



ABSTRACT

ON THE RITUALISTIC CHARACTER OF ADAM MICKIEWICZ'S *DZIADY* ONCE AGAIN

REVIEW OF: GRAŻYNA CHARYTONIUK-MICHIEJ, *THE RITE OF "DZIADY"*
IN THE DOCUMENTS AND WORKS OF MICKIEWICZ'S SERIES, WARSAW 2011

The publication presented in the review is an interesting and much-needed research proposal, which combines the discourse of a philologist, an ethnographer, and a cultural anthropologist. This approach is innovative in the literary studies research on this Polish master dramatist; it constitutes a valuable source not only for literary commentators of Mickiewicz's series but also for Belorussian folklore scholars, or for those investigating the merging of Polish and Belorussian culture. It makes us realize that, among others, by means of his drama, the poet introduced the Belorussian rite of *dziady* – a pagan festival in honour of ancestral spirits – into Polish culture. The rite is, for the Belorussians, not only a literary picture but still a cultivated, common, and obvious phenomenon. Similarly, the book unravels a fragment of a common cultural sphere; the renewed and repeated *dziady* rite helps to explain the poet's masterpiece, though it unravels only one piece of it and fails to place it in wider historical, or, even more importantly, biographical contexts.

KEYWORDS

Dziady – a pagan festival in honour of ancestral spirits,
rite, Romanticism, cultural/social anthropology



NA MARGINESIE KSIĄŻKI JANA ZIELIŃSKIEGO
OBRAZ POGODNEJ ŚMIERCI. NORWID – RAFAEL – MARATTI
I „*ŚMIERĆ ŚWIĘTEGO JÓZEFA*” – KILKA UWAG

REC.: Jan Zieliński, *Obraz pogodnej śmierci. Norwid – Rafael – Maratti i „Śmierć świętego Józefa”*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II, Lublin 2010, ss. 123.

NA POCZĄTEK jeden z ostatnich, sumujących akapitów książki:

Dotychczasowe wywody wypełniają kilka białych plam. Zidentyfikowany został obraz, który wywarł tak wielkie wrażenie na polskim poecie mieszkającym w Paryżu. Ujawnił się epizod z dziejów recepcji Rafaela. Odnaleziony został ślad zaginionego obrazu Marattiego. Zrekonstruowano cały zestaw mechanizmów promocji dzieła sztuki w Paryżu lat sześćdziesiątych dziewiętnastego wieku. Zwrócono uwagę na broszurę, odznaczającą się wybitną precyzją opisu dzieła sztuki o stosunkowo niewielkich wymiarach. Pokazano, jaki wpływ obraz i broszura wywarły na twórczość Norwida – wpływ siłą rzeczy nieznaną dotychczasowym badaczom.

(s. 77)

Proporcje znaczeń właściwe temu fragmentowi odzwierciedlają układ i charakter problemów obecnych w książce. Każde z tych zdań odpowiednio i niewątpliwie odnosi się do rzeczywistości zawartej w *Obrazie pogodnej śmierci*. Każde, oprócz być może ostatniego, do którego za chwilę chciałabym wrócić.

Książka Jana Zielińskiego jest pozycją wyjątkową na tle piśmiennictwa literaturoznawczego. O jej wyjątkowości świadczy zarówno kompozycyjny kształt całości, sposób zachowania autora (metoda), jak i sam język wypowiedzi.

Książka jest mała, skondensowana. Jednocześnie obejmując pewien problem w całości, odnosi się do spraw i rzeczy bardzo konkretnych, uwzględnianych przez autora w sposób bardzo szczegółowy. Jest niezwykle erudycyjna, z czego wynika ostatecznie, że przywoływane są te fakty, które bezpośrednio i niewątpliwie dotyczą przedmiotu i sytuacji opisywanych; tylko przydatne, tylko funkcjonalne, ze starannością i wycuciem niezbędnosci potrzeb wyjmowane z pamięci archiwów przez autora.

Kompozycja książki jest pierwszym i uderzającym atutem *Obrazu pogodnej śmierci*. Narracja rozpoczynająca się od *postscriptum* jednego z listów Norwida, będącego relacją ze spotkania poety z obrazem Rafaela-Marattiego – arcydziełem, w następujących później częściach (*Tajemnicza broszura, Fotograf, Echa prasowe, Carlo Maratti, Echa poetyckie, Inne echa, Ciąg dalszy*) jest harmonijnie i symetrycznie rozwijaną egzegezą tego pierwszego przywołania. Ze względu na wybitne literackie walory tej narracji chciałoby się jej nadać miano eseju, ale piętno wyrazistej, uchwytnej logiki wypowiedzi osłabiałoby taką etykietę.

Okazuje się ponadto, że wypowiedź o charakterze naukowym, niosąca ważne rozpoznanie i ważne odśłony wydarzeń niebagatelnych dla biografii twórczej pisarza, jego dzieła, a także historii sztuk, nie musi przekraczać jakiejś horrendalnej (czy po prostu bardzo dużej) liczby stron, że mała objętość może być również rezultatem starannej i długiej pracy (archiwa, kwerendy, podróże), w finalizacji której uwzględnione zostają ekspresja i sposób dotarcia do czytelnika, wyrazistość kolejnych odślon.

Ciekawe również, że książka realizująca z powodzeniem tak modne ostatnio w literaturoznawstwie tematy komparatystyczne i intertekstualne, wchodząc w sam środek problemów najważniejszych dla tych obszarów badań, nie potrzebuje skomplikowanej, napuszonej (tzw. naukowej) terminologii i nie traci w ten sposób nic ze swojej wartości poznawczej.

Jan Zieliński próbuje rozwiązać i chyba rozwiązuje zagadkę obrazu, który oglądał autor *Assunty* w 1862 roku w Paryżu. Rzecz niebagatelna z kilku przynajmniej względów. W toku drobiazgowych analiz (na uwagę zasługuje detektywistyczny upór, skrupulatność, efektywność analityczna, umiejętność poruszania się w przestrzeni faktów, ale także mikrofaktów) uwolniona zostaje znacząca przestrzeń historii sztuki – tej powiązanej z wyobraźnią twórczą największego polskiego poety i myśliciela drugiej połowy XIX wieku. Należy ta przestrzeń również do rzeczywistości filozofii i życia duchowego Norwida, nie peryferyjnych, lecz wiodących sfer świadomości i samoświadomości poety. *Obraz pogodnej śmierci. Norwid – Rafael – Maratti* odnosi się do ostatnich dwudziestu lat z życia poety, wydatnie zatem uczestniczy w rozjaśnianiu tajemnicy najdojrzszej twórczości autora *Quidama*. Tę twórczość przybliża przez aktualizację pewnych nacheleń wyobraźni poety.

Obok interesu biografa, historyka sztuki, ma tu również swój ważny interes rekonstruktor procesu twórczego, chociaż ten ostatni nie jest może tak bardzo wyrazisty

i przez autora książki do końca świadomie zakładany. Jednak nie można go nie zauważyć. W sposób automatyczny niemal Norwid spotykający się z *Obrazem pogodnej śmierci* to poeta uruchamiający w swoim umyśle takie konkretyzacje, które intensyfikują twórcze myślenie. Dlatego tak ważny w książce jest rozdział *Echa poetyckie*; jego kluczowe znaczenie zarówno dla rekonstrukcji procesu twórczego, w rezultacie którego być może powstały (albo ukształtowały się w nich pewne wątki): [Na zgon Józefa Zaleskiego], *Na zgon Poezji, Assunta*, jak i literaturoznawczej interpretacji, wydaje się niepodważalne.

Ta problematyka, zwłaszcza ostatnia, w perspektywie badań nad Norwidem wydaje się szczególnie ważna. Nawet jeśli uwzględnimy fragment znakomitej wypowiedzi Dariusza Seweryna:

Wzajemne oświatlenie się sztuk jest [...] nie tylko założeniem metodologicznym badań interdyscyplinarnych, lecz także, na zasadzie koła hermeneutycznego – ich k o n s e k w e n c j ą, która w ostatecznym rozrachunku prowadzi do odsłonięcia tego, co Tieck nazwał poetycko wiecznością sztuki, a co w bardziej technicznym języku można by określić jako podstawowe – pozawerbalne i pozaobrazowe – intuicje, kreacje, dążenia [...]!¹

w wypadku książki Jana Zielińskiego widzimy przede wszystkim działającą w umyśle poety (i w realnym jego tekście poetyckim) siłę sprawczą nadzwyczajnego obcowania artysty z dziełem malarskim. Dodatkowo sytuację komplikuje fakt, że Norwid, oprócz tego, że był poetą, zajmował się jeszcze sprawami estetyki; teoria sztuk była dla niego zagadnieniem wielkiej wagi. Zobaczony obraz św. Józefa jednoznacznie i z wielkim aplauzem okrzyknięty został przez poetę arcydziełem. Wnioskujemy zatem, że jakość arcydzieła zaważyła i na sile, głębokości odbioru, jego utrwaleniu się w umyśle odbiorcy i długofalowych zmianach, czy po prostu kształtowaniu widzenia w dalszym procesie rozpoznawania i rozumienia świata.

Jeśli nawet nie udałoby się wskazać konkretnych konfiguracji w pisarstwie Norwida, wiążących się z obrazem św. Józefa, czytelnik książki *Obraz pogodnej śmierci. Norwid – Rafael – Maratti* zyskuje znakomite tło dla refleksji nad kardynalnymi problemami późnej twórczości autora *Assunty*. Zatem pozwoliłabym sobie na dopowiedzenie, że w ramach przeprowadzonych tu czynności interdyscyplinarnych literaturoznawcy otrzymali w książce istotne wyjaśnienia i dopełnienia, wpływające na rozumienie twórczości poety z jego ostatnich dwudziestu lat życia.

Jest tak natomiast, że Jan Zieliński ten ważny fakt z biografii poety – zobaczenie obrazu – łączy z konkretnymi utworami. Pierwszym z nich jest [Na zgon Józefa Zaleskiego]. Autor książki zwraca uwagę na

Promienne czoło umierającego, które spoczywa na szarej pościeli, w chwili śmierci oglądając już prawie to, co będzie, paradoksalna niemoc i moc człowieka u progu pogodnej śmierci [...] nad którym wśród obłoków unoszą się anioły („A od k o c h a n i a c a ł y w s w y m a n i e l e”) – czyż nie jest to poetycka wariacja na temat widzianego w roku 1862 w Paryżu obrazu? (s. 53)

1 D. Seweryn, „*Nic tylko śpiewają i rysują...*”. Wprowadzenie, w: *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012, s. 18.

i stwierdza w zamknięciu podrozdziału: „Mówiąc metaforycznie, wspomnienie ob-
razu zaczyna nadawać poezji Norwida ton” (s. 54). Otóż wydaje się, że zwłaszcza
ostatnie zdanie jest może zbyt radykalne. Norwida wyobrażenie o „chrześcijańskim
skonu pogodnego tonie” zaczęło kształtować się wcześniej, niekoniecznie dopiero
około 1862 roku. Odpryski takiego „scalającego” myślenia o śmierci odnajdujemy
w twórczości poety na przykład w *Zmartwychwstaniu historycznym* (napisanym
w latach 1851–1852); cytuję dość przypadkowy jego fragment:

Sztuka chrześcijańska, budując się powoli na katakumbach, na grobach męczenników, krwią
prawie ofiar tych na ścianach zawiązujących się kościołów, przewiodła to w świętym swym
natchnieniu i otacza do dziś głowy świętych g l o b e m z ł o t e j ś w i a t ł o ś c i. [...] Święty
Paweł, mówiąc, że inne jest ciało-śmiertelne, a inne c i a ł o - n i e ś m i e r t e l n e, o tym
samym wyrobie zmartwychwstania powiada. Zgony wszystkich prawie świętych, przez naocz-
nych świadków opisywane, toż samo wzmiankują.²

W tym fragmencie doskonale widać, jak Norwid, znacznie młodszy Norwid,
samodzielnie wypracowywał sobie bardzo konkretne wyobrażenie o świętości, śmierci,
ciele, jak myślenie to było spójne i stawało się coraz bardziej integralne; ten punkt
przełomowy można by zobaczyć znacznie wcześniej, niekoniecznie w chwili spotka-
nia z obrazem śmierci św. Józefa, który dlatego – być może – został przyjęty z takim
entuzjazmem i w tak mocno rozumiejący sposób, że jego zawartość skonfrontowana
została z tak dogłębnym „przygotowaniem”. W dalszych częściach *Zmartwychwsta-
nia historycznego* odnajdujemy również fragmenty poświęcone na przykład świa-
tłu, tak ważnemu w malarskich przedstawieniach świętości i do którego poeta w wielu
wypowiedziach, nie tylko teoretycznych, przywiązywał dużą wagę.

Jest jeszcze i tak, że wiersz zamykający *Vade-mecum* (późniejszy wariant [Na
zgon Józefa Zaleskiego]) zamyka również doświadczenia zawarte w całym cyklu. Na-
wet jeśli przyjmujemy, że cykl ostatecznie ukonstytuował się w latach 60. XIX wieku,
to wiemy również, że niektóre z tych wierszy powstawały wcześniej. *Epilog* cyklu sta-
nowi liryczny kontrapunkt dla poprzedzającego go *Fortepianu Szopena*³. Sens *Epi-
logu* ujawnia się w rezultacie określonego ukształtowania cyklu, który był układem
prowadzącym do wyrafinowanego artystycznego celu. Myśl o śmierci jako chwili
przemieniającej, „owocowaniu” i prowadzeniu „w górę” jest właściwa całokształtowi
Vade-mecum, a zatem i wcześniejszej refleksji poety. Chodzi o to, że argument na
taki finał zyskujemy wewnątrz cyklu (którego części powstawały przed 1862 rokiem)
i może nie jest to zupełnie nieważne (zaważył nie tylko zobaczony na wystawie obraz).

Osobny problem stanowi *Assunta*, zwłaszcza komentowane wielokrotnie „spoj-
rzenie w górę”⁴, do którego Norwid przywiązywał tak dużą wagę. Jan Zieliński łączy

2 C.K. Norwid, *Zmartwychwstanie historyczne*, w tegoż: *Pisma wszystkie*, zeb., tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, t. 6: *Proza*, cz. 1, s. 611–612.

3 Piszę o tym problemie w podrozdziale „z tym królewskim wczasem i pogodą”, w: B. Kuczera-Chachulska, „Czas siły-zupełnej”. *O kategorii wysiłku w poezji Norwida*, Lublin 1998, s. 74–77.

4 Jedną z najważniejszych prac dotyczących tego tematu jest rozprawa Mariana Maciejewskiego, „Spojrzenie w górę” i „wokóło”. (Norwid – Malczewski), w: tegoż: *Poetyka. Gatunek-obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977.

ten fakt z doświadczeniem widzenia obrazu konającego św. Józefa. Taka zbieżność, zobaczona od zewnątrz, rzeczywiście istnieje. Wydaje się jednak, że nie powinniśmy przeceniać znaczenia spotkania poety z tym arcydziełem, znów ze względu na bardziej immanentne uwarunkowania obecne w twórczości Norwida.

Cytuję fragment *Sierot*, napisanych na samym początku drogi twórczej autora *Assunty* (Jan Zieliński w podrozdziale *Spojrzenie ku Niebu*, jeśli dobrze zrozumiałam intencję autora, tytułowe spojrzenie bohaterki, jego pojawienie się i charakter, łączy z obrazem śmierci św. Józefa i broszurą *abbe Nicolle*, do niego się odnoszącym):

W końcu spotkałem jeszcze dziwnego człowieka,
Który po swych rodzicach nie nosił żałoby,
Nie rozpaczał przy ludziach, nie chodził na groby;
Lecz czasem tylko jego zapadła powieka
Przyjmowała do siebie promyczek wesela,
A ten tak bladło, drżąc spod rzęsów wystrzela,
Jakby się od księżycy nauczył mrugania.
Ten człowiek od pierwszego z światem przywitania
Był bardzo nieszczęśliwy, ale się nie zrażał,
P a t r z y ł w n i e b o i, pełniąc swoje obowiązki,

Na ziemię mało zważał.

[.....]

Ten więc człowiek, sierota, od nieszczęść ścigany,
Patrząc w górę, ze świętym uśmiechem prorocstwa
Mówił do mnie, że nie ma bynajmniej sieroctwa!
Ja zaś jakoś niechcący ku niebu spojrzałem,
A niebo było gwiazdziste;
W gwiazdach więc tajemnicę tych słów wyczytałem,
Bo one tam wyraźne były, oczywiste;
Potem, gdy dusza swego skosztowała chleba,
Nie mogłem się już więcej oderwać od nieba,
Które mnie wciąż ciągnęło silnym, wonnym tchnieniem.⁵

Poetycka myśl o „spojrzeniu w górę” pojawiła się zatem na progu twórczości poety. Pozostawała ściśle związana z Norwidowską wizją dojrzewania do świętości. W *Sierotach* (1840) widzimy analogiczny do *Assunty* poetycko-myślowy tryb przedstawiania wzroku utkwionego w niebie; żałoba, sieroctwo, ujemne doświadczenie egzystencji (śmierć jest krańcową formą takiego doświadczenia) wyzwalają patrzanie „w górę”.

Warto zwrócić uwagę, że bohater wierszy Norwida często spogląda w niebo; w najznakomitszych dla liryki polskiej sytuacjach: „oko błękitu” pozostaje w zasięgu umysłu podmiotu czynności twórczych wiersza *W Weronie*, niebo wyznacza kierunek bohaterowi *Pielgrzymy*; mówiący w *Harmonii* powie, że „W gwiazd harmonię poglądać weselej / przez wiele lat samotnych”.

Może być więc (i również) tak, że spotkanie poety z arcydziełem przedstawiającym śmierć św. Józefa nie tylko (?), niekoniecznie (?) pobudziło wyobraźnię wielkiego artysty i myśliciela, ale stało się miejscem twórczego oswobodzenia, uwolnienia czegoś, co w jego umyśle było obecne w formie wykrystalizowanej od dawna; nie zmie-

5 C.K. Norwid, *Sieroty*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 1: *Wiersze*, cz. 1, s. 7; podkr.– B.K.-Ch.

nia to faktu, że książka Jana Zielińskiego ten moment biografii wewnętrznej Norwida znakomicie unaoacza.

Tutaj też pojawia się problem natury bardziej ogólnej; pytanie o charakterze hermeneutycznym, może trochę tak, jak widział sprawę komparatystyki i korespondencji sztuk Dariusz Seweryn w przywoływanym wcześniej fragmencie: o czym, poza literalnością odniesień i ich tropów, mówi spotkanie wyobraźni poety (jego twórczość) i dzieła malarskiego o takiej zawartości, jak widziany przez poetę romantycznego obraz św. Józefa? Co pozostaje z tego spotkania i dzięki niemu zyskuje sobie status przekraczający zarówno obszar przedstawień literackich, jak i mowę genialnego obrazu? Do czego w ostatecznym rezultacie prowadzi zbliżenie perspektyw różnych sztuk, poszukiwanie trudnej tożsamości obrazów lirycznego i malarskiego przy zastosowaniu szczegółowego języka erudycji.

Możemy odpowiadać na podobne pytania wchodząc (znów) na poszczególne ścieżki dyscyplin, mówić o zwiększonym rozumieniu procesu twórczego, intensyfikacji i wzmocnieniu interpretacyjnego pola – w tym wypadku – poezji Norwida, ale może przede wszystkim należałoby powiedzieć, że ten rodzaj zbliżenia (dokładnie tak jak widział je Norwid w *Milczeniu*), w nadzwyczajny sposób pieczętuje moment, w którym człowiek, docierając do granicy swojego ziemskiego doświadczenia, może tylko skierować swój wzrok na jej drugą stronę. Siła i rozświetlająca moc tego spojrzenia zależą nie tyle od zasług, ile od ciągle wydarzającej się pracy wewnętrznej. Książka Jana Zielińskiego jako jedna z niewielu znanych mi prac śledzących paralele literacko-malarskie ten moment wychwytuje.

Dla wydobycia jeszcze większej uniwersalności tego „zbliżenia” można przywołać na koniec sąd Wiesława Juszcza:

Sztuka jest obnażaniem prawdy o tym, że rzeczywistość stanowi niezgłębioną tajemnicę. Im bardziej uzmysławia nam granice poznawalności, im bliżej podprowadza do progu tajemnicy, tym jest większa, tym bardziej autentyczna. [...] sztuka ma ukazywać ograniczenie zmysłowości p o p r z e z t o, c o s e n s u a l n e. Ma u z m y s ł a w i a ć granice poznania, a nie bredzić o niej niezbornie i nieodpowiedzialnie. Taki byłby początek roboczej definicji sztuki.⁶

Bernadetta Kuczera-Chachulska



ABSTRACT

ON THE MARGINS OF JAN ZIELIŃSKI'S *IMAGE OF A SERENE DEATH*. NORWID – RAFAEL – MARATTI AND "THE DEATH OF ST. JOSEPH" – A FEW REMARKS

REVIEW OF: JAN ZIELIŃSKI, *IMAGE OF A SERENE DEATH*. NORWID – RAFAEL – MARATTI AND "THE DEATH OF ST. JOSEPH", LUBLIN 2010

The review discusses Jan Zieliński's book, which presents how Norwid's encounter with the masterpiece of painting could become an inspiration for the great poet and an incentive for him to write several important pieces (ex. [On the Death of Józef Zaleski]). This moment of "inner biography" has been depicted and made evident.

KEYWORDS

Cyprian Kamil Norwid, Maratti, Rafael Santi, image, poem

6 W. Juszcza, *Na progu tajemnicy. Z Wiesławem Juszczaikiem rozmawia Janusz Marciniak*, „Znak” 2002, nr 12, s. 77.