w postawach i zachowaniach Rumunów, a obecnej także w ich twórczości artystycznej.

**Słowa kluczowe:** rumuńska dusza, literatura, *Miorița*, rumuńskie kino, Nowa Fala, Cristi Puiu, perspektywa miorityczna, Lucian Blaga, matryca przestrzenna, motyw śmierci, kultura pasterska, doina

## Summary

**The image of the “Romanian soul” present in literature and film on the example of the ballad *Miorița* and the New Wave in Romanian cinema**

The article deals with the image of the Romanian soul or the Romanian spirit, present in the literature and film of this country, on the example of the traditional folk ballad of *Miorița* and the film work of selected representatives of the most important current of Romanian cinema, the so-called New Wave. The context for the considerations is the theory of the mioritic space, proposed by Lucian Blaga. The text discusses the current state of discourse on the culturally conditioned specific way of thinking and acting, and examines the possible influence and significance of the stylistic matrix, apparently manifested in the attitudes and behavior of Romanians, and also present in their artistic work.

**Keywords:** Romanian soul, literature, *Miorița*, Romanian cinema, New Wave, Cristi Puiu, mioritic perspective, Lucian Blaga, spatial matrix, death theme, pastoral culture, doina

## NARODOWO-RELIGIJNA MUZYKA WOJCIECHA KILARA W EDUKACJI POLONISTYCZNEJ

Słynnego *Poloneza* Wojciecha Kilara słyszeli chyba wszyscy uczniowie. Być może wielu z nich nie zna nazwiska autora utworu ani nie orientuje się, że jest on fragmentem ścieżki dźwiękowej filmu Andrzeja Wajdy *Pan Tadeusz*, ale zapewne kojarzą jego melodię jako tę, która od wielu już lat inauguruje studniówki polskich maturzystów. Dzieło jest znane i lubiane, powszechnie budzi pozytywne skojarzenia, dlatego też warto zaznajomić młodzież także z innymi kompozycjami wybitnego artysty. Powodów przedstawienia twórczości mistrza oraz integrowania jego muzyki z literaturą w procesie interpretacji dzieł, umysławiania uczniom filiacji łączących sztuki jest wiele, ale należałoby przypomnieć choćby podstawowe, do których należą: poszerzanie humanistycznych horyzontów nastolatków, oswajanie ich z tzw. kulturą wysoką (zdarza się, że jedynie na lekcjach języka polskiego mogą usłyszeć dzieła klasyczne, wybitne, których odbiór wymaga pewnego obycia i wiedzy), uatrakcyjnianie lektury poprzez zderzanie jej z innymi niż literackie tekstami kultury, wreszcie zapoznanie młodzieży z kontekstami umożliwiającymi pełniejsze odczuwanie sztuki, przydatnymi choćby w maturalnej argumentacji na egzaminie pisemnym czy ustnym.

Dokonania W. Kilara, a przynajmniej kilka jego utworów, absolwent szkoły średniej znać powinien, to bowiem postać wybitna, bliska naszym czasom (zmarł w 2013 r.), uznana nie tylko w Polsce, lecz także za granicą. Oprócz dzieł instrumentalnych i wokalnie-instrumentalnych artysta stworzył ścieżki dźwiękowe do kilkudziesięciu filmów, współpracując z tak wybitnymi reżyserami, jak np. Andrzej Wajda (*Smuga cienia*, *Ziemia obiecana*, *Kronika wypadków miłosnych*, *Pan Tadeusz*, *Zemsta*), Wojciech Has (*Lalka*), Jerzy Hoffman (*Trędowata*), Krzysztof Kieślowski (*Przypadek*), Kazimierz Kutz (*Sól ziemi czarnej*, *Perła w koronie*), Marek Piwowski (*Rejs*), Roman Polański (*Dziewiąte wrota*, *Pianista*), Krzysztof Zanussi (*Barwy ochronne*, *Cwał*), Jane Campion (*Portret damy*), Francis Ford Coppola (*Dracula*) czy James Gray (*Królowie nocy*). Bogaty dorobek świadczy

---

<sup>1</sup> [agatarz@poczta.onet.pl](mailto:agatarz@poczta.onet.pl), <https://0000-0002-9535-0067>

o wielkim talencie kompozytora, jego pracowitości oraz renomie, będącej efektem muzycznych dokonań.

W zależności od stosowanej harmonii, faktury, formy oraz podejmowanej w dziełach tematyki można w twórczości W. Kilara wyróżnić kilka faz, np. wczesną (neoklasyczną) czy sonoryczną, jednak szczególnie interesująca, zwłaszcza w kontekście edukacji humanistycznej, jest trzecia – narodowo-religijna (Kowalska 2001, s. 661–663), rodząca dzieła, w których wyraźnie słychać liczne nawiązania do Biblii, tekstów modlitw, wiary oraz inspiracje folklorem górskim, polską historią, literaturą i sztuką filmową.

Pierwszym utworem kompozytora, po który mógłby sięgnąć polonista uczący w szkole średniej, jest powstała w 1975 r. *Bogurodzica*. Dzieło zostało napisane w celu uświetnienia 75. rocznicy istnienia Filharmonii Narodowej<sup>2</sup> oraz upamiętnienia ofiar powstania warszawskiego. Ze wspomnień kompozytora dowiadujemy się, jaka była geneza tego utworu: „Myślałem wtedy o Warszawie i najpierw przyszła mi na myśl *Warszawianka* (chciałem to zadedykować powstańcom Warszawy). Ale *Bogurodzica* była kiedyś pieśnią rycerską, hymnem bojowym, a także hymnem polskim” (Podobińska, Polony 1997, s. 57). Tekst pieśni został zaczerpnięty z *Historii literatury niepodległej Polski* Ignacego Chrzanowskiego, co celowo podkreślono w komentarzu do dzieła. Niestety, polityczne i religijne konotacje przesądziły o wstrzymaniu prawykonania<sup>3</sup> – ze szkodą dla kultury, W. Kilar stworzył bowiem dzieło imponujące. Głosy żeńskie i męskie, śpiewające dwie pierwsze zwrotki hymnu na melodię chorału, połączył z orkiestrą symfoniczną, wzbogaconą o dwa fortepiany i harfę. Do tego, zainspirowany wspomnieniem walki, „dodał chaotyczne okrzyki chóru i perkusyjne, agresywne sekwencje rytmiczne, przypominające serie z karabinów maszynowych” (Wilczek-Krupa 2015, s. 197). Znany od wieków słowom nadał nową, autorską wizję muzyczną, w której dużą rolę odgrywają instrumenty perkusyjne – werble i bębny, podkreślające dynamikę skandowanego tekstu. Uwagę zwraca też nowoczesne brzmienie – sonoryczne (Polony 2013, s. 33–44). Jak zauważyła Maryla Renat (2017, s. 110):

Przeciwstawianie rytmu miarowego i punktowanego z jednej strony oraz przeciwstawianie brzmień klasterowych i silnie dysonujących prostym akordom proveniencji tonalnej symbolizują konflikt i jego rozwiązanie, walkę i nadzieję, tak bardzo wpisane w historię naszego narodu.

<sup>2</sup> Kompozytor nazywał tę instytucję inaczej: „Filharnią Warszawy”, był bowiem wtedy „w nastroju bojowym”, przeczuwając, że społeczeństwo dorasta do buntu przeciwko rzeczywistości PRL (Wilczek-Krupa 2015, s. 196).

<sup>3</sup> *Bogurodzicę* świat usłyszał w 1976 r. podczas festiwalu Warszawska Jesień.

*Bogurodzica* W. Kilara może słuchacza zaskoczyć inną od znanej melodią, odważną orkiestracją i harmonią. Nie brzmi jak pokorna prośba, stonowana modlitwa. To utwór pełen żaru, gniewu, męki, walki. Dzieło inicjuje werbel, podając miarowy rytm, kojarzący się ze stylistyką marszową, żołnierską. Czterotaktowy schemat powtarza się solo dwanaście razy – i po dłuższej pauzie wyczekiwania wraca jeszcze sześciokrotnie, wzmocniony *tremolo* kotłów i dwu kolejnych werbli. Mimo monotonii fragment nie jest nużący; przeciwnie, dzięki zmianom dynamicznym – od *pianissimo* po *fortissimo* – intryguje, brzmi jak wezwanie do walki. Chór, już od wejścia niemal wykrzykuje w ćwierćnutach dwa początkowe wersy średniowiecznego tekstu. Głosy zdają się ze sobą kłócić, bić – ten efekt został osiągnięty dzięki dysonansowo brzmiącym interwałom: „zderzenie dwóch akordów zmniejszonych na półtonie to dźwiękowa inkarnacja pierwszego starcia dwóch walczących wojsk” (Renat 2017, s. 106). Dalsza ekspozycja tekstu polega na przeplataniu fragmentów brzmiących łagodniej, kantylenowych, podkreślających wiarę w błogosławieństwo Maryi i jej pomoc z dźwiękami agresywnymi, charakteryzującymi się zmienną dynamiką, polirytmią. W pewnym momencie słychać charakterystycznego mazura – narodowy taniec, przywodzący na myśl polską tradycję, historię i kulturę. Po tym ekspresyjnym fragmencie, następuje ukojenie – zarówno chór, jak i orkiestra brzmią zgodnie, uroczyście, powtarzając wielokrotnie: „A na świecie zbożny pobyt, po żywocie rajski przebyt”. W epilogu kompozycji W. Kilara pojawia się muzyczny cytat, fragment melodii, którą wszyscy znamy – to pierwsze dźwięki *Bogurodzicy*, ale tym razem ze słowami eksklamacji *Kyrie eleison*. Po nich, tak jak na początku, słyszymy werbel i *tremolo* kotłów: najpierw *fortissimo*, potem *decrescendo*, aż do całkowitej ciszy. Końcówka brzmi jak odmarsz wojsk.

Utwór jednoznacznie kojarzy się z bitwą; muzyczna konwencja, świadomie zastosowana przez kompozytora, zmienia sens pierwotnego tekstu modlitwy na prośbę o wsparcie w walce i ukojenie cierpienia spowodowanego wojenną traumą. Z tego powodu na lekcjach języka polskiego warto zestawić przywołane dzieło nie tylko ze średniowieczną pieśnią, co wydaje się oczywiste, lecz także z poezją czasu wojny, np. wierszami powstańca – Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Utworów możliwych do zaproponowania jest wiele, jednak najbardziej adekwatnym, choćby ze względu na tytuł, jest napisana 21 marca 1944 r. *Modlitwa do Bogurodzicy* (Baczyński 1944), ujęta w następujących słowach:

Któraś wiodła jak bór pomruków  
 ducha ziemi tej skutego w zbroi szereg,  
 prowadź nocne drogi jego wnuków,  
 byśmy milcząc umieli umierać.

Któraś była muzyki deszczem,  
 a przejrzysta jak świt i płomień,

daj nam usta jak obłoki niebieskie,  
które czyste pod toczącym się gromem.

Która ziemi się uczyłaś przy Bogu,  
w której ziemia jak niebo się stała,  
daj nam z ognia twego pas i ostrogi,  
ale włóż je na człowiecze ciała.

Któraś serce jak morze rozdarła  
w synu ziemi i synu nieba,  
o, naucz matki nasze,  
jak cierpieć trzeba.

Która jesteś jak nad czarnym lasem  
blask pogody słonecznej kościół,  
nagnij pochmurną broń naszą,  
gdy zaczniemy walczyć miłością.

Podmiotem lirycznym wiersza jest wierny, który zwraca się w imieniu całego pokolenia wnuków grunwaldzkich rycerzy (Hashold 2005, s. 43–49) bezpośrednio do Maryi. Mówi: „daj nam z ognia twego pas i ostrogi” – atrybuty średniowiecznych wojów. Marzy o tym, by współcześni zyskali miano godnych następców piętnastowiecznych obrońców ojczyzny. Nie prosi o zwycięstwo, bo nie wydaje się ono możliwe, ale o to, by walczący o wolną Polskę „milcząc umieli umierać”, zachowując godność do końca. Błaga Panią Jasności o czystość myśli i intencji w świecie ogarniętym ciemnością, złem („daj nam usta jak obłoki niebieskie, które czyste pod toczącym się gromem”). Zwraca się do najdroższej *Stabat Mater*, która doświadczyła tragicznej straty ukochanego Syna: „naucz matki nasze, jak cierpieć trzeba”. Świat ogarnięty wojną, przemocą, jawi się w tekście jako przestrzeń ciemna, jest „czarnym lasem”, nad którym jaśniejnie dobrem, szlachetnością, czyste niebo, Maryja. Reprezentant Kolumbów nie chce zabijać. Pragnie, by ludzkość nauczyła się pokojowo rozwiązywać spory – „walczyć miłością” – i zachowała swe „człowiecze ciała”. To humanistyczne przesłanie z pewnością jest warte przedyskutowania z uczniami.

Innym utworem W. Kilara, który mógłby zainteresować młodzież, jest *Kościółec 1909*, będący hołdem złożonym kompozytorowi – Mieczysławowi Karłowiczowi w setną rocznicę jego urodzin. Warto połączyć kontemplację wspomnianego dzieła z wysłuchaniem i interpretacją kilku pieśni napisanych przez młodopolskiego twórcę u schyłku XIX w. do wierszy Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Artystę urzekła w dekadencjach tekstach zgodność ideowa, podobna do jego własnej wrażliwość oraz wizja świata,

refleksja filozoficzna, kontemplacja wszechbytu, rozmiłowanie w sztuce, jako wyrazicielce bytu – absolutu, modlitwa do śmierci, symbolika obrazująca wewnętrzne stany duszy oraz specyficzna wyrazowość wierszy, wypływająca z uczucia smutku, tęsknoty i zwątpienia (Chmara-Żaczkiewicz 1970, s. 113).

Spodobała się także M. Karłowiczowi wyjątkowa dbałość poety o słowo i rytmikę tekstów, nastrojowość,

a nawet muzyczność wierszy Tetmajera; ta ostatnia wyrastała z zespolenia czynników wzrokowych i słuchowych, którego źródłem była znamienna dla całej poezji młodopolskiej, a szczególnie dla Tetmajera, zdolność do utożsamiania pewnych wrażeń i spostrzeżeń otrzymywanych za pomocą różnych organów zmysłowych (Chmara-Żaczkiewicz 1970, s. 113).

Do wybranych liryków kompozytor napisał wiele pieśni: *Czasem, gdy długo* (1896), *Zawód* (op. 1 nr 4; 1896), *Na spokojnym, cichem morzu* (op. 3 nr 4; 1896), *Idzie na pola* (op. 3 nr 3; 1896), *Rdzawe liście strząsa z drzew* (1896), *Po szerokim, po szerokim morzu* (op. 3 nr 9; 1896), *W wieczorną ciszę* (op. 3 nr 8; 1896), *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* (op. 1 nr 5; 1896), *Smutną jest dusza moja* (op. 1 nr 6; 1896), *Mów do mnie jeszcze* (op. 3 nr 1; 1896) oraz *Na Anioł Pański* (1902) – utwór na fortepian do tekstu deklamowanego. Interpretacja wspomnianych miniatur na lekcjach pozwoliłaby oświetlić popularne w Młodej Polsce wiersze kontekstem muzycznym, kulturowym, a tym samym lepiej zrozumieć przekaz intelektualny, uważniej przyjrzeć się materii słowa (Kucharska-Babula 2015, s. 24–31; Kucharska-Babula 2016b, s. 417–429).

*Kościelec 1909* przybrał formę poematu symfonicznego, bo mistrzem właśnie tej formy muzycznej był młodopolski kompozytor. „Tu zespoliły się obie moje miłości – mówił o swym dziele W. Kilar – do muzyki Karłowicza i do tej pierwszej zdobytej przeze mnie góry” (Podobińska i Polony 1997, s. 35). W utworze słyhać folklor podhalański, jest też „lawina – mnóstwo szybkich, falujących *glissand* i *klasterów*”, kaskada dźwięków spadających w dół, tuż przed tą żalobną, wstrząsającą pieśnią. I wielki, onomatopeiczny finał z zamierającym rytmem kotłów” (Wilczek-Krupa 2015, s. 203). Muzyka odzwierciedla ostatnie chwile życia M. Karłowicza, który zginął w Tatrach. „Jest opowieścią o tym, – objaśniał jej autor – co zdarzyło się ósmego lutego 1909 roku pod Małym Kościelcem. [...] Jest apoteozą i epitafrum, pieśnią o miłości i śmierci. Jest wreszcie moim bardzo osobistym wyznaniem wiary” (Program festiwalu 1977, s. 18).

Religijność W. Kilara i jego fascynację Starym Testamentem można usłyszeć również w kolejnej warcie przedstawienia na lekcjach języka polskiego kompozycji, której kanwą jest opowieść znana z Księgi Wyjścia, przedstawiająca ucieczkę Izraelitów z Egiptu, ich wędrówkę i tryumf po przybyciu do Ziemi Obiecanej.

Napisany w znamienym dla dziejów Polski roku 1981 *Exodus*, jak podkreślał jego twórca, „miał być utworem o wolności” (Ługowska 1992, s. 1). Kompozycja zaczyna się lirycznym solo klarnetu, grającego rzewną melodię stylizowaną na muzykę żydowską; potem dynamika sukcesywnie narasta, instrumentarium powiększa się, słychać puzony i trąbki, wykonujące w kanonie pierwotny temat, a także instrumenty perkusyjne, m.in. werble, kotły, talerze, dzwony. Głosy ludzkie pojawiają się dopiero w końcowej części, artykułując *crescendo* tekst: „Domine Deus unus, Ecce venit populus tuus, Domine, Alleluja, Hosanna homini, Hosanna ei, qui venit hodie in nomine Domini” (*Panie Boże jedyny, oto idzie Twój lud, Panie. Alleluja. Hosanna temu, kto przychodzi w imię Pana*) (Kilar 1981). W utworze W. Kilara, na co zwróciła uwagę Ewa Nidecka (2015, s. 165),

operowanie samą fakturą chóralną wykorzystuje różnorodny model – od stonowanej rytmicznej mowy, poprzez żywiołowe motywy rytmiczne, aż do euforycznego krzyku na pojedynczych słowach lub większych fragmentach tekstu słownego. Taka konstrukcja fakturalna głosów chóralnych wzmacnia energetykę końcowych fragmentów, której głównym zamierzeniem jest oddanie euforycznej radości z osiągniętego celu: wyzwolenie z niewoli egipskiej.

W szkole można zestawić kompozycję nie tylko z fragmentami Starego Testamentu, ale także z tekstem opowiadania Elizy Orzeszkowej *Gloria victis*. Zastosowana przez pisarkę stylizacja biblijna jest w nim widoczna dzięki specyficznej składni, leksyce, a także porównaniu jednego z bohaterów, Romualda Traugutta, do Mojżesza:

według przykazania Pana opuścił on żonę i dzieci, dostatki i spokój, wszystko, co pieści, wszystko, co raduje i jest życia ponętą, czałem, skarbem, szczęściem, a wzięwszy na ramiona krzyż narodu swego, poszedł za idącym ziemią tą słupem ognistym i w nim zgorzał. [...] Po razy wiele w czasach dalekich spod głazu niewoli, który tę ziemię tłoczył, wzbijał się był słup ognisty ku obiecanej krainie wolności wiodący i gromady ludzi za nim szły. Wzbił się i teraz, gromady ludzi za nim poszły, ta była jedną z nich, a on jej przywodził (Orzeszkowa 1986, s. 218).

Powstaniec prowadził swoich rodaków ku wyęsknionej wolnej ojczyźnie. Zaznaczenie podobieństwa łączącego R. Traugutta z wybranym przez Boga Mojżeszem można uznać za przejaw nobilitacji, swego rodzaju apoteozę zarówno jego, jak i wszystkich „bohaterów niewieńczych”, o których wspomina E. Orzeszkowa.

Spojrzenie na Biblię jako dzieło fascynujące artystów różnych sztuk wielu epok może wzbogacić szkolną interpretację lektury, stanowiącej jeden z fundamentów

naszej kultury. Z tego powodu warto przeanalizować, w jaki sposób wybrany fragment Pisma Świętego, przedstawiający dążenie do spełnienia marzenia o własnej ojczyźnie, zainspirował pozytywistyczną pisarkę i współczesnego kompozytora – dwoje twórców eksponujących w swych dziełach, poprzez odmienne tworzywo artystycznego wyrazu: słowo oraz dźwięk, tę samą ideę – determinację w walce o wolność.

Wypowiedź króla Jana III. Sobieskiego: „Venimus, vidimus, Deus vicit”<sup>4</sup>, którą król obwieścił zwycięstwo pod Wiedniem papieżowi Innocentemu XI, wykorzystał natomiast W. Kilar w słynnej *Victorii* z roku 1983. Utwór rozpoczyna się cytatem muzycznym znanym z wcześniejszego dzieła mistrza – to zagrany przez orkiestrę symfoniczną monumentalny początek średniowiecznej *Bogurodzicy*. Po pierwszych dźwiękach zmienia się jednak charakter orkiestracji – słyszymy tylko werbel, rytmicznie wybijający marsz, następnie rozbrzmiewa chór mieszany, czterogłosowy, który przy wtórze kolejno włączających się instrumentów wykonuje coraz głośniejsze słowa: *venimus* (‘przybyłem’), *vidimus* (‘zobaczyłem’) oraz zwrot: *Deus vicit* (‘Bóg zwyciężył’), który jest zaakcentowany sugestywnym *glissandem* – wznoszącymi się niby do nieba dźwiękami, wybrzmiewającymi tryumfalnym *fortissimo*. To utwór o *victorii*, będącej nie dziełem człowieka, lecz Istoty Wyższej, w której trzeba pokładać nadzieję, że zło zostanie pokonane. Rozpoczyna się modlitwą do Matki Boskiej, a kończy wieścią o zwycięstwie Stwórcy.

Symboliczne przesłanie kompozycji było przez W. Kilara skierowane do Polaków – miało im dodać wiary w to, że naród uciśniony przez komunistów odzyska wolność i niezawisłość. Utwór po raz pierwszy został wykonany w obecności Ojca Świętego 20 czerwca 1983 r. w katowickiej katedrze Chrystusa Króla. „300 lat po zwycięskiej odsieczy wiedeńskiej – pisze Marek Skocza – kompozytor dziękczynnym hymnem przywitał polskiego papieża i jednocześnie wzbudził wśród Polaków nadzieję na odrodzenie ojczyzny po dramacie stanu wojennego” (*Wojciech Kilar: Utwory...*), tym samym nawiązując do słynnych słów: „Niech zstąpi Duch Twój! Niech zstąpi Duch Twój! I odnowi oblicze ziemi. Tej ziemi” (*Modlitwa Jana Pawła II...*), wygłoszonych przez papieża w homilii 4 lata wcześniej, 2 czerwca 1979 r., w Warszawie na placu Zwycięstwa. Wspomniane kazanie znajdowało się w podstawie programowej dla trzyletniego liceum (*Podstawa programowa z języka polskiego IV etap... 2012*), nowa zaś zakłada, że uczeń rozumie specyfikę wystąpień publicznych, przemówień czy homilii (*Podstawa programowa... 2018*). Rozmawiając z młodzieżą o tworzeniu oraz odbiorze takich tekstów, warto sięgnąć po ważne dla polskiej kultury słowa papieża Polaka, wzbogacając je o omówiony kontekst muzyczny.

<sup>4</sup> Słowa są parafrazą słów Gajusza Juliusza Cezara: *veni, vidi, vici* (‘przybyłem, zobaczyłem, zwyciężyłem’), wypowiedzianych wg Plutarcha i Swetoniusza po zwycięstwie w bitwie pod Zelą.



Film jest sztuką szczególnie bliską nastolatkom. Oprócz dzieł wybieranych wyłącznie dla rozrywki często sięgają one też po ekranizacje lektur. Z tego powodu obrazy Andrzeja Wajdy – *Pan Tadeusz* oraz *Zemsta* – są dobrze znane chyba wszystkim absolwentom szkoły. Autorem muzyki do obu dzieł jest W. Kilar. Gdy oglądamy je w szkole lub rekomendujemy do obejrzenia po lekcjach, dobrze jest zwrócić uwagę młodych widzów nie tylko na fabułę, zgodność z oryginałem, wizję reżysera czy kreacje aktorskie, ale także na auralną warstwę produkcji, aby wychowywać uczniów na wrażliwych i kompetentnych odbiorców sztuki filmowej (Kucharska-Babula 2016a, s. 272–282).

Suita *Pan Tadeusz*, ze względu na ogromną aprobatę odbiorców i nieprzemijającą, pomimo upływu czasu, popularność, wciąż jest grywana w filharmoniach jako samodzielny utwór symfoniczny. U wnikliwych czytelników epopei może budzić niedosyt – ze względu na pominięcie w niej przez kompozytora tych fragmentów epopei, w których najwyraźniej zauważamy filiacje słowno-muzyczne (Kucharska-Babula 2017, s. 225–267; Kucharska-Babula 2019b, s. 144–156). Chodzi szczególnie o trzy koncerty: 1) Wojskiego, 2) owadów, ptaków i stawów oraz 3) Jankiela. O rezygnacji z ostatniego zdecydował, paradoksalnie, dźwięk cymbałów – „realizatorzy uznali bowiem, że jest on niefilmowy, a kinowa publiczność nie będzie w stanie go słuchać w dłuższym fragmencie” (Żukowska 2013, s. 95–96). W kompozycji można wyodrębnić kilka głównych tematów muzycznych: sielankowy (gdy przyglądamy się przyrodzie, kiedy panuje harmonia i zgoda), Horeszków, Moskali, polowania, napoleoński, Telimeny oraz Zosi. Jak zauważyła Izabela Żukowska, muzyka zza kadru odgrywa w filmie ważniejszą rolę niż ta, którą reżyser nam pokazuje (Żukowska 2013, s. 100). Na ekranie obserwujemy bowiem jedynie kilka scen, w których występuje ona *sensu stricto*: kiedy zegar gra kurant – melodię *Mazurka Dąbrowskiego*, a potem, gdy cymbalista wykonuje go w karczmie; krótkie występy Jankiela i Wojskiego oraz Rykowa, grającego na gitarze i śpiewającego podczas odwiedzin w Soplicowie. Muzyka brzmiąca w tle dopełnia obraz, podkreśla dynamikę scen, „komentuje” to, co pokazuje kamera. Dzięki zabiegom zastosowanym przez W. Kilara może też być niekiedy interpretowana w sposób symboliczny (Hejmej 2001, s. 75; Głowiński 1980, s. 100; Kucharska-Babula 2019a, s. 185–191). Przykładowo:

polonez pojawia się najpierw jako temat grany przez Jankiela na cymbałach, następnie zostaje przejęty przez orkiestrę jako ilustracja spoza kadru, a następnie towarzyszy bohaterom tańczącym przed dworem soplicowskim, sugerując, że stanowi muzykę z kadru, zaś wykonanie orkiestrowe może świadczyć o tym, że jest to muzyka zza kadru. Tym samym scena finałowa nabiera fantastycznego charakteru, jak wspomnienie, którym w istocie jest, przywołane na koniec Inwokacją czytaną w paryskim pokoju przez Mickiewicza (Żukowska 2013, s. 100).

Młodych widzów z pewnością zaciekawią anegdota dotyczące pracy nad muzyką do *Pana Tadeusza* (Żukowska 2013, s. 85–101), np. ta, która dotyczy genezy utworu. Według niej Andrzej Wajda zaproponował kompozytorowi stworzenie ścieżki dźwiękowej, zanim powstał film. Maria Wilczek-Krupa wspomina, że artysta

poloneza miał gotowego w głowie od razu [...]. Poszedł do WOSPR-u i nagrał swoje nowe dzieło, następnie wysłał płytę reżyserowi. W dołączonym liściku informował, że tak właśnie będzie brzmiał polonez w finałowej scenie i że w jego rymie powinien zostać nakręcony film (Wilczek-Krupa 2015, s. 327).

Andrzej Wajda okazał zdziwienie: „Wiedziałem, że Kilar potrzebuje wyrazistych, gwałtownych scen, potrafił je podkreślić albo znaleźć drugie dno. Ale żeby napisać muzykę i w jej takt kazać zrobić film... To się nie zdarzyło chyba jeszcze nikomu” (Wilczek-Krupa 2015, s. 327).

Ścieżka dźwiękowa do *Zemsty* nie jest tak rozpoznawalna, ale jej koncepcja wynika z wizji autora komedii – wszak w tekście Aleksandra Fredry muzyka nie odgrywa tak istotnej roli jak u A. Mickiewicza. Wzmianki o niej pojawiają się zaledwie trzykrotnie: na początku czytamy w didaskaliach o gitarze angielskiej wiszącej na ścianie, następnie występuje fragment, w którym przy akompaniamencie wspomnianego instrumentu Papkin śpiewa trzy zwrotki utworu pochodzącego ze zbioru *Pieśni polskie i ruskie* (Wacław z Oleska 1833, s. 419–420), a na końcu prosi o fanfary na cześć Klary i Wacława. Ze względu na specyfikę ekranizacji utworu dramatycznego reżyser założył, że muzyka będzie wplatana do scen lub pomiędzy nie w sposób oszczędny, raczej jako tło akcji niż bohater dopowiadający dodatkowe treści (Hejmej 2008, s. 73). Wajdzie zależało na tym, by dźwięki oddawały komediowy charakter tekstu, wzbudzały u widzów uśmiech. Kompozytor „dostosował się do sugestii przyjaciela i napisał przaśnego, sarmackiego mazura, z którego sam się śmiał, podgrywając go sobie na fortepianie w pracowni” (Wilczek-Krupa 2015, s. 345). Jego fragmenty pojawiły się na napisach początkowych i końcowych oraz w scenie pojedynku Cześnika z Dynalskim i Śmigalskim. Pogodna *durowa* odsłona tematu, pełna werwy, dynamiczna, miała odzwierciedlać naturę Cześnika; melancholijna zaś, *mollowa* – przegranego życiowo Papkina. Lekki gawot zilustrował wątek Klary i Wacława.

Przywołane kompozycje W. Kilara to zaledwie niewielki wyimek z palety dzieł stworzonych przez polskiego kompozytora przełomu XX i XXI w. Są one oryginalne, ale i podobne do siebie, ze względu na specyficzny „idiomekt” autora. Różnią je czas powstania, forma muzyczna, tematyka, zastosowane w utworach środki artystycznego wyrazu, łączy natomiast to, że wszystkie dowodzą wielkości ich twórcy, są cenione zarówno przez krytyków, jak i przez publiczność. Dzieła wpisujące się w nurt narodowo-religijny ukazują mistrza jako człowieka głęboko

wierzącego, szukającego inspiracji w Biblii, wiążącego współczesność kraju z jego historią – jako osobę, której nieobca jest troska o los ojczyzny. Utwory, choć nowatorskie i często dalekie od tradycyjnej harmonii, nie są trudne w odbiorze. Dzięki swej ekspresji i przekazywanym dźwiękami emocjom mogą trafić w gust osób, które na co dzień nie obcuja z muzyką klasyczną, stronią od dzieł symfonicznych i chóralnych oraz brzmień charakterystycznych dla nowatorskiej stylistyki.

Być może uczniowie, dzięki klasowym dyskusjom na temat odbioru wybranych kompozycji W. Kilara i zestawianiu ich z tekstami literackimi na lekcjach języka polskiego, chętniej sięgną po kolejne przykłady lub zostaną zainspirowani do poznania twórczości innych artystów, tworzących tzw. sztukę wysoką. Szczególnie teraz, gdy ze szkół zniknął przedmiot „wiedza o kulturze”, lekcje muzyki są realizowane w formule marginalnej, a media ukierunkowują odbiorców na poznawanie utworów i wykonawców, którzy z prawdziwym artyzmem niewiele mają wspólnego – niejako obowiązkiem polonistów jest wychowywanie młodych ludzi na humanistów o szerokich perspektywach intelektualnych, wrażliwych odbiorców sztuki, podatnych nie tylko na piękne słowa, ale także wspaniałe dźwięki – osoby potrafiące kontemplować muzykę, umiejące odróżnić dzieło wartościowe od chłamu, bez kompleksów obcuja z kulturą, potrafiące przeżywać oraz doceniać artefakty.

Już w czasach starożytnych Arystoteles uznał, że muzyka łągodzi obyczaje. Ale czy dzisiaj w polskiej szkole znajdziemy argumenty, by tę tezę udowodnić? Może jej przesłanie stało się obecnie zaledwie życzeniem, przejawem naiwności ludzi, którym zależy na edukacji młodzieży? W nadziei, że dbałość o kulturowe obycie naszych wychowanków pozostaje zasadna, można na ostatnie pytanie odpowiedzieć słowami Jerzego Waldorffa:

Nie! Z pewnością nie! – Taka jest nasza wiara, która nadaje sens i wartość życiu, stanowi podstawę nadziei na zwycięstwo dobra nad złem, gdyż muzyka – ta wielka i piękna, jaką uprawiamy, to jedna z postaci dobra, najszlachetniejszy wyraz owego prawa moralnego, o którym mówił Emanuel Kant, że jest w nas i nim powinniśmy się kierować (Waldorf 1982, s. 6).

## Bibliografia

Chmara-Żaczekiewicz B. (1970), *Liryka wokalna*, w: *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, Kraków.

Glenc J. (2017), *Muzyka filmowa Wojciecha Kilara – autonomiczna czy ilustracyjna?*, w: *Sacrum i element narodowy w muzyce Wojciecha Kilara*, red. J. Skorek-Münch, Rzeszów.

Głowiński M. (1980), *Muzyka w powieści*, „Teksty. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 2 (50).

Hashold J.P. (2005), „*Dlaczego pod Grunwaldem śpiewano »Bogurodzicę«?*”, czyli duchowa rywalizacja między Krzyżakami a Polakami, tłum. J. Leszek, „Pamiętnik Literacki” XCVI, z. 2.

Hejmej A. (2001), *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław.

Hejmej A. (2008), *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków.

Kowalska M. (2001), *ABC historii muzyki*, Kraków.

Kucharska-Babula A. (2013), *Związki literatury i muzyki na lekcjach języka polskiego w klasach 4–6 szkoły podstawowej*, Rzeszów.

Kucharska-Babula A. (2015), *Młodopolskie nastroje w muzyce programowej Mieczysława Karłowicza*, „Dydaktyka Polonistyczna” nr 1 (10).

Kucharska-Babula A. (2016a), *Muzyka w filmie – uczniowskie odczytania ścieżki dźwiękowej*, w: *Obcowanie małego dziecka ze sztuką. Wokół literatury, teatru, tańca i sztuk wizualnych*, red. U. Kopeć, A. Ungeheuer-Gołąb, Rzeszów.

Kucharska-Babula A. (2016b), *Pieśni Mieczysława Karłowicza na lekcjach języka polskiego w liceum – rozważania na podstawie wybranych „Preludiów” Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, w: *Edukacja polonistyczna jako zobowiązanie. Powszechność i elitarność polonistyki*, red. E. Jaskółowa, D. Krzyżyk, B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek, t. 2, Katowice.

Kucharska-Babula A. (2017), *Muzyka na lekcjach literatury w ogólnokształcącej szkole muzycznej II stopnia*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Didacticam Litterarum Poloniarum et Linguae Polonae Pertinentia” nr 8 (227).

Kucharska-Babula A. (2019a), „*Grające*” lektury dla młodych muzyków. *O oczekiwaniach zytelnicznych w ogólnokształcących szkołach muzycznych II stopnia*, Rzeszów.

Kucharska-Babula A. (2019b), *Jak przybliżyć lekturę do ucznia? Czytanie „Pana Tadeusza” w podstawowej szkole muzycznej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Didacticam Litterarum Poloniarum et Linguae Polonae Pertinentia” nr 10 (229).

Ługowska M. (1992), *Jedynym rzeczywistym złem jest kłamstwo...*, „Ruch Muzyczny” nr 8.

Nidecka E. (2015), *Twórczość religijna Wojciecha Kilara – kontemplacja i spełnienie*, „Liturgia Sacra” 21, nr 1.

Orzeszkowa E. (1986), *Gloria victis*, Warszawa.

Podobińska K., Polony L. (1997), „*Cieszę się darem życia*”. *Rozmowy z Wojciechem Kilarzem*, Kraków.

Polony L. (2013), „*Pokolenie 33*” na przełomie tysiącleci. *Między sonoryzmem, nowym romantyzmem i postmodernizmem*, „Teoria Muzyki” 3.

Program festiwalu (1977) *XXI Warszawska Jesień. 17–23 września 1977.*

Renat M. (2017), „*Bogurodzica*” i „*Angelus*” Wojciecha Kilara. *Symbol narodowy a język dźwiękowy*, w: *Sacrum i element narodowy w muzyce Wojciecha Kilara*, red. J. Skorek-Münch, Rzeszów.

Smoleńska-Zielińska B. (1990), *Przeżycie estetyczne muzyki*, Warszawa.

Wacław z Oleska (oprac.) (1833), *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego zebrał i wydał Wacław z Oleska*, Lwów.

Waldorff J. (1982), *Muzyka łagodzi obyczaje. Artykuły, recenzje, felietony*, Kraków.

Wilczek-Krupa M. (2015), *Kilar. Geniusz o dwóch twarzach*, Kraków.

Wojnar I. (red.) (1965), *Wychowanie przez sztukę*, Warszawa.

Żukowska I. (2013), *Muzyka Wojciecha Kilara w filmach Andrzeja Wajdy*, Opole.

## Netografia<sup>5</sup>

Baczyński K.K. (1944), *Modlitwa do Bogurodzicy*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/baczynski-modlitwa-do-bogurodzicy.pdf>.

Kilar W. (1981), *Exodus*, <https://www.youtube.com/watch?v=r04OPLjIwno&t=26s>.

*Modlitwa Jana Pawła II do Ducha Świętego*, [https://www.youtube.com/watch?v=MNYt\\_FFxePk](https://www.youtube.com/watch?v=MNYt_FFxePk).

*Podstawa programowa kształcenia ogólnego dla czteroletniego liceum ogólnokształcącego i pięcioletniego technikum* (2018), <https://podstawaprogramowa.pl/Liceum-technikum/Język-polski>.

*Podstawa programowa z języka polskiego. IV etap edukacyjny* (2012), <https://liceum.p.lodz.pl/wp-content/uploads/2016/06/podstawa-programowa-liceum-1.pdf>.

*Wojciech Kilar. Utwory wokalnie-instrumentalne*, <http://wojciechkilar.pl/utwory-wokalno-instrumentalne>.

## Streszczenie

### Narodowo-religijna muzyka Wojciecha Kilara w edukacji polonistycznej

Autorka artykułu omówiła wybrane utwory wokalnie-instrumentalne oraz ścieżki dźwiękowe do filmów wybitnego kompozytora przełomu XX i XXI w.,

<sup>5</sup> Dostęp do wszystkich źródeł: 1.08.2021 r.

Wojciecha Kilara, pochodzące z okresu narodowo-religijnego w jego twórczości. W tekście została przypomniana geneza i specyfika muzyczna dzieł. Kompozycje uwzględnione w opracowaniu łączy to, że nawiązują do ważnych wydarzeń z historii Polski, fragmentów Starego Testamentu, modlitw lub literatury. To utwory współczesne, ale nawiązujące do tradycji i kultury narodu, toteż warto je prezentować młodzieży. Na lekcjach języka polskiego mogą stanowić wartościowy kontekst interpretacyjny.

**Słowa kluczowe:** literatura, muzyka, religia, Wojciech Kilar, muzyka na lekcjach języka polskiego

#### Summary

### **Wojciech Kilar's national-religious music during Polish language lessons**

The author of the article discussed selected vocal-instrumental pieces and soundtracks to the films of the outstanding composer of the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries – Wojciech Kilar, from the national-religious period in his work. The text recalls the genesis and musical specificity of the works. The compositions included in the study are linked by the fact that they refer to important events in Polish history, fragments of the Old Testament, prayers or literature. These works are contemporary, but refer to the tradition and culture of the nation, so it is worth presenting them to young people. During Polish language lessons, they can provide a valuable interpretative context.

**Keywords:** literature, music, religion, Wojciech Kilar, music during Polish language lessons