

PRACE KOMISJI
NEOFILOLOGICZNEJ PAU

TOM XIII

POLSKA AKADEMIA UMIEJĘTNOŚCI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

PRACE KOMISJI
NEOFILOLOGICZNEJ PAU

TOM XIII

POD REDAKCJĄ

MARTY GIBIŃSKIEJ-MARZEC

i

STANISŁAWA WIDŁAKA



KRAKÓW 2015

Redaktor Naczelny: prof. Stanisław Widłak
Sekretarz Redakcji: dr hab. Barbara Sosień

Rada Naukowa: prof. Francesco Avolio
prof. Regina Bochenek-Franczakowa
prof. Marta Gibińska-Marzec
prof. Michael Hattaway
prof. Maria Kłańska
prof. Eric Lysøe
prof. Krystyna Stamirowska-Sokołowska

Recenzenci: Francesco AVOLIO (Università degli Studi, L'Aquila)
Teresa BELA (Uniwersytet Jagielloński)
Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA (Uniwersytet Jagielloński)
Anna BOCHNAK (Uniwersytet Jagielloński)
Ewa BORKOWSKA (Uniwersytet Śląski)
Danièle CHAUVIN (Université Paris IV – Sorbonne)
Kenneth D. FARROW (University of Glasgow)
Marta GIBIŃSKA-MARZEC (Uniwersytet Jagielloński)
Małgorzata GRZEGORZEWSKA (Uniwersytet Warszawski)
Marek HAŁUB (Uniwersytet Wrocławski)
Maria KŁAŃSKA (Uniwersytet Jagielloński)
Renate LUNZER (Wirtschaftsuniversität, Wien)
Andrzej ŁYDA (Uniwersytet Śląski)
Anna SAIGNES (Université de Grenoble)
Barbara SOSIEŃ (Uniwersytet Jagielloński)
Roman SOSNOWSKI (Uniwersytet Jagielloński)
Andrea VIVIANI (Università degli Studi Roma Tre)
Magdalena WANDZIOCH (Uniwersytet Śląski)

Redaktor Wydawnictwa
Elżbieta Fiałek

© Copyright by Polska Akademia Umiejętności
Kraków 2015

ISSN 1731-8491

Dystrybucja:
PAU, ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków
wydawnictwo@pau.krakow.pl
www.pau.krakow.pl

Obj.: ark. wyd. 5,5; ark. druk. 6

Łamanie: Jarosław Brzoskowski

SŁOWO WSTĘPNE

Zjawisko zróżnicowania grup geo-etniczno-narodowych i ich cywilizacji, motyw naturalnej odmienności i dynamicznie postępującego różnicowania się języków i kultur, w tym sztuki i literatury, te zjawiska różnorodności (które, jako przedmiot zainteresowań badawczych, programowo towarzyszą naszym działaniom od samego początku istnienia Komisji) – różne ich aspekty teoretyczne i zróżnicowane ich realizacje – poruszane już były wielokrotnie w tym miejscu, w kolejnych tomach naszych „Prac Komisji Neofilologicznej PAU”, które też stanowią bogatą ilustrację dynamicznie rozwijających się tych zjawisk w różnych przestrzeniach geograficznych, w różnych realiach etniczno-społecznych, kulturowych czy językowych. Działania naukowe naszej Komisji są istotnie odzwierciedleniem badań określanych tradycyjnie (ale we współczesnym rozumieniu tego terminu) jako filologiczne, a które dynamicznie rozciągają się na różne wymiary geocywilizacyjne, kształtując też i rozwijając coraz to nowe ujęcia rzeczywistości kulturowej, a przy tym także rozwijając metody i przestrzenie badawcze.

Z powyższej perspektywy chciałbym tu zwrócić uwagę na pewną wartość merytoryczno-metodologiczną w sposób szczególny obecną w naszych „Pracach” od początku ich istnienia i podejmującą wielopokoleniową tradycję naszych uczonych, w tym także naszych wielkich mistrzów i nauczycieli; mam tu na myśli uprawianą przez nich – najczęściej w ramach szeroko rozumianych badań filologicznych, owocnie kulturowanych od połowy XIX wieku – ścieżkę komparatystyczną, prowadzącą badania w kierunku odnoszenia w nich czy porównywania poszczególnych badanych zjawisk rodzimej polskiej historii, kultury, literatury (a także, chociaż w mniejszym wymiarze, języka) do innych badanych przez nich kultur czy literatur. Wystarczy przejrzeć „Spisy treści” w kolejnych tomach naszych „Prac”, czy też – w tym tomie i zamieszczane od poprzedniego tomu – *calendaria*, czyli wykazy „Referatów wygłoszonych w ramach posiedzeń Komisji Neofilologicznej”. Istotnie, wątek komparatystyczny przewija się przez wszyst-

kie tomy „Prac”, wykazując chyba nawet tendencję wzrostową. Konkretnie: na 104 artykuły opublikowane dotychczas w 12 tomach „Prac”, 26 z nich, czyli 25% – czwarta część! – mieści się w zakresie badań komparatystycznych skierowanych na polską literaturę, kulturę, język. Taka „tendencja komparatystyczna” ujawnia się także w wielu innych publikowanych w „Pracach” artykułach, czy to w odniesieniu do innych obszarów cywilizacyjnych (anglofońskich, germano-, ibero-, italo-, frankofońskich), czy też w przywoływaniu – po linii komparatystycznej – również realiów historyczno-kulturowych i przykładów z przestrzeni geohistorycznej i kulturowej polskojęzycznej.

Także niniejszy, XIII tom „Prac Komisji Neofilologicznej PAU” jest potwierdzeniem wspomnianej wyżej tendencji.

Zawiera on pięć spośród dwunastu referatów (zob. ich wykaz na końcu tomu) wygłoszonych na posiedzeniach zwyczajnych naszej Komisji w aktualnym dla tego tomu roku akademickim 2013/2014 (troje autorów zrezygnowało z publikacji swych tekstów w niniejszym tomie). Do tego doszedł jeden referat, wygłoszony na początku (w październiku) następnego roku akademickiego. Cztery z wydanych w tym tomie wykładów mieszczą się w szeroko pojętej dziedzinie anglistyki, jeden w przestrzeni romanistycznej, a jeden ma charakter ogólny, komparatystyczno-terminologiczny.

Połowa (trzy) z zamieszczonych w niniejszym tomie tekstów nawiązuje (na „ścieżce” komparatystycznej) do problematyki – historycznej, kulturowo-literackiej – polskiej; są to teksty: *George Sand w oczach polskich pisarek XIX wieku*, *Polskie dusze Makbeta* oraz *O rękopisie „Concionale [...] Edmundi Campiani” w Książnicy Cieszyńskiej*. Dwa teksty dotyczą zjawisk czysto anglistycznych (w szerokim rozumieniu tego słowa): *Amerykańskie kaznodziejstwo rewiwalistyczne na przykładzie kazań Jonathana Edwardsa* oraz *Sakramentalny wymiar słowa w poezji Elizabeth Jennings*. I jeszcze jeden tekst: *Język mitu – lingua franca czy koiné komparatystyki?*, w ciekawy sposób porusza, w obrębie „mito-komparatystyki”, ważny tu językoznawczo-komparatystyczny problem terminologiczny.

Kraków, maj 2015

Stanisław Widłak
Przewodniczący Komisji
Redaktor Naczelny

REGINA BOCHENEK-FRANCZAKOWA
Uniwersytet Jagielloński

„PANI SAND, TEN GENIUSZ SZALONY...” GEORGE SAND W OCZACH POLSKICH PISAREK XIX WIEKU

Pierwsza dopiero pani Sand, ten geniusz szalony, lecz może użyteczny dla zniesienia szkodliwych nadużyć, stał się przedmiotem potępienia, obok najwyższego zapalu. Bo też w Pani Sand skutki wychowania kobiet w kolosalnym uprzytomniają się wymiarze¹.

Cytat pochodzący z eseju pióra Eleonory Ziemięckiej dobitnie pokazuje, jak polskie pisarki w XIX wieku postrzegały George Sand. Przede wszystkim zwracają uwagę określenia „pani Sand” oraz „geniusz szalony”. Znaczące wydaje się nazywanie pisarki przez polskie autorki „panią Sand” – określenie to niejako odziera pseudonim z jego „męskości”; jest w nim jednocześnie zaakceptowanie pseudonimu i podkreślenie kobiecości pisarki. Drugi termin, „geniusz szalony”, dowodzi, że Polki uważały George Sand za pisarkę genialną, niezależnie od tego, co sądziły o jej osobie i twórczości, natomiast określenie „szalony” odsyła zapewne do znanego eseju Michała Grabowskiego o francuskiej literaturze, którą krytyk nazwał „szaloną”².

Trudno byłoby zrozumieć recepcję George Sand wśród polskich pisarek XIX stulecia, roli, jaką jej osoba i twórczość odegrały dla ruchu emancypacyjnego kobiet, bez przypomnienia tego, co działo się na ziemiach polskich w tamtym stuleciu. Wyjątkowa pozycja kobiety w narodzie polskim w okresie zaborów pozwala zrozumieć zadziwiającą aktywność intelektualną, publicystyczną Polek w okresie marazmu, jaki nastąpił po upadku powstania listopadowego, czy późniejsze ich zaangażowanie w kwestie dotyczące edukacji po upadku powstania styczniowego. Owe aspekty – polityczne, ekonomiczne i społeczne – sytuacji kobiet na

¹ E. Ziemięcka, *Myśli o wychowaniu kobiet*, Nakładem F. Spiess i Spółki w Warszawie, w Krakowie w księgarni D. E. Friedleina, 1843, s. 330.

² M. Grabowski, *O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną (la littérature extravagante)* [w:] *Literatura i krytyka*, Nakład i druk Teofila Glücksberga, Wilno 1838, t. III. W tym eseju Grabowski stawia George Sand obok Balzaca.

ziemiach polskich dodatkowo wzmocnił mit Kobiety Polki (Matki Polki), który nakładał na nie powinności wykraczające poza sferę prywatnego życia. Kobieta miała służyć Ojczyźnie, wychowując przyszłe pokolenia w duchu polskości i tradycji katolickiej. Jej specjalną misją było przekazanie tożsamości narodowej przyszłym Polakom. Paradoksalnie więc dla norm przyjętych w Europie w XIX wieku Polka znalazła się w centrum spraw publicznych jako obrończyni duchowych spraw Rzeczypospolitej, jak pisał Jan Prokop³. Zdaniem Sławomiry Walczewskiej, ów mit stanowił trudne wyzwanie dla ruchu emancypacyjnego; Kobieta Polka, wyniesiona w ten sposób do szczytnej roli Strażniczki Tradycji, nie mogła zanadto myśleć o sobie, o swych potrzebach, aspiracjach osobistych, nie mówiąc już o sferze cielesności⁴.

Grażyna Borkowska wyróżniła dwa pokolenia kobiet i dwa modele twórczości kobiecej na ziemiach polskich w XIX wieku: pierwsze, z lat 1840–1870, pokolenie Narcyzy Żmichowskiej i Entuzjastek, oraz następne, z lat 1870–1890, do którego należały Eliza Orzeszkowa i Waleria Marrené-Morzowska⁵. Ten chronologiczny układ pozwoli nam również dostrzec zmiany, jakie zachodziły w recepcji George Sand wśród pisarek polskich.

Dla pokolenia Polek piszących w latach 1840 „pani Sand” była zjawiskiem niezwykle ważnym⁶. Jako postać rzeczywista ucieleśniała to, o czym marzyły wówczas kobiety wykształcone, z ambicjami intelektualnymi i literackimi: niezależność. Jako powieściopisarka, natomiast, „pani Sand” ukazywała świat uczuć i namiętności z kobiecej perspektywy i wyrażała ukryte, często nienazwane pragnienia. Dla niektórych pisarek i intelektualistek George Sand reprezentowała również radykalne poglądy społeczne (socjalizm spod znaku Piotra Leroux), które budziły podziw lub niechęć, nawet wzdą. W latach 1840 zainteresowanie osobą i twórczością George Sand w Polsce niezmiernie wzrosło, ukazywały się artykuły i eseje, publikowano fragmenty i omówienia utworów pisarki. Nie pozostawiała nikogo obojętnym; oznacza to jednak, że opinie i sądy na temat „Jerzego Sanda” odzwierciedlały stanowisko ideologiczne ich autorów. Najlepszym przykładem tego zjawiska jest dwugłos kobiecy z lat 1840, mocno spolaryzowany: Eleonory Ziemięckiej i Julii Woykowskiej.

Eleonora Ziemięcka (1819–1869) uważana za pierwszą polską kobietę filozofa, bardzo starannie i wnikliwie studiowała dzieła filozoficzne, wcześniej też

³ J. Prokop, *Kobieta Polka* [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994, s. 414.

⁴ S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999, s. 44.

⁵ G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

⁶ Pominęłam wzmianki o George Sand, które można odnaleźć u Klementyny Tańskiej-Hoffmanowej oraz Łucji Rautenstrauchowej: są to krótkie wypowiedzi znajdujące się głównie we wspomnieniach.

debiutowała esejem, w którym wystąpiła przeciw systemowi Hegla⁷. W swych pracach dążyła do zespolenia współczesnej myśli filozoficznej z podstawowymi zasadami chrześcijaństwa, a jej poglądy radykalizowały się z wiekiem. Ziemiecka jest autorką eseju o George Sand, który ukazał się w znanym czasopiśmie „Athenaeum” w 1842 roku; poświęciła również kilka stron francuskiej pisarce w swej książce *Myśli o wychowaniu kobiet*⁸. Jak można się tego spodziewać po poglądach Ziemieckiej, postawa wobec autorki *Indiany* będzie niejednoznaczna, z przewagą ocen krytycznych. „Pani Sand obok bystrości pojęcia przyniosła na świat wielki zaród pychy. W niej od początku walczyły dwa sprzeczne popędy: namiętna uczuciowość kobiety i męska duma” – zaczyna swą refleksję Ziemiecka. O ile pierwsza cecha francuskiej pisarki jest źródłem „liryczności i obrazowości improwizacji”, o tyle pycha powoduje, że „źródło jej pomysłów nie było czyste”, a autorka *Indiany* „nie doszła nigdy do prawdziwych wyobrażeń o powinnościach i przeznaczeniu kobiet”⁹.

Zdaniem polskiej autorki, „pisma kobiety są zawsze wiernym jej osobistych wyrobień odrysem”¹⁰ – stąd u Sand „oburzenie na świat i jego ustawy, stąd jej głębokie wniknięcie w charakter niewiast dzisiejszego wieku, które przez zgubne i niereligijne wpływy, wszystkie zdolniejsze są do egoizmu, pasji, niż do spokojnej rodzinnej miłości”¹¹. A jednak

czytanie utworów pani Sand nie rozpieści duszy, jak dawne romanse egzaltowanych kobiet [...] Tam czytelniczka razem z autorką rozpatrując się śmiało w ramach niepoznanego serca, zwolna przechodzi do uczucia dumy – łza tężeje na zimnych licach [...], umiera kobieta, aby powstał zimny, pełen pychy mężczyzna¹².

Ziemiecka odróżnia pierwsze powieści George Sand od jej późniejszych utworów, z „męskiej epoki” jej życia. Nie podoba się polskiej pisarce to nowe wcielenie pani Sand: „Pomimo swej pozornej postępowości, ona jest córą XVIII wieku – ostatnią apostołką zniszczenia [...], co konając nawet, potępia wszystko, co święte; miesza zasady z ludźmi, błędy czasu z bezwzględną wartością prawdy!...”¹³ Ziemiecka wyraźnie preferuje utwory Sand powstałe w młodości: w pierwszej epoce „górowała poezja”, w drugiej z jej pism „uderza śmiałość”¹⁴.

⁷ „Biblioteka Warszawska” 1819. Ziemiecka założyła miesięcznik „Pielgrzym” (1841–1846), w którym propagowała swoje idee, wydała pracę o wychowaniu kobiet (*Myśli o wychowaniu kobiet*, 1843), a także *Zarysy filozofii katolickiej* (1857).

⁸ E. Z i e m i e c k a, *Charakterystyka pani Sand*, „Athenaeum”, 1842, t. V, s. 55–72; e a d e m, *Myśli o wychowaniu kobiet*, Warszawa 1843.

⁹ *Charakterystyka pani Sand*, *op.cit.*, s. 56.

¹⁰ *Ibidem*, l.c.

¹¹ *Ibidem*, s. 59.

¹² *Ibidem*, s. 57.

¹³ *Ibidem*, s. 61.

¹⁴ *Ibidem*, s. 61–62.

O ile jednak w pierwszych powieściach Sand, upominając się o prawa kobiet, „miała słuszność za sobą, bo powstawała przeciw fałszywym zasadom wychowania niewiast w naszym wieku”, o tyle w nowych utworach, ulegając „teoriom wieku tak świetnym, tak ogólnym, tak na pozór prawdziwym!”, ukazuje się „daleko szkodliwiej i prawie niepowrotnie zbłąkana”¹⁵. Zdaniem eseistki, Sand „ma daleko więcej męskich żywiołów w swym charakterze”, nie mając jednak w rozumowaniu „męskiej systematyczności i logicznej nieugiętości”¹⁶. Ziemięcka popełnia błąd, patrząc na francuską pisarkę jak na myśliciela. „O czemuż taki użytek uczyniła z nieporównanego daru, czemuż ten zadziwiający i czarowny geniusz służy tylko do rozszerzania wyobrażeń przeciwnych nie tylko Religii, moralności, ale nawet temu *postępowi*, który jest dziś jej bóstwem” – oburza się autorka¹⁷.

Osobne miejsce w refleksji Ziemięckiej o George Sand zajmuje analiza *Lelii*, którą umieściła w *Myślach o wychowaniu kobiet*. Jak większość Polek w XIX wieku, za najważniejszą kwestię uważała ona edukację kobiet. Ziemięcka zajmuje się głównie „moralnym wychowaniem” kobiety, u której uczucie góruje nad rozumem; ponieważ „wszędzie kobieta jest poetką rzeczywistego życia, wieczną żebraczką miłości”, uczucie „trzeba całkiem oddać pod straż religii”¹⁸. Ziemięcka boleje nad zmianą obyczajów – znikły patriarchalne cnoty, pojawiły się „śmiałe żądze emancypacji kobiet, owe sny chorobliwe cierpiących i znękanych istot”¹⁹. Nie zaprzecza jednak, że „kobieta 19^{go} wieku nie odbiera wychowania odpowiedniego przeznaczeniu, że kobieta 19^{go} wieku jest nieszczęśliwa”²⁰. Nie zagłębiając się w treść poglądów Ziemięckiej na wychowanie kobiet, należy podkreślić, że naczelną jej myślą było rozwinięcie w kobiecie „istoty moralnej”: „Kobieta [również] powinna pierwiej rozwinąć swoje moralne życie, uznać się w swoim człowieczeństwie, w godności do niego przywiązanej”²¹; autorka protestuje przeciwko przekonaniu, iż „kobieta powinna żyć tylko uczuciem”²². Powieści George Sand wpisują się w te wywody jako egzemplifikacja tezy Ziemięckiej o fałszywym kierunku dążeń kobiet. Z jednej strony przyznaje, że pani Sand

śmiałym i genialnym piórem przedstawiła dzisiejsze rodzinne życie z całą jego niedolą [...] tam widzimy niewiastę ofiarą swej słabości, egzaltacji, widzimy ją bez stałego zdania, bez religii, bez mocy duszy, a jednak jeszcze lubą, jeszcze szlachetną [...] Pani Sand małuje skutki dzisiejszego położenia [kobiet]²³.

¹⁵ *Ibidem*, s. 64.

¹⁶ *Ibidem*, s. 65.

¹⁷ *Ibidem*, s. 71.

¹⁸ E. Ziemięcka, *Myśli o wychowaniu kobiet*, *op.cit.*, s. 25.

¹⁹ *Ibidem*, s. 78.

²⁰ *Ibidem*, s. 79.

²¹ *Ibidem*, s. 91.

²² *Ibidem*, s. 95.

²³ *Ibidem*, s. 79–80.

Z drugiej jednak strony, *Lelia*, której Ziemięcka poświęciła aż siedem stron swej pracy, jest przykładem zgubnych skutków błędnej edukacji współczesnych kobiet. Lelia jest bowiem

typem najdoskonalszym niewiasty z naszej cywilizacji; typem tej sztucznej czułości, która stając się pożerającą potęgą, nie może pomieścić się w szczupłym dla egzaltacji, lubo rozległym dla cichej cnoty, zakresie spokojnych stosunków rodziny. Stąd smutne koleje jej życia, stąd namiętne obłąkanie, które tylu nieszczęść stało się powodem²⁴.

Zdania te odnoszą się również do samej George Sand, która „taką, jak dziś jest spełniła [...] wielką i bolesną misję, zwróciła uwagę na fałszywe kobiet wychowanie, równie przez własny przykład, jak przez obrazy, które w swych powieściach maluje”²⁵. Niemniej jednak,

okropnym jest obłąkanie myśli w *Lelii*, która najdokładniej uprzytomnia szaloną indywidualność tej genialnej autorki, okropnym, nie tyle dla kilku obrazów zbyt wolnych, ale bardziej dla tego wyrodzenia uczuć i bezczelności namiętnych dążeń. [...] Lelia, razem z jej autorką, nie zna duchowości religijnej, pracowitej, która w obowiązkach zużywa nadmiar swych myśli, w życiu pełnym pracy, miłosierdzia i pokory chrześcijańskiej znajduje uciszenie wzburzonych uczuć i niepokreślonych ideałów²⁶.

„Genialna dusza” pani Sand przeczuwa wprawdzie „wielkość religii”, ale to przecucie dotyka tylko „poetycznej”, „łatwej strony” chrystianizmu²⁷. W sumie, Ziemięcka piętnuje w tej powieści „egoizm nowego rodzaju”. Pani Sand „obok błędów płci swojej, wyraża jeszcze znamię całej współczesności, która zużywa siłę moralną w czym rozumowaniu, a pogardza gorliwością czynów, wytrwaniem spokojnym w trudach rzeczywistości”²⁸.

Ziemięcka jest również autorką wspomnienia o pobycie Fryderyka Chopina w Marienbadzie w 1837 roku, gdzie spotkał się z rodziną. Chociaż zaprzyjaźniona z rodziną Chopinów, polska pisarka stara się bezstronnie spojrzeć na związek Fryderyka z George Sand. Przede wszystkim jednak autorka zauważyła, że „sławna epopeja muzyczna *Consuelo*” napełniona jest „skarbami natchnienia”, które Sand zawdzięcza Chopinowi. Ziemięcka przypomina również fragment *Histoire de ma vie* poświęcony kompozytorowi, cytując spory fragment, zapewne we własnym przekładzie; przypomina też, że „genialna autorka” zawdzięcza Chopinowi znajomość naszej literatury w jej „duchu i wewnętrznym znaczeniu”. On to sprawił, że Sand napisała „ową cudowną charakterystykę Mickiewicza” oraz „przejął tym współczuciem dla nas, które ma dotąd i uczynił, że może

²⁴ *Ibidem*, s. 331.

²⁵ *Ibidem*, s. 332.

²⁶ *Ibidem*, l.c.

²⁷ *Ibidem*, s. 333.

²⁸ *Ibidem*, s. 334.

w całej Francji nie ma umysłu, który lepiej rozumiał mistrzostwo naszej poezji i głębokość naszych dążeń”²⁹.

Julia Woykowska (1816–1851) była znaną publicystką i poetką. Wraz z mężem Antonim Woykowskim wydawała w Poznaniu czasopismo „Tygodnik Literacki”, które było ważnym opiniotwórczym organem postępowych sił demokratycznych w latach 1840, nie tylko w Wielkopolsce. Julia prowadziła salon w Poznaniu, znana była z dość niezwykłego na owe czasy zachowania i ubioru, uważana była za niezależną „emancypantkę”. A przecież ta wrażliwa kobieta, silnie związana uczuciowo z mężem, dzieliła też jego niepowodzenia; po śmierci męża popadła w obłęd i zmarła wkrótce po nim. Julia Woykowska pisała sporo tekstów do „Tygodnika Literackiego”: najbardziej znany jest cykl artykułów pod tytułem *O stosunku kobiety do mężczyzny i w ogóle do społeczeństwa*³⁰. W numerze 51. Woykowska zatrzymuje się na postawie George Sand wobec kwestii kobiecej – w jej ocenie głos tej ostatniej jest „jedynie prawdziwym, potrzebie Czasu odpowiadającym [...] bo w nim objawia się Samodzielność kobiety”³¹.

Dla Woykowskiej kluczowym słowem jest właśnie Samodzielność, pisana dużą literą. Samodzielność rozumiana najpierw jako samoświadomość. „Pisząc historię kobiet swego czasu, stoczyła Sand zarazem walkę przeciw opinii jednostronnej – wypowiedziała o sobie (o kobiecie), że się czuje, że jest – że przeto ma wszystkie prawa wiedzącego o sobie człowieka” – zaczyna swoje refleksje Woykowska³².

Geniusz potężny Sanda ustrzegł ją od popadnięcia w śmieszność, w jakie popadli Sęsymoniści [sic], Fourieryści i inni. Zrozumiała ona, że główną jest rzeczą obudzenie się kobiety – wyniesienie przez Samodzielność, przez uczucie siebie [...] Kobieta Sanda jest to kobieta wyzwalająca się spod ohydneho jarzma jednostronnej opinii, a zachowująca przy tym wszystkę poezję najkliwszą, serce kobiety [...] Kobieta Sanda wie gdzie wszędzie uczucie, ale uczucie oparte o Wiedzę o sobie, o Samodzielność. I tak romanse jej, jeżeli nie mieszczą w sobie wzoru Moralności bezwzględnej – dwie rzeczywiście – rzetelne mają w wynikłościach po sobie Zasługi: z jednej strony obudzenie się kobiety do Samodzielności – z drugiej strony ukazanie jej wszędzie jako istoty poetycznej – czysto uczuciowej³³.

Julia Woykowska uważa zatem George Sand za pionierkę w procesie „budzenia się kobiety do samodzielności”. Ale to dopiero początek drogi, pisze Woykowska, u kresu ma być wychowanie kobiety jako „Istoty Samodzielnej,

²⁹ E. Ziemięcka, *Wspomnienie*, „Noworocznik Ilustrowany dla Pań” (Kalendarz), Warszawa 1862, s. 7–8.

³⁰ „Tygodnik Literacki”, 1843, numery 46, 48, 50, 51 i 52.

³¹ *Ibidem*, nr 51, s. 402.

³² *Ibidem*, l.c.

³³ *Ibidem*, s. 403 (podkr. moje – R.B.-F.). Zwraca uwagę nazwisko odmieniane w rodzaju męskim, a zaimki dzierżawcze – w żeńskim. To dość typowe „obojnactwo gramatyczne”, występujące w esejach o George Sand.

Niezawisłej”, strażniczki uczucia i najwyższego piękna, ale też „Obywatelki Ziemi”: „wcielona do Ludzkości, pojmując ją – będzie ona sercem bijącym żywo w łonie tej Ludzkości”³⁴.

Innym ciekawym tekstem, który poznańska pisarka poświęciła George Sand, było obszerne omówienie i prezentacja powieści *Le Compagnon du Tour de France* (1840)³⁵. Zainteresowanie tą akurat powieścią wpływało z poglądów Antoniego i Julii Woykowskich na temat postępu, oświecenia i wyzwolenia ludu. W latach 1842–1843 formułowali w swych artykułach program odrzucający gwałtowne metody walki, bliskie im były natomiast postulaty socjalizmu spod znaku Piotra Leroux. Nic dziwnego zatem, że Woykowska z entuzjazmem odniosła się do powieści George Sand, w której idea solidarności z ludem, ewangelicznej miłości obalającej społeczne bariery została wyrażona w sposób dobitny i zajmujący zarazem.

Najwybitniejszą przedstawicielką tego pokolenia pisarek polskich była Narcyza Żmichowska (1819–1876), autorka powieści, podręczników, ogromnej korespondencji, pedagog, wydawca *Dzieł zebranych* Klementyny Tańskiej-Hoffmanowej, wreszcie założycielka słynnej grupy Entuzjastek. Jej twórczość przeżywa prawdziwy renesans w ostatnich dwu dekadach dzięki publikacjom Grażyny Borkowskiej oraz wielu innych młodych badaczek³⁶.

Z wszystkich pisarek polskich XIX wieku Żmichowska najbardziej zbliżyła się do George Sand, wyłącznie jednak do jej twórczości sprzed 1848 roku, na wskroś romantycznej. Rzecz ciekawa, Żmichowska mało o George Sand pisała, a jeśli już, to w korespondencji prywatnej.

Czytałam ja *Lelią*, żadna myśl w tym dziele obca mi nie była: znudzenie, zawiedzenie wszystkich nadziei nowym nie jest zdarzeniem. Ale piękna spiryтуalistka jedną tylko drogę szczęścia szukała, *elle avait raison d'être malheureuse comme elle l'était, mais elle pouvait être heureuse comme elle ne l'était pas*. Postawić taką Lelią na miejscu ubogiej dziewczyny, która na życie zarobić musi [...] taka Lelia będzie czynną, energiczną, nawet szczęśliwą kobietą. Bogactwo i lenistwo spokojne mają swoje wdzięki, ale czasem moneta duszy drogo opłacać je trzeba. Otóż ja to myślę o Lelii

– pisała w liście do Feliksa Michałowskiego w Paryżu w 1838 roku³⁷. W latach późniejszych Żmichowska będzie wyrażała się o najnowszych powieściach Sand

³⁴ *Ibidem*, s. 409.

³⁵ *Ibidem*, 1842, numery 21, 22, 24 i 26. Ta prezentacja utworu Sand nie jest podpisana, jednak zdaniem Tadeusza Gospodarka, jest ona autorstwa Julii Woykowskiej, zob. T. G o s p o d a r e k, *Julia Molińska-Woykowska (1816–1851)*, Wrocław 1962, s. 206.

³⁶ U. Phillips, *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przekład K. Bojarska, Warszawa 2008.

³⁷ N. Ż m i c h o w s k a, *Listy*, t. III: *Miodogórze*, red. M. Romankówna, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 455–456.

z niechęcią: nie podobały jej się utwory starzejącej się pisarki, chociaż wyziera czasem z tych wypowiedzi nuta dawnego podziwu dla autorki *Consuelo*. W liście do Wandy Grabowskiej z 1867 roku zauważa, że każda autorka ma „jedno swoje psychologiczne spostrzeżenie, jeden swój typ, który na rozmaite przebiera sposoby”³⁸.

Nawet Jej Królewska Mość, Najjaśniejsza Pani Sand tego nie uniknęła, tylko życie jej literackie dość długo trwało, by się na dwie epoki rozpadło, i w pierwszej dominuje kobieta silna namiętnością przeciw światu i kłamstwu, a w drugiej silna prostotą i dobrocią nawet przeciw namiętności³⁹.

Niestety, ocenia Żmichowska, po 1848 roku George Sand pisze „lichoty”:

Nawet kiedyś czarująca pani Sand bodaj czy po 50 latach napisała co lepszego nad mierność, a po 60 ileż gorszego od zupełnej mierności. Co to za szczęście, że ja się skusić nie dałam na przedłużenie autorstwa mojego – gdyby mi przyszło takie duby smalone, jak ona w „Revue” od dawna plecie... Może ją to ratuje, iż sama nie poznaje się na tym, lecz mnie by nie uratowało⁴⁰.

Autorka *Poganki* przeczytała dużo utworów francuskiej pisarki w oryginale; do niektórych, jak do dyptyku o *Consuelo*, zawsze chętnie wracała⁴¹. Czy można zatem zastanowić się nad ewentualną inspiracją dziełami Sand w utworach polskiej pisarki? Kwestia jest dość złożona i niepewna. W pracach historycznoliterackich z pierwszej połowy XX wieku poświęconych twórczości Żmichowskiej doszukiwano się pewnych analogii zaczerpniętych z utworów George Sand⁴². Rzecz znamienna – w najnowszych interpretacjach twórczości autorki *Białej róży* możliwe reminiscencje utworów francuskiej pisarki nie są już brane pod uwagę⁴³.

George Sand fascynowała młodą Żmichowską: duży wpływ na ten podziw miał niewątpliwie pobyt Polki w Paryżu w latach 1838–1839. Był to okres, w którym młoda kobieta usamodzielniała się myślowo i życiowo pod wpływem swego brata Erazma, członka Towarzystwa Demokratycznego Polskiego, który emigrował do Francji po upadku powstania listopadowego. Narcyza podzielała

³⁸ *Ibidem*, t. V: *Narcyssa i Wanda*, red. B. Winklowska i H. Żytowicz, Warszawa 2007, s. 368.

³⁹ *Ibidem*, s. 369.

⁴⁰ List z 1873 r., *ibidem* s. 629.

⁴¹ Według Morzkowskiej-Tyszkowej, Żmichowska przeczytała: *Consuelo, Comtesse de Rudolstadt, Lélia, Indiana, Elle et lui, Lucrezia Floriani, Mlle de la Quintinie, Horace, Histoire de ma vie*. Mogła też znać: *Jacques, Lettres d'un voyageur, André Mauprat, Spiridion, Les sept cordes de la lyre, Le Compagnon du Tour de France*, W. Morzkowska-Tyszkowa, *Żmichowska wobec romantyzmu francuskiego*, „Badania Literackie” (Lwów), t. V, 1934, s. 38.

⁴² Mam na myśli zwłaszcza prace M. Romankówny i Morzkowskiej-Tyszkowej.

⁴³ W swej monografii o twórczości Żmichowskiej U. Phillips poświęca cały rozdział wpływowi innej pisarki, George Eliot, na polską powieściopisarkę.

postępowe poglądy polityczne i społeczne swego brata, ale też podbudowała swe przekonania lekturami: chodziła do Bibliothèque Nationale i zaczytywała się dziełami Piotra Leroux, księdza Lamennais’ego, Micheleta, powieściami George Sand oraz utworami innych pisarzy francuskich, takich jak pani de Staël, Lamartine, Victor Hugo, Stendhal, Chateaubriand, Eugène Sue, Jules Sandeau i inni. Z wszystkich pisarek polskich XIX wieku jedynie u Żmichowskiej widać pewne podobieństwa do niektórych utworów George Sand. Trudno jednak czasem rozstrzygnąć, na ile były to inspiracje wypływające bezpośrednio z fascynacji twórczością Sand, a na ile wzięły się one z podobnego ukształtowania wrażliwości oraz z fascynacji tymi samymi ideami i autorami na przełomie lat 1830–1840. Wanda Morzkowska-Tyszkowa, która w sposób najbardziej szczegółowy zbadała relację między pisarstwem Żmichowskiej a twórczością George Sand, dostrzegła pewne analogie, ale więcej widziała różnic niż podobieństw w temperamentach twórczych i w stylu obu autorek. Zauważyła więc w *Książce pamiątek* Żmichowskiej kilka podobieństw do *Le Compagnon du Tour de France* i innych powieści społecznych George Sand z lat 1840. Są to jednak analogie dotyczące formy, a nie treści. W utworze Żmichowskiej przeciwstawienie rodziny rzemieślniczej środowisku szlacheckiemu nie prowadzi do sformułowania wymowy, którą Sand nasyciła swe „powieści społeczne”. W *Książce pamiątek* naczelną postacią stają się kobiety artystki, z których jedna – natchniona poetka z ubogiej rodziny ślusarza, Helusia, przeciwstawiona jest egoistycznej i zaborczej Marii Reginie. Nie ma więc u Żmichowskiej głównego przesłania powieści społecznych George Sand, ukazującego rozwiązywanie konfliktów poprzez miłość i bratanie się antagonistycznych środowisk społecznych. Można by się zastanowić, czy i na ile Żmichowska, będąc pod wrażeniem postaci takiej, jak Consuelo, kreowała swoje protagonistki w *Książce pamiątek* czy *Białej Róży*. Mogły to również być reminiscencje wielu innych utworów romantycznych, także polskich. W dzisiejszych interpretacjach powieści Żmichowskiej większy nacisk kładzie się na oryginalność ich formy i myśli. Autorka *Białej Róży* uważana jest za niedocenioną prekursorkę powieści psychologicznej. Zauważyła to już Morzkowska-Tyszkowa: właściwa Żmichowskiej technika wyprzedza swą epokę; technika ta polegała na „usiłowaniu przedstawienia prawdziwego życia, w którym wypadki nie podlegają zaaranżowaniu dramatycznemu, [...] w którym wiele konfliktów nie ma jasnego zakończenia, gubi się po prostu w mętным potoku życia”⁴⁴.

Fascynacja George Sand nie przesłaniała Żmichowskiej tych cech jej osoby i pisarstwa, które były jej obce. Jednak nawet w surowych sądach na temat utworów Sand z okresu Drugiego Cesarstwa tli się dawny podziw, zabarwiony nutą zazdrości. W liście do Wandy Grabowskiej pisze w 1867 roku:

⁴⁴ W. Morzkowska-Tyszkowa, *op.cit.*, s. 37.

Chciałaś mnie w emulację z panią Sand wprowadzić! Nie używaj tego sposobu; takie pokorne zniechęcenie mnie ogarnia, że aż paraliżu dostaje. [...] Pani Sand mówi zawsze o rzeczach wiadomych; kochała i była tak bardzo, tak przez najbogatsze indywidualności kochaną; ale ja, kiedy co piszę, to ramionami wzruszam, że ludzie gotowi za dobrą monetę przyjąć⁴⁵.

Wydaje się znaczące, że ta najodważniejsza feministka polska XIX wieku pisze o francuskiej pisarce z nieukrywaną czułością, nawet wtedy, gdy ironizuje: „Pani Sand, najtkliwsza i najszaleńsza między kobietami...”⁴⁶

Brak wyraźnych odniesień do powieści George Sand w twórczości Żmichowskiej nie wyklucza obecności kilku wspólnych cech ich pisarstwa, przede wszystkim jest nią rola, jaką obie pisarki przywiązywały do sztuki i do miłości. Łączą je również lektury dzieł w tym samym okresie historycznym (lata 1838–1842), wreszcie – zainteresowanie sytuacją kobiety we współczesnym społeczeństwie, zwłaszcza – kobiety artystki, w wymiarze egzystencjalnym, estetycznym i społecznym. Interesujące jest również wyczucie dialogu, objawiające się w powieściach, ale też w bogatej korespondencji Żmichowskiej⁴⁷. Mogłoby ono wskazywać na inny rys podobieństwa temperamentów pisarskich obu kobiet: Żmichowska i George Sand były niezrównanymi epistolografkami.

Jak już zostało wspomniane, najnowsze interpretacje spuścizny literackiej Żmichowskiej kładą nacisk na oryginalność i prekursorstwo tej prozy, hybrydycznej, fragmentarycznej, opartej na konfrontacji różnych punktów widzenia⁴⁸. Wreszcie, jeśli chodzi o feminizm – zdaniem Borkowskiej – Żmichowska zachowała dużą rezerwę w stosunku do ogólnych sloganów emancypacyjnych oraz fascynacji „sandyzmem” czy saint-simonizmem⁴⁹. Tak więc, dług Żmichowskiej wobec George Sand, który w badaniach komparatystycznych wydawał się przez dziesięciolecia w miarę oczywisty, w najnowszych interpretacjach wydaje się niepewny, a wyróżnione podobieństwa uznaje się za wpływające w dużej mierze z przynależności twórczości obu kobiet do literatury romantycznej.

Pani Sand w owej epoce nappełniała imieniem swoim cały świat powieści czytający [...] Narcyssa mówiła o socjalno-demokratycznych pojęciach autorki, których wyrazem były jej utwory – a wyrazem mistrzowskim. Wspomniała o *Lelii*, o *Compagnon du Tour [de France]* itp. Później mówiła o innych przedstawicielach pojęć socjalnych: Quinet, Michelet, Leroux. Zrozumiałam, że dla Narcyssy pani Sand miała urok wielkiego talentu, który służył do ilustrowania swojej epoki

⁴⁵ N. Żmichowska, *Listy*, t. V., s. 399.

⁴⁶ List z 19 VII 1865 do Wandy Grabowskiej, *ibidem*, s. 185.

⁴⁷ H. Pańczyk, *Twórczość literacka Narcyzy Żmichowskiej (1819–1876)*, Poznań 1962, s. 111.

⁴⁸ G. Borkowska, *Cudzoziemki*, s. 97.

⁴⁹ G. Borkowska, *Literatura i „geniusz” kobiety: wiek XIX, wiek XX [w:] Kobieta i kultura*, red. A. Żarnowska i A. Szwarz, t. IV, Warszawa 1996, s. 31.

– pisała po latach Julia Baranowska w swych wspomnieniach o Narcyzie Żmichowskiej⁵⁰.

Drugie pokolenie piszących kobiet polskich, tworzących w latach po upadku powstania styczniowego, zaprzątnięte było innymi kwestiami dotyczącymi położenia kobiet. Do dotkliwego braku męskiej części elit intelektualnych doszła pauperyzacja ziemiaństwa, która postawiła w centrum uwagi pisarzy i publicystów problem nieprzystosowania kobiet do nowej sytuacji ekonomicznej. Emancypacja kobiet stała się, jak pisze Aneta Górnicka-Boratyńska, „nie tyle postulatem, ile koniecznością życiową”⁵¹. Tak więc, o ile Entuzjastki upominały się o prawo do miłości i autonomii wewnętrznej kobiety jako jednostki, o tyle po 1863 roku walczono o prawo kobiety do pracy, pozwalającej utrzymać siebie i rodzinę w trudnej sytuacji ekonomicznej, oraz do edukacji, prowadzącej do spełnienia ambicji intelektualnych i naukowych.

W oczach kobiet tego pokolenia George Sand jawiła się przede wszystkim jako pisarka pierwszej wielkości, prawie już „klasyk”: jej nazwisko nie pojawiało się już w polemikach i debatach, nie rozpałało emocji, jak w latach 1840. Pisarek polskich nie interesowała już aura skandalu otaczająca francuską „gorszycielkę”, nie cenily one *Lelii* ani *Consuelo*, zmagania o uznanie prawa kobiety do spełnienia w miłości nie zaprzętały ich uwagi. Zachwycaly się natomiast niektórymi powieściami tendencyjnymi George Sand z okresu Drugiego Cesarstwa, dzisiaj już zapomnianymi, czytanyimi głównie przez historyków literatury.

Eliza Orzeszkowa (1841–1910) bardzo rzadko wypowiadała się o George Sand, ale znała i czytała jej powieści, zarówno te sprzed 1848 roku, jak i najnowsze. Polska pisarka poświęciła autorce *Consuelo* duży fragment w swych rozważaniach o powieści (*Kilka uwag nad powieścią*, 1866). Orzeszkowa stawia George Sand wysoko w hierarchii twórców: „Talent George Sand, mniej potężny, a więcej płodny niż Wiktora Hugo, skierował się też wyłącznie ku tendencyjnym powieściom” – zaczyna swe rozważania polska pisarka⁵². Cały jej wywód podporządkowany jest następującej tezie: w utworach George Sand z okresu młodości za dużo jest „nadnaturalności, przesady, fantazji niepokodzonej z rozumem”. Na przykładzie dwóch powieści, *Leone Leoni* oraz *Consuelo*, Orzeszkowa krytykuje sposób, w jaki Sand przedstawia miłość:

O ile gorące wytrwałe uczucie [...] oparte nie tylko na pociągach krwi, ale i na głębokim

⁵⁰ J. Baranowska, *Wspomnienia o Narcyzie Żmichowskiej, jej rodzinie i kręgu jej przyjaciół* [w:] N. Żmichowska, J. Baranowska, *Ścieżki przez życie*, oprac. M. Romankówna, Wrocław 1961, s. 159.

⁵¹ A. Górnicka-Boratyńska, *Stańmy się sobą. Cztery projekty emancypacji (1863–1939)*, Izabelin 2001, s. 10.

⁵² E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią* [w:] E. Orzeszkowa, *Pisma krytyczno-literackie*, oprac. E. Jankowski, Wrocław–Kraków 1959, s. 36.

przywiązaniu serca i uznaniu rozumu, jest godne szacunku, o tyle taki szzał zmysłowy [...] wzbudza rodzaj wstrętu [...]”⁵³.

To ciekawa uwaga, charakterystyczna dla ascetycznego modelu miłości u Orzeszkowej, wyzbytego erotyzmu. Są jednak utwory George Sand, które wprawiają w zachwyt naszą pisarkę; jest to zwłaszcza *Monsieur Sylvestre*, powieść z 1866 roku⁵⁴, której Orzeszkowa poświęciła całą stronę analizy i omówienia.

Powieść ta płynie spokojnie, ujęta w szranki ścisłego prawdopodobieństwa. Postacie jej pełne życia, odcieni, namiętności – są jednak naturalne i zrozumiałe; okoliczności zajmujące, obleczone to rzewną, to ognistą poezją – mają przecież koloryt całkiem ziemski

– zachwyca się Orzeszkowa⁵⁵. Pisarka streszcza fabułę powieści, kładąc nacisk na przedstawieniu w niej „z a c n e j, s e r d e c z n e j m i ł o ś c i”. Orzeszkowa wysoko też ocenia zawartość myślową tego utworu, w którym postacie rozprawiają o filozoficznych problemach:

czytelnik objęty techniem tych poważnych rozmyślań, zapomina o romansie i z zadowoleniem postępuje za autorką w światy badania. Powieść ta nie rozmarza, nie zaciekawia gorączkowo jak *Consuelo* czy *Leone Leoni*, ale łagodnymi obrazami zachwyca wyobraźnię i myślą przewodniczącą całemu jej ciągowi podaje umysłowi czytelnika nowe pojęcia i treść do rozmyślań. Bohaterowie tu mniej płomienni i niepospoliccy – ale człowiek, przekładający istotne piękno i rozum nad błyskotliwość i wyuzdaną fantazję, przełoży też pewno pracującego i szukającego zanego szczęścia Piotra nad melancholicznego Alfreda i spokojną, silną a rozumną Aldonę nad Walentynę namiętną, gwałtowną, szalejącą⁵⁶.

W innym swym eseju o powieści Orzeszkowa stawia George Sand w rzędzie największych pisarzy XIX wieku, obok Kraszewskiego, Dickensa i Victora Hugo. „Oto żyjące wcielenia niezmiernego bogactwa pomysłów, najwyższej potęgi fantazji, przedziwnego zawładnięcia wszystkimi ideami przenikającymi czasy ich i narody”⁵⁷. Najwyższym uznaniem w oczach pisarki cieszy się natomiast ich format „myślicieli”: „Świetne zaś te indywidualności pisarskie ukazują nam nie tylko twórców-artystów, ale i myślicieli. Tytuł filozofa-moralisty należy się każdej z nich nie mniej słusznie jak nazwa powieściopisarza”⁵⁸.

Trudno mówić o bezpośrednim wpływie utworów George Sand na powieści Orzeszkowej. Zbieżność tytułów utworów (*Ostatnia miłość* Orzeszkowej i *Le*

⁵³ *Ibidem*, s. 35.

⁵⁴ Orzeszkowa mogła przeczytać utwór w odcinkach w „Revue des deux Mondes” od czerwca do sierpnia 1865 r.; powieść ukazała się w całości w 1866 r.

⁵⁵ E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 35.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 35–36.

⁵⁷ E. Orzeszkowa, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium* [w:] E. Orzeszkowa, *Pisma krytycznoliterackie, op.cit.*, s. 145.

⁵⁸ *Ibidem*, l.c.

Dernier amour „pani Sand”), jest raczej przypadkowa, nie znajdziemy bowiem żadnych zapożyczeń, analogii w fabule oraz konstrukcji postaci. Wrażliwość i temperament obu pisarek ukształtowały się w odmiennych warunkach historycznych i w powiązaniu z różnymi tradycjami literackimi. A jednak można by się pokusić o znalezienie kilku podobieństw u obu autorek. Podobnie jak George Sand, Orzeszkowa w pierwszych utworach koncentruje się na tematyce kobiecej, podbudowanej własnymi przeżyciami, chociaż nie nasyciła ich tak otwarcie osobistymi zwierzeniami, jak to uczyniła francuska pisarka. Obie autorki łączy podobne umiłowanie wsi i jej mieszkańców. Nie wiemy, czy/lub jakie powieści „wiejskie” George Sand były znane Orzeszkowej, nie można więc osądzić, czy polska pisarka była pod ich wpływem. Uderzające jest jednak podobieństwo u obu pisarek traktowanie zarówno postaci wieśniaków, warunków ich pracy i życia, jak i dbałość o wierne odtworzenie elementów folkloru (legandy, wierzenia i zabobony, pieśni, zwyczaje itd.). Należałoby jeszcze podkreślić wielką empatię, współczucie dla pokrzywdzonych i społecznie napiętnowanych oraz niezwykłą wrażliwość na piękno przyrody, przejawiającą się w opisach. Podkreślić warto również inny rys twórczości obu pisarek: nie uznają one zasady „sztuki dla sztuki”, przejawiając raczej skłonność do tworzenia powieści z tezą⁵⁹.

Orzeszkowa, która była osobą bardzo skromną, nigdy nie myślała o tym, by porównywać się z francuską pisarką. W liście z 1896 roku pisała do Wodzińskiego, że w przeciwieństwie do George Sand, która „tworzyła wśród rozmów z najprzedniejszymi umysłami swego czasu”, ona sama spędziła „młodość i wiek dojrzały [...] na wsi głębokiej i w mieście prowincjonalnym, zalanym obczyzną, z którego zwyczajcy wygnali inteligencję polską”⁶⁰. Teodor Tomasz Jeż napisał w liście do Orzeszkowej w 1879 roku: „Zająłś w piśmiennictwie polskim stanowisko analogiczne do tego, jakie w piśmiennictwie francuskim np. zajmuje George Sand. Stosunkowość jest ta sama i znaczenie też same, sfera jeno odmienna”⁶¹. Trudno odmówić Jeżowi racji, jeśli chodzi o znaczenie Orzeszkowej w literaturze polskiej i europejskiej oraz o jej autorytet w kwestiach emancypacji kobiet⁶².

Wielką wielbicielką twórczości George Sand okazała się inna kobieta tego pokolenia, Waleria Marrené-Morzkowska (1832–1903), popularna w swej epoce

⁵⁹ Nie jest to uogólnienie kategoryzujące, a jedynie wskazuje pewną tendencję w kreowaniu fikcji.

⁶⁰ E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, oprac. E. Jankowski, t. VIII, Wrocław–Warszawa–Kra-ków–Gdańsk 1976, s. 264–265.

⁶¹ E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*, oprac. E. Jankowski, t. VI, Wrocław–Warszawa–Kra-ków 1967, s. 343, przypis 4.

⁶² Orzeszkowa była autorką artykułów i rozprawy na temat wychowania i edukacji kobiet, była też autorytetem dla emancypantek polskich i niemieckich, napisała esej *O Polce Francuzom* dla „Revue des Revues”.

pisarka, publicystka i działaczka społeczna⁶³. Jest ona autorką dwóch dużych esejów krytycznoliterackich o George Sand: *Stanowisko powieściowe i moralne Pani Sand* (1871) oraz *Pani Sand* (1876)⁶⁴.

Walerię Marrené zadziwia „siła talentu”, z jaką francuska pisarka potrafiła „zapanować nad całym cywilizowanym światem” i „utrzymać to stanowisko przez pół wieku”⁶⁵. W swym pierwszym studium polska krytyczka podkreśla – i jest to jeden z jej naczelnych argumentów broniących George Sand – że chociaż autorka *Indiany* zmieniała poglądy, to jednak zawsze pisała „w dobrej wierze” i szczerze. Dlatego do dzisiaj „jaśnieje niezacmiona niczem jak gwiazda pierwszej wielkości”⁶⁶.

Waleria Marrené wyróżnia w tym eseju trzy „fazy” twórczości George Sand. Pierwsza epoka, „namiętna, wojownicza, sprawiła, że o pani Sand zrobiło się głośno”. Pisząc o *Lelii*, autorka nie przeczy, że ów „fantazmat” napisany został „cu-downym stylem”, ale jest dziełem, które „najwięcej się przeżyło”; „Jest to świetny meteor, po którym w pamięci zostaje tylko chaotyczne wspomnienie”⁶⁷. Waleria Marrené konsekwentnie w obu swych esejach odpiera oskarżenia o niemoralność utworów George Sand, „bo zdaje nam się, że tam gdzie jest głębokie wniknięcie w przedmiot, sumienne opracowanie i badanie psychiczne, moralność sama przez się znaleźć się musi”⁶⁸. Dając przykład powieści Sand *Leone Leoni*, krytyczka pisze:

Pani Sand badając wszystkie położenia, w których serce walczyć musi z obowiązkiem i potępieniem świata, zwróciła najskuteczniej uwagę na jedną z palących kwestii społecznych, na kwestię małżeństwa [...] Kwestia ta istnieje i jest jedną z najboleśniejszych ran społecznych⁶⁹.

Pani Marrené dostrzega również problem, który dla pokolenia pozytywistek i pozytywistów był najważniejszy w kwestii kobiecej: edukacji zmierzającej do tego, by kobiety były „wychowane na ludzi a nie na konwencjonalne lalki”.

Drugą fazę twórczości George Sand autorka eseju widzi w okresie twórczym lat 1840, kiedy to pisarka „przeniosła widownię swoich powieści pomiędzy lud

⁶³ Waleria Marrené-Morzowska prowadziła w Warszawie szeroką działalność kulturalną i społeczną, zaangażowaną również w ruch emancypacji kobiet. Napisała m.in. powieści: *Jerzy, Augusta, Mężowie i żony, Walka, Mąż Leonory, Wśród kąkolu*, szkice literackie i studia, np. *Kwestia kobiet w utworach Orzeszkowej, Cyganeria warszawska*, oraz traktat pedagogiczny *Przesady w wychowaniu*. Ponadto tłumaczyła i przerabiała z języków francuskiego, angielskiego, włoskiego i niemieckiego utwory beletrystyczne i popularyzatorskie.

⁶⁴ „Przegląd Tygodniowy”, 1871, numery 36–39, oraz „Biesiada Literacka”, 1876, numery 33–36.

⁶⁵ „Przegląd Tygodniowy”, 1871, s. 294.

⁶⁶ *Ibidem*, l.c.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 299.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 301.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 302.

wiejski lub rzemieślników, odszukując wśród prostych obyczajów, cierpień, myśli, namiętności takich, jak i w oświeconej klasie” – Walerii Marrené nie podobają się te utwory, bo „nie dają dość pola do subtelnej analizy, w której celuje pani Sand”⁷⁰. Autorki nie interesują więc problemy społeczne poruszane przez Sand w jej powieściach tendencyjnych, wyraźnie preferuje powieści psychologiczne, nasycone obserwacją obyczajów. Jeśli chodzi o trzeci okres twórczości Sand, który jeszcze trwał, kiedy powstał ów szkic krytyczny, Waleria Marrené uważa, że „talent jej doszedł swego zenitu”⁷¹. Autorka ma na myśli *Valvèdre*, który to utwór omawia dokładnie, a także inne powieści z lat 1860, jak *Monsieur Sylvestre* czy *Mlle de La Quintinie*. „Szkoda doprawdy, że literatura nasza [...] pomija te śliczne powieści” – ubolewa autorka. Zapewne z tej nieznajomości ostatnich utworów „pochodzi, że dotąd imię [pani Sand] stało się synonimem zgubnych zasad i tendencji, a matki z przerażeniem usuwają jej książki z rąk córek”⁷². Pani Marrené zwraca uwagę na jeszcze jeden rys twórczości francuskiej pisarki, wrażliwość na przyrodę:

Kto tak umie czuć i rozumieć otaczające nas życie, dopatrując myśli złożone w źdźbłe trawy i w ziarneczku piasku, kto spoglądając na fenomena natury, umie dojrzeć nieskończoną harmonię rządzącą światem, ten musi być z pewnością mądrym, szczęśliwym, tym najwyższym niezmaconym szczęściem inteligencji, które tylko wiedza i uczucie utworzyć może⁷³.

W drugim swym eseju o George Sand Waleria Marrené podjęła refleksje z poprzedniego, rozwijając niektóre z nich lub je uzupełniając. Autorka kładzie nacisk na to, że od początku swej kariery pisarskiej „spośród świata zadowolonych i szczęśliwych, pani Sand wznosiła skargę pokrzywdzonych materialnie i moralnie, jakim bądź prawem lub obyczajem, i domagała się dla nich sprawiedliwości, z niezachwianą wiarą i wolą, że sprawiedliwość spełnioną być musi”⁷⁴.

Żądza prawdy, szukanie jej niezmiernie, niezadowolanie się żadnym utartym komunałom, głębokie współczucie dla każdego cierpienia, są to charakterystyczne rysy całej literackiej działalności znakomitej pisarki; tajemnica może niespożytej siły talentu, jaką posiadała przez długoletni ciąg swego zawodu⁷⁵.

Pani Marrené wraca do swej obrony Sand przed zarzutem niemoralności: pisarka francuska zdzierzała maski hipokrytom, zwalczała fałsz. Jeśli czasem posunęła się zbyt daleko – nie była w tym odosobniona. Autorka przyjmuje tutaj

⁷⁰ *Ibidem*, s. 310.

⁷¹ *Ibidem*, l.c.

⁷² *Ibidem*, s. 320.

⁷³ *Ibidem*, l.c.

⁷⁴ „Biesiada Literacka”, 1876, s. 517.

⁷⁵ *Ibidem*, l.c.

perspektywę historyczną: George Sand należała do swej epoki, podobnie jak Hugo, Quinet czy Michelet – wszystkie te głosy „czasem za szorstkie [...] przechodziły może miarę właściwą”⁷⁶. A George Sand

nie występuje [...] wręcz jako przeciwniczka małżeństwa, rodziny. Malowała tylko [...] wnętrza targanych sumień, cierpienia i walki istot owładniętych namiętnością i przestępujących z tego powodu ustawy społeczne, z tak głęboką analizą psychiczną, iż wzbudzała koniecznie dla nich współczucie⁷⁷.

Waleria Marrené wysoko ceni portrety psychologiczne postaci kobiecych w powieściach Sand, podnosi również zalety stylu, plastyczność krajobrazów, wnikliwość obserwacji różnych środowisk społecznych. Najbardziej krytycznie wypowiada się o utworach mistycznych oraz powieściach „społecznych” George Sand. Zdaniem autorki eseju, są to jej najsłabsze dzieła, ale rozumie, że w swoim czasie „wstrząsały całym inteligentnym światem”, bo stawiały pytania, które były „pytaniami epoki”⁷⁸. Waleria Marrené zauważa, że nie dość doceniono „szlachetną i umoralniającą cechę” talentu George Sand – francuska pisarka „posiadała zbyt subtelny zmysł prawdy, zbyt głębokie poczucie istotnych dóbr życia”, by wpaść np. w uwielbienie bogactwa, jak Balzac. Bardzo celne i aktualne wydają się dzisiaj uwagi dotyczące reakcji krytyki literackiej (męskiej) na twórczość George Sand:

W ogóle można powiedzieć, iż zgroza i przerażenie obudzone tak długo samym nazwiskiem Jerzego Sand, były o wiele przesadzone; gromy te nierównie więcej tyczyły się jej płci niżeli samej istoty dzieł [...] Pani Sand, jako śmiała pionierka pracy kobiecej w zawodzie literackim, płaciła, jak mówi się pospolicie, za wszystkich⁷⁹.

Od swej poprzedniczki, pani de Staël, miała też więcej szczęścia, bo „występowała w chwili, w której jej głos nie przebrzmiewał bez echa”. „Trzeba przyznać, że pani Sand miała dziwną chwytność umysłu, że była niejako dźwięcznym narzędziem, na którym grały wichry społeczne”⁸⁰.

W zakończeniu swego eseju Waleria Marrené wspomina również o kunszcie epistolarnym George Sand, o jej arcydziełach, takich jak *Listy podróżnika* czy *Listy o botanice*, wreszcie o jej utworach dla dzieci. Podziwia starość pisarki, wypełnioną pracą, która „budziła miłość i poszanowanie. Było w niej coś przypominającego wschód dnia letniego, czysty, jasny, pogodny”⁸¹.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 533.

⁷⁷ *Ibidem*, l.c.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 550.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 567 [podkr. moje – R.B.-F.].

⁸⁰ *Ibidem*, s. 567.

⁸¹ *Ibidem*, s. 570.

Esej ten, napisany wkrótce po śmierci pisarki, zawiera również informacje biograficzne. Pani Marrené podkreśliła wpływ plebejsko-arystokratycznego pochodzenia George Sand oraz jej niedobranego małżeństwa na motywy i postacie jej powieści. Na końcu swego studium pani Marrené przypomina o kontaktach Sand z Mickiewiczem i o jej związku z Chopinem, dzięki którym „nauczyła się znać Polaków i miała do nich wielką przychyłość”⁸². Nie jest to jednak dominujący temat tego tekstu: „pani Sand” jest tu wielką pisarką, której polska autorka chce złożyć hołd.

To ostatnie takie spojrzenie na George Sand w XIX wieku w Polsce. Jest to zarazem jedyny tak duży esej kobiecego autorstwa w tym stuleciu poświęcony George Sand. Dążenie do zachowania bezstronności nie powoduje wprawdzie zniknięcia subiektywnych ocen, uderzają jednak niektóre celne uwagi polskiej pisarki dotyczące, by tak to określić, „genderowego” wymiaru spuścizny literackiej George Sand. Co do jednego Waleria Marrené wszak się pomyliła: „Potomność odda z pewnością lepiej niż obecne pokolenie sprawiedliwość autorce i oznaczy jej miejsce właściwe w literaturze”⁸³. Na wyjątkową złośliwość losu zakrawa fakt, że ten sam esej ukazał się w setną rocznicę urodzin George Sand (w 1904 r.), w tym samym czasopiśmie („Biesiada Literacka”) pod tytułem *Zły duch Chopina*. Na pierwszych stronach tego tekstu autor/ka podpisany/a skrótem [W.w.M.m.] usprawiedliwia się, dlaczego w ogóle przypomina o tej okropnej kobiecie. Waleria Marrené nie mogła zaprotestować, nie żyła już od roku. Widoczna jest już cezura, zapowiadająca zjawisko, które nasili się w setną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina w 1910 roku. George Sand, której utwory na początku XX wieku nie były już prawie czytane, przechodziła do legendy wyłącznie jako kochanka polskiego kompozytora.

Jak zauważyłam na wstępie, jest rzeczą znamioną, że George Sand jest przez polskie pisarki nazywana „panią Sand”, tworzy to pewną „kobiecą solidarność”. Pani Sand pozostaje więc w ich oczach jedną z nich, kobietą i artystką niepodpisującą się nazwiskiem ani panieńskim, ani męża, a swoim własnym, przez siebie wymyślonym.

Uderzające jest uznanie, z jakim Polki piszą o George Sand, nawet wtedy, gdy ją atakują. Autorka *Consuelo* jest dla nich przede wszystkim wielką pisarką, dorównującą takim twórcom tego stulecia, jak Victor Hugo czy Honoré de Balzac. Podziwiają ją nawet te pisarki, które niewiele akceptują z jej twórczości i poglądów, jak Ziemięcka; niektóre, jak Żmichowska czy Orzeszkowa, podziwiają ją, choć nie bez zastrzeżeń, wreszcie – George Sand ma również zdecydowane wielbicielki, jak Woykowska i pani Marrené.

⁸² *Ibidem*, l.c.

⁸³ *Ibidem*, s. 571.

Jeśli chodzi o twórczość George Sand, polskie pisarki czytały jej powieści w miarę ich ukazywania się we Francji. *Indianę*, *Lelię* i *Consuelo* czytały w oryginale, pierwsze powieści Sand (poza *Leone Leoni*) nie doczekały się bowiem przekładów na język polski. Miało to również niedobre skutki, jeśli chodzi o późniejszą recepcję Sand w Polsce. Dyptyk o *Consuelo*, tak podziwiany przez Żmichowską, nie doczekał się porządnego przekładu⁸⁴. Sama Żmichowska – najwierniejsza polska czytelniczka tej powieści, też odeszła potem w zapomnienie.

Czy George Sand wywarła wpływ na polską powieść kobiecą XIX stulecia? Odpowiedź nie jest prosta ani jednoznaczna. Na pewno najbardziej do romantycznych utworów George Sand zbliżyła się Żmichowska, ale i to podobieństwo nie jest oczywiste. Wydaje się, że „pani Sand” była dla polskich pisarek, ale także publicystek, działaczek, przede wszystkim ikoną nowej kobiecości, świadomej swej wartości, niepokornej, by nie rzec – zbuntowanej przeciwko społeczeństwu. W oczach Polek wielką wartością „zjawiska”, jakim była George Sand, pozostawała też jej niezależność materialna – coś, co wiele kobiet wtedy niezwykle ceniło.

Teksty krytyczne o George Sand, jak można było zauważyć, są natomiast uwarunkowane aktualnymi problemami, którymi zaprzątnięte były umysły kobiet na ziemiach polskich, oraz panującymi prądami literackimi, zjawiskami społecznymi, a nawet politycznymi. W latach czterdziestych George Sand znalazła się w centrum polemik ideologicznych, jej postawa, utwory i poglądy wywoływały żywe emocje. Kobiety włączyły się do tych sporów, których temperatura rosła przed 1848 rokiem. Po upadku powstania styczniowego George Sand, stając się szacowaną „pisarką klasyczną”, nie wzbudzała już sporów ani skrajnych uczuć. Powoli jednak też zaczęła zanikać jej pozycja w świecie kobiecej twórczości literackiej na ziemiach polskich. To, co pozostało, to obraz kobiety niezależnej, samodzielnej, twórczej. W oczach pisarek polskich XIX wieku „pani Sand” pozostawała owym „geniuszem szalonym, lecz użytecznym”, ale też i „najtkliwszą i najszańszą między kobietami...”, postacią, która swą twórczością i swym życiem dała przykład kobiecego losu niepodporządkowanego patriarchalnemu, androcentrycznemu porządkowi społecznemu. Uderzający jest fakt, iż pisarki polskie rzadko wspominały o związku George Sand z Chopinem. O to zadbali już pod koniec XIX stulecia polscy biografowie wielkiego kompozytora.

⁸⁴ W 1844 r. ukazała się *Konsuelo* w przekładzie Bogumiła Wisłockiego, ale powieść przeszła bez echa (George Sand, *Konsuelo*, przekł. B.[ogumił] W.[isłocki], Lipsk 1844/45, przedruk: J. Breslauer, Warszawa 1875).

**« Madame Sand, ce génie extravagant.... » George Sand vue
par les écrivaines polonaises du XIX^e siècle**

Résumé

George Sand était fort lue et estimée par les écrivaines polonaises du XIX^e siècle, indépendamment de leurs prises de position morales ou religieuses. Cette étude dessine la courbe de cet intérêt porté à la personne et à l'œuvre de la romancière : « Madame Sand » représentait pour les Polonaises un certain modèle d'une féminité engagée et autonome, qu'elles acceptaient avec enthousiasme ou rejetaient, non sans quelques réserves. Parmi les noms évoqués ici figurent les grandes romancières (Narcyza Żmichowska, Eliza Orzeszkowa) et beaucoup d'autres écrivaines et journalistes qui, appartenant à l'élite intellectuelle, ont contribué à garder les valeurs nationales et morales du pays occupé par des empires ennemis. Dans les années 1840, George Sand était souvent un catalyseur dans les polémiques devenues vives à l'approche du Printemps des Peuples ; dans la seconde moitié du siècle, elle était surtout considérée comme une grande romancière et les écrivaines polonaises la traitaient avec déférence. L'éventuelle influence de l'œuvre sandienne sur le roman de femme en Pologne est plutôt problématique : aux yeux des écrivaines polonaises, George Sand demeurait en premier lieu l'icône de la féminité émancipée.

**“Mrs Sand, the extravagant genius...” – George Sand in the eyes of the 19th century
Polish women writers**

Summary

The article outlines the evolution of interest in George Sand and her literary oeuvre: in the eyes of Polish women, “Miss Sand” represented a kind of femininity associated not only with independence but also devotion; a model of womanhood which was either embraced with enthusiasm or rejected altogether. George Sand's literary output generated interest of such great women writers as Narcyza Żmichowska and Eliza Orzeszkowa, as well as of a number of women writers and women publicists comprising the intellectual elite of Partitioned Poland. In 1840s, George Sand's name was being mentioned in lively polemics preceding the Revolutions of 1848. In the second half of the century, she was considered a great novelist and was held in esteem. Direct influence of George Sand's literary output on women's novel in Poland has not yet been unequivocally discerned. In the eyes of Polish women, George Sand remained a person whose life and literary works epitomize a woman's fate which does not conform to the patriarchal, androcentric social order.

Key words: literary reception; 19th century women's literature; emancipation

CLARINDA E. CALMA

Wyższa Szkoła Europejska im. Ks. J. Tischnera

**DZIEŁO UWIECZNIAJĄCE SERDECZNĄ PAMIĘĆ
O EDMUNDZIE CAMPIONIE:
CZYLI O RĘKOPISIE *CONCIONALE* [...] *EDMUNDI CAMPIANI*
W KSIĄŻNICY CIESZYŃSKIEJ¹**

EDMUND CAMPION: „SŁODKI GŁOS Z OKSFORDU”

Latem 1566 roku, od 31 sierpnia do 6 września, kiedy Anglia była rozdarta polemikami teologicznymi pomiędzy przedstawicielami Kościoła ustanowionego, katolikami i purytanami, czas stanął w miejscu dla oksfordzkiej wspólnoty akademickiej². Młoda królowa Elżbieta, w towarzystwie sekretarza stanu Williama Cecila oraz niedawno mianowanego kanclerza uniwersytetu Roberta Dudleya hrabiego Leicester, przyjechała odwiedzić Oksford, a szczególnie wyróżniające się wówczas najważniejsze i najbogatsze kolegia, czyli Magdalen College oraz Christ Church. Całemu pobytowi królowej towarzyszyły dysputy teologiczne profesorów za dnia i studenckie przedstawienia teatralne w nocy. Były to dni „porządku i harmonii religijnej i cywilnej”, jak pisze John Nichols w *The Progresses of Queen Elizabeth*, cytując słowa Williama Cecila, wypowiedziane przy okazji wizyty królowej w Cambridge w 1564 roku³: „Pragnę ukazać szczególnie dwie

¹ Wyniki badań przedstawione w tym artykule to owoce pracy zespołu badawczego z udziałem dr. Gerarda Kilroya oraz dr. Katarzyny Gary. Zostały one zrealizowane w ramach projektu badawczego „Wydawnictwa drugiego obiegu w nowożytnej Anglii i Polsce”, sfinansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (projekt DEC-2011/01/D/HS2/0312.5).

² Obszerniejsze opracowanie rękopisów oraz opis pobytu królowej w Oksfordzie znajdzie czytelnik w znakomitym artykule Gerarda Kilroya, wydanym w 2013 r., który stanowi podstawę mojego opisu, por. G. Kilroy, *The Queen's Visit to Oxford in 1566: A Fresh Look at Neglected Manuscript Sources*, „Recusant History”, Vol. 31, no 3, May 2013, s. 331–369.

³ Gerard Kilroy we wspomnianym artykule przeciwstawia „oficjalną” wersję opisu pobytu królowej, przedstawioną przez Nicholisa (por. J. Nichols, *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*, London 1823, t. 1, s. 156), rękopiśmiennym, a także w niektórych wypadkach własnoręcznym opisom oksfordzkich uczonych, takich jak Thomas Neale, John Bereblock czy

rzeczy na tym Uniwersytecie: porządek oraz naukę. A przez porządek mam na myśli porządek w religii oraz w zachowaniu cywilnym”.

Sam tytuł głównej dysputy teologicznej, „O prawie noszenia broni w wojnach religijnych”, był bardzo odległy od tematu, który wówczas polaryzował środowisko akademickie, czyli sprawy szat liturgicznych. Najnowsze badania nad tekstami trzech uczestników tamtej wizyty ze środowiska akademickiego: królewskiego profesora języka hebrajskiego Thomasa Neale’a, wykładowcy z St. John’s College – Johna Bereblocka, oraz uczonego z Corpus Christi – Milesa Windsora, ukazują inny obraz tamtych lat, odbiegający od oficjalnej wersji historii. W tych rękopisach, jak przekonuje Gerard Kilroy, widzimy napięcie oraz determinację katolików do zachowania pamięci historycznej. Widać, jak bardzo środowisko oksfordzkie ucierpiało z powodu braku profesorów oraz studentów, którzy zostali zmuszeni do emigracji, głównie do Lovanium (Louvain) we Flandrii. W czasie wizyty królowej środowisko katolickie miało jednak nadzieję zdobyć jej serce.

Do otwarcia trzydniowej sesji dysput teologicznych mistrz ceremonii zaprosił najzdolniejszego mówcę – wykładowcę z St. John’s College, Edmunda Campiona, który również następnego dnia miał debatować w obecności Cecila, Leicesterera oraz ambasadora Hiszpanii – Guzman. Mowa powitalna Campiona, podczas której obficie prawił komplementy zarówno królowej, jak i jej kancelarzowi, przemieniła się w pochwałę filozofii oraz sztuk wyzwolonych, by wreszcie przerodzić się w apel o wsparcie finansowe dla kolegów. Campion zwrócił się do władczyni z prośbą, aby wspomogła rozwój filozofii, królowej nauk, tak jak kiedyś zrobił to jej dziadek Henryk VII, fundując Brasenose i Corpus Christi, oraz jej ojciec Henryk VIII, zakładając Christ Church College.

Po zakończeniu tej mowy zabrał głos Robert Dudley hrabia Leicester, który – jak pisze Thomas Neale w swoim rękopisie – zwrócił się do Campiona tymi słowami: „Prawdziwie (niezwykle mądry chłopcze), królowa nie przestaje podziwiać twojej mowy [...] do tego stopnia, że zostałem poproszony o to, aby zapytać, co królowa może zrobić dla ciebie lub dla twoich przyjaciół”⁴. Tak wielu podziwiała mowę Campiona po tej wizycie, że wkrótce powstała w Oksfordzie grupa jego admiratorów, którzy przybrali nazwę „Campioniści”⁵.

Miles Windsor, Bodley MS 12, folio ii–iv; 113–145; CCC MS 257, Bodley MS Twyne 17. Wszystkie opisy Kilroy dokładnie omawia w swym artykule.

⁴ Por. R. Simpson, *Edmund Campion*, Herefordshire 2010, s. 25. Simpson cytuje tu tekst z jednej z pierwszych biografii Campiona, Paula Bombina *Vita et martyrium Edmundi Campiani*, Mantua 1620.

⁵ R. Simpson, *Edmund Campion*, s. 19–20. Od najmłodszych lat Campion wyróżniał się swym talentem oratorskim. Mając zaledwie 13 lat wygrał bardzo prestiżowy konkurs „Srebrnego pióra”, zorganizowany dla najzdolniejszych uczniów Londynu; niedługo potem został wybrany do powitania królowej Marii w czasie procesji koronacyjnej w stolicy, *ibidem*, s. 14–15.

CAMPION I JEGO DROGA RELIGIJNA: JEZUITA I POLEMISTA

Kiedy cztery lata później, czyli w roku 1570, w wieku 30 lat Campion udał się do Irlandii jako gość Jamesa Stainhursta, posła irlandzkiej Izby Gmin, jego życie radykalnie się zmieniło. Nawraca się wtedy na katolicyzm; ukrywa się przed aresztowaniem w Irlandii i na Wyspach Brytyjskich, a następnie wyjeżdża z Anglii do Douai, gdzie dawny profesor Oriel i St. John's College, William Allen, stworzył Kolegium Angielskie, skupiające katolickich intelektualistów i profesorów, głównie z Oksfordu, i młodych katolików kształcących się do pracy w podziemnym Kościele katolickim na Wyspach Brytyjskich. Jednak z jakiegoś powodu Campion postanawia odłączyć się od tego środowiska i w 1573 roku wyjeżdża do Rzymu, gdzie wstępuje do Towarzystwa Jezusowego. Niedługo potem zostaje oddelegowany do jezuickiej prowincji austriackiej w Brnie. Tam wspólnie z włoskim jezuitą Janem Campiano zakłada nowicjat, a w 1574 roku wyjeżdża do Pragi, by pracować w nowo założonym kolegium jezuickim Clementinum. Sześć lat później, na prośbę Williama Allena, Campion zostaje zaproszony do Rzymu, aby wspólnie z Robertem Personsem zainicjować pierwszą zorganizowaną pracę duszpasterską w podziemnym Kościele katolickim w Anglii, cierpiącym na brak księży. W czerwcu 1580 roku przyjeżdża do Anglii i niedługo potem pisze list otwarty do środowiska akademickiego Oksfordu i Cambridge, zapraszając do otwartej dysputy teologicznej (tzw. „Wyzwanie do Rady Królewskiej”). List ten był szeroko komentowany w kościołach i rozpowszechniany w formie rękopisu nie tylko w Anglii, ale w całej Europie. Z moich ostatnich ustaleń wynika, że list ten dotarł także do króla Stefana Batorego, który 21 kwietnia 1581 roku napisał w tej sprawie do nuncjusza papieskiego w Polsce Andrei Caligarięgo: „Czytałem zdania [*capita*] waszego angielskiego jezuitę z wielkim upodobaniem”⁶. Warto tu zaznaczyć, że do tej pory tacy polscy badacze, jak Urszula Szumska (1938), Henryk Zins (2005) czy Ludwik Boratyński, który opracował *Epistolae et acta* nuncjusza papieskiego w Polsce I. A. Caligarięgo (*Monumenta Poloniae Vaticana*, 1915), mylnie wnioskowali, że Batory odnosi się do książki Campiona *Rationes Decem*, wydanej w czerwcu 1581 roku⁷. Jednak należy pamiętać, że korespon-

⁶ *Ioannis Andreae Caligari, nuntii apostolici in Polonia, epistolae et acta 1578–1581*, ed. Ludwik Boratyński (*Monumenta Poloniae Vaticana*, t. IV), Cracoviae 1915, s. 619. Pragnę w tym miejscu podziękować Gerardowi Kilroyowi za zwrócenie mojej uwagi na ten bardzo istotny szczegół.

⁷ U. Szumska, *Anglia a Polska w epoce humanizmu i reformacji*, Lwów 1938, s. 91; H. Zins, *Polska w oczach Anglików w XIV–XVI w.*, Lublin 1974, s. 142. Zarówno Szumska, jak i Zins cytują Boratyńskiego, z tym że jest tu mowa o *Rationes Decem* wydanych w czerwcu 1581 r., a nie o „Wyzwaniu do Rady Królewskiej”, które było pierwowzorem *Rationes Decem* i zostało szeroko rozpowszechnione w Anglii w postaci rękopisu. Wydanie Piotra Skargi z 1584 r. zawiera m.in. ten tekst, pod tytułem „List Edmunda Campiona Societatis Iesu do Rady i Senatu królowej angielskiej”, w którym znajduje się owo „wyzwanie do dysputy” razem z innymi listami napisanymi przez Campiona w tym samym czasie, Piotr Skarga, *Dziesięć dowodów*, Wilno 1584, s. B^r–C^r.

dencja między Batorym i Caligarim musiała mieć miejsce przynajmniej na początku kwietnia, skoro król odpisał już z datą 21 kwietnia. Wynika z tego, że listy zostały wymienione trzy miesiące przed wydaniem *Rationes*. Decyzja o napisaniu książki zapadła najprawdopodobniej w maju, bo dopiero wtedy Campion i Persons zorientowali się, że nie dojdzie do publicznej dysputy. *Rationes Decem* to dzieło Campiona polemizujące z protestantami o takich zagadnieniach wiary chrześcijańskiej, jak teksty Ojców Kościoła, interpretacje Pisma Świętego lub samej natury Kościoła czy też wreszcie znaczenie soborów. Dziś znamy tylko cztery egzemplarze z 400 rozdanych, choć Allison i Rogers odnotowali 75 późniejszych łacińskich wydań w różnych miastach Europy. Książka ta została również przetłumaczona na różne języki nowożytne: niemiecki, francuski, włoski, czeski, węgierski, słowacki, a także polski⁸. Warto zaznaczyć, że Campion nie porusza w niej najbardziej wrażliwej wtedy w Anglii kwestii papieżstwa czy *Regnans in Ecclesia* ani też bulli papieskiej ekskomunikującej królową Elżbietę.

Wydanie tej małej książeczki w prowizorycznej drukarni w Stonor pod Londynem kosztowało Campiona życie. Niedługo po rozdaniu egzemplarzy w Oksfordzie na uroczystości zakończenia roku akademickiego w lipcu 1581 roku Campion został aresztowany w Lyford Grange pod Oksfordem.

Publiczna dysputa miała, co prawda, miejsce, ale dopiero w listopadzie, w londyńskiej Tower, w obecności Rady Królewskiej, która składała się w dużej części z profesorów obecnych w Okfordzie podczas wizyty królowej piętnaście lat wcześniej, kiedy Campion zebrał tyle pochwał i słów podziwu od swoich akademickich kolegów, Johna Jewela, Lawrence'a Humphreya (*Jesuitisima Pars Prima*, 1581, 1582) czy Williama Clarka (*An answer to a seditious Jesuit*, 1581) lub Williama Whittakera (*Ad rationes decem*, 1581). Warto podkreślić, że czołowi kalwińscy teologowie, jak William Clark i William Whittaker, opublikowali w latach 1581, 1582 odpowiedzi na dzieło Campiona. Ale nawet wtedy, mimo fizycznego osłabienia z powodu kilkumiesięcznego pobytu w więzieniu i ciężkich tortur, Campion jako błyskotliwy dysputant nie zawiódł publiczności, o czym wiemy z dostępnych rękopisów, zawierających osobiste relacje uczestników dysputy. Robert Persons, na przykład, pisze:

Endless is the number of books, dialogues, discourses, poems, witticisms, that are made and published, sometimes in print, sometimes in manuscript, in praise of these martyrs and in condemnation of their adversaries. [Nieskończona jest liczba książek, dialogów, rozpraw,

⁸ A. F. Allison, D. M. Rogers, *The Contemporary Printed Literature of the English Counter-Reformation Between 1558 and 1640*, Hampshire 1989, s. 24–29. Lista jednak nie jest kompletna i nie wymienia innych wydań w języku łacińskim, węgierskim, czeskim i słowackim. Według moich ustaleń, w wielu bibliotekach w Polsce znajdują się również inne wydania *Rationes Decem*, co niewątpliwie świadczy o ogromnym zainteresowaniu Campionem w ciągu następnego stulecia.

wierszy, dowcipów, które powstają i są rozpowszechniane, czasem drukiem, czasem w rękopisie, ku chwale tych męczenników i ku pogardzie ich adwersarzy⁹.

ŚMIERĆ CAMPIONA I JEGO RECEPCJA POZA WYSPAMI BRYTYJSKIMI

W kwietniu 1852 roku powstały przynajmniej cztery książki o męczeństwie Campiona, jedna z miedziorytami, oraz wiele rękopiśmiennych wierszy na jego cześć. Jedną z nich to bardzo mała książeczka po francusku, którą – jak wspomina Henry Colbham, ambasador Anglii w Paryżu, w liście do Francisa Walsinghama, sekretarza stanu królowej, napisanym 4 stycznia 1582 roku, miesiąc po śmierci Campiona – biskup Ross, agent Marii, królowej Szkocji, zlecił wydać. Nie tylko została przekazana królowi Francji Henrykowi III, ale była powszechnie dostępna i sprzedawana w Paryżu. „Prosiłem króla – dodaje Colbham – aby zlecił wycofanie tej książki z rynku”.

I sent you a small book of the death of Campion. They have been crying these book in the streets with outcries naming them to be cruelties used by the Queen of England. Whereon I used M. Brulart's means to move his Majesty to give order that such untruths might be stayed and forbidden, which seemed to prejudice her Majesty's good fame. The king has now given order to the Procurator-fiscal that there shall be a prohibition of the further sale of such books, and those punished who have used such unworthy outcries¹⁰.

*L'Histoire de la Mort*¹¹ wydana została dwukrotnie w 1582 roku w języku francuskim. W drugim wydaniu, grudniowym, została rozszerzona o *particulez* bezpośrednio z Anglii i jest wielką pochwałą Campiona, jak pisze o tym sam autor:

God granted me the grace to write these things as I found myself a witness (though with no little danger and difficulty) not only of hearing, but of seeing all these disputations in the Tower. And certainly I heard Father Edmond reply with such facility, and promptness to their clever arguments, that it seemed to me that there was nobody living who could have done this as well. The debates lasted for the space of four days, from eight till eleven in the morning, and from two till five in the afternoon [Niech Bóg da mi łaskę napisania o sprawach, których stałem się świadkiem (choć nie bez trudności i niewielkiego niebezpieczeństwa), nie tylko słysząc, ale i widząc te dysputy w Tower. I słyszałem, jak ojciec Edmund odpowiadał na ich podstępne argumenty błyskotliwie i z taką swobodą, że zdało mi się, iż nie ma wśród żywych nikogo, kto mógłby zrobić to równie dobrze. Debaty trwały cztery dni, od ósmej do jedenastej rano i od drugiej do piątej po południu]¹².

⁹ Robert Persons, *Letter to the Pope, 14 June 1581* [w:] R. Simpson, *Edmund Campion*, s. 303.

¹⁰ *Calendar of State Papers Foreign, Elizabeth*, Vol. 15: 1581–1582, red. A. J. Butler, Institute of Historical Research 1907, s. 438–452 (Elizabeth: January 1582, 1–10). URL: <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=73535> (dostęp 15 kwietnia 2014).

¹¹ Jest to mała książka w octavo, o wymiarach 155×100 mm, 16 folio i 4 sygnatury.

¹² Dieu m'a fait la grâce que moy escry ces chose, me fois retrouve (combine qu'avec danger

CAMPION NIEZNANY: OD PRAGI DO CIESZYNA

Większość dostępnych w Anglii źródeł, w postaci rękopisów i druków, ukazuje początkowy okres działania Campiona oraz ostatnie lata jego życia. Niezbadany pozostaje okres jego pobytu w Pradze. Amerykański badacz dziejów Campiona, Thomas McCoog, zaznacza jednak, że lata spędzone przez Campiona w Czechach były najpłodniejszym intelektualnie etapem jego życia. Jak pisze historyk kultury Daniel Anderson, historia Campiona nie może ograniczać się do jego męczeństwa, które przede wszystkim interesuje badaczy¹³. Zainteresowanie głównie okresem angielskim Campiona wynika z braku dostępu do źródłowych materiałów o jego życiu i pracy w Brnie i Clementinum. Niedawno jednak udało się Andersonowi odnaleźć dwa rękopisy M42 i M65, znajdujące się dziś w katedrze metropolitalnej w Pradze. Są to notatki dwóch uczniów Campiona, Adama z Winoru oraz Caspara Brziskiego. Jak pisze Anderson, w notatkach tych przedstawiono Campiona jako profesora filozofii i retoryki w jezuickim Clementinum. Ukazuje się tu nam jako wybitny nauczyciel, którego wykłady cechowała jasność i klarowność dowodzenia. W tym świecie akademickim, jak mówi Anderson, nie było ani potrzeby, ani miejsca dla oryginalności; dobry nauczyciel wykazywał swą wiedzę poprzez „koherentność, jasność, przejrzystość oraz umiejętność odnoszenia się do rzeczy zwyczajnych” („coherence, clarity, comprehensiveness and subtlety and the ability to relate to a reservoir of broadly agreed commonplaces”). Owe rękopiśmienne notatki z wykładu logiki i fizyki naturalnej Edmunda Campiona są tego dowodem. Rękopis ma jasne proveniencje. Są to notatki spisane przez dwóch uczniów „a dictata p. Edmundi Campiani”, jak napisano na karcie A2, wspomnianych wyżej Adama z Winoru i Caspara Brziskiego. Notatki z wykładu logiki Arystotelesa były sporządzane od 16 stycznia do 17 lipca 1578 roku, a notatki z fizyki Arystotelesa – od 11 sierpnia 1578 do 9 lutego 1579 roku. Były to więc najprawdopodobniej ostatnie zajęcia Campiona ze studentami przed wyjazdem do Anglii. Później rękopisy zostały oddane Georgowi Bartholdowi Pontanusowi, dziekanowi praskiej katedry, gdzie przetrwały najazd Szwedów, a następnie przekazano je do katedry metropolitalnej. Notatki zostały sporządzone na podstawie bardzo często używanego w kolegiach jezuickich podręcznika *Komentarz do fizyki Arystotelesa* autorstwa Franciszka

& difficulte) tescmoin non seulement d'ouye, mais de veue a toutes ces disputes faictes en la tour. Et certes j'oyois le Pere Edmond responder avec telle facilite, & promptitude a leurs arguments subtils, qu'il me sembloit aucune personne vivante n'y pouvoir mieux satisfaire [...] L'espace de quatre jours les disputes durent, depuis huit heures du matin jusques a unze, & depuis lesdeux du relevee jusques a cinq, *L'Histoire de la Mort*, sig. B3.

¹³ D. Anderson, *How to Teach Philosophy*, „Times Literary Supplement”, March 8, 2013, s. 1–4. Wersja dostępna online http://www.thetls.co.uk/tls/reviews/other_categories/article1226012. ece (dostęp 4 kwietnia 2014).

z Toledo, z komentarzem samego Campiona. Interesujące natomiast są dalsze losy tego tekstu – *habent sua fata libelli*. Te zwykłe notatki wkrótce po ich sporządzeniu stały się skromnym pomnikiem słów i samej osoby Campiona. Widać na ich stronicach nie tylko osobiste komentarze uczniów Campiona, ale także staranne ozdoby, jakby kopista chciał w ten sposób oddać hołd mistrzowi. Na ostatniej stronie tego ozdobnego rękopisu – czyli na karcie 96 – pisze on, że notatki zostały przepisane 23 kwietnia 1582 roku, w dniu św. Jerzego i św. Wojciecha, patronów Bohemii.

W podobnym duchu szczerego pragnienia uwiecznienia mistrza należy odczytać niedawno odkryty rękopis Campiona, pochodzący od innego jego ucznia i współbrata – czeskiego jezuitę Jana Aquensisa. Rękopis Szersznik DDV8, który obecnie znajduje się w Książnicy Cieszyńskiej, szczęśliwie przetrwał nie tylko potop szwedzki, ale i dwie wojny światowe. W czasie ostatniej wojny byłby uległ zniszczeniu, gdyby nie spryt i intuicja przedwojennego dyrektora Książnicy Wiktora Kargera, który otrzymał od oficerów nazistowskich rozkaz zniszczenia całego księgozbioru, z wyjątkiem germaników¹⁴. Rękopis ocalał, choć sami bibliotekarze uznali go za zaginiony, o czym świadczy krótka notatka w katalogu bibliotecznym: „Odnalezione 26 kwietnia 2003”. Był w bardzo złym stanie, ale został poddany konserwacji w 2010 roku i dzięki temu możemy dziś badać ten artefakt z życia akademickiego Campiona w Clementinum. Co więcej, homilie zachowane w tym rękopisie pokazują, jak ważną rolę pełnili później tacy jezuiti, jak Campion i Aquensis, na dworze Rudolfa II, skoro niektóre z nich zostały napisane i wygłoszone właśnie dla dworu habsburskiego cesarza.

Rękopis Szersznik DDV8 trafił do Cieszyna dzięki księdzu Leopoldowi Szersznikowi, pionierowi bibliotekarstwa i edukacji kulturalnej, wielkiemu mecenasowi książek i kultury, który był pomocnikiem bibliotekarza działu starodruków i rękopisów w Clementinum. Po kasacji zakonu jezuitów Szersznik wzbogacił swoją prywatną bibliotekę zbiorami klasztorными. W 1775 roku przyjechał do Cieszyna, gdzie został najpierw nauczycielem gimnazjum w roku 1776, a później, w 1787 – dyrektorem. Na pierwszej karcie rękopisu widać notatkę zrobioną ręką Szersznika: „Concionale ex concionibus a Reverendisimo Patre Edmundo Campiano Societatis Iesu”, a na niektórych kartach – skromne rękopiśmienne zapiski, jak ta z *verso* okładki: „Ta książka została wysłana do Rzymu do Wielebnego Ojca przez Ojca Tomasza Szczepana; podlega zwrotowi Leopolda Sz.”, lub przypisujące niektóre homilie: „P. Edmundi”, „ojcu Edmundowi”.

¹⁴ K. Nowak, *W latach wojny światowej 1939–1945* [w:] *Dzieje Cieszyna od pradziejów do czasów współczesnych*, red. M. Bogus i in., Cieszyn 2010, s. 393–427, zwłaszcza s. 407–409. Składałam w tym miejscu podziękowania wszystkim pracownikom Książnicy Cieszyńskiej, a w szczególności jej dyrektorowi, Panu dr. Krzysztofowi Szęlongowi, za bardzo życzliwą pomoc w udostępnieniu rękopisu i uzupełnieniu mojej wiedzy na temat historii tego cennego księgozbioru.

Sam rękopis składa się z 419 kart. Pierwsze to najwyraźniej notatki z homilii z całego roku liturgicznego, począwszy od pierwszej niedzieli Adwentu. Nie jest jasne, czy są to homilie ojca Aquensisa, czy Campiona. Natomiast na karcie 149r widnieje napis: „Tractatus Novos sive Evangelia totius anni ex concionibus Rvdi Tris Edmundi Campiani q̄trac [contractus/detractus] anno 15(6)79. Feliciter auspiciatus” („Nowy traktat albo Ewangelia na cały rok na podstawie homilii Wielebnego Ojca Edmunda Campiona skompilowany z roku 1579”). Tak jak i w rękopisie praskim, nie brakuje tu osobistych komentarzy, jak np. na karcie 174v, gdzie znajdujemy następującą notę:

Koniec traktatu Wielebnego Ojca Edmunda Campiona, którego sukcesorem był Wielebny Ojciec Jan Aquensis, który w niedzielę [?] wygłosił pierwsze kazanie, na którym byli obecni Wielebny Ojciec Mileclerus, Wielebny Ojciec Wolfgang Selenderus i ja, który to spisałem, natomiast nie było Ojca Grzegorza i jego bezmyślnego towarzysza.

Są tu także bardzo rozbudowane notatki z wykładu z dzieła *Partitiones annotata* Cycerona, który John Schmidl w *Historia Provinciae Bohemiae* z 1747 roku przypisuje Campionowi. Być może są to notatki Campiona do jego zajęć z retoryki. Jest, oprócz tego, kilka homilii Campiona, na przykład na dzień św. Wacława, wygłoszona przez Campiona w obecności samego Rudolfa II, homilie z okazji śmierci Marii Cardony należącej do dworu Filipa II i córki sekretarza Rudolfa II. Ta homilia – jak podkreśla Schmidl – była często przepisywana i drukowana. Jest to bardzo interesująca kopia oryginalnego tekstu Campiona, gdyż w zbiorze jego prac, *Omnia Opuscula Edmundi Campioni*, wydanym w roku 1605 przez jego ucznia, angielskiego jezuitę i późniejszego profesora retoryki w Ingolstadt, Roberta Turnera¹⁵, znajduje się tylko ostatni akapit tej homilii. W omawianym rękopisie znajdujemy natomiast cały tekst; zachowały się też inne, nieznanne homilie Campiona oraz jego zapomniane dialogi *Dialogus Mutus*.

Ciekawe wnioski można wyciągnąć z samego wyglądu i stanu rękopisu. Na kartach od pierwszych do 174 znajdujemy notatki z homilii na każdą niedzielę, od pierwszej niedzieli Adwentu. Według notatek Szersznika, są to homilie z Adwentu 1578/1579 roku. Na kartach od 174 do 389 spisane są homilie na wszystkie niedziele okresu liturgicznego, rozpoczynające się także od pierwszej niedzieli Adwentu. Warto zaznaczyć, że tekst pisany jest bardzo niewyraźnie, na papierze słabej jakości; można by nawet wnioskować, że są to notatki robione „na żywo”, w trakcie słuchania homilii. Karty z tekstem przypisanym Campionowi są natomiast zapisane bardzo starannym pismem, na znacznie lepszym i ładniejszym

¹⁵ Robert Turner (1548–1599) to jeden z uczniów Campiona jeszcze w St. John's College, który został profesorem retoryki i etyki w Ingolstadt. W roku 1588 z polecenia Williama Allena został dziekanem oraz prebendem we Wrocławiu, por. I. Kurelac, *Robertus Bonaventura Britanus (Robert Turner) and the Lost Manuscript of Dinko Zavorović's „De rebus Dalmaticis”*, „Journal of Croatian Studies”, Vol. XLVIII, 2007, s. 98–113.

papierze, a ich znak wodny jest podobny do znaku papierni z Bawarii – dwie wieże na jednej stronie i kopuła katedralna na drugiej. Poniżej podaję opis tekstów Campiona znajdujących się w rękopisie:

- Fol. 390r–391v Dialogus Mutus a R. P. Edmundo compositus
- Fol. 391v–392r Carmen ad Convivas sanctae memoria P. Edmundi
- Fol. 392r–392v Letaniae B. Virginis compositae a Reverendo P. Edmundo Campiano de Societate Iesu
- Fol. 392v–396r De tutela B. V. Mariae auctore P. Edmundo
- Fol. 400r–405r De iuvene academic oratio R. P. Edmundi in promotione seu renovatione studiorum habita
- Fol. 405v–407v Oratio in funere Mariae Cardonae A Rendo [A reverendo] D[omino]. P[ater]. Edmundo habita
- Fol. 408r–414v Oratio de S. Wenceslao Patronae Bohemiae a P. Edmundo Campiano compositae et ad eodem in promotione studiorum recitata 1576 [napisany bardzo staranną ręką z ozdobami pod tytułem]
- Fol. 417r–421r De Foedere virtutis et Scientiae Oration [Oro-oratio] P. Edmundi [ewidentnie dopisane]
- Fol. 425r–428v P. Edmundi 'Quae Christo Sevatori causa fuit Auditores ut exilium humano'

Na końcu znajdujemy dwie homilie Jana Aquensisa: jedną napisaną z okazji pogrzebu nuncjusza apostolskiego na dworze Rudolfa II, a drugą – pogrzebu arcybiskupa praskiego we wrześniu 1580 roku. Tu również widać bardzo staranną rękę i mniej poprawek, ale jakość papieru jest gorsza niż tego, na którym napisane są teksty Campionowskie.

Układ książki, a przede wszystkim sygnatury kart wskazują, że teksty te powstały najpierw jako osobne całości, ale potem, nie wiadomo dokładnie, kiedy, zapewne nie później niż w wieku XVII, zostały potraktowane jako całość.

UWIECZNIENIE SERDECZNEJ PAMIĘCI O EDMUNDZIE CAMPIONIE

Tak jak w przypadku praskich rękopisów, można by i tu wnioskować, że najprawdopodobniej po śmierci angielskiego jezuita bliscy współpracownicy zaczęli jego pamięć otaczać szczególną czcią. Wynika to nie tylko z ozdabiania tekstów ornamentami, ale także ze starannego pisma i użycia lepszej jakości papieru. Daniel Anderson we wspomnianym już artykule podkreśla wartość praskich rękopisów dla uzupełnienia wiedzy na temat historii pedagogiki we wczesnonowoczesnej Europie. Szczególnie ważny jest tu wpływ szkoły nominalistycznej filozofii oksfordzkiej Campiona, z jej podkreśleniem przewagi formy nad materią w interpretacji metafizyki, nawet w komentarzach, takich jak scholastyczny tekst do *Komentarzy do fizyki Arystotelesa* Franciszka z Toledo. Jeżeli praskie rękopisy

potraktować jako dowód chociażby na wkład Campiona w nauczanie filozofii, to cieszyński rękopis może być świadectwem jego zasług dla nauczania retoryki, a zatem stanowić istotne źródło dla badań nad historią nauczania we wczesnonowożytnej Europie.

W 1666 roku czeski jezuita Bohuslaus Balbinus (autor *Versimilia humaniorum disciplinarum*), odnosząc się najwyraźniej do rękopisu Szersznik DDV8, pisał: „Campionowi szczególnie podobało się użycie deklamacji emblematycznej, jak widać z jego *Dialogus Mutus*, który można znaleźć w rękopisie znajdującym się w bibliotece w Pradze”¹⁶. A w 1747 roku Johann Schmidl w książce *Historia Provinciae Bohemiae* pisze, że w archiwum w Pradze znajdują się trzy rękopisy Campiona

sed inter hos primo memorandum loco venit Edmundus Campianus inlytum tota Societate nomen. Hic postquam Pragae ipsiusquattuor annos *Rhetoricen* (cuius in *M. T. Ciceronis Partitiones* annotata¹⁷, cum aliis operibus, Pragense Archivum in thesauris habet) explanasset. *Logicis*¹⁸ demum perfunctis, ad *Physicas*¹⁹ nuper accessisset tradendas disciplinas. Concionibus insuper perpetuis ad Scholares, as *Praesidis* Marianae Sodalitatis munere occupatus²⁰.

Natomiast czeski historyk sztuki Lubomir Konečný w 1999 roku w artykule o nauczaniu emblematyki w szkołach jezuickich zaznacza, że pomimo ogromnych starań nie udało się odnaleźć rękopisu²¹. Najwyraźniej Szersznik DDV8 jest tym brakującym rękopisem.

W roku 1605 Guilter Guinn we wstępie do wydania *Opuscula Omnia Edmundi Campioni* Roberta Turnera pisze, że jeżeli ktoś natknie się na jakikolwiek rękopis Campiona, niech go „emere, explirare, dono accipere”, czyli „kupi, wyrwie, przyjmie w darze”. Już dwadzieścia lat po śmierci Campiona uznawano wszelkie jego rękopisy za rzadkość²². W roku 1773, prawie 200 lat po spisaniu tych tek-

¹⁶ L. Konečný, *Edmund Campion, S. J. as emblemist* [w:] *The Jesuits and the emblem tradition: Selected papers of the Leuven international emblem conference, 18–23 August 1996*, red. M. Van Vaeck, J. Manning, Turnhout 1999, s. 148.

¹⁷ Sz DDV8 ff. 337–383. Są to szczególnie cenne notatki, głównie dlatego, że Campion, będąc jeszcze nowicjuszem, został mianowany profesorem retoryki w szkole jezuickiej Clementinum w Pradze, co świadczy o uznaniu, jakim się cieszył nawet za granicą jako mówca i znawca retoryki, por. R. Simpson, *Edmund Campion*, s. 79.

¹⁸ MS 45 w Archiwum Katedry Kapitułarnej w Pradze.

¹⁹ MS 65 ibidem.

²⁰ J. Schmidl, *Historia Societatis Iesu Provinciae Bohemicae*, Pragae 1749, t. I, s. 436.

²¹ L. Konečný, *Edmund Campion, S. J. as emblemist*, s. 147–159. Por. J. Rzegocka, *Edmund Campion's Plays in Central Europe*, <http://www.staff.amu.edu.pl/~pber/Rzegocka.pdf>. Jolanta Rzegocka omawia tutaj nieznaną sztukę Campiona z tego rękopisu.

²² „Si quid Campiani scriptum possis emere, expilare, dono accipere. Orationes, Dialogos, Poemata; horum tu mihi copiam si redimas pecunia sive scripta illius, sive laborem scribentium, illa tibi repraesentabit a me bona fide”, por. R. Turner, *Opera Omnia Edmundi Campiani*, Ingolstadt 1602, s. 1v (wstęp jest autorstwa Guintera Guinna).

stów, Leopold Szersznik zrobił dokładnie to, co polecał Guinn, i dzięki niemu dziś, blisko 450 lat później, możemy uzupełnić badania historyczne nad życiem i dziełem Edmunda Campiona.

PODZIĘKOWANIA

Pragnę w tym miejscu skierować serdeczne słowa podziękowań do Pani Profesor Teresy Beli, która pierwsza zachęcała mnie do lektury prac dr Clare Grece Dąbrowskiej o Robercie Southwellu, co otworzyło przede mną nieznaną mi dotąd badania na temat elżbietańskich rekuzantów, oraz do Pani Profesor Marty Gibińskiej, która na seminarium doktoranckim wiele lat temu zachęcała mnie do badań nad wydaniami *Króla Leara*, polecając mi książkę Stephena Horowitza *The Division of Kingdoms*. Myślę, że bez tych impulsów znalazłabym się w intelektualnym zastoju.

Bibliografia

Rękopisy

RKPS Szersznik DDV8 „Concionale ex concionibus a Reverendisimo Patre Edmundo Campiano Societatis Iesu”, Książnica Cieszyńska. Dostęp online: <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=19705>.

RKPS M42, Archiwum Katedry Kapitulanej w Pradze.

RKPS M65, Archiwum Katedry Kapitulanej w Pradze.

Książki i artykuły

Allison A. F., Rogers D. M., *The Contemporary Printed Literature of the English Counter-Reformation Between 1588 and 1640*, Hampshire 1989¹.

Anderson D., *How to Teach Philosophy*, „Times Literary Supplement”, March 8 2013, s. 1–4. Wersja dostępna online: http://www.thetls.co.uk/tls/reviews/other_categories/article1226012.ece (dostęp: 4 kwietnia 2014).

Bombino P., *Vita et martyrium Edmundi Campiani*, Mantua 1620.

Calendar of State Papers Foreign, Elizabeth, Vol. 15: 1581–1582, ed. A. J. Butler, Institute of Historical Research 1907, s. 438–452. URL: <http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=73535> (dostęp: 15 kwietnia 2014).

Campion E., *Dziesięć dowodów*, przekład Piotr Skarga, Wilno 1584.

Ioannis Andreae Caligari, nuntii apostolici in Polonia, epistolae et acta 1578–1581, ed. L. Boratyński (*Monumenta Poloniae Vaticana*, t. IV), Cracoviae 1915, s. 619.

Kilroy G., *The Queens's Visit to Oxford in 1566: A Fresh Look at Neglected Manuscript Sources*, „Recusant History”, Vol. 31, no 3, May 2013, s. 331–369.

Konečný L., *Edmund Campion, S. J. as emblemist* [w:] *The Jesuits and the emblem tradition: Selected papers of the Leuven international emblem conference, 18–23 August 1996*, ed. M. Van Vaecq, J. Manning, Turnhout 1999, s. 147–159.

- Kurelac I., *Robertus Bonaventura Britanus (Robert Turner) and the Lost Manuscript of Dinko Zavorović's „De Rebus Dalmaticis”*, „Journal of Croatian Studies”, Vol. XLVIII, 2007, s. 98–113.
- Nichols J., *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*, London 1823, t. 1.
- Nowak K., *W latach wojny światowej 1939–1945 [w:] Dzieje Cieszyna od pradziejów do czasów współczesnych*, red. M. Bogus i in., Cieszyn 2010, s. 393–427.
- Rzegocka J., *Edmund Campion's Plays in Central Europe*. Dostępne online: <http://www.staff.amu.edu.pl/~pber/Rzegocka.pdf>
- Simpson R., *Edmund Campion*, Herefordshire 2010.
- Szumaska U., *Anglia a Polska w epoce humanizmu i reformacji*, Lwów 1938.
- Zins H., *Polska w oczach Anglików w XIV–XVI w.*, Lublin 1974.

An Affectionate Memorial of Edmund Campion: The *Concionale* [...] *Edmundi Campiani* MS in the Cieszyn City Library

Summary

In the past years, historical research on the life and works of English scholar and Jesuit, Edmund Campion (1540–1581) have centered on the years that Campion spent as a student and lecturer in Oxford in the years 1540–1571 and in his later years as part of the English Mission in 1580–1581 when he travelled to England this time as Jesuit priest to work in the underground Roman Catholic Church. Not much research however has been done on Campion's years in Bohemia and Moravia in today's Czech Republic. This is mainly due to the lack of available historical sources, today however we can now supplement this gap in the current research. The recently discovered manuscript Sz DDV8 also known as the *Concionale* [...] *Edmundi Campiani*, includes the notes of one of Campion's closest collaborators, John Aquensis (1550–1618). This manuscript which can be found today in the Cieszyn City Library in Cieszyn reveals earlier unknown chapters in the historiography of this well-known scholar of St. John College. This article aims to present basic bibliographical information on the contents and physical aspect of this manuscript, which has earlier been thought to have been lost. The value which this manuscript has for studies on Campion's life and works are invaluable.

MICHAŁ CHOIŃSKI
Uniwersytet Jagielloński

AMERYKAŃSKIE KAZNODZIEJSTWO REWIVALISTYCZNE NA PRZYKŁADZIE KAZAŃ JONATHANA EDWARDSA

1. WSTĘP

Tradycja masowych ruchów rewiwalistycznych stanowi istotny element kultury amerykańskiej. Jak zauważa McClymond, „rewiwalizm jest tak amerykański jak baseball, blues czy gwiazdki i paski na fladze” [McClymond 2010: 306]*. Już we wczesnym okresie historii Ameryki, w czasie kolonialnym, ruch odrodzeń religijnych, a w szczególności masowych, wielkich przebudzeń wywierał znaczący wpływ zarówno na rozwój Kościoła protestanckiego, jak też na ogólny porządek społeczny. Jonathan Edwards, purytański kaznodzieja i myśliciel, odegrał szczególną rolę w czasie pierwszego wielkiego przebudzenia w XVIII w., a wypracowane przez niego strategie retoryczne były bardzo często stosowane przez pastorów rewiwalistycznych w XIX i na początku XX w. Celem niniejszego artykułu jest omówienie najważniejszych cech amerykańskich kazań rewiwalistycznych na przykładzie tekstów Jonathana Edwardsa.

2. TRADYCJA PRZEBUDZENIOWA W AMERYCE

Mianem rewiwalistycznego przebudzenia określa się czas wzmożonej aktywności religijnej, której towarzyszą masowe nawrócenia i związane z nimi (choćby krótkotrwałe) przemiany moralne wśród społeczności. Rewiwalizm jest zjawiskiem w głównej mierze charakteryzującym społeczności Kościołów protestanckich, ma też charakter kolektywny, występuje najczęściej w dużych lub średniej wielkości wspólnotach. Nierzadko ma on też istotny wpływ na rozwój owych społeczności. McLoughlin [1978: 2] podkreśla to historyczne znaczenie rewiwalizmu, zwracając uwagę, że jest on nierzadko katalizatorem zmian

* Cytaty ze źródeł obcojęzycznych w tłumaczeniu autora tekstu.

w społeczeństwie i ma mobilizujący wpływ zarówno na wiernych, jak i na ich otoczenie.

Większość przebudzeń rewiwalistycznych w przeszłości przebiegała – i nadal przebiega – według powtarzającego się scenariusza. Typowa grupa przebudzenia religijnego składa się z osób pochodzących z różnych warstw społecznych i o różnym wykształceniu. Zwykle jest prowadzona przez charyzmatycznego pastora, który swoimi kazaniem wywiera silny wpływ na zgromadzonych. Grupa ta rozrasta się szybko, a wraz z informacją o jej powstaniu nierzadko uaktywniają się też inne środowiska religijne.

Zazwyczaj przebudzenie spotyka się ze sceptycznymi reakcjami osób spoza wspólnoty, staje się też źródłem kontrowersji, gdy jego uczestnicy publicznie zaczynają okazywać fizyczne przejawy tzw. nowych narodzin (ang. *New Birth*) w wierze (np. głośne krzyki, taniec czy płacz) i doświadczają silnych emocji, nierzadko graniczących z histerią. Rozwojowi ruchu rewiwalistycznego z reguły towarzyszy opozycja ze strony bardziej zachowawczych i sceptycznych członków społeczności.

Istnieją różne teorie związane z genezą ruchów rewiwalistycznych. McLouglin [1978] zwraca uwagę na rolę, jaką w przebudzeniach odgrywają kaznodzieje i ich umiejętności retoryczne. Wacker [2001] podkreśla, że zbiorowe doświadczenia religijne związane są z kształtowaniem się tożsamości i poczucia przynależności. Podstawą do ich formowania się są kolektywne emocje i wspólne modele zachowań. Z kolei McClymond [2007: xxii] zwraca uwagę, że przebudzenie religijne prowadzi często do głębokich konfliktów w samym Kościele, zaś spór między jego przeciwnikami i zwolennikami wiąże się z podważeniem autorytetu instytucji religijnych i władz kościelnych.

Pierwsze wielkie przebudzenie miało miejsce w koloniach na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XVIII w. Jego katalizatorem było przybycie do Ameryki angielskiego pastora George'a Whitefielda. Wygłaszane przez niego kazania od początku powodowały duże poruszenie wśród kolonialnych słuchaczy. Whitefield wykorzystywał w swojej posłudze doświadczenie aktorskie, które zdobył jako młody chłopiec i włączał teatralne środki wyrazu do wygłaszanych kazań [Choiński 2012]. Bardzo aktywnie zabiegał też o to, by jego publikacje były szeroko dostępne, a prasa interesowała się jego poczynaniami. Nie ograniczał swoich spotkań z wiernymi jedynie do domów zgromadzeń (których ambony szybko zostały przed nim zamknięte, gdy władze kościelne zaczęły postrzegać go jako zagrożenie dla porządku społecznego), ale wygłaszał kazania na wolnym powietrzu – czasami nawet cztery razy dziennie, podróżując od miasta do miasta. Zastosowane przez Whitefielda teatralne chwytły retoryczne, jak też skuteczne metody promocji sprawiły, że odniósł w koloniach błyskawiczny sukces. Na jego kazania przychodziły kilkunastotysięczne tłumy i nawet sceptycznie nastawieni

oświeceniowi racjoniści, jak Benjamin Franklin, dali się ponieść sile jego retoryki [Franklin 1950: 120].

Whitefield nie musiał długo czekać na głosy poparcia ze strony dużej części pastorów amerykańskich, a do zapoczątkowanego przez niego ruchu religijnego szybko przyłączyli się kolejni kaznodzieje. Najczęściej nie byli oni przypisani do zborów – poruszali się swobodnie między miastami, przynosząc ze sobą wszędzie aurę nowości. Niektórzy badacze, m.in. Thomas Kidd [2007], właśnie owemu „wędrownemu” charakterowi kaznodziejstwa rewivalistycznego przypisują dużą część jego sukcesu. Jonathan Edwards, przyjaciel Whitefielda, wymieniany jest jako jeden z najważniejszych orędowników rewivalizmu w XVIII w. Kazania Edwardsa charakteryzowała dużo większa głębia myśli niż teksty innych pastorów, a wypracowane przez niego strategie retoryczne były innowacyjne w warstwie językowej.

Po pewnym czasie poruszenie związane z wielkim przebudzeniem zaczęło stopniowo przygasać i w drugiej połowie lat czterdziestych grupy osób doświadczających spontanicznych „narodzin w wierze” znacząco zmalały. Pierwsze wielkie przebudzenie pozostawiło jednak trwałe ślady na kulturze kolonialnej. Komentatorzy podkreślają też, że to między innymi dzięki innowacyjnym metodom retorycznym, wprowadzonym przez rewivalistycznych kaznodziejów, ten pierwszy amerykański masowy zryw religijny wywarł tak istotny wpływ na formowanie się zbiorowej tożsamości pokolenia, które niespełna trzydzieści lat później stanęło do walki o niepodległość Stanów Zjednoczonych [por. Mahaffey 2011].

Drugie wielkie przebudzenie rozpoczęło się zaraz po wojnie o niepodległość i trwało do połowy XIX w. Związane było bezpośrednio z rozwojem Kościoła baptystów i metodystów. Jego zwolennicy też otwarcie odwoływali się do retoryki Edwardsa i Whitefielda. Drugie wielkie przebudzenie miało jednak charakter bardziej masowy, co było widoczne najlepiej na spotkaniach campowych, organizowanych przez pastora Bartona Stone’a. Spotkania te miały charakter międzywyznaniowy i przyciągały tłumy liczące nawet 25 tysięcy wiernych, którzy w trakcie kazań zanosili się głośnym śmiechem, skakali, płakali i dostawali niekontrolowanych spazmów. Kaznodzieje rewivalistyczni odnosili również znaczące sukcesy na początku XIX w. na obrzeżach Stanów Zjednoczonych, wśród społeczności osadników żyjących na Dzikim Zachodzie.

Kolejne zrywy rewivalistyczne powtarzały się w Ameryce w odstępach kilkudziesięciu lat. Przyczyniały się do rozwoju idei reform społecznych, na przykład abolicjonizmu, ich bezpośrednim skutkiem było też powstanie chrześcijańskich organizacji młodzieżowych, jak YMCA. Choć stosowana przez kolejne pokolenia kaznodziejów retoryka nie była już tak ostra, jak ta praktykowana w połowie XVIII w., to w dalszym ciągu pastorowie, tacy np. jak Dwight Moody, byli w stanie zgromadzić na wygłaszanych przez siebie kazaniach znaczące tłumy.

my i wywołać wśród słuchaczy bardzo silne reakcje emocjonalne. W XX w. najsłynniejszym kaznodzieją rewiwalistycznym był bez wątpienia Billy Graham, który wygłaszał kazania w 185 krajach, a liczba osób, do których przemawiał, przekroczyła 210 milionów. Graham osiągnął olbrzymi sukces, wypracowując swój własny styl retoryczny, jednocześnie często podkreślał, że źródła rewiwalizmu leżą w XVIII w. Dał on publicznie wyraz ciągłości amerykańskiej tradycji rewiwalistycznej, wygłaszając w 1949 r. w Los Angeles najsłynniejsze kazanie Jonathana Edwardsa *Sinners in the Hands of an Angry God*. Analiza retoryki Edwardsa pomaga nam więc lepiej zrozumieć język współczesnych kazań rewiwalistycznych i wytłumaczyć ich znaczącą siłę retoryczną.

3. RETORYKA REWIWALISTYCZNA

Istnieją dwa zasadnicze cele komunikacyjne kazania rewiwalistycznego – zarówno gdy mowa o jego wczesnej, jak i obecnej formie. Po pierwsze, takie kazanie ma wywołać u nienawróconych słuchaczy nowe narodziny w wierze, zaś u osób już nawróconych ma wzmocnić przywiązanie do wiary i spowodować głębsze jej przeżywanie. W związku z tym *perswazyjność* kazań rewiwalistycznych staje się jedną z ich ważniejszych cech. Używane przez pastorów metody przekonywania wiążą się najczęściej z perswazją emocjonalną i wywoływaniem wśród słuchaczy strachu, współczucia, entuzjazmu czy poczucia winy. Po drugie, kaznodziejstwo rewiwalistyczne ma charakter *bezkompromisowy*. Wszyscy uczestnicy przebudzenia mają świadomość, że biorą udział w wydarzeniu niezwykłym i przełomowym dla Kościoła, nie są więc skłonni w żaden sposób rezygnować ze swoich radykalnych postulatów. W szczególności koloniści żyjący w połowie XVIII w. wierzyli, że ich pokolenie zbyt mocno odeszło od źródła wiary purytańskiej i konieczna jest swego rodzaju retoryczna terapia szokowa, która ma doprowadzić do powszechnej reformy Kościoła i powrotu do mitycznej niemal ortodoksji ojców pielgrzymów (ang. *Pilgrim Fathers*). W konsekwencji zarówno otwarci krytycy ruchu, jak też osoby odnoszące się do niego sceptycznie lub choćby ambiwalentnie, są postrzegani jako antagoniści idei powszechnej reformy wiary. Dodatkowo retoryka tych kazań jest związana z *osobistym doświadczeniem przeżycia religijnego*. Dlatego też podkreśla podmiotowość i indywidualne doświadczenia, które łączą pastora i każdego członka zboru. Wreszcie, kazania rewiwalistyczne są często *innowacyjne* pod względem użytych w nich metod retorycznych, bowiem kaznodzieje na kanwie ogólnego poruszenia społecznego szukają nowych środków wyrazu, by dotrzeć do wiernych i wywrzeć na nich jak najsilniejszy wpływ. Właśnie taka stylistyka „ognia i siarki” (ang. *fire and brimstone*) była szczególnie popularna na przełomie XVII i XVIII w., a jej propagatorzy chcieli skłonić

wiernych do nawrócenia się przez zastosowanie wyrazistych i brutalnych obrazów, inspirowanych najczęściej Starym Testamentem. Omówione poniżej kazania Edwardsa ilustrują wszystkie wymienione cechy retoryki rewiwalistycznej.

4. JONATHAN EDWARDS

Jonathan Edwards urodził się w 1703 r. w Nowej Anglii. Zarówno jego ojciec Timothy Edwards, jak również dziadek Salomon Stoddard byli znanymi kaznodziejami. Młody Edwards ukończył Uniwersytet Yale i poszedł w ich ślady, obejmując funkcję pastora jednego z największych zborów w Nowej Anglii, miasta Northampton. Poglądy teologiczne Edwardsa były zdecydowanie konserwatywne, a w swoich pracach bronił on ortodoksji kalwińskiej, dowodził predestynacji, podkreślał współczesny upadek moralny i całkowitą zależność człowieka od woli Bożej. Po kilku latach pracy w Northampton Edwards włączył się w wielkie przebudzenie, widząc w nim szansę na pełne nawrócenie wszystkich mieszkańców kolonii.

Funkcja pastora Northampton, której podjął się Edwards, miała istotny wymiar społeczny. Kaznodzieja nie tylko wpływał na wiarę członków swojego zboru, ale także formował ich opinie na temat wielu spraw życia codziennego. Jak zauważa Harry Stout, „w kontraście do współczesnego nam bogactwa massmediów, w czasach Nowej Anglii kazanie funkcjonowało jako jedyne, regularne (wygłaszane co najmniej raz w tygodniu) medium publicznej debaty” [1986: 11]. Do roku 1776, w czasie gdy liczba kolonistów nie przekroczyła nigdy półtora miliona, a główne miasto Nowej Anglii, Boston, liczyło 17 000 mieszkańców, w Ameryce ogłoszono w sumie ponad 5 milionów kazań. Były one więc niezwykle istotnym aspektem życia mieszkańców kolonii, który organizował społeczność, wzmacniał jej więzi i kształtował poglądy. W tej sytuacji wydaje się zrozumiałe, iż centralnym punktem każdego miasta w Nowej Anglii był dom zgromadzeń, który symbolizował całkowite poddanie się społeczności kolonistów woli Bożej. Poddanie to wynikało z wiary w opiekę, jaką Bóg roztoczył nad ludźmi, którzy regulowali wszystkie niemal aspekty życia według niezmiennej zasady *sola Scriptura*.

Edwards nie uważał się za dobrego mówcę i był świadom tego, że nie jest w stanie przekonująco wcielić się na ambonie w rolę Abrahama czy faryzeusza, jak czynił to Whitefield. Siła talentu retorycznego Edwardsa nie leżała w bezbłędnej dykcji, porywającej gestykulacji czy umiejętności improwizacji. Teksty Edwardsa odznaczają się za to szczególną spójnością i bogactwem języka. Wielu badaczy, m.in. Ola Winslow [1940] czy Ralph Turnbull [1958], podkreśla stylistyczną dyscyplinę i uporządkowanie myśli Edwardsa. Turnbull stwierdza nawet, że Edwards wykazywał „homiletyczny dar struktury” [1958: 107]. Dar ten, wspo-

magany literacką intuicją i umiejętnością efektywnego użycia inspirowanych Pismem Świętym figur i tropów, podnosił jego kazania do rangi purytańskich dzieł sztuki kaznodziejskiej.

Kazania Edwardsa miały duże znaczenie dla formowania się stylistyki rewiwalistycznej. Kaznodzieja wypracował sobie własny styl pisania o sprawach religii, stosując język filozofii Oświecenia. Zależność stworzenia od woli Stwórcy wyjaśniał czerpiąc przykłady ze zjawisk naturalnych, a harmonię świata tłumaczył przez analogie do układów figur geometrycznych i właściwości światła. Jednocześnie Edwards wykazywał niezwykłą kreatywność w tworzeniu metafor i w doborze figur retorycznych, które w jego tekstach zawsze tworzą spójną i przemyślaną całość. W czasie wielkiego przebudzenia kaznodzieja przyjął również na siebie rolę obrońcy idei emocjonalnej religii i brał udział w wielu debatach, w których bronił metod używanych przez rewiwalistów. W tym celu wypracował sobie system pojęć, który pozwalał mu rozmawiać o psychologii wiary i skomplikowanym wpływie języka na ludzkie emocje.

Po wielkim przebudzeniu Edwards wszedł w konflikt z członkami swojego zboru, co doprowadziło do jego usunięcia ze stanowiska pastora Northampton. Kaznodzieja w bezkompromisowy sposób narzucał wiernym swoje ortodoksyjne poglądy i odmawiał sakramentu Eucharystii każdemu, kto nie dawał świadectwa całkowitego nawrócenia i pobożności. W tej sytuacji zniecierpliwiona społeczność wiernych postanowiła głosować za odebraniem Edwardsowi jego funkcji. Kaznodzieja stracił zajmowane stanowisko i przeprowadził się z rodziną do miejscowości Stockbridge, gdzie zajął się prowadzeniem szkoły dla chłopców i pracą misjonarską wśród Indian. Edwards nie znał języka rdzennych mieszkańców okolic i musiał porozumiewać się z nimi z pomocą tłumacza, co bardzo utrudniało jego posługę. Dodatkowo konserwatywne poglądy Edwardsa spotykały się z ciągłą opozycją ze strony jego białych parafian. Jednakowoż okres zesłania do Stockbridge i praca misyjna dały Edwardsowi czas i możliwość dokończenia swych najśłynniejszych dzieł teologicznych, m.in. traktatu *Freedom of Will*, opublikowanego w roku 1754. W tekście tym Edwards podkreśla kalwińską perspektywę na koncepcję wolnej woli i przekonuje, iż nie jest ona niezależna i samostanowiąca, a ludzkie życie podlega dyktatowi woli Bożej.

W 1757 r. zaproponowano Edwardsowi objęcie stanowiska rektora college'u New Jersey, późniejszego uniwersytetu w Princeton. Choć odpowiadając na tę propozycję w liście do kuratorów uczelni kaznodzieja wyraża wątpliwości, czy będzie w stanie sprostać licznym obowiązkom wiążącym się z funkcją rektora, bez wątplenia jednak z jego punktu widzenia była to nobilitacja, po wcześniejszych upokarzających porażkach zawodowych. Po przeprowadzce do New Jersey Edwards nie cieszył się długo z prestiżowego stanowiska, bowiem po paru tygodniach rozchorował się na ospę prawdziwą i zmarł. Przyczyną choroby była najprawdopodobniej szczepionka, którą przyjął wcześniej.

5. SINNERS IN THE HANDS OF AN ANGRY GOD

Kazanie *Sinners in the Hands of an Angry God* jest najbardziej znanym tekstem Edwardsa, stanowi też ważny element kanonu wczesnej literatury amerykańskiej. Zostało ono wygłoszone przez Edwardsa 8 lipca 1741 r. w miejscowości Enfield i wywarło na zebranych piorunujące wrażenie. Siłę retoryczną kazania opisał wielebny Williams w swoim pamiętniku [Medlicott 1980/1: 1]:

We... then went over to Enfield where we meet Dear Mr. E[dwards] of N[orth] H[ampton] He preached a most awakening Sermon from those words [in] Deut. 32.35 and before [the] Sermon was done there was a great moaning & crying out throughout the whole house: *what Shall I do to be Saved* – oh I am going to Hell – of what shall I do for a Christ, etc. The Shrieks & crys were piercing & Amazing.

Od ponad pół wieku, gdy zainteresowanie Edwardsem wzmożło się po przełomowej publikacji autorstwa Perry'ego Millera [1949], kazanie to jest przedmiotem licznych analiz językowych, religioznawczych i kulturoznawczych. Badacze podkreślają jego rozmaite cechy, takie jak niestandardowe obrazy poetyckie [Cady 1949], argumentację logiczną [Hearn 1985], czy rytm tekstu [Gallagher 2000]. Ja natomiast chciałbym się skoncentrować na dwóch aspektach kazania, które dobrze obrazują właściwości rewiwalistycznej stylistyki – pierwszy wiąże się ze sposobem, w jaki Edwards generuje napięcie w tekście, drugi zaś z użytym przez niego mechanizmem przesunięcia deiktycznego.

Centralnym elementem kazania jest obraz grzeszników, trzymany przez Boga nad czeluścią Piekła. Są oni bezsilni i zdani na łaskę Najwyższego, który, jak podkreśla Edwards, może w każdej chwili, bez ostrzeżenia, podjąć decyzję, by zwolnić uścisk i strącić nieszczęśników w szpony czyhających pod nimi demonów piekielnych. Grzeszników ciągnie w dół ich ciężkie sumienie, tak że Bóg musi ich podtrzymywać, by nie wypadli mu z ręki, bez której wsparcia, co wielokrotnie zaznacza kaznodzieja, spotkałaby ich natychmiastowa zagłada. Strach i niepewność, które łączą się z tym obrazem, stanowiły ważny element kalwińskiego myślenia o zbawieniu. Obraz grzeszników wiszących nad przepaścią piekielną trafnie obrazuje purytańskie założenia o ludzkiej niemocy, grzeszności, jak też o doktrynie predestynacji.

W tekście kazania Edwards stosuje dużą liczbę figur retorycznych, takich jak pytania retoryczne, wykrzyknienia, pytania i odpowiedzi, porównania, paralele, hiperbole czy anafory. Znakomita większość z nich odwołuje się do Pisma Świętego, najczęściej do Starego Testamentu. Jednak sposób, w jaki kaznodzieja je wykorzystuje, zmienia się w różnych częściach tekstu. We fragmentach kazania, które zgodnie z zasadami sztuki kaznodziejskiej mają być szczególnie emocjonalne, Edwards intensyfikuje siatkę figur i budując coraz mocniej napięcie, niejako przytłacza czytelnika gęstością opisu:

The wrath of God is like great waters that are dammed for the present; they increase **more and more**, and rise **higher and higher**, till an outlet is given; and the longer the stream is stopped, the more rapid and mighty is its course, when once it is let loose. It is true, that judgment against your evil works has not been executed hitherto; the floods of God's vengeance have been withheld; but your guilt in the mean time **is constantly increasing**, and you **are every day treasuring up** more wrath; the waters are constantly **rising**, and **waxing more and more mighty**; and there is nothing but the mere pleasure of God, that holds the waters back [...].

W porównaniu, które otwiera zacytowany fragment kazania, kaznodzieja przywołuje biblijny obraz potopu. Niszczycielska siła żywiołu symbolizuje Bożą wszechmoc i gniew, z kolei formy czasu ciągłego sugerują, że wszystkie elementy obrazu podlegają ciągłej intensyfikacji. Wina grzeszników niezmiennie wzrasta, równocześnie z gniewem Bożym. Kaznodzieja zdaje się podkreślać w szczególności to, że nic nie może jej pomniejszyć, podobnie jak żadna ludzka siła nie jest w stanie zatrzymać niszczycielskiego potopu. Edwards stopniowo wzbogaca fragmenty coraz większą liczbą figur, konsekwentnie prowadząc słuchacza do momentu kulminacyjnego kazania, cały czas podkreślając nieustępliwość, z jaką wzrastają fale zdrażliwego potopu, i ludzką bezsilność wobec gniewu Bożego.

Użyta w kazaniu strategia perswazyjna wiąże się też mocno ze zjawiskiem przesunięcia deiktycznego. Przez większą część kazania Edwards odwołuje się do grzeszników obecnych w centralnym obrazie kazania i nie zwraca się zbyt często do słuchaczy. Dopiero pod koniec *sermo*, gdy zgromadzony w obrazach potencjał emocjonalny jest już niezwykle silny, Edwards uwalnia go nagle, osadzając rzeczywistość kazania w rzeczywistości mieszkańców Enfield. Zabieg ten jest widoczny głównie poprzez duże nagromadzenie wyrażenia deiktycznych w ostatnich częściach kazania, jak również liczne użycie bezpośrednich zwrotów do słuchaczy, np. „Consider this, you are here present, but yet remain in an unregenerate state”. Kaznodzieja odwołuje się do słuchaczy (*you* – wy), miejsca (*here* – tutaj – w rozumieniu fizycznej rzeczywistości kościoła w Enfield) oraz do czasu (deiksa obecna w gramatycznej formie czasownika *are* – jesteście). Czasowo-przestrzenna perspektywa, przyjęta w kazaniu, pozwala Edwardsowi zakotwiczyć słowa *sermo* w rzeczywistości mieszkańców Enfield. W widoczny sposób wyrażenia deiktyczne odgrywają kluczową rolę w retorycznej strategii Edwardsa, dzięki nim bowiem dokonuje on przewrotu w umysłach członków zboru. Starannie nakreślona rzeczywistość obrazów kazania, obrazów ognia piekielnego i potopu, stała się nagle udziałem słuchaczy zebranych w kościele, powodując ożywioną i emocjonalną reakcję, o jakiej czytaliśmy wcześniej w pamiętniku pastora Williamsa.

6. THE MANNER IN WHICH THE SALVATION OF THE SOUL IS TO BE SOUGHT

W kazaniu *The Manner in Which the Salvation of the Soul is to be Sought* Edwards odwołuje się do biblijnej historii o potopie. Kaznodzieja opisuje pracę, jaką wykonał Noe budując arkę, i przekonuje wiernych, że wejście w stan łaski jest ciężkim zadaniem, z którym wiąże się wiele trudów. Już sam wybór tematu kazania jest znaczący, bowiem historia Noego dobrze wpasowuje się w purytańską koncepcję zbawiania. Noe i jego rodzina byli jedynymi osobami, które przeżyły potop, podczas gdy wszystkich innych ludzi za ich przewinienia i niegodziwości spotkała zguba. Dysproporcja między dużą liczbą ludzi, którzy zginęli, a minimalną liczbą ocalałych z kataklizmu trafnie obrazuje purytańskie wyobrażenie, że w dniu Sądu Ostatecznego jedynie nieliczna grupa wybranych przez Boga osób dostąpi łaski zbawienia.

Kazanie *The Manner in Which the Salvation of the Soul is to be Sought* było wygłoszone w okresie poprzedzającym przybycie do kolonii Whitefielda, jednakże już w okresie, gdy mniejsze zrywy rewiwalistyczne zaczynały się pojawiać w różnych miasteczkach Nowej Anglii. Dobrze ilustruje ono typową dla przebudzeniowych pastorów tendencję, by rekonstruować historie biblijne w taki sposób, aby słuchacze mogli się w pełni identyfikować z ich bohaterami. Perswazyjna siła kazania wynika, po pierwsze, z kreatywnego podejścia do narracji biblijnej, ale też, po drugie, z niezwykle sugestywnego użycia tropów retorycznych, które uwypuklają różne elementy historii Noego.

Opisując misję, którą Bóg powierzył Noemu, Edwards podkreśla, że budowa arki wiązała się z licznymi wyrzeczeniami i kłopotami. Kaznodzieja zaznacza, że Noe musiał ponieść olbrzymie koszty, by zapłacić robotnikom i zabezpieczyć materiały budowlane, ale pozbył się rodzinnego majątku bez słowa sprzeciwu, świadom, że podobne działania są konieczne, jeśli ma wypełnić powierzone mu przez Boga zadanie. Noe musiał też zmagać się z brakiem zrozumienia ze strony innych ludzi. Edwards podkreśla, że świadkowie budowy śmiali się z niego, wytykali go palcami i nazywali szaleńcem. Noe jednakże nie reagował na szyderstwa i konsekwentnie, rok w rok, dążył do ukończenia arki, wierząc, że jej budowa jest niezbędna dla ocalenia jego rodziny.

Edwards konstruuje postać Noego tak, by było widoczne, że ten heroicznie zмага się z przeciwnościami losu i jest gotów na wiele poświęceń, by ukończyć powierzone mu zadanie. Kaznodzieja zaznacza, że taką postawę powinien przyjąć każdy wierny. Podkreśla, że w życiu chrześcijańskim nie jest możliwe zbawienie bez wyrzeczeń, zawierzenia Bogu i całkowitego poddania się jego woli. Edwards stara się doprowadzić do nowych narodzin, ale jednocześnie oferuje swoim odbiorcom bardzo trudny wybór, mogą oni bowiem albo wejść na drogę bólu

i wyrzeczeń z nikłą nadzieją na zbawienie, albo pogodzić się z potępieniem, które czeka ich po śmierci. Nieuniknione cierpienie, które wiąże się z losem ludzkim, kaznodzieja podkreśla poprzez użycie figur bazujących na kontrastach, takich jak paradoksy czy antytezy. Edwards uwypukla w ten sposób bezsilność ludzką, np. „They cry, but God doth not answer their prayers. They strive, but all seems in vain. They seem to themselves not at all to get forward, or nearer to a deliverance from sin: but to go backward, rather than forward”. Kontrast między desperackimi staraniami człowieka a jego nieuniknionym upadkiem oraz bezsilnością podkreśla przesłanie kazania i pozwala kaznodziei silniej oddziaływać na słuchaczy.

Metafory, których używa Edwards, aby lepiej zobrazować prawdę o zbawieniu, decydują o perswazyjności kazania. Kaznodzieja podkreśla, że na drodze prowadzącej do łaski wierni napotkają niekończące się przeciwności: „There are innumerable snares laid, on every side, many rocks and mountains to be passed over, many streams to be passed through, and many flatteries”. Metaforyka użyta w tym fragmencie odnosi się do pojęć dobrze znanych słuchaczom, jak też do kolonialnych przedmiotów codziennego użycia. Edwards podkreśla, że przeciwności, z jakimi przyjdzie zmierzyć się wstępującym na ścieżkę łaski, są z jednej strony bardzo liczne, z drugiej różnorodne. Podobnie, gdy kaznodzieja mówi o poświęceniach Noego, podkreśla, że ten musiał zmagać się z konkretnymi problemami ekonomicznymi i wyprzedać swój majątek. Użyte przez Edwardsa zwroty i wyrażenia przynależą nie do stylistyki biblijnej, ale do codziennego języka kolonii. Taka stylizacja sprawiła, że słuchacze mogli się utożsamić z jego postacią i zrozumieć jego historię, a w konsekwencji łatwiej przyswoić sobie przesłanie kazania.

Jednocześnie obrazowanie metaforyczne zastosowane przez Edwardsa w trzeciej części kazania przywodzić może na myśl kaznodziejską tradycję „ognia i siarki”. Używając sugestywnych obrazów i bezkompromisowych stwierdzeń, kaznodzieja opisuje postać, jaką przybierze gniew Boży na tych, którzy pozostaną niewzruszeni na jego rewivalistyczne nawołania: „So there will surely come a more dreadful deluge of divine wrath on this wicked world”. Głównym źródłem inspiracji dla wszystkich tych fragmentów jest oczywiście biblijny obraz potopu, który w późniejszych fragmentach przeplata się z obrazem ognia i płonącego pandemonium: „The misery of the damned in hell can be better represented by nothing, than by a deluge of misery, a mighty deluge of wrath, which will be ten thousand times worse than a deluge of waters; for it will be a deluge of liquid fire, as in the Scriptures it is called a lake of fire and brimstone”. Wizja zniszczenia, którą tworzy Edwards, wynika z konwencji stylistyki „ognia i siarki”, pojawia się w niej zatem obraz Boga mściwego i nieustępliwego, któremu obce jest pojęcie miłosierdzia.

7. THE FUTURE PUNISHMENT OF THE WICKED UNAVOIDABLE AND INTOLERABLE

Trzecie kazanie, które chciałem omówić, *The Future Punishment of the wicked Unavoidable and Intolerable*, stanowi dobry przykład sposobu, w jaki kaznodzieje rewiwalistyczni starali się poruszyć wiernych, tak by wywołać u nich skrajne emocje i dzięki nim doprowadzić do ich nawrócenia. Kazanie to zostało wygłoszone w kulminacyjnym momencie wielkiego przebudzenia, w kwietniu 1741 r., widać w nim już więc dobrze kierunek retoryki obierany przez pastorów. Edwards używa w kazaniu wielu różnorodnych strategii perswazyjnych i w sposób innowacyjny konstruuje też metaforę tekstu, odwołując się do fizycznych właściwości opisywanych w obrazach elementów.

Eugene White podkreśla, że każdy fragment kazania *The Future Punishment of the wicked Unavoidable and Intolerable* jest skonstruowany w taki sposób, żeby wywołać jak najsilniejszą reakcję emocjonalną wśród słuchaczy [1972: 178]. Struktura kazania i jego warstwa stylistyczna jasno wpisują się w tradycję retoryki „ognia i siarki”, jednakże zastosowany przez kaznodzieję model perswazyjnej emocjonalnej jest w tym kazaniu bardzo innowacyjny. Edwards skupia się cały czas na potrzebach słuchaczy, ich pragnieniach i wartościach, które są dla nich ważne, jak np. poczucie godności. Kaznodzieja dokładnie omawia je w kazaniu, po czym w drugiej jego części wykorzystuje niejako przeciw słuchaczom, uciekając się do zawołanych form szantażu emocjonalnego.

Sam obraz otwierający kazanie jest bardzo dynamiczny i brutalny. Edwards opisuje w nim Boga, który stwierdza, że jego dłonie miały kontakt z niegodziwością ludzką i z ludzką krwią, która niesie w sobie grzech. Jest on jednocześnie bardzo rozgniewany na człowieka za popełnione przez niego czyny i okazuje wszystkie typowo ludzkie objawy gniewu. Obraz Boga jest bardzo dynamiczny, a w jego opisie Edwards używa wielu czasowników. Kaznodzieja pisze, że Najwyższy „powstaje” (ang. *rise up*) i wykonuje szybkie i zdecydowane ruchy. Jednocześnie Bóg odczuwa obrzydzenie i pogardę na widok grzeszników, którzy tak bardzo go zawiedli. Opisując uczucia Najwyższego, kaznodzieja stara się wywołać u słuchaczy poczucie winy i wstydu, a jednocześnie obniżyć ich poczucie własnej wartości. Uwagę zwraca fakt, że obraz Boga stworzony w kazaniu jest bardzo ludzki, a sam Stworzyciel w swoich odczuciach i działaniach przywodzi na myśl człowieka, jednocześnie jego oddziaływanie na świat ma charakter czysto fizyczny i przynosi zniszczenie.

Kaznodzieja podkreśla, że grzesznicy stoją wobec siły, która jest od nich nieskończenie potężniejsza. Liczne porównania i krótkie opisy podkreślają bezsilność człowieka wobec mocy Bożej: „what will it signify for a worm, which is about to be pressed under the weight of some great rock, to be let fall with its whole

weight upon it, to collect its strength, to [...] preserve itself from being crushed by it?" Stawiane w ten sposób pytanie ma charakter retoryczny, bowiem bezsilność robaka wobec przytłaczającej go skały nie pozostawia najmniejszych wątpliwości. Kaznodzieja buduje kontrasty, odwołując się do obiektów i sytuacji, które są dla słuchaczy zrozumiałe i z którymi mogli zetknąć się w życiu codziennym. W ten sposób zwiększa perswazyjność swoich słów i sprawia, że silniej oddziałują one na słuchaczy.

W dalszej części kazania Edwards kontynuuje rozpoczęty wcześniej wątek i tworzy obraz Boga, który w gniewie trąca grzeszników. Różnica między człowiekiem i Stworzycielem widoczna jest przede wszystkim w fizycznym rozmiarze, Bóg góruje bowiem nad całym stworzeniem. Edwards zaznacza ową różnicę przez użycie porównań i zmianę perspektywy. Dodatkowo, użyte przez kaznodzieję onomatopeje sprawiają, że stworzony przez niego obraz Boga nabiera żywego charakteru i wyrazistości. Edwards cały czas podkreśla, że dla Boga rozdeptanie grzesznika jest tak naturalne i łatwe, jak dla człowieka rozdeptanie robaka. W ten sposób kaznodzieja w sposób implicytny zaznacza, że grzesznicy są w boskich oczach jedynie szkodnikami, których należy pozbyć się siłą. Odbiera on im w ten sposób prawo do łaski czy obrony i uderza w poczucie wartości wszystkich nienawróconych słuchaczy.

W końcowych fragmentach kazania gniew Boga zostaje z kolei symbolicznie przedstawiony jako ogień, a jego płomienne spojrzenie topi zatwardiałe serca grzeszników niczym wosk. Kaznodzieja bardzo szczegółowo opisuje wpływ, jaki skojarzony z ogniem pierwiastek boski wywiera na ludzi, i używa w tym celu słów, które mogłyby zastosować w opisie kinestetycznych zależności między obiektami czy wpływu jednej substancji chemicznej na drugą. Jednocześnie Edwards tworzy sugestywny obraz pająka wystawionego na działanie płomieni i podkreśla, jak pod wpływem niszczycielskiego żywiołu ciało zwierzęcia zwija się i niszczy. Opis ten ponownie skupia uwagę odbiorcy na fizycznym charakterze obrazowania i ilustruje bezkompromisowe doktryny teologiczne w sposób zrozumiały i przystępny dla kolonialnych słuchaczy.

8. PODSUMOWANIE

Przedstawione w artykule omówienie trzech tekstów nie stanowi kompletnej charakterystyki kaznodziejstwa Jonathana Edwardsa. Nie jest też w stanie zilustrować wszystkich aspektów retoryki rewiwalistycznej. Jednakże przeanalizowane powyżej trzy kazania, które stanowią ważną część kanonu retoryki wielkiego przebudzenia, wystarczą, by ukazać jej najważniejsze właściwości stylistyczne. We wszystkich trzech zwraca uwagę ich perswazyjność oraz in-

nowacyjność użytych w nich strategii retorycznych. Wiele z tych strategii, jak na przykład antropomorfizacja Boga czy teatralność, jest z powodzeniem nadal wykorzystywanych w retoryce rewiwalistycznej. Jednocześnie brutalne obrazy kazań „ognia i siarki” uświadamiają współczesnemu polskiemu czytelnikowi, jak bardzo jego pogląd na świat różni się od bezwzględnego i bezkompromisowego obrazu Boga, który wyłania się z XVIII-wiecznych kazań wielkiego przebudzenia. Ponad wszelką wątpliwość jednak analizowane kazania stanowią dowód inwencji twórczej Edwardsa, jego talentu oratorskiego, jak też intuicji retorycznej, pozwalającej mu tak zaplanować kazanie, by jego oddziaływanie na słuchaczy było możliwie najsilniejsze i by wywołać nowe narodziny w wierze u jak największej liczby odbiorców.

Bibliografia

- Cady Edwin, 1949. *The artistry of Jonathan Edwards*, *New England Quarterly*, 22(1), s. 61–72.
- Choiński Michał, 2012. *From Pulpit to Stage – the Rhetorical Theatricality of George Whitefield* [w:] *Eyes to Wonder, Tongue to Praise; Volume in Honour of Professor Marta Gibińska*, red. Agnieszka Pokojaska, Agnieszka Romanowska, Kraków, s. 205–219.
- Franklin Benjamin, 1950. *Autobiography*, New York.
- Gallagher Edward, 2000. “*Sinners in the Hands of an Angry God*”: *Some unfinished business*, *The New England Quarterly*, 73(2), s. 202–221.
- Hearn Rosary, 1985. *Form as argument in “Sinners in the Hands of an Angry God”*, *College Language Association Journal* 28, s. 452–459.
- Kidd Thomas, 2007. *The Great Awakening: The Roots of Evangelical Christianity in Colonial America*, New Haven–London.
- Mahaffey Jerome Dean, 2011. *The Accidental Revolutionary: George Whitefield and the Creation of America*, Waco.
- McClymond Michael J., 2010. *Revival* [w:] *The Blackwell Companion to Religion in America*, ed. Phillip Goff, Chichester, s. 306–321.
- McLoughlin William J., 1978. *Revivals, Awakenings and Reform: An Essay on Religion and Social Change in America: 1607–1977*, Chicago.
- Miller Perry, 1949. *Jonathan Edwards*, New York.
- Medlicott A. Jr., 1980/1981. *In the wake of Mr. Edwards’s “most awakening” sermon*, *Early American Literature*, 15(3), s. 217–221.
- Stout Harry, 1986. *The New England Soul: Preaching and Religious Culture in Colonial New England*, New York–Oxford.
- Turnbull Ralph, 1958. *Jonathan Edwards, the Preacher*, Grand Rapids.
- Wacker Grant, 2001. *Heaven Below: Early Pentecostals and American Culture*, Cambridge.
- Winslow Ola, 1940. *Jonathan Edwards*, New York.
- White Eugene, 1972. *Puritan Rhetoric: The Issue of Emotion in Religion*, London–Amsterdam.

American Revival Preaching on the Example of Jonathan Edwards

Summary

Revivalism constitutes an important element of the American culture and religious tradition. The aim of the article is to describe the characteristic features of the American revival preaching tradition on the basis of the sermons of Jonathan Edwards, 18th century theologian and a preacher that played a key role in the first Great Awakening. At first the author of the article characterizes the revival tradition of America, and the revival preaching rhetoric. Next, after the discussion of Jonathan Edwards's life and output, an extensive analysis of three of his sermons is carried out. His three sermons *Sinners in the Hands of an Angry God*, *The Manner in Which the Salvation of the Soul is to be Sought* and *The Future Punishment of the wicked Unavoidable and Intolerable* are used to illustrate diverse aspects of the revival preaching.

MARTA GIBIŃSKA-MARZEC

Wyższa Szkoła Europejska im. Józefa Tischnera

POLSKIE DUSZE MAKBETA

Większość z nas zgodzi się bez wahania z twierdzeniem, że tekst dramatu, taki jaki ukazuje się naszym oczom na stronie książki czy na ekranie komputera, jest zjawiskiem zupełnie odrębnym od tekstu teatralnej realizacji tego samego dramatu. Pragnę jednak pokazać pewne powiązania, których lekceważyć nie powinniśmy. Przecież każdy czytelnik, chcący wgrzyźć się w materię dramatu, musi, czytając, uruchomić wyobraźnię, aby uzmysłowić sobie, co postaci robią, kiedy wypowiadają tekst, do kogo mówią, jak mówią, w jaką wchodzą relację. Dramaturg konstruuje ludzi ze słów i musi w pełni zdawać sobie sprawę, że te słowa, aby stać się konkretną postacią na scenie, muszą dostać ciało aktora, a w realizacji czytelniczej muszą dostać „ciało” wyobraźni. Przy tym realizacja czytelnicza zawsze będzie pierwsza: reżyser i aktor są najpierw czytelnikami, a dopiero potem realizatorami tekstu dramatycznego.

Spróbuję to zilustrować słowami Makbeta, pierwszymi, które powie w sztuce, w trzeciej scenie Aktu I. Po angielsku brzmią one:

So foul and fair a day I have not seen¹.

Jako czytelnik nie wytworzyłam sobie jeszcze obrazu tej postaci, ale czytając ten wers, muszę go jakoś zinterpretować. Moja interpretacja będzie, rzecz jasna, zależeć od składni, rytmu, kontekstu (np. mogę te słowa połączyć ze słowami Wiedźm z pierwszej sceny, „the battle lost and won” i „fair is foul and foul is fair”), ale tak naprawdę to moje czytanie ukształtuje słowa i nada głoso-
wi Makbeta dźwięk. Aktor zrobi to samo, decydując się ostatecznie na barwę i wysokość głosu, intonację, sposób wybicia rytmu, rozłożenie akcentów. Różnica między czytelnikiem a aktorem jest dość zasadnicza: czytelnik może sobie przy każdej lekturze eksperymentować z ucieleśnieniem słów, aktor musi w końcu

¹ Wszystkie cytaty angielskie z wydania The Arden Shakespeare Series, red. Kenneth Muir, London 1984.

zdecydować się na jedną interpretację, zgodną z całościowym, bardzo złożonym i wielowarstwowym tekstem realizacji scenicznej. Ale obaj: czytelnik i aktor, podążają drogą wytyczoną przez Romana Ingardena: *k o n k r e t y z u j ą* intencjonalny byt poprzez własną interpretację, wypełniają miejsca niedookreślone, *w c i e l a j ą c* słowo, oblekając je w ciało.

Konkretyzacja aktora nie przenosi postaci – bytu intencjonalnego – do świata realnego, ale tworzy znaki, które umożliwiają nam wejście do świata fikcyjnego. Bardzo mocno podkreśla to Jerzy Limon w swoich książkach². A więc Makbet intencjonalny – słowa na kartce papieru czy na czytniku – w procesie konkretyzacji może dostać cielesny kształt aktora, jego głos, jego wygląd, jego gesty, ale to nie znaczy, że aktor staje się Makbetem. Aktor pozostaje aktorem, wykonuje swoje rzemiosło na realnej scenie, a wykonując je, tworzy znaki, które odsyłają nas do świata wyobrazonego, a w nim do postaci, np. postaci Makbeta.

Wracając do naszego przykładu: jego poetycka struktura jest dodatkowym materiałem w procesie ucieleśnienia słowa. Poetycki wymiar frazy: rytm, aliteracja, obrazowanie, aluzyjność, symbolika, sprawia, że możemy konkretyzować (eksperymentować z konkretyzacją) nie tylko zewnętrzne „ciało” Makbeta, ale również jego wnętrze. I tak jak każdy aktor może nadać Makbetowi inne ciało (np. rycerza, za którego mundurem panny sznurem, albo nieco przygarbionego generała), tak też musi skonstruować jego wnętrze. O ile własne ciało aktora tworzy znak, który przenosimy do świata wyobrazonego, mówiąc potocznie – „widzimy” Makbeta, który wygląda jak Kenneth Branagh albo Daniel Olbrychski, o tyle „wnętrze” Makbeta nie jest i nie może być częścią aktora. W tym rozróżnieniu posługuję się pojęciami fenomenologa Jeana-Luca Marion³, który wprowadza pojęcia – w angielskim tłumaczeniu – *body* i *flesh*. To pierwsze oznacza fizyczne ciało, to co widoczne. To drugie, zwykle tłumaczone jako „cielesność”, jest fizycznie niewidoczne, jest wewnętrzne (Marion mówi, że „*flesh is internal*”), ale może ujawniać się w ciele. Ich wspólna zależność jest niesymetryczna: wnętrze może ujawnić się w ciele, które jest źródłem doświadczenia, ale ciało w niewidocznym ujawnić się nie może. Jeżeli wnętrze może „przyjąć ciało”, może poprzez nie stać się dostępne, aktor może poprzez swoje ciało stworzyć znaki fikcyjnego wnętrza. Aby skonstruować takie wnętrze Makbeta, tę całą *n a s y c o n o ś ć* postaci, to co jest Makbetowi dane, tę *givenness of the self* (terminologia Marion), aby stworzyć przekonującą postać, w którą trzeba wpisać zarówno tragicznego bohatera, jak i zwyrodniałego mordercę, aby odtworzyć przeobrażenie człowieka w samym centrum jego najgłębszego doświadczenia, musi się wykorzystać poetycki wymiar słowa, bo tylko taki można przeobrazić

² J. Limon, *Piąty wymiar teatru*, Gdańsk 2006; i d e m, *Brzmienia czasu*, Gdańsk 2011.

³ J.-L. Marion, *In Excess. Studies of Saturated Phenomena*, tł. R. Horner i V. Berraud, New York 2002 (szczególnie esej *Flesh or the Givenness of the Self*).

w to wszystko. Tekst Szekspira zaprasza czytelnika (a więc i aktora) do tego wysiłku każdym wersem tej sztuki.

Trzy polskie przekłady jednego wersu Makbeta to trzy różne próby jego lektury, a zarazem trzy próby p i s a n i a Makbeta, na podstawie których możemy „ucieleśniać” tę postać w podwójnym znaczeniu nadawania mu fizycznego głosu i kształtu oraz metafizycznego „ja”. Każdy z polskich Makbetów będzie inny od szekspirowskiego i wszyscy trzej będą się różnić między sobą, ponieważ powstają z różnych słów. W krótkiej analizie i dyskusji nad wybranymi przekładami nie będę podawać recepty na doskonałą interpretację ani nie jest moim zamiarem pouczać aktora, co ma robić, żeby dobrze grać. Pragnę natomiast skupić się na potencjale słowa dramatu, szczególnie na potencjale figur i tropów, które naddają sensy kluczowe dla tworzenia interpretacji dramatycznej.

Pierwsze słowa Makbeta: „so foul and fair a day I have not seen”, są tak skonstruowane, aby zwrócić uwagę na *foul and fair*. Są to również pierwsze słowa zdania i wersu – pozycja tak mocna, że interpretujący musi zobaczyć *iunctim* ze słowami odlatujących w przestworza Wiedźm. To powiązanie pozwala czytelnikowi stworzyć podwaliny interpretacji całości tragedii, ale również pozwala zacząć montować „wnętrze” Makbeta. „[F]oul and fair a day” to przecież słowa wskazujące na jego doświadczenie, werbalizacja tego, co czuje i przeżywa, o tyle ważne, że w drugiej części wersu jest zdanie: „I have not seen”. Dotychczas takiego doświadczenia nie znał. Niekonwencjonalna składnia, w której pierwsze miejsce zajmuje dopełnienie, po którym dopiero następuje podmiot i orzeczenie, wzmacnia cezurę, pozwala na wyartykułowanie niezwykłości doświadczenia, które swoją istotą – *foul and fair* – zaskakuje Makbeta, ale i w nim tkwi. Że głęboko tkwi i staje się zaczynem jego n a s y c o n e j i s t o t n o ś c i, można argumentować z wypowiedzi przypisanych Makbetowi w dalszej części tej samej sceny. Mam tu na myśli szczególnie słowa z jego przedziwnego monologu – apartu, w którym rozpamiętuje powitalne słowa czarownicy:

This supernatural soliciting
Cannot be ill; Cannot be good: –

Tu – podobnie jak w swych pierwszych słowach nie umiał określić charakteru dnia, w którym odniósł spektakularne zwycięstwo w służbie Duncana – nie potrafi zdefiniować swojej reakcji na wiadomość, że zostanie królem. Pogłębienie jego zagubienia we własnej moralnej wizji świata jest tym wyraźniejsze, że powitanie trzeciej Wiedźmy (właściwa przepowiednia) jest sformułowane bez aksjologicznych wskazówek:

All hail, Macbeth! that shalt be King hereafter.

Paradoksalny efekt powtórzenia, w pierwszym wypadku powtórzenia dźwięku (aliteracji), a w drugim powtórzenia składni, jest szczególnie istotny: „foul” i „fair”,

podobnie jak „this soliciting cannot be good, cannot be ill”, są nie tyle przeciwstawione sobie, co złączone, zespolone razem. Chaos moralny można od początku wpisać we wnętrze bohatera, można „wygrać” niepokój nie tylko moralny, ale i poznawczy, wewnętrzne rozdygotanie itd.

Makbet po polsku w każdym wypadku będzie inny, bo utkany z innych słów. Decyzje tłumaczy prowadzą do możliwości rekonstrukcji różnych postaci. Oto słowa Makbeta pióra Słomczyńskiego:

Co za dzień brzydki i piękny zarazem.

Rada ta nadprzyrodzona

Nie może zła być; nie może być dobra: –⁴

„Dzień brzydki i piękny zarazem” z trudem tylko może stać się znakiem odsyłającym naszą wyobraźnię do moralnego wnętrza Makbeta. Zdanie odsyła nas niewątpliwie do słów Wiedźm, w przekładzie Słomczyńskiego: „Brzydkie jest piękne, piękne jest brzydkie”, ale trudno te słowa skojarzyć z porządkiem etycznym – prędzej już z estetycznym (a w przypadku opisu dnia, z porządkiem meteorologicznym). Kiedy więc Makbet Słomczyńskiego zastanawia się nad słowami trzeciej Wiedźmy i nie wie, czy rada ta nadprzyrodzona jest zła, czy dobra, otwiera nieco inną sferę swego ja. Nie stworzył też Słomczyński tej oksymoronicznej paralelności, która jest cechą tekstu Szekspira. Nie oznacza to, że tekst Słomczyńskiego nie pozwala budować jestestwa Makbeta, ale że wnętrze to ujawnia się inaczej w podanych przykładach: ten Makbet co innego rozważa w sobie. Banquo w tej samej trzeciej scenie pierwszego Aktu, patrząc na reakcję Makbeta po powitaniu Wiedźm mówi, że zdaje się on „lękać tych słów tak pięknych”. Pytanie, które musimy sobie zadać, nie będzie więc dotyczyć jego zdolności odróżnienia zła od dobra, ale jego nieufności wobec piękna!

Makbet Stanisława Barańczaka otwiera inne możliwości interpretacyjne. Już słowa Wiedźm, „fair is foul and foul is fair”, stanowią inne otwarcie:

Co świetne, to szpecimy,
Co szpetne, to świecimy,⁵

Zawężenie znaczeń *fair* i *foul* do *świetne* i *szpetne* buduje też ramy dla pierwszych słów bohatera:

Pierwszy raz w życiu widzę dzień tak szpetny,
A tak świetności pełen.

⁴ William Shakespeare, *Makbet*, przekład Maciej Słomczyński, Kraków 2004.

⁵ William Shakespeare, *Romeo i Julia. Hamlet. Makbet*, przekład Stanisław Barańczak, Kraków 2006.

Barańczak bardzo wyraźnie wskazuje na historię doświadczeń Makbeta – „pierwszy raz w życiu” – natomiast obiekt doświadczony po raz pierwszy w życiu zostaje opisany bardzo wyraźnie oddzielnymi kategoriami, bowiem szpetota odnosi się do brzydoty (również moralnej), a świetność do dostojności (szczególnie fraza „świetności pełen” to sugeruje). Barańczak zdecydował się na przekład *foul* i *fair* tworząc w przybliżeniu powtarzalność dźwięku w *światne* i *szpetne*, przenosząc następnie te dwa określenia do ust Makbeta; tzw. „wierność” tekstowi tłumaczonemu nie sprawdza się jednak w dokładniejszej analizie⁶. Kategorie szpetoty i świetności są rozdzielne (powiązanie dźwiękowe nie może ich złączyć, jak u Szekspira), a tłumacz wzmacnia dodatkowo tę rozdzielność podziałem wersów. Barańczak sugeruje więc Makbeta zadziwionego (zaskoczonego?) dniem pełnym sprzeczności, które widzi nie tyle razem związane, co rozdzielone i niepasujące do siebie. Przypomnienie słów Wiedźm nie otwiera wewnętrznego (nie)porządku etycznego Makbeta. Zgodnie ze składnią „co światne, to szpecmy”, Wiedźmy stają się tu autorkami dnia „szpetnego a zarazem światności pełnego”, są agentami zewnętrznymi w stosunku do Makbeta, który zauważa efekt ich trudów i nie jest pewien, co to znaczy. Że chodzi o pomieszanie kategorii moralnych, wiemy tylko my, którzy czytamy/słyszemy czarownice w scenie otwierającej sztukę.

Kiedy więc Makbet zaczyna rozmyślać nad wróżbą trzeciej Wiedźmy: „Witaj Makbecie, przyszły Królu Szkocji!”, próbuje ją racjonalnie, logicznie rozwiązać:

Ta nadprzyrodzona
Wróżba nie może pochodzić od złego,
Choć nic dobrego też w niej nie ma,

jego ja nie jest jeszcze zgubione między dobrem a złem, ponieważ dopiero teraz zaczyna próbować tak kategoryzować rzeczywistość. Jeżeli na słowa Wiedźm Makbet się „wzdrygnął”, jak mówi Banquo w przekładzie Barańczaka, to być może bardziej ze względu na szpetotę roztaczaną przez Wiedźmy, niż na zło, które odkrywa w ich słowach.

A oto pierwsze słowa Makbeta według Antoniego Libery:

Co za okropny dzień, a jednak wielki!
Takiego jeszcze nigdy nie przeżyłem.

⁶ sjp.pwn.pl (10 XI 2013)

Hasło: **szpetny**

1. „wyglądający nieestetycznie, odrażająco”
2. „budzący odrazę ze względu na swoją nieprzyzwoitość, nieetyczność”.

Hasło: **światny**

1. „bardzo dobry”
 2. *daw.* „sławny, znamienity”
- **światnie** • **światność**.

Niech żyje Makbet, w swoim czasie Król!⁷

Libera rezygnuje z bezpośredniego nawiązania do słów czarownic z pierwszej sceny, które brzmią w jego wersji:

Złe dobre jest, a dobre – złe.

Ten Makbet mówi o dniu *okropnym* i zarazem *wielkim*. Szyk zdania przeciwstawia te dwie opinie, wybijając na plan pierwszy okropność raczej niż wielkość. Te słowa w pierwszym rzędzie odsyłają nas do kontekstu bitwy, wspomnianej w scenie pierwszej przez Czarownice, a opisanej przez Kapitana w drugiej. Okropna bitwa, a wielkie zwycięstwo. Makbet Libery to żołnierz. Banquo, komentując jego reakcję na słowa przepowiedni, mówi:

Drgnąłeś? Dlaczego? Jakbyś się przeraził,

ale uważa, że Makbet przeraził się „takich tytułów”. Nie chodzi tu więc o strach fizyczny czy moralny. Kiedy Makbet staje na boku, aby zmierzyć się z wiadomością, że będzie królem, nie jest specjalnie zaniepokojony, ponieważ „niepodobna dociec”, co jest złem, a co nie:

Niepodobna dociec,
Czy tę nadprzyrodzoną przepowiednię
Nadało Zło, czy Dobro.

Nieosobowa forma ma tu kapitalne znaczenie, ponieważ niejako usprawiedliwia moralną konfuzję: w tym świecie niepodobna dociec, więc trudno oczekiwać od Makbeta moralnej pewności. Tym bardziej, że zło czy dobro zostają „nadane” światu Makbeta.

Wracając do tego, co widoczne, do ciała, nie jest ono w tekście szekspirowskim pomijane. Jak mówi Marion, poprzez ciało fizyczne – zmysły, którymi człowiek dysponuje – wewnątrz zdobywa doświadczenie, buduje się, wypełnia. Zakrwawione ręce Makbeta i Lady Makbet, jak wiemy, stają się fizycznym, cielesnym symbolem zbrodni. Te ręce bez trudu pojawiają się na scenie, przyciągają oko i uwagę czytelnika/widza, ale też są znakiem, który pracuje bardzo mocno w samym Makbecie. Zakrwawione ręce to obiekt, który uwidacznia się na różne sposoby cielesnemu oku Makbeta i przeistacza się w moment ujawniania się jego cielesności, w rozpoznanie marionowskiej *donacji*.

W wielkiej scenie morderstwa (II.2.) Makbet, wchodząc po dokonaniu zbrodni, mówi:

This is a sorry sight.

⁷ William Shakespeare, *Makbet*, przekład Antoni Libera, Warszawa 2002.

Aktor może w tym momencie popatrzeć na swoje ręce, ale nie musi. Logika sceny jako całości wskazuje na to, że on tych rąk nie widzi, nawet jeśli na nie patrzy. *This* może odesłać nas do tych rąk, ale również do tego, co on widzi, a czego my nie widzimy: do zakrwawionego ciała Duncana i wreszcie do tego, co widzi w swoim „ja”. Ten drugi *sight* my odtwarzamy poprzez metaforę rąk. On sam, patrząc na ręce, nie widzi ich, widzi swoją zbrodnię, widzi to, co jest mu dane. Nieporozumienie między nim a Lady Makbet zasadza się na tym, co ujawnia się jemu, ale nie ujawnia się jej.

Poprzez całą tę wielką scenę tekst projektuje osobność ciała i cielesności Makbeta. Jego zakrwawione ręce są cały czas przed oczyma czytelnika/widza. Ciało aktora daje Makbetowi zakrwawione ręce, jakże chętnie wykorzystywane w realizacji teatralnej. Ale istota tego, co się dzieje w Makbecie, ujawniająca się poprzez słowa, nie polega na machaniu czerwonymi dłońmi. Polega natomiast na wyinterpretowaniu słów. To właśnie zdanie: „*This is a sorry sight*”, wyjęte z rozdzierającego monologu o niemożności wykrztuszenia słowa „*amen*”, otwiera przestrzeń natychmiastowego przerażenia i cierpienia, z rozpoznania, że *foul* jest *foul*, nawet jeśli nie chce się tego przyjąć (przecież on chce/chciał powiedzieć to *amen*!).

Fizyczną obecność krwawych rąk i sztyletów pierwsza zobaczy Lady Makbet i natychmiast energicznie zajmie się ustawieniem alibi. Kiedy pod koniec sceny Makbet zostaje sam, po raz pierwszy „zobaczy” swoje ręce:

What Hands are here? hah: they pluck out mine Eyes.
 Will all great Neptunes Ocean wash this blood
 Cleane from my Hand? no: this my Hand will rather
 The multitudinous Seas incarnardine,
 Making the Greene one, Red.

Zwróćmy uwagę na deikse: „*here*”, „*my hand*”, „*this my hand*”: odsyła nas ona do fizycznego tu i teraz świata przedstawionego. Są to wskazówki dla aktora do wydobywania ciała, jego widzialnego aspektu, do zagrania tego, co Makbet widzi zmysłem wzroku. Ale słów „*they pluck out mine eyes*” nie odsyłamy do fizycznej rzeczywistości, do pokazania ciałem. Te słowa odsyłają nas do wnętrza, które w akcie fizycznego dostrzeżenia krwi na rękach ujawnia następny szok tym, co jest dane, przestrzeń zrozumienia i metafizycznego przerażenia. Zatopienie świata w niezmywalnej krwi skupione w słowie „*incarnardine*” poprzez możliwe konotacje tego niezwykle czasownika (*in - carn*), sugerującego nie tylko wszechobecny kolor krwi, ale również wszechobecność (zabitego) ciała, nadaje doświadczeniu Makbeta apokaliptyczny charakter.

Przyjrzyjmy się teraz trzem polskim Makbetom.

Słomczyński każe Makbetowi mówić w miejsce „*this is a sorry sight*” –

„Żaloszny widok”. Wybierając równoważnik zdania, Słomczyński rezygnuje z efektu wieloznaczności deiksy: nie wiadomo, do czego odnosi się określenie żaloszny widok. Można oczywiście ruchem zwrócić uwagę na ręce, ale to charakterystyczne ujawnienie się cielesności w ciele, które jest możliwe w tekście Szekspira, ten podwójny widok ciała (zakrwawionych rąk) i zakrwawionego ciała Duncana, czyli widoku zbrodni, która dana jest Makbetowi, to wysoce dramatyczne rozdzielanie, a zarazem scalenie, tu i teraz oraz tam i wtedy, które pozwala wydobyć wewnątrz Makbeta, tu językiem nie zostaje otwarte.

Interesująca jest też decyzja przetłumaczenia słów „as they had seen me with these hangman’s hands”. Słowa te uzmysławiają, że Makbet myślami jest wciąż na górze, w miejscu zbrodni, gdzie słyszał modlące się za drzwiami głosy. *Hangman’s hands* – zakrwawione ręce Makbeta tu i teraz – stają się tam i wtedy przeżyciem momentu zbrodni. Makbet przebywa jednocześnie w obu przestrzeniach, nigdy nie opuszcza czasu i miejsca zbrodni w swojej jaźni.

Inaczej Makbet Słomczyńskiego:

... jak gdyby mogli mnie tam dostrzec
Z rękami kata.

Tłumacz zmienia modalność i czas, i w rezultacie nie wiąże słów z wnętrzem Makbeta. *Tu* Makbeta i *tam* Makbeta u Słomczyńskiego stają się dwoma różnymi chronotopami, czyniąc Makbeta obserwatorem zewnętrznej sytuacji: modlili się „jak gdyby mogli dostrzec, tam”, a nie, „jakby widzieli” („as they had seen me”). Przypuszczalne i niemożliwe zarazem doświadczenie modlących się zostaje oddzielone od własnego. Kontekst tragicznego niewypowiedzenia słowa „amen” jest opisany, ale nie przeżyty. Znowu, jak w poprzednim wypadku, tłumacz każe Makbetowi pozostawać w ciele i użyć zakrwawionych rąk do wskazania na swą zbrodnię, ale wykreśla donację, która powinna się ujawnić w tych rękach. Innymi słowy: ten Makbet widzi t y l k o ręce.

Cóż to za ręce? Ha! Oczy mi wydrą.
Czy cały wielki ocean Neptuna
Zmyje do czysta tę krew z mojej dłoni?
Nie, raczej ręka ta moja przemieni
Mórz nieskończone obszary w purpurę
I zieleń w czerwień obróci.

„Cóż to za ręce? Ha! Oczy mi wydrą”. To znów zdanie opisowe bardziej niż metaforyczne: użycie czasu przyszłego wykreśla bezpośredniość frazy Szekspira, te niesłuchanie istotne konotacje, jakie wprowadza Simple Present. Przestrzeń wewnętrzna ujawnia się słabo, tym bardziej że brakuje bardzo mocno wyartykułowanej u Szekspira deiksy, „what hands are h e r e”. Makbet Słomczyńskiego dostrzega j a k i e ś ręce, Makbet Szekspira patrzy na ręce t e t u t a j. W sumie

słowa Słomczyńskiego pozwalają ujawnić się cielesności poprzez ciało Makbeta dopiero w końcowej sekwencji, w metaforze niemożności umycia rąk, a i to stawiałabym pod znakiem zapytania. Nadmierna poetyzacja przekładu zwraca uwagę na siebie, a nie oddaje potencjału sensów tkwiącego w szekspirowskim zdaniu. Podsumowałabym to w ten sposób: Makbet Słomczyńskiego więcej mówi niż przeżywa, w rezultacie możliwości wygrania tragicznego doświadczenia zostają bardzo spłycone.

Przeżycie zbrodni w przekładzie Barańczaka jawi się jako całkiem inne doświadczenie. Jęgo Makbet w miejscu „this is a sorry sight” mówi:

..... Serce się ściska
Gdy mi to wszystko staje przed oczami.

Żali się, co mu doskwiera, kiedy to wszystko staje mu przed oczami. Zamiast wieloznaczności szekspirowskiego *sight* pojawia się nieokreśloność frazy „to wszystko”, które nie może budować dwu różnych czasów rzeczywistości Makbeta, czyli kreować złożoności jego doświadczenia. Ten Makbet cierpi tu i teraz. Aby połączyć „to wszystko” z „tymi rękami oprawcy”,

.... jakby mnie dostrzegli
Z tymi rękami oprawcy,

aktor musi – podobnie jak u Słomczyńskiego – grać ciałem. Natomiast w ostatnim fragmencie tu omawianym Makbet Barańczaka dostrzega swoje ręce wyraziście, dzięki pozycji w wersie i zmienionej składni:

..... Te ręce:
Ilekróć spojrzę – jakbym sobie oczy
Wykłuwał! Całe królestwo Neptuna
Nie znajdzie w sobie dość wody, by zmyć
Krew z mojej dłoni – tak to raczej ona
Przemieni w szkarłat zieleń oceanów.

W tych zmianach jednak jest właśnie problem. Obraz wykluwania oczu zostaje zmieniony jeszcze radykalniej niż u Słomczyńskiego, zwielokrotniony, wsadzony w tryb przypuszczający i w trop porównania; to nie ręce wykluwają mu oczy, ale on sam sobie to robi. Zarówno *ilekróć*, jak i *jakby* niweczą możliwości otwarte przez szekspirowską deikse: tu i teraz niewiele się poprzez krwawe ręce może ujawnić. Czytelnik ma przed oczami „słowa, słowa, słowa”. Aktor je może wypowiadać na różne sposoby, ale duszy Makbeta nie ma czym wydobyć, bo Makbet mówi o sobie, zamiast być sobą.

Libera wprowadza nieoczekiwane didaskalium, ale też wiąże ze sobą widok, wzrok i ręce bardzo konsekwentnie:

Makbet (*patrząc na swoje ręce*)
Cóż za żalony widok!

Jakby mnie dostrzegli
Z tymi krwawymi rękami.

Ach i te ręce! Ten okropny widok
Wzrok mi poraża. Ile trzeba wody,
By zmyć to wszystko? Chyba oceanu.
Nawet i tego byłoby za mało:
Prędzej by szafir zmienił się w purpurę.

Didaskalium każe aktorowi interpretować słowa Makbeta jednoznacznie: patrzy i widzi swoje ręce. Te same okrwawione i bardzo cielesne ręce pojawiają się w drugim cytacie i mam prawo wyobrazić sobie (a aktor zagrać) Makbeta wpatrującego się w *te krwawe ręce* tu i teraz, mówiąc o tym, co przeżywał/przeżywa tam i wtedy. Ten podwójny czas postrzegania rąk powoduje, że możemy postulować ujawnianie się jego cielesności, że on, cały czas mocno świadomy krwi na rękach, jest nasycony zbrodnią, jest nią owładnięty. Konsekwentnie też Makbet Libery nie „odkrywa” swoich rąk, ale wraca do nich wzrokiem w słynnym monologu. Wraca też *widok* w tłumaczeniu frazy „they pluck out my eyes”. Metafora Libery zachowuje deikse czasową, a „ten widok” staje się widokiem wewnętrznej przestrzeni Makbeta. Przerażonego? Porażonego? Zrozpaczonego?

Niestety, we wszystkich trzech przypadkach znika inkarnacja zbrodni: czerwona krew na rękach Makbeta nie zmieni wszystkich wód świata w obraz tego, co stało się w Makbecie. Niezwykle szekspirowskie *incarnadine* zostaje przez wszystkich trzech tłumaczy zamienione na wysoce poetyckie obrazy, które malują kolory, ale nie dusze Makbeta. U Słomczyńskiego mamy „mórz nieskończone obszary”, które zostaną obrócone w „purpurę”, a „zieleń w czerwień”. U Barańczaka krew z ręki Makbeta „przemieni w szkarłat zieleń oceanów”, natomiast u Libery „ten okropny widok” spowoduje, że „prędzej by szafir zmienił się w purpurę”. Tłumacze szukali klucza do szekspirowskiej wizji, skupiając się na prostej frazie „making the green one red” (gdzie, nawiasem mówiąc, nie ma szafirów, purpury, ani szkarłatów), zamiast skupić się na apokaliptycznym prerażeniu efektem zbrodni, wyrażonym słowami „the multitudinous seas incarnadine”: to właśnie te słowa, ten obraz najmocniej wyraża Makbetową donację.

Omawiając te z konieczności niewielkie fragmenty, pragnęłam zwrócić uwagę na wagę słowa w tekście dramatycznym. W procesie konkretyzacji słowo musi dostać ciało, ale, co może jest ważniejsze, musi zostać dostrzeżone jako przewodnik w konstruowaniu cielesności postaci czy to w konkretyzacji czytelnicej, czy też teatralnej. Indywidualne rozwiązania poszczególnych tłumaczy tworzą różne projekty postaci. Każdy z przedstawionych tu Makbetów ma inną

„duszę”, zaprasza innego aktora, oferuje inne możliwości konstrukcji postaci. Czytelnik, który ma przed sobą długą listę translatorskiej serii (tu wybrałam przecież tylko trzy z przynajmniej sześciu zasługujących na uważną lekturę przekładów *Makbeta*), może mieć fascynującą lekturę. Aktor i reżyser, którzy decydują się na wybór konkretnego przekładu, powinni kierować się nie tyle kryteriami „świetnie brzmi”, „widz natychmiast rozumie” czy „wyzwanie dla aktora”, ile namysłem nad tym, jaką postać chcą stworzyć na deskach sceny czy przed kamerą i do jakiego stopnia słowo im w tym pomoże. To słowo musi być nie tylko wyartykułowane (wsadzone w ciało), ale powinno przenosić wewnątrz pojmującej, wysyczonej cielesności.

Macbeth's Polish souls

Summary

Three different Polish translations of *Macbeth* are taken up in order to examine what the translators have done to such phrases as *fair is foul, foul is fair, so foul and fair a day I have not seen, this supernatural soliciting cannot be good, cannot be ill, this is a sorry sight, What Hands are here? hah: they pluck out mine Eyes, and this my Hand will rather The multitudinous Seas incarnardine, Making the Greene one, Red*. The argument follows Jean-Luc Marion's distinction of body and soul and his ideas of 'the givenness of self' in order to argue the potential of words to create the fictional reality of Macbeth's inner space as a more important theatrical sign than his hands covered with blood.

STANISŁAW JASIONOWICZ

Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie

JĘZYK MITU – *LINGUA FRANCA* CZY *KOINÉ* KOMPARATYSTYKI?

1. KŁAMSTWO I PRAWDA MITÓW

Utożsamianie mitu z fikcją, kłamstwem, oczywistym fałszem, a w najlepszym razie przednaukowym, naiwnym sposobem objaśniania świata, to głównie dziedzictwo „wieku światła”, choć już starożytni Grecy wyrażali wątpliwości wobec prawdziwości mitycznych narracji¹. Sceptycyzm wobec wartości poznawczej mitów (zarówno w ich wymiarze religijnym, jak i socjokulturowym), ale także niepokój w obliczu potęgi ich perswazyjnej mocy stoją u podstaw wszelkich post-oświeceniowych teorii krytycznych świata zachodniego – od Marksa, Darwina i Freuda począwszy, po Barthesa, Derridę oraz ich współczesnych, dekonstrukcjonistycznych kontynuatorów.

Tropienie „przeżytków” myślenia mitycznego stało się w ciągu XX stulecia znakiem rozpoznawczym ekspansywnej formacji intelektualnej, której przedstawiciele zdawali się zmierzać ku wizji świata wolnego od „dyktatu” mitycznych narracji, kojarzonych przez nich nierzadko z judeo-chrześcijańskim dziedzictwem kultury zachodniej. Ci zafascynowani nieograniczonymi z pozoru możliwościami dyskursywnego rozumu, a z czasem też rozczarowani obietnicami światopoglądu naukowego pogromcy mitów napotkali jednak w ciągu XX stulecia – wprawdzie mniej ekspansywną, lecz wartą uwagi – opozycję w postaci piewców „remityfikacji” zachodniej kultury. Prowadzone w pierwszej połowie XX wieku coraz bardziej systematyczne badania systemów mityczno-religijnych „obcych” (w domyśle: mniej rozwiniętych) kultur doprowadziły niektórych spośród ich eksploratorów (jak Bronisław Malinowski, Mircea Eliade czy Joseph Campbell) do przekonania, że mity są niezwykle istotnym czynnikiem kulturotwórczym, których antropologiczny wymiar dalece wykracza poza ich redukcjonistyczną wizję.

¹ Interesująco pisze o tym Paul Veyne w książce *Les Grecs, ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris 1983.

W sukurs tym konstatacjom idzie także psychologia analityczna Carla Gustava Junga, nakierowana na badanie relacji między indywidualnym a zbiorowym (intersubiektywnym) wymiarem ludzkiej działalności kulturowej. Jung, stając w opozycji wobec Freudowskiego redukcjonistycznego pojmowania mitu jako regresywnej ucieczki od rzeczywistości, stwierdza, iż zasadniczą funkcją procesu mityzacji nie jest regresja, lecz podejmowanie wciąż nowych wyzwań, jakie stawia przed człowiekiem jego sytuacja egzystencjalna. Z kolei prace socjologów Maxa Webera czy Georga Simmela ukazywały zarówno emocjonalną siłę, jak i wewnętrzną logikę mitycznych konstruktów, wytwarzanych przez społeczeństwa „cywilizowanego” świata zachodniego. Stwierdzenie powszechności myślenia mitycznego (między innymi dzięki dostrzeżeniu formalnych i jakościowych analogii między wyobraźniowymi treściami badanych kultur) pozwoliło badaczom uwrażliwionym na moce narracji mitycznych dojść do przekonania, że zdolność mitotwórcza to naturalna, uwarunkowana antropologicznie cecha uczestników kultury.

Claude Lévi-Strauss powiada, że mity są najłatwiej przekładalnymi kodami kultury, co mogłoby sugerować, że są one swego rodzaju powszechnikami, uporczywie obecnymi w ludzkim doświadczeniu. Niezależnie od tego, czy zechcemy ujmować mit w węższym (religijnym) bądź szerszym (kulturowym lub psychologicznym) sensie, oraz bez względu na to, czy uznamy, że jest świadectwem myślenia przedracjonalnego albo też podstawowym językiem, w jakim wyrażają siebie kultury, zgodzimy się zapewne, że mity są produktami wyobraźni. Poświęćmy więc kilka chwil temu ostatniemu pojęciu.

2. WYOBRAŹNIA: ANTROPOLOGICZNY POTENCJAŁ POROZUMIENIA?

Trudno zaproponować tu choćby pobieżny przegląd funkcjonujących w myśli zachodniej koncepcji wyobraźni. Dla Hume’a, Kartezjusza, Pascala czy Sartre’a wyobraźnia to niewiele więcej niż możliwość przywoływania przez umysł przedmiotów nieobecnych w zasięgu naszych zmysłów oraz wywoływania z nicości „obrazów nieistniejących”. Z kolei Goethe, angielscy romantycy, a na gruncie dyskursywnym Ernst Cassirer czy Gaston Bachelard głoszą pochwałę wyobraźni oraz intencjonalny, twórczy, a jednocześnie organicznie związany z namacalnym światem charakter jej produktów – obrazów, symboli oraz ich konstelacji. „Wyobraźnia bezustannie wyznacza horyzont naszego działania. Wprowadza nas ona w świat w znacznie większym stopniu niż nas od tego świata odwraca” – powiada Georges Gusdorf². Wyobraźnia, jako dynamiczna, a nie restrykcyjna funkcja umysłu, pozwalałaby wyrazić przy tym doświadczenie przekraczające partykularyzm jednostkowego doświadczenia.

² Zob. G. Gusdorf, *Mythe et métaphysique*, Paris 1984.

Na terenie francuskiej myśli humanistycznej, zdominowanej w XX wieku przez prądy odwołujące się do tradycji pokartezjańskiej, „wzmocnionej” marksistowską dialektyką oraz lingwistycznym formalizmem, pojawia się wizja wyobraźni jako intersubiektywnej, choć wyrażającej się w sposób indywidualny siły, warunkującej wszelkie przejawy działalności kulturowej człowieka. Zdaniem Gilberta Duranda, zasadniczą funkcją wyobraźni jest reagowanie na podstawowe problemy ludzkiej egzystencji, którymi są upływ czasu i śmierć. Durandowska koncepcja antropologicznych struktur wyobraźni postuluje przy tym, że możliwe jest wyróżnienie trzech głównych typów ludzkich reakcji na egzystencjalne niepokoje człowieka. Antropolog określa je jako: struktury schizomorficzne, oparte na dychotomiach, struktury mistyczne (zacierające antynomie) oraz struktury syntetyczne, „godzące” w sobie zarówno treści o charakterze dychotomicznym, jak i struktury nieantynomiczne³.

Próby empirycznej weryfikacji Durandowskiej teorii struktur wyobrażeniowych podjął się w latach 60. psycholog i psychiatra kliniczny Yves Durand. W tym celu opracował on test⁴, który zakładał pobudzenie potencjału wyobrażeniowego badanych w sposób pozwalający ukazać typy wyobrażeniowych reakcji na określone bodźce psychiczne. Zadanie polegało na utworzeniu rysunku zawierającego dziewięć elementów: upadek, miecz, schronienie, „pożerającego potwora”, coś cyklicznego (coś, co się kręci, powtarza się lub postępuje), osobę, wodę, zwierzę (ptak, ryba, gad lub ssak), ogień – a następnie krótkim opisanie powstałej kompozycji. Upływ czasu, lęk, śmierć – sygnalizowane są przez „upadek” i „pożerającego potwora”; miecz, schronienie, coś cyklicznego – to elementy „sprzęgające” strukturyzację; woda, ogień, zwierzę – to elementy dodatkowe, mogące wzmocnić każdą ze struktur. Zespoły obrazów-symboli, które powstają pod wpływem zaproponowanych przez badacza bodźców, przejawiają się zazwyczaj

³ Zob. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris 1994 (1961). Zob. też: S. Jasionowicz, *Antropologia wyobraźni Gilberta Duranda a perspektywy komparatystyki* [w:] *Mity i motywy w perspektywie komparatystycznej. Komparatystyka między Mickiewiczem a dniem dzisiejszym III*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2013. Durand zwraca też uwagę na biologiczny aspekt wyobrażeniowości, uznając za refleksologami (badaczami odruchów w świecie biologicznym) istnienie silnego sprzężenia zwrotnego między organizmem a środowiskiem, a w przypadku człowieka „nieustannej wymiany pomiędzy subiektywnymi popędami [...] a obiektywnymi wyzwaniem, pochodzącymi ze środowiska”. Byłaby to więc, innymi słowy, relacja pomiędzy wewnętrznymi, antropologicznymi uwarunkowaniami człowieczeństwa a zewnętrznymi, zmieniającymi się wciąż warunkami ludzkiej egzystencji w konkretnym otoczeniu kulturowym. Według Duranda, idącego tu częściowo śladem Junga, archetypy nie są abstrakcyjnymi i statycznymi formami, lecz „formującymi dynamizmami”, nakierowanymi na proces harmonizacji antagonicznych sił ludzkiej psychiki. Gilbert Durand twierdzi jednocześnie, że to właśnie trwanie owego antagonistycznego napięcia, a nie jego ostateczne przezwyciężenie jest siłą napędową kultury.

⁴ Zob. Y. Durand, *L'exploration de l'imaginaire. Introduction à la modélisation des Univers Mythiques*, Paris 1988.

w postaci narracji, które Y. Durand nazywa „mikrouniwersami mitycznymi”. Test pozwala potwierdzić, że tak rozumiane narracje mityczne sytuowane są zawsze w ramach wyróżnionych przez Gilberta Duranda podstawowych porządków wyobrażeniowych, a także dostrzec, iż wszelkie dramatyczne kategorie egzystencji wyrażane są za pomocą aktualnych obrazów, czerpanych z własnego środowiska. Powstają one niezależnie od wieku, płci, statusu społecznego, wykształcenia, rasy czy wyznania religijnego badanych, odzwierciedlając zarówno indywidualne, jak i zbiorowe uwarunkowania wyobraźni – „pożerającym potworem” może być zarówno smok, jak i bomba atomowa.

Słynne eseje Rolanda Barthes’a, walczącego z kodami „ideologii burżuazyjnej” w pisanych w latach 50. ubiegłego stulecia z perspektywy francuskiej intelektualnej lewicy *Mitologiach*⁵, zwracają uwagę dzięki silnemu nakierowaniu na wyobrażeniowy wydźwięk badanych „mitów codziennych”. Silnym echem tej demityfikatorskiej postawy są współczesne praktyki dekonstrukcyjne, które także podlegają prawom wyobrażeniowości. Do ich m i t y c z n e g o wymiaru można zaliczyć wizję nieantynomicznego, akulturowego świata, w którym człowiek nie p r z e ż y w a już mitu o Prometeuszu, lecz – jak ujął to francuski historyk doby romantyzmu Jules Michelet – sam jest s w y m w ł a s n y m P r o m e t e u s z e m. W ponad półtora wieku później możemy zapytać: czy współczesny świat został już „skutecznie” zdemityfikowany? Pytanie to wywołuje serię kolejnych zagadnień. Czy demityfikacja miałaby dotyczyć wszystkich kultur, czy może jedynie pewnych aspektów kultury zachodniej? Czy obecna kosmopolityczna utopia świata bezmitycznego, przepełniona jednocześnie obawami o gospodarcze czy ekologiczne skutki homogenizujących procesów globalizacyjnych, może być realizacją jakiejś naprawdę nowej wizji świata?

Czy, wobec powyższego, porozumienie międzykulturowe miałoby się opierać na odrzuceniu kulturowych partykularizmów, czy raczej na swoistej „solidarności antropologicznej”, zarówno w obrębie własnej formacji kulturowej, jak też poza nią. Odpowiedź na to ostatnie pytanie wymagałaby zdefiniowania pojęcia komparatystyki międzykulturowej. Czy perspektywa taka oznaczałaby badanie analogicznych zjawisk kulturowych (narracji mitycznych, w tym także mitów literackich), pojawiających się w ramach pewnej cywilizacji w różnych grupach społecznych, etnicznych, narodowych czy językowych, czy też odczytywanie analogicznych zjawisk, zachodzących pomiędzy odmiennymi cywilizacjami – np. w cywilizacji zachodnioeuropejskiej i w cywilizacji chińskiej. Jakie byłyby motywacje takiego porównania?

⁵ R. Barthes, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000. Zob. np. esej zatytułowany *Saponiny i detergenty*.

3. PORÓWNYWANIE JAKO WYOBRAŻENIOWA LEKTURA MITÓW

Komparatystyka jest dziedziną współczesnej humanistyki, która wciąż pyta o prawomocność swej metody. Praktyka porównywania, a więc krytycznego zestawiania ze sobą rozmaitych treści kulturowych, napotyka raz po raz pytanie dotyczące kryteriów ich wzajemnej przekładalności. Pytanie o przekładalność wynika z konstatacji istnienia różnicy, a zarazem musi zakładać istnienie wspólnej płaszczyzny, umożliwiającej sam akt przekładu. Wydaje się, że odwołanie się w praktykach porównawczych do kategorii mitu mogłoby przedłużyć dyskusję na temat możliwości „wyostrzenia” narzędzi komparatystyki. Spojrzenie na obiekty kulturowe z perspektywy wyobrażeniowej, a w konsekwencji – mitycznej, pozwala bowiem ukazać dzieła konkretnej kultury w świetle ich jednostkowej wyjątkowości (jako swoiste mikrouniwersa mityczne), ale też badać je na szerszym gruncie kulturowym, a nawet na płaszczyźnie metakulturowej.

Ostatnio coraz częściej słychać postulaty dotyczące konieczności wypracowania międzykulturowej płaszczyzny badań porównawczych, czy to w postaci *comparative cultural studies* (Steven Tötösy de Zepentek), czy badań nad „wyobraźnią multi(poli)kulturową” – *multicultural imagination* (Michael Vannoy Adams). Potrzeba solidarności wyobrażeniowej z reprezentantami innych („słabszych?”) kultur lub dekonstruowanie poczucia własnej wyższości kulturowej to, jak się wydaje, tylko jedna ze strategii mogących prowadzić do autentycznej komparatystyki polikulturowej. Warto jednak dodać, że analiza ludzkich zachowań mitycznych musi obejmować w pierwszej kolejności pogłębioną świadomość własnej tożsamości mitotwórczej.

Przyjęcie przez komparatystykę perspektywy wyobrażeniowej mogłoby się przyczynić do uporządkowania fundamentów metody komparatystycznej. Rolą tak rozumianej komparatystyki byłoby śledzenie mechanizmów wytwarzania i trwania mitów, artykułowanie „znaczących opowieści” w historii oraz w teraźniejszości własnej kultury, a także zestawianie ich z procesami mitotwórczymi zachodzącymi w innych obszarach kulturowych. Mitokrytyka, a w szczególności mitoanaliza i postulat mitologii Gilberta Duranda, ufundowane są na takiej właśnie wizji⁶.

Strukturyzujące własności umysłu wytwarzają swoisty, podstawowy język, pozwalający aktywnie reagować na wciąż zmieniające się uwarunkowania egzystencji. Należałoby więc przyjąć, że wszelka działalność kulturowa człowieka ma charakter mityczny przynajmniej w tym znaczeniu, że jest efektem psychicznych reakcji na określone bodźce, płynące z dynamicznego środowiska fizycznego i społecznego.

⁶ Por. m.in. prace Duranda: *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris 1979, *L'Ame tigrée. Les pluriels de psyché*, Paris 1981, *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris 1996.

Komparatystyka może być terenem wymiany tak rozumianych mitycznych doświadczeń, pod warunkiem jednak, że „porozumienie mityczne” nie będzie oznaczać rezygnacji z własnych mitów, gdyż zaprzeczyłoby to samej definicji porozumienia jako dialogu „ja” i „innego”. Paradoksalnie, ponowoczesność – jako zakwestionowanie wyłączości pewnego porządku mitycznego kultury zachodniej – może być czynnikiem jej przetrwania, pod warunkiem, że formuła „anything goes” stanie się wezwaniem do szacunku wobec samej funkcji mitycznej, a nie jej radykalną kontestacją. Ponowoczesna dekonstrukcja (przynajmniej w pewnych swoich ideologicznych wersjach) zdaje się kwestionować perspektywę komparatystyczną, zakładającą życzliwe zainteresowanie Innym. Z kolei fundatorska, zarówno dla modernistycznej, jak i części postmodernistycznej formacji, Rimbaudowska formuła: „ja to ktoś inny”, mogłaby przyjąć postać: „ja, tak samo ciekawy, jak inny”. Dekonstruowanie własnej tożsamości nie musi być równoznaczne z deprecjacją samej idei tożsamości.

Postmodernistyczny moment komparatystyki, widziany jako upowszechniona demityzacja, może okazać się twórczym etapem zachodniej humanistyki, pod warunkiem wszakże, iż nie porzestanie na uporczywym dekonstruowaniu jej dziedzictwa, którego promieniowanie na inne obszary kulturowe (choć połączone nierzadko z kolonialną uzurpacją) jest obiektywnym faktem. Do jego istoty należało będzie uznanie „mitycznego pluralizmu”, swoistej „demokracji mitycznej”. Na czwartej stronie okładki swojej najnowszej książki, zatytułowanej *Komparatystyka*, Andrzej Hejmej pisze: „Nowoczesną komparatystykę pojmuję [...] nie tyle jako wciąż rozszerzany obszar zagadnień i nieograniczoną ekspansję w wymiarze instytucjonalnym, ile jako efekt myślenia, które umożliwia w dzisiejszym świecie «dekolonizację nas samych»”⁷. Ten europocentryczny w gruncie rzeczy postulat, który można uznać za kolejny wyraz marzenia o Nowym Człowieku, opiera się na eschatologicznej wizji homogenizacji ludzkiego doświadczenia. Oznaczałoby to, że napięcia pomiędzy różnymi typami dyskursu mitycznego, które, zdaniem Gilberta Duranda, są warunkiem zdrowego funkcjonowania każdej kultury, byłyby jedynie źródłem niepokoju i frustracji. Apel o „autodekolonizację” (lecz czyją: komparatystów, społeczeństw zachodnich *en bloc*, a może całej ludzkości?) – to głos na rzecz świata postmitycznego, wypowiedziany z perspektywy tak zwanego człowieka zachodu, wciąż zanurzonego w intelektualnych meandrach mitu postępu lub quasi-nihilistycznej wizji postczłowieka.

⁷ A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.

4. MITOKOMPARATYSTYKA – SZANSA CZY ZAULEK POSTHUMANISTYKI?

Komparatystyka biorąca pod uwagę zasygnalizowaną powyżej dynamiczną koncepcję mitu powinna rozważyć funkcjonujące we współczesnym dyskursie (post)humanistycznym konotacje tego pojemnego pojęcia. Wydaje się, że uznanie „myślenia mitycznego” za najbardziej charakterystyczny – także w obecnej dobie – przejaw życia psychicznego jednostek i społeczeństw oraz dostrzeżenie, iż wytwarzanie i eksploatacja mitów jest nadal sednem funkcjonowania grup społecznych, społeczeństw i kręgów kulturowych, to szansa, by przełamać poczucie przedłużającego się kryzysu zachodniej humanistyki.

Jeśli nawet nastąpił kryzys wielkich narracji, to pozostaje ogromna liczba „małych narracji”, których konfrontowanie może prowadzić do wniosków o ogólniejszym, intersubiektywnym charakterze. Sądzę, że „globalizująca” tendencja w badaniach komparatystycznych nie musi wykluczać badań nad lokalnymi mikronarracjami. Komparatystyka powinna zostać ufundowana na antropologicznej solidarności, a nie na uzurpatorskiej koncepcji globalnej dekonstrukcji wszelkich mitów. Ludzka zdolność mitotwórcza jest nadal emanacją antropologicznego potencjału, jakim dysponuje człowiek jako gatunek, przy założeniu, że potencjał ów przejawia się zawsze w kontekście konkretnego momentu kulturowego, będąc adekwatną odpowiedzią na wyzwania egzystencji na poziomie indywidualnym oraz zbiorowym. Kultura zachodnia, pomimo swej autodestrukcyjnej tendencji, nadal posiada swoje cechy konstytutywne, wyrażające się w opowieściach mitycznych (tekstach kultury), a jej obecna kondycja jest jednym z etapów jej ewolucji – niekoniecznie naznaczonym widmem „końca historii”. Jej antydualistyczna, antyhierarchiczna tendencja jest bowiem realizacją jednego z (nigdy nie występujących w swej „czystej” postaci) modeli kultury, opartych na podstawowych wzorcach wyobrażeniowych.

Projekt mitokomparatystyki powinien więc określić, czy praktyki badawcze odwołujące się do kategorii mitu powinny mieć charakter uniwersalistyczny („globalny”, „planetarny”), czy też winny podejmować jedynie zagadnienia wewnątrz kulturowe, odnosić się do treści kultury, w której zanurzony jest sam badacz. Wydaje się, że radykalnie uniwersalistyczne ambicje komparatystki powinny zostać na razie powściągnięte. Okazuje się bowiem, że dotychczasowe próby przekładania konkretnych treści kultury na kategorie ogólne skutkowały zbyt często praktykami o charakterze redukcjonistycznym. Owocowało to, na przykład, mechanicznym aplikowaniem wytypowanych przez Gilberta Duranda struktur wyobrażeniowych do konkretnych dzieł literackich czy sprowadzeniem przez Josepha Campbella ogromnego materiału do kategorii „monomitu bohatera”.

Dlatego też mitokomparatystyka powinna unikać pochopnego „nazywania” mitów i założyć pierwszeństwo wyobraźniowej lektury konkretnych opowieści mitycznych w stosunku do ich intelektualnej obróbki (interpretacji pojęciowej), jednak bez lekceważenia roli krytycznego umysłu. Aby więc określić właściwy przedmiot swych badań, mitokomparatystyka powinna zdefiniować i uściślić stosowaną w jej ramach nomenklaturę: m.in. kiedy używać pojęcia mitu, a kiedy mitemu, motywu, toposu czy np. „zespołu obrazów archetypowych”.

Należałoby przy tym uznać, że nawet najbardziej wyemancypowany kulturowo komparatysta porównuje najczęściej to, co „własne”, z intrygującym go „obcym”. Ważnym przedmiotem badań mitokomparatystyki winna stać się problematyka dwukulturowości (nie tylko jako „hybrydyzacji”), odwołująca się do doświadczenia tak twórców, jak i interpretatorów kultury. Zarówno same dzieła, jak też perspektywa ich krytycznego oglądu są warunkowane przez napięcia lub kreatywne interakcje, możliwe do uchwycenia dzięki pogłębionej znajomości dwóch kręgów socjokulturowych i co najmniej dwóch języków.

Mitokomparatystyka powinna odegrać znaczącą rolę w dalszych badaniach nad relacjami między mitami kulturowymi a ideologiami oraz współczesnymi dyskursami politycznymi. Jej szczególnym wyzwaniem mogłoby stać się zbadanie roli współczesnych mediów elektronicznych w dystrybucji symboli i mitów funkcjonujących w danej kulturze oraz w wymiarze globalnym (planetarnym). Efektami kilkustopniowej mediatyzacji są m.in. upowszechniona dostępność do powierzchniowych warstw wszelkich systemów symbolicznych oraz „intensywnie zapośredniczony” (w imię zasady: „nie ma głębi, jest tylko powierzchnia”) przekaz: swobodna cyrkulacja multimedialnego sztafażu mitów oraz, z drugiej strony, ich – motywowana merkantylnie i/lub ideologicznie – reglamentacja. W tym kontekście należałoby dobitniej postawić pytanie o etyczny wymiar myślenia mitycznego, o możliwość „głębi” mitu.

Czerpanie w przebiegu procesu kulturowego z wyobraźniowej mocy mitów należałoby skonfrontować z wyobraźniowym wymiarem ideologii, które można by uznać w pewnym stopniu za zracjonalizowane postaci myślenia religijnego. Jean-Pierre Sironneau twierdzi, że ideologia tworzy „mentalny obraz, ukazujący człowieka jako będącego niegdyś istotą niższego rzędu, podporządkowaną istocie wyższej, a która stała się teraz niezależna, dojrzała, wyższa, potrafiąca myśleć samodzielnie i uwolnić się od tradycyjnej władzy religii”⁸. Mity stają się niebezpieczne, kiedy przybierają postać zracjonalizowaną (nie przestając zarazem odwoływać się do sfery emocji) i gdy szukają „obiektywnych”, a wobec tego „nieznoszących sprzeciwu” uzasadnień dla sposobów

⁸ J.-P. Sironneau, *Figures de l'imaginaire religieux et dérive idéologique*, Paris 1993, s. 68.

organizowania społecznych emocji i zachowań. W przeciwieństwie do ideologii, teleologiczny wymiar mitu ma charakter marginalny. Mitokomparatystyka powinna jednak odpowiedzieć sobie na pytanie, czy sama odzwierciedla jakiś projekt światopoglądowo-ideologiczny, a jeśli tak, określić jego przed założenia.

Mitokomparatystyka mogłaby stać się impulsem dla szerszego otwarcia się humanistyki na dane płynące spoza sfery tradycyjnie rozumianej kultury i nawiązać dialog z psychologią, socjologią, naukami empirycznymi i eksperymentalnymi. Powinna też uznać wytwarzanie i interpretację treści kulturowych za przejaw procesu, którego częścią jest badacz jako czytelnik i jako tłumacz narracji mitycznych. Z kolei idea przekładalności treści kulturowych w dobie mediów elektronicznych⁹ musi zmierzyć się z koncepcją lateralnej lektury mitów jako szansy na oparte na wzajemnym szacunku porozumienie między wciąż odrębnymi systemami wyobraźniowymi, a nie jedynie jako sposobu podtrzymania wizji „globalnej wioski” i „Szczęśliwej Wieży Babel”.

5. PO CO PORÓWNYWAĆ?

Pytanie o motywacje działalności porównawczej w dziedzinie szeroko rozumianej humanistyki jest niemal równoznaczne z pytaniem o jej status w XXI wieku. Oferowana przez komparatystykę mitów perspektywa oglądu treści kulturowych wymaga ciągłego mierzenia się zarówno z własnymi, jak i cudzymi mitami. Porównywać znaczy tu przede wszystkim: odkrywać i lepiej poznawać własne mity przez pryzmat cudzej praktyki mitotwórczej. Poznawać inność, by wyraźniej zobaczyć swe własne mitotwórcze oblicze. Czy taka koncepcja komparatystyki opiera się na wizji *lingua franca*, sposobu porozumienia organicznie wyrosłego z rzeczywistego współistnienia kultur śródziemnomorskich, czy raczej na obrazie *koiné*, wspólnego języka, odróżniającego „prawdziwych” Greków od obcego, barbarzyńskiego otoczenia? Poznając cudze mity, uświadamiamy sobie tym dobitniej, że sami jesteśmy poddani szczęśliwemu przymusowi samookreślenia się poprzez właściwe nam „istotne narracje”. Być może nie po to, by odróżnić się od barbarzyńców, ale dlatego, by stworzyć wspólną przestrzeń s z l a c h e t n e j r ó ż n i c y.

⁹ Warto dostrzec, że opowieści mityczne współczesności coraz częściej przestają być naturalnym językiem kultury, stając się już nie tylko „językiem drugiego stopnia”, o czym ponad pół wieku temu mówił Roland Barthes w swych *Mitologiach*, ale „językiem wielokrotnie zapośredniczonym” za pomocą współczesnych kanałów medialnych.

The Language of Myth: *Lingua Franca* or *Koiné* of Comparative Studies?

Summary

This paper is a reflection on the search for an effective perspective for the comparative study of the products of culture. Myth, understood as a “meaningful story,” may turn out to be the common denominator that shapes both the individual and collective identity of the members of a society – even in Western Civilization’s present cultural moment.

Recalling Claude Lévi-Strauss’s declaration that myths are the most easily translatable of all cultural content, the author of the present article ponders the connotations of the term “myth” in humanities research, which continue to oscillate around the understanding of myth as either the “second language” (*langage second*) of culture or as a fundamental code through which humankind expresses its existential situation.

Invoking, among others, the concept of the anthropological structures of the imaginary proposed by Gilbert Durand, the author perceives the possibility of “mythocomparison” as a method of comparative study which would enable the researcher to notice the perennial, anthropological determinants of the workings of culture, as well as the levels on which differences in the articulation of human fears and dreams originate in a given cultural moment. This perspective brings to light the issue of the universal versus the local status of comparative studies.

In the final section of the paper the author couches the postulates of mythocomparison as a domain of the humanities that attempts to reconcile scholars’ critical consideration of the traits of their own cultural identity with in-depth analysis of the underlying conditions that govern the culture of the “others” that make up the subject of their study.

ANNA WALCZUK
Uniwersytet Jagielloński

SAKRAMENTALNY WYMIAR SŁOWA W POEZJI ELIZABETH JENNINGS

Znaczący debiut poetycki Elizabeth Jennings przypada na połowę lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku i zbiega się z publikacją jej pierwszego tematycznego zbioru wierszy zatytułowanego *A Way of Looking* (1955, *Sposób patrzenia*¹). Pojęcie zbioru tematycznego wprowadzam ze względu na tytuł, który niejako spina klamrą zebrane wiersze w pewną całość. Dla naukowej rzetelności należy jednak zaznaczyć, że *A Way of Looking* nie był pierwszym opublikowanym zbiorem wierszy Elizabeth Jennings. Dwa lata wcześniej bowiem, w 1953 roku, ukazał się jej tomik zatytułowany po prostu *Poems* (*Wiersze*). Jednakże tytuł *A Way of Looking*, jak i w zasadzie wszystkie późniejsze, stanowi istotny przyczynek do opisu osobowości autorki i charakteru jej poetyckiej wrażliwości. Za *A Way of Looking* Elizabeth Jennings otrzymała prestiżową nagrodę literacką Somerset Maugham Award (1956), która obligowała osobę nagrodzoną do wykorzystania stypendium finansowego na przynajmniej trzymiesięczny pobyt za granicą. Elizabeth Jennings nagroda ta dała możliwość wyjazdu do Włoch, a jej dłuższy pobyt w Rzymie okazał się brzemienny w skutki zarówno na płaszczyźnie doświadczeń osobistych, jak i twórczości poetyckiej².

Elizabeth Jennings opublikowała łącznie 24 tomiki poezji. Jakkolwiek przedstawiają one różnorodność technik poetyckich i odzwierciedlają różne fazy doświadczeń w życiu poetki, łącznie z jej załamaniami nerwowymi i związaną z tym hospitalizacją, to jednak na podkreślenie zasługuje fakt, że jej dorobek poetycki cechuje konsekwentna kontynuacja wątków tematycznych i postaw. Nawiązując do tytułu pierwszego znaczącego tomu poezji, *A Way of Looking*, sposób patrzenia

¹ Poezja i inne pisma Elizabeth Jennings nie były dotychczas tłumaczone na język polski, stąd wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

² Do Rzymu i ogromnego wpływu, jaki miał na nią czas spędzony w odwiecznym mieście sztuki, tradycji i historii, a nade wszystko stolicy chrześcijaństwa, będzie Elizabeth Jennings wielokrotnie powracała w swojej późniejszej poezji.

poetki na świat w zasadzie się nie zmienia na przestrzeni niemal pięćdziesięciu lat, aż po ostatni tom poezji, *Timely Issues (Myśli na czasie)*, który ukazał się w 2001 roku i odzwierciedla myśli, „issues”, z jakimi mierzy się poetka u kresu swojego życia, gdzie kończy się czas, a rozpoczyna wieczność. Są więc te refleksje „timely”, tzn. na czasie, w samą porę, gdyż Elizabeth Jennings postrzega czas dany jako sakrament wieczności.

Trzy lata po *A Way of Looking* Elizabeth Jennings opublikowała *A Sense of the World* (1958), tytuł³ wieloznaczny w języku angielskim, którego nie sposób oddać jednoznacznie w polskim tłumaczeniu: „Poczucie, wyczuwanie istoty świata?”, „Znaczenie świata?” czy też „Kierunek świata?” Wydaje się, że żadna pojedyncza fraza w języku polskim nie oddaje w pełni troistości angielskiego *A Sense of the World*, ale każda z nich daje wgląd w sposób patrzenia na świat jako tematykę poezji Elizabeth Jennings. Warto wspomnieć jeszcze o jednym tytule, w którym brzmią echa podziwu i uznania poetki dla arcyzmu i duchowej głębi poezji T. S. Eliota, czemu niejednokrotnie dawała wyraz m.in. w zbiorze esejów na temat bliskości poezji i mistyki, zatytułowanym *Every Changing Shape: Mystical Experience and the Making of Poems* (1961)⁴. Jest to *Song for a Birth or a Death* (1961, *Pieśń dla urodzin bądź śmierci*), w którym wyczuwa się subtelną aluzję do umierania, przeplatającego się z rodzeniem do nowego życia, czym naznaczona jest chrześcijańska wizja człowieka i świata.

Przez krótki okres w swojej karierze poetyckiej Elizabeth Jennings związana była z grupą poetów określaną jako „the Movement” („Ruch”) albo „Poets of the Fifties” („poeci lat pięćdziesiątych”), albo też „New Lines poets” („poeci nowego wiersza”). To ostatnie określenie często używane było przez samą Elizabeth Jennings i związane jest z tytułem antologii opublikowanej w 1956 roku, gdzie znalazły się wiersze wielu poetów „Ruchu”⁵. „Ruch” nie był jednorodny i nigdy nie został sformalizowany, a jego podstawowym zamierzeniem było danie nowego impulsu poezji. Wśród postaci związanych z „Ruchem” znajdują się takie

³ Zwrot zapożyczony od Thomasa Traherne’a.

⁴ Sam zwrot w tytule *Every Changing Shape* pochodzi z wiersza T. S. Eliota *Portrait of a Lady* („And I must borrow every changing shape / To find expression...”). Rozdział poświęcony T. S. Eliotowi nosi tytuł „Articulate Music. A study of the mystical content in the plays and *Four Quartets* of T. S. Eliot” („Wymowna muzyka. Studium zawartości mistycznej w sztukach dramatycznych i *Czterech kwartetach* T. S. Eliota”).

⁵ Dwie antologie dały impuls do wyodrębnienia „Ruchu” jako nowego zjawiska w poezji angielskiej połowy XX wieku. Są to: *Poets of the 1950s: An anthology of New English Verse*, red. D. J. Enright, Tokyo 1955, oraz *New Lines: Poets of the 1950s (an anthology)*, red. R. Conquest, London 1956. We wstępie do *Poets of the 1950s* Enright próbuje wyróżnić cechy charakterystyczne poezji „Ruchu”, którymi są „twarda, rzeczowa inteligencja”, „niechęć do tego, aby być oszukiwanym”, „umiar”, „zdrowy rozsądek”, „uczciwość myśli, uczucia i jasność wyrazu”, por. *The Movement Reconsidered*, red. Z. Leader, Oxford 2009, s. 9.

nazwiska, jak Philip Larkin, Kingsley Amis⁶, Robert Conquest, John Wain, Thom Gunn, Donald Davie, John Holloway i D. J. Enright. To właśnie entuzjastycznemu przyjęciu przez poetów „Ruchu” i promowaniu jej poezji zawdzięczała Jennings swoje zaistnienie na angielskiej scenie poetyckiej⁷. Jednakże alians z „Ruchem” był sztuczny, krótkotrwały i chyba nadmiernie rozdmuchany, najpierw przez darzących ją dużym uznaniem przyjaciół, poetów „Ruchu”, a potem przez krytykę literacką, która zawsze lubiła pewne zaszufadkowania w wyraziste i łatwo rozpoznawalne grupy i kategorie. Sama Elizabeth Jennings szybko odcięła się od „Ruchu”, twierdząc, że nigdy nie była jego częścią z dwóch powodów: po pierwsze, jako jedyna kobieta odbiegała od tonu poezji zdecydowanie męskiej, bo tworzonej przez mężczyzn i dalekiej od kobiecego liryzmu i sposobu obrazowania, jakie można znaleźć w jej własnych wierszach; po drugie, była katoliczką i jej ogląd świata różnił się zasadniczo od laickiej perspektywy, która dominowała w „Ruchu”.

Czytając wiersze Elizabeth Jennings, nie sposób pominąć dwóch głównych wyznaczników jej życia i twórczości. Bez wątpienia stanowią one warunek *sine qua non* do pełnego zrozumienia tej poezji. Tymi wyznacznikami są dwa rodzaje wiary (nie waham się tu użyć tego określenia), jaką niezmiennie praktykowała Elizabeth Jennings, przechodząc przez różne „góry i doliny” doświadczeń osobistych i artystycznych. Trzeba koniecznie zaznaczyć „góry i doliny” także na drodze doświadczeń artystycznych, gdyż nieobce były dla Jennings okresy poetyckiej posuchy, po których następował czas przyływu weny twórczej, skrupulatnie rejestrowany w jej krótkich, wypełnionych radością doznania artystycznego lirykach.

Podstawową wiarą, która stanowi fundament całokształtu pisarstwa Elizabeth Jennings, więc tak poezji, jak i prozy eseistycznej czy krytycznoliterackiej, jest wyznawana przez nią religia rzymskokatolicka. Elizabeth Jennings nie zalicza się do tak istotnej w kręgu literacko-kulturowym Anglii XIX i XX wieku grupy pisarzy konwertytów, wśród których można wspomnieć takie nazwiska, jak John Henry Newman, G. K. Chesterton, C. S. Lewis, Graham Greene, Evelyn Waugh czy też T. S. Eliot. W jednym z wierszy określa samą siebie jako „«cradle» Catholic” (katolik „od kołyski”)⁸. Jej wiara, z jednej strony dziecięca, wydawałoby się naiwna, z drugiej zaś głęboka, dojrzała, zbliżająca się do przeżycia

⁶ Przyjmuje się, że „Ruch” wywodzi się z ugrupowania kilku studentów („undergraduates”), działających w St. John’s College, Oxford, i znanych jako „The Seven” („Siódemka”), wśród których na czoło wysuwali się Philip Larkin i Kingsley Amis.

⁷ W swoich pamiętnikach Kingsley Amis pisze o Elizabeth Jennings, że była gwiazdą i ich wielkim odkryciem („The star of the show, our discovery, was Elizabeth Jennings”), por. *The Movement Reconsidered*, s. 293.

⁸ Por. *Cradle Catholic* [w:] E. Jennings, *Consequently I Rejoice* [Konsekwentnie raduję się], Manchester 1977.

mistycznego, przenika tkanę jej poezji nawet w tych nielicznych wierszach, gdzie artykułowana jest noc wątpienia. Drugim rodzajem wiary jest jej niewzruszona pewność co do potęgi i zdolności poezji do wkraczania w wymiar metafizyczny i komunikowania transcendencji. Wiara w Boga Stwórcę wszechrzeczy i wiara w potęgę słowa poetyckiego są ze sobą nierozzerwalnie złączone. Ten szczególnie mariaż widoczny jest nie tylko na poziomie tematów, jakie Elizabeth Jennings podejmuje w swoich wierszach *stricte* religijnych, ale także na szerszej płaszczyźnie, która dotyczy uprzywilejowanego statusu słowa jako szczególnej rzeczywistości i wyjątkowego narzędzia, za pomocą którego człowiek buduje mosty między światem materialnym i duchowym, między konkretem i absolutem, między tym, co fizyczne, a tym, co wykracza poza granice cielesności, zmysłów i natury.

Credo poetyckie Elizabeth Jennings i wynikająca stąd jej praktyka sztuki słowa, jej swoista celebrazja słowa, doskonale wkomponowują się w wizję poezji, jaką w sposób bodaj najbardziej wyrazisty prezentuje Michael Edwards, literaturoznawca, a zarazem poeta, profesor literatury i komparatystyki literackiej uniwersytetu w Warwick, a następnie Collège de France⁹, członek Académie française. W eseju *Poetry Human and Divine*¹⁰ (*Poezja ludzka i boska*) Michael Edwards wskazuje na związek, jaki istnieje między odwiecznym Słowem Boga a ludzkimi słowami, które urzeczywistniają utwór poetycki albo, inaczej mówiąc, wcielają rzeczywistość metafizyczną w konkret ludzkiego języka i wyobraźni. Odwołując się do pierwszych akapitów Księgi Rodzaju, Michael Edwards skupia się na akcie stwórczym Boga, który powołuje do istnienia wszechświat nie w żaden inny sposób (np. poprzez taniec, śpiew, budowanie), jak tylko poprzez wypowiedane słowa. Tak więc Bóg Słowem powołuje świat do istnienia, zauważa Michael Edwards („God speaks the world into being”). Boskie *Logos* jest zatem ucieleśnioną w słowie, wyrażoną poprzez słowo zasadą wszechbytu. Taka perspektywa nadaje sztuce poetyckiej zupełnie nowy wymiar transcendencji, a wynikająca stąd poetyka zakłada urzeczywistnienie – albo inaczej wcielenie – wymiaru metafizycznego w obraz i słowo, które ten obraz wyraża. Na takiej właśnie poetyce osadzone są wiersze Elizabeth Jennings. Jest to także perspektywa, która daje podstawy, aby mówić o sakramentalnym wymiarze słowa. Teorie językoznawcze na ogół traktują słowo jako znak. W podejściu sakramentalnym,

⁹ Por. M. Edwards, *Towards a Christian Poetics*, Grand Rapids, Michigan 1984; i d e m, *Poetry and Possibility. A Study in the Power and Mystery of Words*, New York 1988. Profesor Michael Edwards, który w 2014 r. uzyskał insygnia rycerskie za wkład w angielsko-francuskie relacje kulturowe, został wybrany na członka Académie française 21 lutego 2013 r. jako jedyny Brytyjczyk.

¹⁰ Esej został zaprezentowany jako wykład plenarny na międzynarodowej konferencji „The Power of the Word. Poetry: Word Made Flesh; Flesh Made Word” (Gdańsk, wrzesień 2013). Ma się ukazać drukiem w 2015 r., nakładem wydawnictwa Ashgate.

jakie przejawia poezja Elizabeth Jennings, słowo w sztuce uzyskuje wymiar sakramentu, a sakrament – w świetle magisterium Kościoła katolickiego – nie tylko oznacza pewną rzeczywistość transcendentną, ale jednocześnie tę rzeczywistość uobecnia. Taką naukę o sakramentach Elizabeth Jennings doskonale знаła, a co więcej, w pełni ją zinterioryzowała i przeniosła na swoją praktykę poetycką.

Fascynacja mistyką i powiązaniem poezji z doświadczeniem mistycznym skłania Elizabeth Jennings do medytacji nad niewyraźną językiem dyskursu analitycznego więzią między stwórczym Słowem Boga, które daje impuls dla wszelkiego bytu, a słowami poety, które wchodzą w skądinąd niewyraźne pokłady ducha, przenikające materię i zmysły. Słowa poezji, tak jak je postrzega Jennings, są najdoskonalszym dostępnym człowiekowi sposobem komunikowania doświadczenia mistycznego, czyli takiego, które wychodząc ze świata dotykającego i poznawalnego, wkracza w nie mniej realną, ale bardziej ulotną przestrzeń metafizyczną. W swojej książce o związkach poezji z mistyką, *Every Changing Shape*, Elizabeth Jennings mocno podkreśla „objawiającą siłę poezji” („the revelatory power of poetry”)¹¹ i pisze: „Siła poezji leży w tym, iż po prostu nazywając, potrafi oświecać” („The power of poetry is that by simply naming it can illuminate”)¹². Myślę, że najbardziej zwięzłą i dosadną ilustracją takiej wizji słowa poetyckiego, jaką znajdujemy u Elizabeth Jennings, a więc wizji, która wiąże poezję z Boskim *Logos* i tajemnicą Wcielenia, jest fragment *Opoki* T. S. Eliota, w którym Chór ubolewa nad „wiedzą słów i niezajomością Słowa”, a potem pyta: „Gdzie jest Życie, które utraciliśmy, żyjąc?”¹³ („Knowledge of words, and ignorance of the Word. / [...] / Where is the Life we have lost in living?”).

Podczas gdy Chóry z *Opoki* T. S. Eliota w pewnym sensie można zaliczyć do monumentalnej poezji dramatycznego monologu o charakterze misterium religijnego, Elizabeth Jennings wypowiada podobne treści *mysterium verborum*, o związku *Logos* i słów poety, posługując się małą formą krótkiej refleksji poetyckiej, nierzadko zabarwionej liryzmem albo subtelnym humorem. Sekwencja zatytułowana *Części mowy* (*Parts of Speech*)¹⁴ jest nie tylko poetyckim oddaniem faktów lingwistycznych, których świadomy jest każdy wrażliwy filolog, ale przede wszystkim stanowi piękną w swej prostocie filozoficzną medytację na temat metafizycznego potencjału słów, które z natury swojej otwierają się na transcendencję. I tak, na przykład, czasownik wciela „pierwszy krzyk świadomości” („The first cry of awareness”), a poetka zauważa: „Idę’, ‘zapominam’, ‘istnieję’ / Przez język tylko i zawsze” („‘I go’, ‘I forget’, ‘I exist’ / By language only and

¹¹ E. Jennings, *Every Changing Shape: Mystical Experience and the Making of Poems*, London 1961, s. 30.

¹² *Ibidem*, s. 22.

¹³ *Opoka* [w:] Thomas Stearns Eliot, *Poezje wybrane*, tłum. W. Krzysiński i J. M. Rymkiewicz, red. A. Podsiad, Warszawa 1960, s. 167.

¹⁴ E. Jennings, *Times and Seasons* [*Czasy i sezony*], Manchester 1992.

always”). Inny wiersz pochodzący z tego samego zbioru nosi sugestywny tytuł *Na języku (On the Tongue)*¹⁵, przywodzący na myśl język jako narzędzie mowy, jak również język jako szczególne miejsce, otwarte dla sakramentu, na język bowiem przyjmowana jest Hostia Eucharystyczna w Komunii świętej. Wiersz ten zbudowany jest na bazie analogii intertekstualnej i nawiązuje do słów Boga z Księgi Rodzaju: „Niech się stanie światło” („Let there be light”); na te słowa Boskie poetka nakłada słowa ludzkie: „Niech się stanie pieśń” („Let there be song”), a „pieśń” w wierszach Elizabeth Jennings jest zawsze synonimiczna ze sztuką poetycką i nawiązuje do metafizycznego zjawiska muzyki sfer. Ze Słowem, czyli sakramentalnym Ciałem, i słowami poetyckimi na języku poetka wyznaje: „To dzięki językowi żyjemy / [...] / Słuchając, wyszeptując, delektując się słowem, / Rymem, w końcu odkrywamy ostateczny cel sztuki” („It is by language we live / [...] / Listening, whispering, relishing a word, / A rhyme, we discover the end / And purpose of art”).

Tym ostatecznym celem sztuki jest wyniesienie człowieka poza fizykalne ramy i ograniczenia materii. Elizabeth Jennings mówi o tym w wierszu, pozornie nie koncentrującym się na słowie jako takim, ale na sztuce wizualnej, którą słowo opisuje i w jakimś stopniu urzeczywistnia. W wierszu *Paulowi Klee (For Paul Klee)*¹⁶ Elizabeth Jennings oddaje hołd twórczym poszukiwaniom malarza słowami:

Pędzel może być różdżką
Która moc ma nawet nad słońcem
I jak modlitwa może sięgać ponad ponad.

A brush can be a Wand
Which can be potent over sun
And, like a prayer, can reach beyond beyond.

Owo wzmacnione powtórzeniem „ponad ponad” stanowi kwintesencję poetyckiego *credo* Elizabeth Jennings i jej sakramentalnej wizji sztuki w ogóle, a nade wszystko sztuki słowa. Świadomość tego wymiaru, jaki oddają słowa „beyond beyond”, pojawia się już w bardzo wczesnych wierszach Elizabeth Jennings. Jednym z nich jest wiersz zatytułowany *Greckie posągi (Greek Satues)*¹⁷, o trzydzieści parę lat wyprzedzający *Paulowi Klee* i stanowiący jedną z pierwszych prób oddania doświadczenia, które sytuuje się na pograniczu estetyki i metafizyki i które stało się motywem wiodącym całego dzieła poetyckiego Elizabeth

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ E. Jennings, *In the Meantime [W międzyczasie]*, Manchester 1996 (podkreślenia moje – A. W.).

¹⁷ E. Jennings, *Song for a Birth or a Death [Pieśń dla urodzin bądź śmierci]*, London 1961.

Jennings, nadając mu wydzźwięk sakramentalny, gdzie słowo nie tylko wskazuje, ale także urzeczywistnia, a sztuka otwiera się na transcendencję i odsłania dla doświadczenia niewidoczne pokłady rzeczywistości. Podziwiając greckie zabytki, poetka pragnie dotykać nadszarpniętych czasem posągowych ciał i wodzić po nich palcami. Wtedy bowiem odczuwa cielesność zanurzoną w przestrzeni ducha. Nawiązując do Słowa, które stało się Ciałem w tajemnicy Wcielenia, Elizabeth Jennings patrzy na greckie posągi jak na „inne” Wcielenia („other” Incarnations) i konstatuje:

... To tak jakby te niewidzące oczy
Odsłaniały krajobraz cenny winogronem i oliwką:
I nasze poszukujące ręce przesuwały się nie po to,
by uchwycić lecz by wielbić.

... It is as if these blind eyes
Exposed a landscape precious with grapes and olives:
And our probing hands move not to grasp but to praise.

O ile w *Greckich posągach* sakramentalny charakter sztuki zostaje wyrażony w kategoriach subtelnej aluzyjności, o tyle w innym wierszu, *Odwiedziny u artysty* (*Visit to an Artist*)¹⁸, pochodzącym z tego samego zbioru, jest już komunikowany w sposób otwarty i wyrazisty, przy użyciu idiomu religijnego dyskursu w obszarze katolickich prawd wiary. *Odwiedziny u artysty* Elizabeth Jennings zadedykowała Davidowi Jonesowi¹⁹, brytyjskiemu poecie i malarzowi, z którym dzieliła religię katolicką i sakramentalne spojrzenie na sztukę i na słowo. Wiersz zamyka wspomnienie słów poety:

O Sztuce jak gest i jak sakrament,
Góra pod spokojną formą farby
Niczym Obecność pod postacią wina i chleba –
Sztuka ze swoją obszernością i swoim własnym ograniczeniem.

Of Art as gesture and as sacrament,
A mountain under the calm form of paint
Much like the presence under wine and bread –
Art with its largesse and its own restraint.

Podobny ton wybrzmiewa w *Pytaniach do innych artystów* (*Questions to Other Artists*)²⁰, z tą różnicą, że tu Elizabeth Jennings mówi bardziej we własnym

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ David Jones (1895–1974) jako poeta zyskał uznanie m.in. T. S. Eliota, W. B. Yeatsa, W. H. Audena. W 1921 r., w wieku 26 lat, Jones przyjął religię katolicką w Kościele rzymskim. Jest autorem wielu esejów, wśród nich *Art and Sacrament* (*Sztuka i sakrament*), zamieszczonego w zbiorze *Epoch and Artist* (zob. D. Jones, H. H. Grisewood, *Epoch and Artist: Selected Writings*, London 1959).

²⁰ E. Jennings, *Consequently I Rejoice* [*Konsekwentnie raduję się*], Manchester 1977.

imieniu, jako poetka zadająca pytania innym adeptom sztuki, i bardziej też odnosi się do samej sztuki słowa. Mówi o wdzięczności, którą poeta czuje, „kiedy słowa są ofiarowane / Jak Hostia na języku” („when words are offered / Like a Host upon the tongue”).

Wiersz *Słowa dla Magów (Words for the Magi)*²¹, stanowiący bardzo ciekawą paralelę do tematycznie zbliżonego wiersza T. S. Eliota *Podróż magów (Journey of the Magi, 1927)*, potwierdza perspektywę metafizyczną, w jakiej postrzegane jest słowo, i akcentuje więź między elementem Boskim i ludzkim w tym, co poetka przeżywa w kategoriach religijnych i estetycznych jako *mysterium verbi*. Tytuł wiersza jest lekko prowokacyjny, gdyż zaburza paradygmat sytuacyjny wydarzenia dobrze znanego z biblijnego opisu. W ewangelicznym opisie bowiem to Magowie, mędrcy ze wschodu, niosą dary dla nowo narodzonego Mesjasza: mirrę, kadzidło i złoto. W przeciwieństwie do relacji ewangelisty, u Elizabeth Jennings Magowie, zamiast darów materialnych, niosą słowa. Tym samym słowo uzyskuje substancjonalność rzeczy. Ważniejsze jednak jest to, iż w trakcie przekazywania słów-darów słowa owe ukazują głęboko ukryte pokłady nieuświadomianych wcześniej znaczeń. W ten sposób spotkanie Magów z Bogiem Wcielonym w postać Dziecka, urodzonego w grocie betlejemskiej, staje się dialogiem człowieka z transcendencją, gdzie słowa przekazane powracają jako słowa spełnione, a więc takie, które zostały dopełnione Rzeczywistą Obecnością Słowa będącego źródłem wszystkich słów.

Rzeczywista Obecność (Real Presence), jedno z fundamentalnych pojęć dla zrozumienia istoty sakramentu, jest pojęciem teologii chrześcijańskiej, które wielokrotnie przeplata się z wierszem Elizabeth Jennings. W dużej mierze wpływa to z faktu, że jej praktyka poetycka bardzo mocno opiera się na praktykowaniu religii bardzo osobistym i autentycznym, ze wszystkimi tego konsekwencjami dla całości dzieła. Stąd poezja stanowi dla Elizabeth Jennings „Rzeczywistą Obecność”, która na podobieństwo Eucharystii sprowadza to, co Boskie, w obszary tego, co ludzkie, a w rezultacie staje się apoteozą słowa poetyckiego i wyobraźni. W wierszu *Wyrzut (A Reproach)*²² Jennings pisze:

Rzeczywiście potrzebuję Boga, którego mogę czuć
Albo muszę pamiętać, że każdy wiersz jest Rzeczywistą
Obecnością skoro Bóg *stwarza* wyobraźnię
Która nigdy nie działa tylko jako akt woli.

I need in fact a God whom, I can feel
Or else remember each poem is the Real
Presence since God *creates* imagination
Which never works by any act of will.

²¹ *Ibidem*.

²² E. Jennings, *Tributes [Wyrzyzy uznania]*, Manchester 1989.

Elizabeth Jennings często nawiązuje do metafizycznego impulsu, który sprawia stawanie się poezji i leży u źródeł wyobraźni poetyckiej; poezja jest bowiem zespoleniem wyobraźni i warsztatu artysty. W książce *Seven Men of Vision*²³, poświęconej grupie poetów czy pisarzy, których Elizabeth Jennings określa mianem wizjonerów, ten impuls utożsamiany jest z wizją poetycką i obejmuje twórców, których przekonania i profil światopoglądowy nierzadko znacząco odbiegają od rzymskokatolickiej ortodoksji, wyznawanej przez samą poetkę. Innymi słowy, w ujęciu Elizabeth Jennings sakramentalny charakter poezji jest udziałem poetów jako takich, bez względu na ich przekonania religijne.

Tak jak wyobraźnia poetycka postrzegana jest w kontekście wiary, podobnie poetka widzi tworzenie poezji jako akt sakramentalny, który się urzeczywistnia nie tylko w przestrzeni *profanum* – ludzkich słów, ale także w przestrzeni *sacrum* – Wiekuistego Słowa. Dla Elizabeth Jennings te dwie przestrzenie w utworze poetyckim nakładają się na siebie, a nawet więcej – nierozzerwalnie się ze sobą łączą, podobnie jak dwie różne natury, ludzka i Boska, w jednej Osobie Wcielonego Słowa, co poetka wyznaje w religijnym *credo*. Takie połączenie nie dziwi, gdyż *credo* religijne i *credo* poetyckie są ściśle zespolone w jej życiu i twórczości. *Zachód słońca (Sundowning)*²⁴ obrazuje tworzenie poezji w kategoriach świętej ziemi, podobnej do miejsca, na którym stał Mojżesz podczas spotkania z Bogiem w gorejącym krzewie²⁵. Wiersz ten rozpoczyna się słowami: „Mojżeszowy strumień światła za / Moimi plecami” („It is a Moses rush of light behind / My back”), i jest swoistą transkrypcją przelotnej wizji w momencie zachodu słońca, które swoją ognistą czerwień zapala kartkę, me-tonimiczne przedstawienie sztuki słowa, podczas gdy poetka w ciszy i skupieniu asystuje przy tej symbolicznej metamorfizie.

..... nie ma teraz najmniejszego podmuchu wiatru,
 Żadnego odgłosu ptaka ani stopy ludzkiej. Wstrzymuję oddech
 I patrzę jak ogień zajmuje kartkę papieru. Zafascynowana
 Nie mogę oderwać wzroku, ...

..... there is no puff of wind,
 No sound of bird or foot. I hold my breath
 And watch my page take fire. It fascinates
 And claims my watching, ...

Czytając zarówno wiersze Elizabeth Jennings, jak i jej teksty literackie i eseje na temat poezji, można wysunąć tezę, że Jennings postuluje nową seman-

²³ E. Jennings, *Seven Men of Vision: An Appreciation*, London 1976. Książka poświęcona jest siedmiu postaciom literatury europejskiej; są to: W. B. Yeats, D. H. Lawrence, Lawrence Durrell, St-John Perse, David Jones, Antoine de Saint-Exupéry, Borys Pasternak.

²⁴ E. Jennings, *Extending the Territory [Rozszerzenie terytorium]*, Manchester 1985.

²⁵ Por. Księga Wyjścia 3: 2–7.

tykę poetycką, w której słowa łączą powierzchnię denotacyjną z metafizyczną głębią.

W jej ujęciu „akty wyobraźni”, które nieustannie są udziałem tworzącego artysty, stają się zbieżne z Aktem wiary. Stąd nieprzypadkowy wydaje się zaczerpnięty z dyskursu religijnego tytuł jednego z wierszy, *Akt wyobraźni (Act of the Imagination)*²⁶, sugerujący analogię do Aktu wiary, w którym poetka wyznaje:

... Tak, zawsze potrzebuję

Któregoś sonetu Herberta, jak ‘Modlitwa’, albo
Malarstwa wielkiego Giotto
Aby serce moje uniosło się ku Bogu. Chcę Go
Spotkać w moich własnych wierszach, Boga jako metaforę

I powstającego z martwych.

... Yes, I always need

Herbert’s sonnet ‘Prayer’ say, or that great
Giotto painting for
My heart to leap to God. I want to meet
Him in my own poems, God as metaphor

And rising up. ...

Akt wyobraźni pokazuje dwie bardzo istotne cechy poezji Elizabeth Jennings; po pierwsze, jak postrzega ona wyobraźnię, jeden z podstawowych atrybutów artysty, którą widzi przez pryzmat dotykającego sakramentalnego chleba Boskiej „Rzeczywistej Obecności”; po drugie, w jak ogromnym stopniu w jej wierszach rzeczywistość metafizyczna nakłada się na świat fizyczny.

Te dwie cechy tłumaczą również bardzo częste łączenie mistyki z poezją, przewijające się na kartach całej jej twórczości literackiej i wyartykułowane w takich tytułach wierszy, jak choćby *Teresa z Avila (Teresa of Avila)*²⁷, *Jan od Krzyża (John of the Cross)*²⁸, *Katarzyna z Sieny (Catherine of Siena)*²⁹, *Wizjonerzy i poeci (Seers and Makers)*³⁰ czy też *Pustelnicy i poeci (Hermits and Poets)*³¹. Zwłaszcza w tych dwóch ostatnich Elizabeth Jennings akcentuje ścisły związek między wizjonerską twórczością artystyczną – w tym poetycką, ale nie tylko – a odwiecznym Słowem *Logos*. W *Pustelnikach i poetach* pisze: „kilka linijek

²⁶ E. Jennings, *In the Meantime*.

²⁷ E. Jennings, *A Sense of the World*.

²⁸ E. Jennings, *Song for a Birth or a Death*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ E. Jennings, *In the Meantime*.

³¹ *Ibidem*.

wskazuje na Niebo” („a few lines hold a hint of Heaven”), a w *Wizjonerach i poetach* podkreśla duchową więź między twórczością artystyczną i modlitwą:

Własne ja znika, kiedy człowiek staje się modlitwą,
Podobnie twórca i jego sztuka,
Tak jeden, jak i drugi dąży ku doskonałości ...

Self disappears when man becomes his prayer,
Likewise man and his art,
And both aim at perfection ...

Należy przy tym zaznaczyć, że mówiąc o ontologicznej i epistemologicznej bliskości mistyka i poety, Elizabeth Jennings nie pozostawia wątpliwości co do tego, iż analogie dotyczą poety jako takiego, poety *per se*, i wcale nie muszą być związane z religijnością bądź jej brakiem. Dobrym tego przykładem jest rozdział poświęcony Wallace'owi Stevensowi³², zamieszczony w jej książce (*Every Changing Shape*) o związkach mistyki z poezją, gdzie Wallace Stevens przedstawiony jest jako poeta wizjoner o profilu mistycznym, obok takich postaci, jak św. Augustyn, św. Teresa z Avila, św. Jan od Krzyża, Juliana z Norwich, Thomas Traherne, Gerard Manley Hopkins czy Charles Péguy. Rozdział poświęcony Stevensowi nosi znamienity tytuł: „Wizja bez wiary” („Vision without Belief”). Dla Elizabeth Jennings bowiem agnostycyzm, wątplenie czy wręcz ateizm poety nie zmienia faktu, że słowa jego poezji mogą wchodzić w rzeczywistość sakramentu i brać w objęcia wymiar metafizyczny życia i świata.

Gdyby podjąć próbę definicji poezji, która wyłania się z licznych wierszy i dzieł prozatorskich Elizabeth Jennings, można by ją wyrazić w następujący sposób: Poezja jest dotykaniem rzeczywistości metafizycznej palcami wyobraźni, jest zapisywaniem w ludzkim języku Słowa odwiecznego, oświetlającego wszystkie rzeczy, na które patrzy poeta, jest uczestnictwem w sakramentalnej komunii, gdzie w estetycznej formule piękna spotyka się duch z ciałem materii.

Elizabeth Jennings doskonale włada instrumentarium retoryki. W szerokim spektrum jej poetyki są jednak pewne środki wyrazu artystycznego, które w sposób szczególny wpisują się w jej wizję poetycką i sakramentalny wymiar słowa. Są to oksymoron i cisza. Zwłaszcza oksymoron, opierający się na filozofii godzenia sprzeczności i harmonijnego łączenia przeciwstawięń, doskonale oddaje istotę sakramentu, który w widzialne, materialne ramy wkłada niewyraźną w nieskończoności transcendencję. Poetyckie obrazowanie w wierszach Elizabeth Jennings osadzone jest w dużej mierze na bazie oksymoronu, który w płaszczyźnie estetycznej jest wyjątkowo kompatybilny z płaszczyzną religijną. Biblijne źródła oksymoronu można śledzić w opisach Bożego światła, które oślepia, ale

³² Wallace Stevens (1879–1955), modernistyczny poeta amerykański.

równocześnie oświeca, a więc pozwala lepiej widzieć³³. W wierszu prozą³⁴, zatytułowanym *Jan od Krzyża* (*John of the Cross*)³⁵, Jennings w oksymoronicznym³⁶ opisie przywołuje obraz transcendentnego światła, które towarzyszy doświadczeniu mistycznemu. Jest to „czyste światło” („pure light”) – inne niż normalnie odbierane przez zmysły – które staje się metafizyczną syntezą fizykalnego światła i ciemności: „Nie jest to światło, które wyznacza knot świecy i moc swą wywodzi z ciemności panującej dookoła, i [tego płomienia] nie zgasi powiew wiatru ani nie powiększy troskliwe dmuchanie” („Not light limited by tapers, drawn to its strength by the darkness around it, not puffed out by the wind or increased by careful breath”).

Podobną oksymoroniczną syntezę znajdujemy w wierszu *Łazarz* (*Lazarus*)³⁷, gdzie poetka, snując refleksje wokół znanego z Biblii wydarzenia wskrzeszenia Łazarza, łączy życie ze śmiercią poprzez rozbudowany oksymoron, który wydaje się najlepszą figurą poetycką do opisanego paradoksów wiary i tajemnicy przejścia przez śmierć do wiecznego życia: „jedynie zapach śmierci prawdziwie / Nam wieścił jego z martwych powstanie” („the smell of death that truly / Declared his rising to us”). Poetka zauważa, że przywołany na powrót do życia Łazarz milczy, „odmówił odpowiedzi na nasze pytania” („refused to answer our questions”).

[Łazarz] Nie powracał do naszego świata z gotowym naręczem słów,
Które mogłyby kusić, by je przekręcać i się z nimi spierać:
Patrzył zimny niczym biały korzeń wciśnięty we wnętrzości ziemi,
Ale też bezbronny i narażony na zranienia – jak życie w narodzinach.

He would not enter our world at once with words
That we might be tempted to twist or argue with:
Cold like a white root pressed in the bowels of earth
He looked, but also vulnerable – like birth.

Elizabeth Jennings na plan pierwszy wysuwa ciszę, która otacza Łazarza i którą dyskurs poetycki konfrontuje z gorączkowym dociekaniem słów wyjaśnienia ze strony świadków tego niezwykłego powrotu. Cisza u Jennings jest nie tylko ważnym elementem w strukturze wiersza, uzyskiwanym przez pewne

³³ Jednym z najbardziej reprezentatywnych przykładów jest spektakularne nawrócenie Szawła, który w drodze do Damaszku, oślepiiony Bożym światłem, odkrywa prawdę o Chrystusie i w rezultacie staje się św. Pawłem.

³⁴ Tzw. „prose poem” jest formą, do której Elizabeth Jennings nierzadko się odwołuje, stawiając ją w jednym szeregu z innymi formami poezji wersyfikowanej.

³⁵ E. Jennings, *Song for a Birth or a Death*.

³⁶ Pojęcia wizji oksymoronicznej („oxymoronic vision”) używa np. Joseph Hynes, analizując twórczość powieściopisarską Muriel Spark, por. R. E. Ho s m e r Jr., *Contemporary British Women Writers. Texts and Strategies*, London 1993, s. 161–187.

³⁷ E. Jennings, *Song for a Birth or a Death*.

zabiegi techniczne na poziomie interpunkcji (pauza, wielokropek) czy składni (elipsa). Co jednak ważniejsze, cisza – podobnie jak obrazowanie oksymoroniczne – należy do istoty tej poezji i dopełnia jej sakramentalny charakter; innymi słowy, cisza tworzy to, co można określić duchowością poezji Elizabeth Jennings. Należy przy tym mocno podkreślić, że cisza nie zawsze jest tu równoznaczna z brakiem słów. Poetka tworzy też w wierszu ciszę na poziomie werbalnym, poprzez oddalanie się od konkretnych słów po to, aby zagłębiać się w przestrzeń metafizyczną i wchodzić w Słowo *Logos*. Czyni to np. poprzez bardzo charakterystyczne dla jej poezji powtórzenia. W wierszu *Nazywanie gwiazd (Naming the Stars)*³⁸ widzi w nadawaniu imion gwiazdom osvajanie tajemnicy Kosmosu – i zamyka wiersz słowami: „O ręce, ręce, ściągnijcie je na ziemię, na ziemię” („Oh hands, hands, pluck them down, down”). Innym sposobem tworzenia ciszy jest przedłużanie czy rozszerzanie przestrzeni słowa, np. za pomocą superlatiwu w stopniowaniu przymiotnika, jak w wierszu *Sakrament Zielonych Świąt (Whitsun Sacrament)*³⁹, który opisuje zmagania między wątpieniem i wiarą, a kończy się słowami: „Kiedy najbardziej potrzebujemy języka, znajdujemy tylko / Chrystusa w jego najciszym byciu” („When we most need a tongue we only find / Christ at his silentest”).

W wierszach Elizabeth Jennings cisza boli, ale też koi i oświeca; boli na skutek napięcia między oczekiwaniem na słowo a jego brakiem; koi i oświeca, gdyż pielęgnuje w sobie obecność transcendentnego Słowa i niejako pozostawia miejsce, aby to Słowo mogło się zakorzenić w cielesności wiersza. Taka cisza nie jest pustką. Wprost przeciwnie, napęłnia ciało wiersza znaczeniem. W wierszu o znamionym tytule *Godziny [brewiarzowe] i słowa ('Hours' and Words)*⁴⁰ Jennings wydaje się wołać: „Niech się stanie cisza pełna / rozkwitających podpowiedzi” („Let there be silence that is full / Of blossoming hints”). Mówi tutaj głosem poetki – znającej potęgę twórczej wyobraźni, katoliczki – której wiara pokazuje sakramentalny wymiar słowa, i wreszcie wrażliwej, pełnej liryzmu kobiety – która jest otwarta na mistyczny potencjał poezji do sięgania w najgłębsze pokłady rzeczywistości.

Kończąc, chciałabym odnieść się do figury okna, często przywoływanej w dyskusji o sztuce. Artysta malarz czy poeta, który maluje słowem, patrzy na świat przez okno i to, co tam dostrzega, przenosi na właściwe sobie medium sztuki. Czasami zdarza się, że przenosi też szybę i ramę okienną. Elizabeth Jennings,

³⁸ Wiersz niepublikowany, zamieszczony w najbardziej kompletnym zbiorze poezji Elizabeth Jennings, wydanym w 2012 r. pod redakcją Emmy Mason, *Elizabeth Jennings. The Collected Poems*, Manchester 2012, s. 844.

³⁹ E. Jennings, *Growing Points [Wzrastanie]*, Manchester 1975 (podkreślenia moje – A. W.).

⁴⁰ E. Jennings, *Praises [Wychwalania]*, Manchester 1998.

patrząc przez takie okno sztuki, widzi bogactwo świata przyrody, ludzi, różne odcienie uczuć (nie na darmo zaliczana jest do największych poetów lirycznych XX wieku), ale widzi też głęboki wymiar metafizyczny, niewidoczny dla oka natury. Dlatego jako poetka potrzebuje perspektywy sakramentalnej – gdzie Boska Rzeczywista Obecność łączy się z materialnym znakiem – aby tę wizję, zawartą wewnątrz okiennego obramowania, przenieść na karty swojej poezji.

W wierszu *O poezji refleksja metafizyczna (A Metaphysical Point About Poetry)*⁴¹ Elizabeth Jennings nie po raz pierwszy wyznaje swoje *credo* poetyckie:

... Chcę powiedzieć, że Bóg
Jest obecny w każdej poezji, którą się tworzy
na fundamencie formy i celu. ...

... I wish to say that God
Is present in all poetry that's made
With form and purpose. ...

Bibliografia

- Edwards Michael, *Towards a Christian Poetics*, Grand Rapids 1984.
– *Poetry and Possibility. A Study in the Power and Mystery of Words*, New York 1988.
- Eliot Thomas Stearns, *Collected Poems 1909–1962*, London 2002.
– *Poezje wybrane*, red. Antoni Podsiad, Warszawa 1960
- Hosmer Robert E. Jr., *Contemporary British Women Writers. Texts and Strategies*, London 1993.
- Jennings Elizabeth, *Poems*, Swinford, Oxon. 1953.
– *A Way of Looking*, London 1955.
– *A Sense of the Word*, London 1958.
– *Every Changing Shape: Mystical Experience and the Making of Poems*, London 1961.
– *Song for a Birth or a Death*, London 1961.
– *Growing Points*, Manchester 1975.
– *Seven Men of Vision: An Appreciation*, London 1976.
– *Consequently I Rejoice*, Manchester 1977.
– *Extending the Territory*, Manchester 1985.
– *Tributes*, Manchester 1989.
– *Times and Seasons*, Manchester 1992.
– *In the Meantime*, Manchester 1996.
– *Praises*, Manchester 1998.
– *Timely Issues*, Manchester 2001.
– *The Collected Poems*, ed. Emma Mason, Manchester 2012.
- Leader Zachary (ed.), *The Movement Reconsidered*, Oxford University Press 2009.

⁴¹ *Ibidem*.

The Sacramental Nature of the Word in the Poetry of Elizabeth Jennings

Summary

Elizabeth Jennings (1926–2001) is widely acknowledged as one of the most important poetic voices on the literary scene of England in the 20th century. Her artistic debut can be associated with ‘the Movement’ which brackets together such poets as e.g.: Philip Larkin, Robert Conquest, John Wain or Thom Gunn. However, Jennings, soon distanced herself from the Movement, and developed her own poetic idiom of feminine subtlety, profound lyricism and intense religiosity. Her Roman Catholicism as well as her fascination with Western mysticism had a great impact on her poetry, not only in the choice of the themes, subject matter and imagery, but also in her own specific poetics which regards words of poetry as intimately linked with the eternal Word-*Logos*, and as a result it combines the semantic surface of denomination with metaphysical depth. Elizabeth Jennings’ religious faith inspires her poetic creed which views a poem in terms of an artistic transcription of transcendent reality and tends to confer a sacramental value upon the medium of language. The reality of sacrament, where the sign becomes one with the signified, perfectly accords with Jennings’ vision of poetry, and consequently it gets reflected in many of her poems. In the wide range of rhetorical devices encountered in Jennings’ poems the most conspicuous position can be accorded to oxymoron and silence because both of them prove most effective in the poet’s attempts to touch metaphysical reality with the fingers of imagination and thus to facilitate the participation in a sacramental communion where in the formula of beauty the spirit gets united with the material body and the senses, which for Elizabeth Jennings constitutes the innermost nature and the aesthetic target of poetry.

**REFERATY WYGŁOSZONE W RAMACH POSIEDZEŃ
KOMISJI NEOFILOLOGICZNEJ PAU
W ROKU AKADEMICKIM 2013/2014**

16 X 2013

dr Monika COGHEN (Uniwersytet Jagielloński)
Tradycja i innowacja w „Pielgrzymce Childe Harolda”

20 XI 2013

dr Clarinda CALMA (Wyższa Szkoła Europejska im. Ks. J. Tischnera)
The Szersznik MS DDV8: An Affectionate Memorial of Edmund Campion. Dzieło uwieczniające serdeczną pamięć o Edmundzie Campionie: czyli o rękopisie „Concionale [...] Edmundi Campiani” w Książnicy Cieszyńskiej

18 XII 2013

prof. Marta GIBIŃSKA-MARZEC (Uniwersytet Jagielloński, Wyższa Szkoła Europejska im. Ks. J. Tischnera)
Polskie dusze Makbeta

15 I 2014

prof. Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA (Uniwersytet Jagielloński)
Pani Sand, ten geniusz szalony... George Sand w oczach polskich pisarek XIX wieku

19 III 2014

prof. Elżbieta TABAKOWSKA (Uniwersytet Jagielloński)
Ikoniczność a gramatyka (kognitywna): traktat o nieagresji

23 IV 2014

dr Caterina SQUILLACE (Uniwersytet Jagielloński)
Zróźnicowanie kulturowe metafory i metonimii jako problem przekładowy

21 V 2014

dr Michał CHOIŃSKI (Uniwersytet Jagielloński)

Amerykańskie kaznodziejstwo rewitalistyczne w XVIII w. – Kazania Jonathana Edwardsa

18 VI 2014

prof. Stanisław JASIONOWICZ (Uniwersytet Pedagogiczny, Kraków)

Język mitu – lingua franca komparatystyki?

SPIS TREŚCI

Słowo wstępne (<i>Stanisław Widlak</i>)	5
Regina BOCHENEK-FRANCZAKOWA: „Pani Sand, ten geniusz szalony...” George Sand w oczach polskich pisarek XIX wieku	7
Clarinda E. CALMA: Dzieło uwieczniające serdeczną pamięć o Edmunde Campione: czyli o rękopisie <i>Concionale</i> [...] <i>Edmundi Campiani</i> w Książnicy Cieszyńskiej	27
Michał CHOIŃSKI: Amerykańskie kaznodziejstwo rewiwalistyczne na przy- kładzie kazań Jonathana Edwardsa	39
Marta GIBIŃSKA-MARZEC: Polskie dusze Makbeta	53
Stanisław JASIONOWICZ: Język mitu – <i>lingua franca</i> czy <i>koiné</i> kompara- tystyki?	65
Anna WALCZUK: Sakramentalny wymiar słowa w poezji Elizabeth Jen- nings	75
Referaty wygłoszone w ramach posiedzeń Komisji Neofilologicznej PAU w roku akademickim 2013/2014	91

Redakcja „Prac Komisji Neofilologicznej PAU” zakłada stosowanie w recenzowaniu kolejnych publikacji niżej podanych „Wytycznych dotyczących procedury recenzowania”, opublikowanych przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego RP na stronie https://pbn.nauka.gov.pl/static/doc/wytyczne_dotyczace_procedury_recenzowania.pdf;jsessionid+F3D36F54ACC0B84F124054C025C33B9D.

Podstawowe zasady recenzowania publikacji w czasopismach

1. Do oceny każdej publikacji powołuje się co najmniej dwóch niezależnych recenzentów spoza jednostki.
2. W przypadku tekstów powstałych w języku obcym, co najmniej jeden z recenzentów jest afiliowany w instytucji zagranicznej innej niż narodowość autora pracy.
3. Rekomendowanym rozwiązaniem jest model, w którym autor(zy) i recenzenci nie znają swoich tożsamości (tzw. *double-blind review proces*).
4. W innych rozwiązaniach recenzent musi podpisać deklarację o niewystępowaniu konfliktu interesów; za konflikt interesów uznaje się zachodzące między recenzentem a autorem:
 - a) bezpośrednie relacje osobiste (pokrewieństwo, związki prawne, konflikt),
 - b) relacje podległości zawodowej,
 - c) bezpośrednią współpracę naukową w ciągu ostatnich dwóch lat poprzedzających przygotowanie recenzji.
5. Recenzja musi mieć formę pisemną i kończyć się jednoznacznym wnioskiem co do dopuszczenia artykułu do publikacji lub jego odrzucenia.
6. Zasady kwalifikowania lub odrzucenia publikacji i ewentualny formularz recenzentki są podane do publicznej wiadomości na stronie internetowej czasopisma lub w każdym numerze czasopisma.
7. Nazwiska recenzentów poszczególnych publikacji/numerów nie są ujawniane; raz w roku czasopismo podaje do publicznej wiadomości listę recenzentów współpracujących.

