

## CZYM JEST HISTORIA DLA ŻYCIA? RAPSOODY HISTORYCZNE: WYSPIAŃSKI I CZYŻEWSKI

BARBARA SIENKIEWICZ\*

[www.orcid.org/0000-0002-2054-3438](http://www.orcid.org/0000-0002-2054-3438)

Alicja Baluch we wstępie do BN-owskiego wydania *Poezji i prób dramatycznych* Czyżewskiego, jego miniatury dramatyczne umieściła między dokonaniem Witkacego i Wyspiańskiego<sup>1</sup>. Pisała:

W tak skonstruowanym „wnętrzu-laboratorium” odbywał się u Czyżewskiego panoptyczny spektakl świata, w którym artysta – animator wyobraźni – ożywiał figury, i one w zaczarowanym elektrycznym tańcu poruszały się miarowo przy dźwiękach dzwonów z „urano-kościółów kaplic kąpieli eteru i zórz telefonów i orient-expressu”. Widowisko Czyżewskiego rozgrywało się jakby we wnętrzu mózgu, było teatrem wyobraźni; można je nazwać – mechanicznym teatrem wyobraźni.<sup>2</sup>

Wedle autorki koncept ten najdosłowniej zrealizowany został w miniaturze *Geniusz i sobowtór*. Rzeczywiście, w miniaturze tej wedle didaskaliów „Teatr przedstawia wnętrze olbrzymiej trupiej czaszki”, Geniusz zaś ulokowany jest „[n]a środku czaszki”. To swoisty „teatr wyobraźni”, na którego scenie pojawia się Bóg, gwiazdy, anioły, archanioły, tęcza. W widzeniu Geniusza:

gwiazda leci wpada  
w mój mózg<sup>3</sup>

---

\* Barbara Sienkiewicz – prof. dr hab., Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu.

<sup>1</sup> A. Baluch, *Wstęp* [w:] T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, BN I 273, Wrocław 1992, s. LXI.

<sup>2</sup> Tamże, s. LIX.

<sup>3</sup> T. Czyżewski, *Geniusz i sobowtór* [w:] tegoż, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, BN I 273, Wrocław 1992, s. 109. Wszystkie dalsze cytaty pochodzą z tego wydania; po cytacie podaję numer strony.

W *Transcendentalnym panopticum* – podobnie – pojawia się „Ja: / jako twórca / elektro światów mego mózgu / ja medium samego siebie / pierwszy elektromagnetyczny / poeta i malarz / tytus czyżewski” (s. 113–114). To w mózgu „tytusa czyżewskiego” odbywa się „teatr wyobraźni”<sup>4</sup>. W efekcie w obu miniaturach połączone zostało to, co należy do podmiotu, i to, co należy do świata; wewnętrzność i zewnętrzność; realność i imaginacja<sup>5</sup>. Jak u Wyspiańskiego w Rapsodach zatem, jakkolwiek w miniaturach Czyżewskiego poetycko-dramatyczną rekwizytornię tworzą składniki współczesnej artyście cywilizacji technicznej. Pojawia się także, nieobecny u Wyspiańskiego, żywioł zabawy. Z konceptu tego w dwudziestoleciu korzystali także inni poeci awangardowi, Wat w *Mopsożelaznym piecyku*, poeci surrealiści. Żywioł ten jednak ginie w rapsodach Czyżewskiego i tu analogie z rozwiązaniem Wyspiańskiego stają się bardziej oczywiste<sup>6</sup>. Dotyczą wpisanego w *Rapsod* i poemat *Robespierre* pojmowania historii – oba bowiem zasadnie nazwać można historycznymi – oraz „teatru wyobraźni”, jak u Wyspiańskiego ściśle łączących się ze sobą<sup>7</sup>.

Wyspiańskiego „teatr wyobraźni” to wszak w Rapsodach zarazem „teatr historii”, Rapsod oddaje głos postaciom historycznym: Kazimierzowi Wielkiemu, Bolesławowi Śmiałemu, Piastowi... i to one ponawiają i odgrywiają swoje role na „scenie duszy” Rapsoda. Ponad dwadzieścia lat później<sup>8</sup> czyni to samo

<sup>4</sup> Motyw „dynamo-mózgu” lokuje Radosław Okulicz-Kozaryn w artykule *Chimera maszyną. Młodopolska genealogia naszego futuryzmu* [w:] *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i U. M. Pilch, Kraków 2016, w kontekście łączności futuryzmu z Młoda Polska, w szczególności w kontekście młodopolskiego witalizmu. Pisze, iż motyw ten jest wyrazem „nadrzędnej funkcji życia”. „Mózg” – powołuje się tu autor na obserwację Mariana Stali – służył „ucieleśnianiu (choćby w wyobraźni) tego, co psychiczne, mentalne, duchowe”. Jako taki odgrywał ważną rolę w liryce młodopolskiej. Analogiczną pełni w utworach Czyżewskiego (s. 360–361).

<sup>5</sup> A. Soczyńska w monografii *Tytus Czyżewski. Malarz – poeta*, Warszawa 2006, pisze o pojawianiu się takiego konceptu zarówno w malarstwie, jak utworach poetyckich. Wiąże to z „podrózniczą duszą artysty”, otwartością „na nowe doświadczenia, wyobraźnię, dojrzałość artystyczną, pasję twórczego wędrowania zarówno w rzeczywistym geograficznym wymiarze, jak i w głąb samego siebie, jako artysty i jako człowieka”. Jej interpretacja zmierza jednak w nieco innym kierunku, mianowicie dostrzega w tym „wiele cech surrealistycznego obrazowania, penetracje wewnętrznych przestrzeni psychiki, często ukazanych w formie snu [...]. Konwencja oniryczna intensyfikuje przeżycia podmiotu lirycznego lub bohatera, uruchamia nowe mechanizmy przeżywania rzeczywistości poprzez wizję, pół-sen, pół-widzenie czy marzenie senne” (s. 71).

<sup>6</sup> W kontekście młodopolskim wybory gatunkowe Czyżewskiego, w tym rapsodu, umieszcza Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 349.

<sup>7</sup> Inaczej sytuuje je A. Baluch, mianowicie w zespole tekstów „Zbliżonych w swym charakterze do niekomunikalnych epifanii lub słabo kontrolowanego potoku świadomości. [...] Utwory te, trudne do racjonalnego poznania, odwołują się do doświadczeń uczuciowych odbiorcy i odkrywania utajonego sensu dzieła w akcie intuicyjnym” – dz. cyt., s. LVII–LVIII.

<sup>8</sup> *Robespierre* i *Rapsod* znalazły się w tomie *Robespierre. Cinema. Od romantyzmu do cynizmu*. Jak czytamy w przypisie: „Druk sygnowany Paryż–Warszawa 1927 (s. 202). Kazimierz

awangardowy artysta, Tytus Czyżewski. W utworach tych jednak już nie ożywione panoptyczne „figury” (jak w miniaturach dramatycznych) uczestniczą w „zaczarowanym elektrycznym tańcu”, ale przywódcy rewolucji francuskiej: Robespierre, Danton, a także Katarzyna Theot i anonimowe osoby „z epoki”: Sędzia, Cieśla, Stróżka, Ona, Tłum. To, podobnie jak u Wyspiańskiego, udratyzowane poematy, rozpisane na kwestie wypowiedziane przez kolejne postaci. Obok wymienionych, w poemacie *Robespierre* rozmówcą tytułowej postaci okazuje się Bóg. W trzeciej części *Rapsodu* adwersarzem Robespierre’a staje się Duch, druga zaś część *Rapsodu* nosi tytuł *Cieniom Juliusza Słowackiego* i tu monolog może być tyleż przypisany podmiotowi tej części, Rapsodowi – jak u Wyspiańskiego – ile romantycznemu poecie, na co wskazywałyby motywy obecne w tej części, używane argumenty, jak i charakterystyczne dla Słowackiego rekwizyty i stylistyka.

Ten „spektakl” dzieje się jednak nadal jakby we „wnętrzu mózgu”, w „teatrze wyobraźni”, co stanowi wyraźną analogię do rozwiązania przyjętego w Rapsodach przez Wyspiańskiego. Co ciekawe, w przypadku Czyżewskiego w 1927 roku, a więc w radykalnie zmienionych czasach, z perspektywy poety nie ginie ostatecznie motyw Matki-Ojczyzny, a z nim „sprawa narodowa”<sup>9</sup>. Wnosi ją „cien” Słowackiego, aktualizując przy okazji kwestię wolnościowej misji poezji i poety (co ciekawe Słowacki pojawia się także u futurysty Jalu Kurka w powieści *Dlaczego uśmierciłem Amundsena, czyli rehabilitacja Andrzeja Panika*<sup>10</sup>). W tej części także najsilniej wybrzmiewają echa Rapsodów

---

*Wielki* Wyspiańskiego drukowany był w „Czasie” w odcinkach w 1900 roku, w tym samym wyszedł w wydaniu książkowym. Podobnie *Bolesław Śmiały* – w 1900 roku najpierw w „Krytyce”, potem w wydaniu książkowym; *Piast* jest nieco późniejszy, częściowo z 1902, częściowo z 1903 roku. Podaję za *Uwagami o tekstach* [w:] S. Wyspiański, *Rapsody. Hymn. Wiersze*, Kraków 1961, s. 212, 219, 230. Dalsze cytaty *Rapsodów* pochodzą z tego wydania, po cytacie podaję numer strony.

<sup>9</sup> O Czyżewskim jako artyście związanym z ruchem awangardowym, sytuującym się po stronie awangardowego zaangażowania, wypełniającego społeczną funkcję sztuki, choć tu podejmującego wątek ekokrytyczny, zob. interesujący szkic A. Świeściak, „*Kochajcie elektryczne maszyny*”. *Naturokultura Tytusa Czyżewskiego* [w:] tejże, *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Kraków 2019.

<sup>10</sup> J. Kurek, *Dlaczego uśmierciłem Amundsena, czyli rehabilitacja Andrzeja Panika*, Kraków 1931. Narrator i bohater zarazem, Jalu Kurek przynosi do czytania Andrzejowi Panikowi, szewcowi, synowi Serba i Turczynki, zamieszkałemu w Krakowie, czującemu się Bośniakiem i bośniackiemu patriocie, rozkochanemu w swoim kraju, przekonanemu, że „Bośnia jest najpiękniejszym krajem na świecie” (s. 6), książkę. To jest „znakomite arcydzieło Słowackiego «Anhelli»” (s. 19). Kurek wypowiada tu znaczącą opinię: „Słowacki jest wielkim poetą. Tęczowy gmach jego słów odurza nas i działa na nas jak kobieta. Każdy jego wiersz można płomiennie ukochać i za każdy wiersz jego można zginąć. Czy może pan wiedzieć, dlaczego płacemy my wszyscy, kiedy czytamy anielską spowiedź Anhellego? Poezja jego jest jak kwiat, który rośnie na grobach, jak Eloe, która jest piastunką umarłych” (s. 21). Jak się zdaje, Słowacki jest elementem

Wypiańskiego, również wszak „zadłużającego się” u Słowackiego, co wielokrotnie wskazywano. W utworze Czyżewskiego wypowiedź Rapsoda-Słowackiego metaforycznie spina dzieje narodu – od czasów rycerskich, „stróżowania” mieczami, aż po „żołnierską dolę”. Ten „spektakl” może więc dziać się tylko na „scenie duszy”, czy „ja” Rapsoda, gdzie ożywają „szare cienie”, jak u Wypiańskiego „cienie” wielkich mężów polskiej historii.

I wody letejskiej jeszcze nie kosztują  
 I żyją ciągle w swej drapieżnej mocy  
 Czynu – takie mary takie słowa snują:  
 Przez męstwo Sławę i życie Narodu  
 Wolność swych braci mieczami stróżują  
 Ludy dały im klucz swego Synodu  
 Dały im młot czarny wykuty ze stali  
 [...]
   
 Ziemię kolanem bodli przed ołtarzem Boga.  
 Błagali by się owa spełniła ofiara  
 I by nie szeleściła żadna straszna trwoga  
 Niechby się losu dopełniła czara  
 Aby mogli stalowe skrzydła swe hartować  
 Odwieczną pieśnią wojenną co słucha  
 Już z dawna lud ich – i lotem kierować  
 A potem zebrali w koło pułki zbrojne  
 Braci którzy ukochali śmierci hazard  
 Zebrali przy sobie duchy niespokojne  
 A pieśni im wojny – zakwilił sęp – bard...  
 [...] I szła za nimi ich żołnierska dola  
 Orły – gołębie – chichoczące stada (s. 222)

Jedenastozgłoskowiec to forma wierszowa często używana przez Słowackiego, stosowana także przez Wypiańskiego w Rapsodach. Nietrudno więc w tym fragmencie odkryć frazę Słowackiego i Wypiańskiego, jak również charakterystyczne dla nich motywy. Jednym z ważniejszych jest niewątpliwie „młot czarny wykuty ze stali”, dany „szarym ceniom”, które nie wypłyły jeszcze wody letejskiej, wody zapomnienia, żyją więc „ciągle w swej drapieżnej mocy / Czynu”. Wracają zatem z krainy umarłych, by stanąć po stronie „Czynu”, kształtowania historii, podobnie jak w rapsodzie *Kazimierz Wielki* Wypiańskiego. Zacytowany fragment zdaje się aktualizować jego zakończenie. Kazimierz przedstawia się tu jako kowal:

Więc krwią i kością nagle ze żywymi,  
 stałem się kowal w żelaznej obręczy  
 na czole – i dzierżyłem młot olbrzymi

„muzeum wyobraźni” nie tylko formisto-futurysty Czyżewskiego. Obu, i Kurka, i Panika, notabene „rozzewnia do łez” „Pierwsza Brygada” (s. 19).

żelazny – wciąż ten łomot głuchy brzęczy  
jeszcze w uszach – – – że będę nad nimi  
wódz! – A nade mną Bóg na tęczy...  
Więc wsparłem młot o stół ołtarza skalny,  
przy którym naród Sejm odprawiał walny (s. 46)

Kazimierz, patrząc na tłumy jego „rozkaz wypełniać gotowe”, ciska młot<sup>11</sup> w mówcę, „rozpaczy gada” – „i padł – a naród obaczył się wolny”. Można więc w frazie Czyżewskiego widzieć i bezpośrednie nawiązanie, i niejako dokończenie zapowiedniej wizji Kazimierza. Pokusę śledzenia takiej zależności wzmacnia niewątpliwie zakończenie jednej ze strofoid poematu Czyżewskiego: „Tam szłaś i byłaś z nimi – Ojczyzno” (s. 223).

Warto jednak zapytać, jaki jest sens tego przejścia, czy choćby nawiązania, bo przecież w 1927 roku już od kilku lat „naród obaczył się wolny”? Alegiczny? Dialogiczny? To drugie sugerowałoby eksponowanie przez Czyżewskiego niepokojąco odmiennych motywów walki, towarzyszącej imperatywowi zabiegania o „życie Narodu”: „śmierci hazard”, chichot orłów i gołębi, motyw umierania, trupa żołnierza, „gdzie zemsta się zniża / Lecą Przekleństwo, Śmierć, Natchnienie i Sława” (s. 223). Trupa nie powstańca, ale właśnie żołnierza, co może sugerować przywołanie doświadczeń pierwszej wojny światowej.

Jakkolwiek więc tę część kończy obraz snujących się w podziemiach cieni, jeszcze nie pozbawionych pamięci, a więc nadal zakorzenionych w życiu, jakkolwiek słyszą one słowa: „i czyn zwycięski i honor”, to istotny kontekst interpretacyjny tej części *Rapsodu* stanowią dwie pozostałe. Walka Narodu, rycerska i wojenna rzutowane są bowiem na znacznie szersze pole problemowe: wojny, zniszczenia, destrukcji, rewolucji, wnoszących inne doświadczenie i refleksję, nieobecne u Wyspiańskiego. Ciekawe w tym kontekście wydaje się także to, że Czyżewski nie mówi „lud” a „ludy”, co bez wątpienia uniwersalizuje przesłanie analogicznego jak u Wyspiańskiego rozwiązania – oddania głosu „marom”, wielkim postaciom historii, mówiącym na „scenie duszy” Rapsoda. W przypadku Czyżewskiego jest to bowiem raczej „spektakl świata”, „spektakl rewolucji” niż – jak u Wyspiańskiego – „spektakl polskiej historii”.

Oznacza poddanie – kolejny raz – namysłowi ważnego dziewiętnastowiecznego i dwudziestowiecznego problemu: zasadności rewolucji oraz jej konsekwencji. Począwszy bowiem od XIX wieku rewolucja stawała się tematem

<sup>11</sup> Dodatkowe źródło tego motywu w rapsodzie Wyspiańskiego wskazuje M. Bourkane: „Młot, jaki włożył poeta w ręce piastowskiego króla, stanowi tutaj oczywiście nawiązanie do analogicznego symbolu pojawiającego się w jednej z rozpraw Nietzschego”, mianowicie w *Zmierzchu bożyszcz czyli jak filozofuje się młotem* – M. Bourkane, *O rapsodach Stanisława Wyspiańskiego*, Poznań 2014, s. 90. O związkach ujęcia historii przez Wyspiańskiego z filozofią Nietzschego pisze S. Wrzosek, *Świat historii Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1999, a także wspomina M. Prussak, „Po ogniu szum wiatru cichego”. *Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa 1993.

wszechobecnym, podejmowanym w refleksji filozoficznej i socjologicznej, ale także w wielu utworach literackich. Rolę „założycielską”, co oczywiste, pełniła w niej rewolucja paryska (francuska), w polskiej świadomości kulturowej jednak niewątpliwie temat ten aktualizowały wydarzenia Wiosny Ludów, rewolucji 1905 roku oraz w dwudziestoleciu rewolucji rosyjskiej, mienszewicko-bolszewickiej. Toteż te kolejne z historycznych „odstón” fenomenu rewolucji pojawiały się – jako osnowa fabuły, tło wydarzeń i przedmiot refleksji – w licznych utworach istotnych w polskiej tradycji, by wymienić tylko: *Nie-Boską Komedię* Krasińskiego, *Marię* Malczewskiego i *Zamek kaniowski* Goszczyńskiego, zaliczone przez Marię Janion do utworów prezentujących „romantyczną wizję rewolucji”<sup>12</sup>, *Nil desperandum* Reymonta (druga część trylogii *Rok 1794*), *Księżca* Nałkowskiej, dramat *Róża* Żeromskiego, *Dzieje jednego pocisku* Struga, *Szewców* i *Pożegnanie jesieni* Witkacego, *Przedwiośnie* Żeromskiego. Ogniwami tego ciągu są bez wątpienia *Robespierre* i *Rapsod* Czyżewskiego. Nie przypadkiem jednak przedmiotem obu utworów okazuje się rewolucja paryska, a nie późniejsze, Czyżewskiemu zależy bowiem na wyeksponowaniu jej znaczenia jako wydarzenia inicjalnego i kluczowego, zamykającego, jak pisze Maria Janion, „pewną epokę kultury europejskiej”, a otwierającego nową<sup>13</sup>, co każe mówić o „sytuacji przed- i porewolucyjnej”, rodzącej „poczucie wewnętrznego rozłamania człowieka”<sup>14</sup>, ujawniającej podstawową antynomię „czasów nowożytnych”. „To antynomia – stwierdza Janion – «życia», «natury», «wolności» i «rozumu», «kultury», «prawa»”<sup>15</sup>.

\* \* \*

<sup>12</sup> Poświęciła Maria Janion temu tematowi dwa obszernie rozdziały w książce *Gorączka romantyczna* (Warszawa 1975): *Romantyczna wizja rewolucji* oraz *Romantyczni jakobini*. Prezentuje w nich „romantyczną wizję rewolucji”, analizuje ujęcie rewolucji w wymienionych utworach, a także wielu innych, np. Berwińskiego, omawia stosunek Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego do idei rewolucji, działań rewolucyjnych i ujmuje je na tle ówczesnej myśli rewolucyjnej i historiozoficznej. Przy czym „romantyczne utwory o rewolucji”, do jakich zalicza *Zamek kaniowski* i *Marię* dotyczą wydarzeń wcześniejszych niż rewolucja paryska: koliszczyzny (1768), zamordowania Gertrudy Komorowskiej i związanych z tym wydarzeń (1771). Upomina się jednak Janion o należne *Zamkowi kaniowskiemu* miejsce wśród tych utworów w kanonie poezji polskiej, „które – dając wyraz zmieszaniu, zamętowi myślowemu wobec rewolucji – rzuciły ją jednocześnie na gigantyczne tło historiozoficzne, wiążąc integralnie z losem człowieka. Człowiek stał się buntownikiem, to była jego kondycja, i niezależnie od tego, jakie siły – szatańskie czy boskie – wspomagały go w tym buncie, jego myśl, jego męka, jego żądza swobody znajdowały ujście tylko w rebelii. Inferno rewolucji. Ale poza tym infernem człowiek już nie mógł się odnaleźć, już był nim napiętnowany na zawsze. Podobnie – w *Nie-Boskiej Komedii*, drugim tajemniczym i wieloznacznym dziele o rewolucji” (s. 409–410).

<sup>13</sup> M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 257.

<sup>14</sup> Tamże, s. 269.

<sup>15</sup> Tamże, s. 265.

Czyżewski nieco inaczej niż Janion ustawia elementy składające się na wskazaną antynomię, niemniej kwestia rewolucji związana zostaje w jego poematach z refleksją dotyczącą głównych idei nowoczesności, obudowanych wokół centralnego projektu modernizacyjnego: postępu, nieograniczonego ludzkiego sprawstwa w świecie, wolności, rozumu, sprawiedliwości społecznej, likwidacji nędzy. Projektu progresywnej emancypacji człowieka, w który wpisały się kluczowe idee rewolucji francuskiej i którego miała być realizacją. Chodzi zatem – jeszcze raz można tu zacytować myśl Janion – „o człowieka, o odnalezienie jego miejsca i wyznaczenie jego powołania”. Epoka porewolucyjna ujawniła bowiem zagrożenia wcześniej nieznan<sup>16</sup>. I to spostrzeżenie, można powiedzieć, dobrze określa intencję wpisaną w poematy Czyżewskiego.

Lévi-Strauss w *Mysli nieoswojonej* mówi o „miecie Rewolucji Francuskiej”. Stwierdza, określając warunki, w jakich jest on możliwy, iż „człowiek współczesny, by w pełni odgrywać rolę podmiotu uczestniczącego w historii, musi wierzyć w ten mit”<sup>17</sup>. Kiedy jednak – konkluduje – historia oddała się od nas w czasie, kiedy my oddaliśmy się od niej myślą, „już nie możemy jej zinterioryzować”, „traci ona pozorną zrozumiałość”<sup>18</sup>. I te dwa bieguny zdają się orientować stosunek Czyżewskiego do rewolucji: jej idee stają się istotnym punktem odniesienia, a zarazem „sprawdzanymi” składnikami emancypacyjnego „mitu”. Przyczyną bowiem załamania się wiary w filozofię rewolucji jest zawsze – pisze Marquard – „urzeczywistnienie filozofii rewolucji”, dokonane najpierw przez Wielką Rewolucję Francuską, a później przez jej następczynię. Sprawily one, że to, co „wcześniej było nadzieją, pragnieniem i oczekiwaniem, stało się przedmiotem rzeczywistego doświadczenia i – ponieważ, mówiąc za Heglem «absolutna wolność» staje się tam «grozą», a rewolucja godziną dyktatury – przedmiotem prawdziwego rozczarowania”<sup>19</sup>.

I ta „groza” właśnie oraz rewolucyjna „godzina dyktatury” stanowią horyzont refleksji Czyżewskiego. Podważa on przede wszystkim wiarę konstruktorów rewolucyjnych progresywnych projektów, że można równoważyć zło obiecanyimi dobrami. Katarzyna Theot w poemacie *Robespierre* mówi:

A ludy, wciąż rosną – jak kłosa na olbrzymim polu.  
 Wyciągną swe sprężynowe ręce do gajów, do lasów, do morza  
 o cycatych falach  
 i do wolnego palącego się stepu.  
 [...]  
 czy nie ma dobrej odpowiedzi dla nędzy  
 dla pragnienia życia.

<sup>16</sup> Tamże, s. 263.

<sup>17</sup> C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, przeł. A. Zajączkowski, Warszawa 2001, s. 337.

<sup>18</sup> Tamże, s. 339.

<sup>19</sup> O. Marquard, *Historia uniwersalna i multiwersalna* [w:] tegoż, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 58–59.

A wtedy przyjdzie człowiek który będzie  
 Czaszką – Bogiem  
 dla ludzi i zbuduje sobie,  
 tron z własnego rozumu. (s. 213)

„TRYUMF NAJWYŻSZEJ ISTOTY”, jako państwowej religii w czasie rewolucji<sup>20</sup>, okazuje się w wypowiedzi Robespierre’a „[t]ryumfem rozumu” (s. 215): świętem miłości, równości, „dobrej woli”, „kopulacji, Rozkoszy”, Stoicyzmu i – jeszcze raz – Rozumu (s. 216). Fraza „tron z własnego rozumu” sugeruje zatem, iż mówić należałoby raczej o „rozumie terrorystycznym”, czy „tyraniu rozumu” – narzędziu rewolucyjnej dyktatury. Z kolei nazwanie rewolucji świętem „kopulacji, Rozkoszy” można, jak wskazuje Janion, powołując się na prace religioznawców i etnografów, interpretować jako wyraz przeświadczenia o swoistej koincydencji orgii i rewolucji: „orgia to rytualny powrót do chaosu w celu odnowienia, pragnienie powtórzenia pierwotnego aktu stwórczego [...] rewolucja – jako rytualna orgia – stwarza, czy pragnie stworzyć, nowy ład. Z chaosu, zniszczenia, destrukcji, pomieszania, zamętu ma wyrosnąć nowe życie. Rewolucja chce być aktem stworzenia nowego świata, orgia jest jej religią”<sup>21</sup>. Taki sens, ekstatycznego burzenia starego i tworzenia nowego ładu, eksponuje Robespierre w dialogu z Duchem w *Rapsodzie*: „Ziemię, jej prawa, ludzi i ich prawdym / Załamał stare – zostawiłem nowe” (s. 227).

W poemacie trudno oddzielić głos podmiotu, Rapsoda, od głosu bohatera, Robespierre’a. Do podmiotu zdają się należeć: „Wykopano wielkie groby, na cmentarzach wspólne groby [...]. Przechodził Robespierre. Widziałem go, miał twarz bez krwi / krew schodziła się w rękach, szła do palców. Miał serce pełne krwi” (s. 203). Krwawa dyktatura to, można powiedzieć, stały i niezaskakujący motyw w ujęciach rewolucyjnych przewrotów społecznych, obecny we wszystkich wymienionych utworach. Kolejne fragmenty poematu Czyżewskiego wzmacniają nawet motyw opresyjnych, krwawych działań rewolucji, uosobianej przez Robespierre’a, nadto sugerują, iż jej przywódca nie tylko wchodzi w rolę Boga, co nie dziwiłoby w kontekście wiedzy o ideach i mechanizmach rewolucji, ale też okazuje się z Bogiem w swoisty sposób stowarzyszony: „Bóg i Robespierre oni dwaj patrzą na siebie jak przyjaciele oni / dwaj się znają, który z nich wie jaką ma siłę? / [...] / Robespierre patrzy w ziemię, rysuje, żłobi ją i rozrzyna, szuka / nasienia, które Bóg posiał” (s. 204).

Bezpośrednie pojawienie się Boga w dialogu z Robespierre’em wprowadza zatem – i wyostrza – problem teodycei, rozwiązywany wszakże inaczej niż w *Genezis z Ducha* Słowackiego. I taki, być może, jest sens – dialogiczny – zamieszczenia w *Rapsodzie* części *Cieniom Juliusza Słowackiego* jako poprzedzającej dialog Robespierre’a i Ducha. Wedle Słowackiego „[r]uch-

<sup>20</sup> Zob. przypis w opracowaniu BN-owskim A. Bałuch, dz. cyt., s. 215.

<sup>21</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 412–413.



-postęp stanowi o sensie świata. [...] motorem tego nieustającego, nieskończonego postępu jest praca ducha – tak jak jego koniecznym i «jedynym grzechem» jest «lenistwo w służbie Bożej», czyli [...] «zleniwienie się jego w drodze postępu»<sup>22</sup>. Duch jest „rewolucjonistą, bo jest ruchem naprzód”. Słowacki wszakże, stwierdza Janion, „nie chce znać ceny postępu, ceny tragicznej. Bo to, co przedstawia i proponuje – to nie jest tragiczna wizja dziejów ducha. Przeciwnie”<sup>23</sup>. To „rozwikłanie teodycei, ale z punktu widzenia «celów finalnych»”<sup>24</sup>. Zapewne dlatego Duch w *Rapsodzie* Czyżewskiego jest opozycjonistą przywódcy rewolucji. W dialogu obu wypowiada znaczące słowa: „Zgubiłeś miłość po drodze jak sakwę / Którą ci Bóg dał tu o brzasku dniowym”. To dwie odmienne perspektywy, w istocie nieuzgadnialne, „rozwikłanie teodycei” z punktu widzenia Czyżewskiego nie jest ostatecznie możliwe.

Bóg w poemacie *Robespierre* jawi się bowiem jako „przyjaciel” przywódcy rewolucji nie w akcie kreacji, ale destrukcji: mordowania, krajania, rozcinania (s. 204). W wypowiedzi Boga pojawia się znacząca fraza: „Do broni / [...] Z drzewa krzyża zrobimy gilotynę”, niewątpliwie dodatkowo wzmacniająca sens teodycealny. Dalej głos Boga zdaje się płynnie przechodzić w głos podmiotu poematu: „zadzwoił dzwon do broni a w ludach poczęły chrzęścić kości / a ponad miastem kwitł kosmaty dym. W ulicach gra muzyka i tańczą / a banda masek mikaremu w kwadraty podważa drzwi sklepu piekarza” (s. 206). Bóg nadto w efekcie denuncjacji zostaje aresztowany: „Przyprowadzony do komisariatu, nie miał żadnych legitymacji” (s. 207). Na możliwą interpretację tego zawikłanego sensu naprowadza analogiczny motyw w *Bezrobotnym Lucyferze* Wata, gdzie policjant mówi: „Dziś rano widziałem Boga biegnącego z bombą w kieszeni. Uciekał przede mną, ale nie uciekł przede mną. Atoli nie ma doskonałości na ziemi! Niestety! Ja sam jestem człowiekiem, ja sam jestem przestępcą i strzegę samego siebie. Nikt nie jest bez winy wobec policjanta, który jest prawem, który strzeże, patrzy, ściga i pilnuje”<sup>25</sup>.

Bóg zdetronizowany przez ludzkość, która wzięła na siebie dzieło rewolucyjnej emancypacji, sprawstwa w świecie, oceniania i karania, okazuje się równie wydziedziczony i pozbawiony mocy, jak „bezrobotny” Lucyfer Wata. Przy czym nierozstrzygalne okazuje się, czy dzieje się tak w efekcie utracenia przez niego wszelkich atrybutów boskości, czyli de facto nieistnienia, czy też wycofania się ze świata. Oba sensory zostają w poemacie zaktualizowane. Z jednej strony podmiot Czyżewskiego, wprost ujawniając funkcję opowiadania o przywódcy rewolucji („Jeśli ja mówię o Robespierre”, s. 203), stwierdza:

<sup>22</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 436–437.

<sup>23</sup> Tamże, s. 440.

<sup>24</sup> Tamże, s. 436.

<sup>25</sup> A. Wat, *Bezrobotny Lucyfer* [w:] tegoż, *Ucieczka Lotha. Proza*, oprac. K. Rutkowski, London 1988, s. 43.

A ci święci  
 To litery wyjęte z pisma i rozrzucone śmieciem po ziemi  
 Nie ma Boga nie ma go  
 Wyszedł ze swego biura, czy tłum zamordował go w ciasnej ulicy na  
 Rogu, u podnóża progu domu? (s. 204)

Fragment ten sugeruje, iż Bóg, który oddał władzę nad światem człowiekowi i powołanym przez niego instytucjom, może być zwolniony z odpowiedzialności za sprawstwo w świecie, zatem także za zło, które niezadko staje się jego konsekwencją, także za zło niesione przez rewolucyjne wyzwolenie krwawych instynktów ludu, tylko w rezultacie przyjęcia jego „śmierci”, uczynienia go wyłącznie „literą”. Z drugiej strony równie prawomocna okazuje się teza o jego wycofaniu się ze świata. To bowiem Bóg wystrzelił kulę (rewolucji), ale wymknęła mu się z rąk, „poszła za daleko”, więc Bóg – zdaniem Robespierre’a – chce „by wróciła z powrotem” (s. 209). Czyżewski zdaje się mówić, jak – nieco później – Marquard: „Siła ludzkiej wolności żywi się [...] bezsilnością Boga. To, że człowiek – nowoczesnie – sam staje się sprawcą, twórcą i zbawcą, ma swoją przyczynę w tym, że Bóg ze swej strony przestaje tym wszystkim być. Autonomia człowieka żywi się depotencjalizacją Boga”<sup>26</sup>. Ujęcie Czyżewskiego mieści się zatem w polu pewnego stylu myślenia, choć pozostaje raczej pytaniem niż ostateczną konkluzją<sup>27</sup>.

Kluczowy spór Boga i tytułowego bohatera w poemacie *Robespierre, Ducha i Robespierre’a* w *Rapsodzie*, organizujący oba rapsody, dotyczy bowiem kwestii nieskrępowanej wolności czynienia – tak dobra, jak i zła. Ten spór o ludzką wolność, a zarazem o wolną wolę, jej granice, musi implikować pytanie o istnienie zewnętrznej, wyższej instancji: boskiego planu czy przeznaczenia. To zasadniczy i nierozstrzygalny ostatecznie dylemat nowoczesności, ponieważ, pisze Arendt, „najważniejsze i całkowicie nowe pojęcie [...] – pojęcie postępu, jako siły rządzącej ludzką historią – kładzie niespotykany dotąd nacisk właśnie na przyszłość”. Zatem także na działanie dla przyszłości. Wola staje się – obok rozumu – najwyższą „z władz ludzkiego umysłu”<sup>28</sup>. Równocześnie jednak silna pozostaje „podejrzliwość w stosunku do władzy chcenia i niechęć do przyznania, że istoty ludzkie, pozbawione ochrony i przewodnictwa Boskiej Opatrzności, mają absolutną władzę nad swym

<sup>26</sup> O. Marquard, *Koniec mocy przeznaczenia? Kilka uwag o nieuchronności tego, czym nie da się rozporządzać* [w:] tegoż, *Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 78.

<sup>27</sup> Taki tryb myślenia, idea boskości człowieka, jako wynik „przebóstwienia człowieka” i „uczłowieczenia boskości”, wskazuje Janion jako zapoczątkowany przez rewolucję, znamieny dla czasów porewolucyjnych i dostrzega (za Siemkiem) już w pismach Schillera – *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, s. 262.

<sup>28</sup> H. Arendt, *Wola*, przeł. R. Piłat, przedmowa H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1996, s. 42–43.

przeznaczeniem i przez to ciąży na nich straszna odpowiedzialność za to, czego istnienie zależy wyłącznie od nich”<sup>29</sup>. Z jednej strony uruchamia więc problem teodycei, z drugiej każe zadać pytanie, czy wolna wola nie jest „tylko iluzją, fantomem zrodzonym przez naszą świadomość, rodzajem złudzenia, które należy do samej struktury świadomości”. A może – jak sądził Hobbes i Schopenhauer – nie należy zaprzeczać „istnieniu woli, a jedynie temu, że jest ona wolna”<sup>30</sup>?

Kwestia, czy człowiek jest „wolny subiektywnie, a obiektywnie podlega konieczności”<sup>31</sup>, okazuje się przedmiotem namysłu Czyżewskiego, istotnym w ocenie rewolucji, mechanizmów nią rządzących, motywacji i działań jej przywódców. Robespierre mówi: „Ja uderzyłem wolą a ty trwasz przeznaczeniem” (s. 210). Dla Boga idea wolności, w imię której działa Robespierre, to mania, ale opętanie pochodzi od Boga, więc realizuje jego zamiysł: „Opętałem cię manią a ty to wzięłaś za ideę wolności” (s. 209); „Byłaś moją kulą więc wezmę cię z powrotem między moje palce” (s. 209)<sup>32</sup>. Determinizmowi boskiego planu Robespierre przeciwstawia ludzkie prawo do wolnej woli, do wolności, ludzkie poczucie sprawiedliwości. Przywódca rewolucji znalazł się tu zatem, jak u Wata, po stronie Chrystusa–„buntownika” wobec boskiego prawa, na co wskazuje rozwijana analogia: „palce jego prawej ręki sterczą podobne cierniom w koronie na głowie Chrystusa kiedy wisiał na krzyżu” (s. 210). Po stronie żebraków, „dziewcząt ulicznych”, „niezadowolonych, nienajedzonych, obdartych i brudnych zawszonych” (s. 210). Rewolucja to ich święto.

W tej perspektywie postrzegana rewolucja jawi się jako droga emancypacji człowieka, likwidacji „Ciemnoty i Kłamstwa”, co każe uwzględniać racje przywoływane przez Robespierre’a, z drugiej strony wszakże właśnie jako uzurpacja wejścia „ponad Boga” (s. 216). Ten wątek pojawia się także w części IV *Rapsodu*, *Rozmowa*, w dialogu Robespierre’a z Duchem. Ponownie wypowiada tu Robespierre przeświadczenie, że dając ludziom nowe prawa, łamiąc stare, wyniósł się ponad Boga („I ponad Boga wyszedłem jak dym”, s. 227). I tu podstawową motywacją przywódcy rewolucji okazuje się prawo człowieka do wolności, niejako usprawiedliwiające rewolucyjny terror: „Śmierciom wojował a krwiąm ja szynkował / Jam się podpisał na aktach wolności” (s. 226). Ale i Duch w polemice z Robespierre’em powtarza te same argumenty, co Bóg w poemacie *Robespierre*. Zarzuca mu kwestionowanie

<sup>29</sup> Tamże, s. 42.

<sup>30</sup> Tamże, s. 47-48.

<sup>31</sup> Tamże, s. 47.

<sup>32</sup> Co ciekawe, podobny motyw pojawia się w *Hymnie* Miłosza, nieco późniejszym, bo datowanym na 1935 rok, dialogu podmiotu z Bogiem, także znoszącym ontologiczną ich osobność: „Nic mnie od ciebie nie dzieli. // Jeżeli jestem żołnierzem, ty jesteś skrzydłem na helmie, / pociskiem, pożarów kulą, a skoro się ciebie wystrzeli, / to dajesz, na co wszelka żywa zasługuje istota” – C. Miłosz, *Hymn*, [w:] *te go ż Poezje*, Warszawa 1988, s. 16.

przeznaczenia, przeciwstawienie się odwiecznemu, symbolicznemu boskiemu porządkowi: „Żeś stanął słupem wobec przeznaczenia / I szedłeś dalej, a nie tylko dotąd / Gdzie hostię łamie, wodę w krew zamienia / Śmierciąś wojował i zaszedłeś dokąd?” (s. 226).

Pytanie: wolna wola czy przeznaczenie zostaje więc w istocie przez Czyżewskiego zawieszony jako nierozstrzygalny. Rewolucja musi „zabić” Boga, jeśli chce opowiedzieć się po stronie ludzkiej emancypacji, sprawiedliwości, postępu, możliwości ustanawiania prawa, wolności czynienia, uniecznionych przez Boga w efekcie poddania człowieka boskim prawom, boskiej ekonomii: „Czemu wszedłeś w miasto, gdzie wiesz że nie można deptać wolności. Czemu depcesz ją twymi sandałami Boga [...] Czemu chcesz zabić wolność?” (s. 207). Bóg replikuje, używając argumentu trwałości i nienaruszalności boskiego porządku: „Dlaczego krajiesz jabłka które zawiesiłem na drzewach [...] każesz wlewać w ścieki uliczne moje wino które nazywasz krwią. / Czemu wiercisz mózgi rozpalonym prętem żelaznym a mózg rozwala się jak rodząca kobieta” (s. 207–208). Z perspektywy przywódcy rewolucji boska ekonomia sankcjonuje podział na biednych i bogatych, sprawia, że biedny chodzi „z garbem”, w łachmanach, królom i biskupom zaś Bóg kazał „kwitnąć jak piwonie”. To argument wspierający ideę rewolucji, zgodny z elementarną zasadą sprawiedliwości, rozsądzaną wszakże w odniesieniu do stanowionego prawa, zgodnego z zasadą racjonalności. To kolejny punkt ogniskujący spór Boga, Robespierre’a, a także dopuszczonego do głosu Dantona.

Rozum w tych dialogach ujmowany jest jako zasadnicza władza człowieka, podstawa jego emancypacji, a zatem także źródło legitymizacji rewolucji dokonywanej w imię emancypacji – w planie metafizycznym i społecznym. Bóg upomina się o – chciałoby się powiedzieć – afektywną stronę działań człowieka – trzyma „w dłoni nie tylko rozum, ale i serce” (s. 208). Z tego samego powodu, obrony racji serca, oponentem Robespierre’a w *Poemacie* staje się Danton: „Wydależ mnie na śmierć, chciałeś się przekonać czy moje serce strzela do rozumu, czy byłeś zazdrosny o moje serce które obracało się przypiływem i odpływem jak morze” (s. 211). Główny argument przeciwko „tyraniu rozumu” pojawia się jednak w wypowiedzi Boga. Ekspozuje on mianowicie poznawcze ograniczenia rozumu – nie jest on w stanie „znaleźć nasienia które śpi w głębi skały” (s. 208)<sup>33</sup>, przede wszystkim zaś wątpi, czy rozum może okazać się skuteczny, jeśli chce się iść do przodu, a głowę obwiąże się „mokrą czerwoną szmatą” (s. 208–209). Zaiste, rozum wtedy „śpi”, budzą się upiory, a „czerwona

<sup>33</sup> O uwielbieniu „irracjonalnej siły życia” (formuła Jerzego Stempowskiego), łączącej się z „ostentacyjną pogardą dla logiki” w przypadku Czyżewskiego pisze Okulicz-Kozaryn, dz. cyt., s. 357. Sytuuje je w kontekście oddziaływania myśli Jeana-Marie Guyau (s. 360). Istotny kontekst stanowiłoby tu także, wskazywanie przez Alinę Świeściak, dekonstruowanie dualizmu natury i kultury, ludzkiego i nie-ludzkiego (dz. cyt., s. 57).

szmata” rewolucji uniemożliwia właściwe widzenie i osądzenie spraw, nadto usprawiedliwia terror. Sympatie ludu, podatnego na manipulacje, szybko zmieniają się, pochłaniając kolejne ofiary. „Lud – przenikliwie stwierdza Robespierre – jest cichy albo wyje jak głodny pies. / Pragnie ciągle krwi” (s. 216)<sup>34</sup>.

\* \* \*

Wolność, sprawstwo człowieka, funkcjonalizm, znane z programów dwudziestowiecznych awangard, to projekt, któremu nie sposób odmówić zasadności, przywołany także przez Czyżewskiego w wypowiedzi Robespierre’a: „rozszerzyć ulice, przedłużyć drogi, rozłożyć ziemię jak parasol” (s. 214). Stoi za tym jednak, przenikliwie dostrzeżona przez poetę, niepokojąca dialektyka mowy rewolucyjnej, u podstaw której znalazła się zasada bonifikacji zła: „Szczęście nie jest w tym, że ja lub ty jesteśmy szczęśliwi, ale szczęściem jest to: że my chcemy szczęścia i oczyszczamy się przez zbrodnie rewolucji / i użyźniamy ziemię swą nędzą aby być kiedyś ziemią która rodzi szczęście” (215). Szczęście zostaje odsunięte w nieokreśloną przyszłość, nadto przeznaczone innym, kolejnym, tym, którzy w perspektywie działania „mają nowy porządek rzeczy i pragną nowego szczęścia” (s. 215).

W tym sensie idea rewolucji okazuje się stale aktualna, a jej pochód niepowstrzymany. W poemacie *Robespierre* Lud paryski mówi: „wolność przeszła wolność, po jednej wolności idzie wolność nowa, po jednym pragnieniu idą pragnienia inne, ciągła pogoń, od nędzy do śmierci, od złudzenia szczęścia do szczęścia” (s. 215). To proces nieskończony – dążeń rewolucyjnych i związanych z nimi aktów kwestionowania zastanego porządku oraz prawa stojącego na jego straży. Czy wszakże w jego efekcie, pyta Czyżewski, dokonuje się postęp, emancypacja i osiąga się szczęście? To raczej krążenie przemocy: kiedy ład porewolucyjny zostaje ustanowiony, staje się źródłem terroru i kolejnego buntu Ludu w poszukiwaniu sprawiedliwości, wolności i szczęścia. „Krytyka przemocy jest filozofią jej historii”, powiada Benjamin w szkicu *W sprawie krytyki przemocy*, pochodzącym z podobnego czasu co poematy Czyżewskiego, bo z 1920 roku. I dalej: „każda władza chroniąca prawo w toku jego trwania pośrednio osłabia władzę ustanawiającą prawo, która jest w niej reprezentowana, poprzez ucisk wrogich mocy przeciwstawnych [...]. Trwa to dopóty, dopóki władze nowe bądź przedtem uciskane nie zwyciężą władzy dotychczas ustanawiającej prawo i tym samym uzasadnią nowe prawo aż do nowego upadku”<sup>35</sup>. Reprodukowanie się tego

<sup>34</sup> Zob. uwagi M. Foucault dotyczące kaźni jako widowiska – *Blask kaźni* [w:] tegoż, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Warszawa 2009.

<sup>35</sup> W. Benjamin, *W sprawie krytyki przemocy*, przeł. K. Krzemieniowa [w:] tegoż, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*. Wybór i opracowanie H. Orłowski, Poznań 1996, s. 53.

procesu, przenikliwie odnotowanego przez Czyżewskiego, sprawia, że ofiarą rewolucji stają się jej prawodawcy i przywódcy – najpierw Danton, potem Robespierre. Sędzia oskarża bowiem Robespierre’a w *Rapsodzie* „o zdradę ludu, o zdradę ludzkości, o nienawiść Miłości, o supremację rozumu, o strzeliste ambicje”. Mówi: „Wysunąłeś się z tłumu, a teraz zniweluj się z tłumem. Inne *Ja* jest mocniejsze niż twoje zakrwawione *Ja!*” (s. 217). Robespierre chciał triumfu człowieka, w efekcie jednak, jak mówi Sędzia: „Rozwydrzyłeś lud do zbrodni, zapaliłeś dom Republiki i strach śmierci płąta się między ludźmi!” (s. 217).

Zdesakralizowanego Boga – głównego rozmówcę i „przyjaciela” Robespierre’a interpretować można jako jedną z postaci aktywnych na „scenie duszy” Rapsoda, ale też – w innej możliwej interpretacji – jako drugie „ja” przywódcy rewolucji, rozsądnik jego wątpliwości. W tej perspektywie, dotyczący kwestii zasadniczych spór Boga/Ducha i Robespierre’a w rapsodach, to zarazem dialog wewnętrzny przywódcy rewolucji, noszący cechy teo- i psychomachii, co zdaje się potwierdzać fraza: Do broni, do broni, nie ma czasu na rozmowę z samym sobą. / Mózg wyczyścić i otworzyć jak zamek karabinu” (s. 214). Zarazem niewątpliwie jest to symboliczny rozsądnik wątpliwości poety awangardowego, Tytusa Czyżewskiego – „teatr duszy” rapsodycznego podmiotu, rozpisany na głosy postaci historycznych, składających się na jego mentalną przestrzeń, a zarazem „teatr historii” świata. Niesie pesymistyczną wizję historiozoficzną, niewolną od obrazów katastroficznych, jak w części II *Rapsodu*, *Skrzydła nad Cagnes*: „Rozniecić pożogi myśli – zapalić i ścianę / Miast, i rzymskie kolumny na górach / I śniegi [...] / Biją się w lasach bogi, ptaki, obłoki i ludzie” (s. 220–221).

Końcowy sąd Ducha, nie zreplikowany przez Robespierre’a, „Prawdy są jedne i te same ciągle” (s. 227), pokazuje paradoksalną drogę poety awangardowego, Czyżewskiego, a przecież także towarzysza ruchu futurystycznego – Wata. Na ten paradoks składa się refleksja o rewolucji, rozczarowanie jej ideami, w tym awangardową ideą połączenia rewolucji społecznej i artystycznej, zwątpienie w ideę postępu, ale przede wszystkim potrzeba włączenia w pole refleksji nierozstrzygalnej kwestii mocy przeznaczenia i wolnej woli człowieka, afirmacji sprawstwa człowieka i przeświadczenia o wycofaniu się ze świata bądź nieistnieniu Boga, czyli pytanie o prawomocność planu metafizycznego. Wreszcie – konfrontacja z alternatywnym wobec awangardowego projektem społecznym.

W opozycji do idei Wolności, Rewolucji, Rozumu, instytucji bankowych („żelazne zziębnięte liczby”, „winien i ma”) pojawia się natura Rousseau, co sugeruje sytuowanie się Czyżewskiego po stronie linii „dialektyki Oświecenia” opozycyjnej wobec awangardowego programu modernizacyjnego, opartego na prymacie rozumu: „jak mówi Jan Jakub Rousseau: «Zabezpieczyć serce od zła, / a rozum od błędu i żyć zadowolony, szczęśliwy i wolny, jak / sama żyje natura” (s. 205). W optyce podmiotu rapsodów jest to rozum alienujący, nadto „terrorystyczny”, kiedy staje się uzasadnieniem rewolucyjnego terroru. Przywołanie koncepcji Rousseau, poddawanej zarazem w wątpliwość, jako

regresywna, zdaje się dodatkowo tłumaczyć zwrot Czyżewskiego w stronę ludowości, ludowej kultury Podhala, „ludzi natury” – juhasów w *Pastoralkach*<sup>36</sup>.

W kontekst tak zarysowanej refleksji budowanej na kanwie wydarzenia ważnego w perspektywie dziejów ludzkości i kultury europejskiej, z wielu względów granicznego, czyli rewolucji francuskiej, włączony zostaje także Naród i Wolność Narodu, kwestia zatem pierwszoplanowa w rapsodach Wyspiańskiego. Paradoksalnie, bowiem w ujęciu Czyżewskiego po części udziela im się negatywne nacechowanie rewolucji: „Naród który roił się tęskniąc do większego nowego ula. / Zimne oddanie się i rozumne zapomnienie się. / Naród i Wolność i słowo ropiejące jak rana / Rewolucja” (s. 204). Problemowe usytuowanie kwestii emancypacji – ludzkości, narodu – w obu porządkach: sprawstwa człowieka i przeznaczenia, nadto poddanie ich refleksji, zasadniczo odróżnia rapsody Czyżewskiego od Wyspiańskiego. W przypadku autora poematu *Robespierre* powstała zapewne nie bez wpływu wiedzy o napięciach drażących polskie społeczeństwo w odrodzonym państwie, także wiedzy o rewolucji rosyjskiej, niedostępnej przecież autorowi *Kazimierza Wielkiego*.

To wyraz sceptycznej postawy Rapsoda-Czyżewskiego, w efekcie także krytyczne ostrze, po części godzące w idee stojące u podstaw Rapsodów Wyspiańskiego. Dotyczy przede wszystkim imperatywnie rozumianej wolności: narodowej i społecznej, klasowej, tej, w imię której „żłobi się” ziemię. Wolność – „jakże piękne jest to słowo tak zmienne jak kolor nieba w jesieni” (s. 203), toteż bezwzględna jego wartość w poemacie natychmiast zostaje podważona. Lud bowiem nie chce wolności, woli „służyć / i korzyć się” (s. 205). Stwierdzenie to skądinąd nie jest odległe od diagnozy Wyspiańskiego w *Kazimierzu Wielkim*, a przede wszystkim w rapsodzie *Piast*, w którym klątwa ciężąca nad narodem polskim zostaje związana z rzezią galicyjską 1846 roku, z tym że Lud „sprzedał się” za „czerwońce” cesarza. Danton w poemacie mówi: „Naród upokorzył tyranów, wielka burza i zło pokonane. Rewolucja i Lud chcą swych praw” (s. 205), ale oznacza to zarazem: „Mordować” – „Lud śpiewa litanię i przykłada jedwabną wstążkę brzytwy do gardła” (s. 206). Woła, jak u Wyspiańskiego, „cudu”, ale tu już – polemicznie – „nie ma cudu”, nie ma, społecznej i historycznej przestrzeni na dokonanie się „cudu”: „Jest lodowiec – język mówcy i czerwona łuna palącego się mózgu / nad miastem” (s. 206).

Robespierre w poemacie zarzuca Bogu, że między różami zasiał cynizm; Bóg replikuje: „A ty z róż i cynizmu zrobiłeś bukiet” (s. 209). W szkicu, niejako tematycznie nawiązującym do tego stwierdzenia, *Od romantyzmu do cynizmu*

<sup>36</sup> Zob. artykuł Świeściak o ujęciu natury i niwelowaniu opozycji natura-kultura, czyli „naturokulturze” w poezji Czyżewskiego, dz. cyt. W poemacie *Robespierre* zasadność tego rozpoznania potwierdza pojawienie się na „scenie” postaci Nieidyllicznej Miłości, wprowadzającej opozycję miłości w letni dzień wiejski i cielesnej, spazmatycznej miłości w nocnym, czarnym mieście.

zastrzega Czyżewski: „Pisząc mojego *Robespiera* i *Rapsod* nie miałem żadnej intencji politycznej ani historycznej czy historiozoficznej. Dałem tylko poematy zbudowane na prawach artystycznych takich jakie uważałem za najwłaściwsze, wypływające z mojej istoty z mego poetyckiego organizmu” (s.229). Trudno przyjąć to stwierdzenie z dobrą wiarą, zarazem bowiem nie ukrywa, iż były one pisane w opozycji do „nadużywania i manieryzowania «maszynizmu» w poezji jak to czyni p. Peiper i jego koledzy obracający się koło współczesnej «Zwrotnicy»”. Nie chce bowiem postrzegać maszyny jako „«Signum temporis» współczesnej wizji świata” (s. 230). To „signum” w świetle rapsodów zdaje się być inne, na co dodatkowo naprowadza deklaracja końcowa: „Obecnie daję kilka moich poematów aby przeciwstawić się ogólnemu cynizmowi myśli który zawładnął powojennym światem a także i Polską. [...] A więc od romantyzmu do cynizmu?” (s. 232) Przyjąć więc należy, że rapsody pisane były przeciw „cynizmowi” projektu młodego pokolenia awangardowego? Oznaczały mocno wypowiedziane „nie” dla awangardowej idei postępu i omnipotencji człowieka, ufne go we władzę rozumu, jak w przypadku „p. Peipera”? Czy szerzej – sprzeciw wobec dominowania „ogólnego cynizmu myśli” w powojennym świecie i Polsce? Uzasadniałoby to niewątpliwie hermeneutyczną obecność Słowackiego i Wyspiańskiego w teraźniejszości Czyżewskiego.

\* \* \*

Problem rewolucji, rewolucyjnego terroru, nie pojawia się jako pierwszoplanowy w Rapsodach Wyspiańskiego, skupionego na dziejach narodowych. Obu twórców łączy jednak stosunek do historii – namysł nad tym, czym historia jest/powinna być dla życia, co tłumaczy fakt, iż inne kwestie musiały znaleźć się w perspektywie Wyspiańskiego na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, a inne w przypadku Czyżewskiego pod koniec lat dwudziestych, w radykalnie zmienionej sytuacji. Wyjściowa intencja rapsodów obu współbrzmi, ujmowana w tej perspektywie, z rozważaniami Nietzschego dotyczącymi „pożyteczności i szkodliwości historii dla życia” i stanowi niejako odpowiedź na nie. W eseju tak zatytułowanym (*O pożyteczności i szkodliwości historii dla życia*) wskazuje filozof dwie zasadnicze postawy wobec historii: „niehistoryczną” oraz określaną jako „nadmiar historii”. Tylko pierwszą z nich wartościował pozytywnie, jako tę, która „wytwarza «życie»”, wykorzystując wiedzę historyczną w działaniu<sup>37</sup>. Pisał: „Historia, o ile jest w służbie życia, jest w służbie mocy niehistorycznej i nie może stać się nigdy nauką czystą, jak np. «matematyka» [...]. Tylko stronnicza historia może mieć wartość, bo służy tworzeniu, działaniu”<sup>38</sup>. Nadto wskazał trzy formy „zastosowania” historii

<sup>37</sup> Z. Kuderowicz, *Kultura I wiedza historyczna*. [w:] *Nietzsche*. Warszawa 1976, s. 50–51.

<sup>38</sup> Cyt. za Kuderowicz: tamże, s. 52.



w działaniu: historię „monumentalną”, potrzebną działaczowi – tu wiedza historyczna dostarcza przykładów czynów heroiczych; historię „antykwerską”, służącą zachowaniu „zaistniałego stanu rzeczy”; wreszcie historię „krytyczną”, wykorzystywaną przez osobę, która „uznaje aktualny stan rzeczy za niezadowolający i odczuwa potrzebę jego zmiany [...] oceniającą przeszłość, częstokroć ją potępiającą”<sup>39</sup>.

Historia „krytyczna” to wariant realizowany przez Wyspiańskiego, podważającego sens historii „monumentalnej” i „antykwerskiej”, przede wszystkim wizji historii wpisanej w poezję romantyczną, tworzoną przez artystów, z których każdy „był jakby duchem chory” (s. 45)), przybierających pozę proroków, wróżbitów, wyrastających na „olbrzymie truchła-trwogi” (s. 46), fałszywych proroków, „cementarnych” (s. 46), skupionych na cierpieniu i wpajających narodowi konieczność oczekiwania na cud. Ten wątek sporu o stosunek do przeszłości ma zatem charakter antyromantyczny, w istotny sposób bowiem, także w aspekcie teleologicznym, celu i sposobu działania dla przyszłości, podważa wizję historii wpisaną w poezję romantyczną. Krytyczne ostrze wymierzone zostaje także w polskie społeczeństwo, niezdolne do czynu, zapatrzone w przeszłe klęski, a nie wyciągające wniosków z ciężących na narodowych dziejach błędów popełnionych w przeszłości, nie przyjmujące zatem krytycznego stosunku do własnej historii. Kazimierz w rapsodzie mówi: „Naród mój tak się we swą przeszłość weśnił; / [...] / z trupami się, umarłymi rówieśnił, / [...] / że sam w tych ciągłych łzach i płaczach pleśnił, / [...] // rozmiłowany w tych przegniłych trupach; / mniemając, że go to do życia wiodło, / że brał te trupie piszczele za godło” (s. 43). Wyspiański obnaża zatem złudzenie, że tak pojmowana historia może prowadzić „do życia”, być „historią w działaniu”.

Analogiczna koncepcja historii „w działaniu”, „krytycznej”, przeto pożytecznej dla życia, realizowana jest także przez Czyżewskiego. Dlatego kwestionuje, a przynajmniej poddaje refleksji zasadność kluczowych idei „progresywnych”: postępu, wszechwładzy rozumu, rewolucyjnej drogi emancypacji. To, jak w przypadku Wyspiańskiego, hermeneutyczna postawa wobec przeszłości, wielokroć zadawane pytanie o jej obecność w teraźniejszości, o jej przydatność dla życia, dla działania we współczesności, dla projektowania przyszłości. Niewątpliwie takie znaczenie ma refleksja poświęcona rewolucji francuskiej. I to łączy go z wizją historii wpisaną w rapsody Wyspiańskiego, hermeneutyczną, niewątpliwie inspirowaną koncepcjami powstałymi po przełomie antypozytywistycznym.

<sup>39</sup> Tamże, s. 51–52.

Barbara Sienkiewicz

THE RELEVANCE OF HISTORY:  
DRAMATIC HISTORY POEMS BY  
STANISŁAW WYSPIAŃSKI AND TYTUS CZYŻEWSKI

Summary

This article examines the analogies, and more specifically the historical 'theatre of the imagination', between Tytus Czyżewski's *Robespierre/Rhapsody* (1927) and Stanisław Wyspiański's poetic dramas *Rhapsodies* (*Kazimierz the Great* and *Bolesław the Bold*). Each of those poems foregrounds its principal historical character. Wyspiański's dramatic poems, commonly known as *Rhapsodies*, focus on Kazimierz the Great, Bolesław the Bold, and Piast. kings of pivotal significance in his vision of Poland's historical destiny. Twenty years later Tytus Czyżewski, an acclaimed avant-garde painter and poet, composed a poetic-essayistic salmagundi, in which he sought to render in a similarly elevated style and condensed dialogue the drama of the leaders of the French Revolution, Robespierre and Danton. While Robespierre has to face, apart from some common people, God, the Spirit and Judges that sit in judgment on him, the final section of *Rhapsody* evokes Juliusz Słowacki. A monologue, mimicking his lofty verse, establishes a metaphorical common thread in Polish history – from the days of mail-clad knights to the wretched everyday life in the trenches – set against a broad background of wars, destruction and the French Revolution. For Czyżewski the French Revolution was a ground-breaking event, the first act of a great historical process that ushered in the Modern Age with its ideas of progress, reason, freedom, social justice, the elimination of poverty. It continues to inspire mankind with the hope that even a most ambitious change is possible. For Wyspiański, on the other hand, the grand project of human emancipation does give rise to doubts whether a wholesale obliteration of the Old is justified and to questions about God, free will, theodicy and destiny, and the 'tyranny of reason'. The differences between the two philosophies of history – Wyspiański's, from the turn of the 19th century, and Czyżewski's, representative of the artistic and intellectual climate of the late 1920s – are no doubt profound, and yet, what both of them seem to share is a deep concern with the relevance of history for the present and for designing the future.

**Key words:** Polish literature of the late 19th and Interwar period – philosophy of history – historical epic poems – emancipation and progress – modernity – the French Revolution – Stanisław Wyspiański (1869–1907) – Tytus Czyżewski (1880–1945).

**Słowa kluczowe:** Wyspiański, Czyżewski, rapsody, historia, rewolucja, teodycea, nowo-czesność.