Wiesław Olkusz

Orientalizm w poezji doby pozytywizmu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 82/2, 17-59

1991

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki LXXXII, 1991, z. 2
PL ISSN 0031-0514

WIESŁAW OLKUSZ

ORIENTALIZM W POEZJI DOBY POZYTYWIZMU

Zejście poezji z piedestału, na który wzniesiona została przez romantyków, w znacznym stopniu zadecydowało też o wielokształtnym, niespójnym, pełnym wewnętrznych sprzeczności charakterze liryki doby pozytywizmu, a eklektyzm ten dostrzegali już ówcześni rejestratorzy piśmiennictwa [1]. Tworzona w gruncie rzeczy na peryferiach literatury, stawała się poezja zarówno azylem dla postromantycznych i biedermeierowskich przesłań ideowych, jak i terenem współistnienia wzorca utylitarnego (wierszowane manifesty, poezja społeczna i poezja ruchu socjalistycznego) z modelem bliskim parnasistowsko-symbolicznemu, którego bezpośrednie zaplecze filozoficzne stanowiła myśl Arthura Schopenhauera oraz „egzotyka hermetyzmu okultystycznego" spod znaku Heleny Bławatskiej, Annie Besant, Edwarda Schurégo i Arthura Cullere'a [2].

Z sygnalizowaną wielością nurtów związana była ściśle polifonia literackich i pozaliterackich obszarów inspiracji, w istotny sposób wpływająca na kształt orientalizmu pozytywistycznego, o którym Jan Tuczyński z przekonaniem orzekał, że „stanowi ważny etap w przygotowaniu orientalizmu młodopolskiego" [3]. Atrakcyjność literatury romantycz-

[1] Zob. P. Chmielowski, *Przegląd poezji najnowszej*. „Ateneum" 1887, t. 1, s. 516: „Eklektyzm i wirtuozja — to znamiona charakteryzujące twórczość najlepszych, najzdolniejszych; powtarzanie tematów starych, naśladownictwo niezręczne lub nieudolne wzorów romantycznych, satyra zdawkowa i powierzchowna, pesymizm jednogodzinny — to cecha umysłów mniej śmiałych lub mniej utalentowanych".

[2] Zob. J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*. Warszawa 1981, s. 135. — A. Cullere, *Magnetyzm i hipnotyzm*. Przełożył [J. W.] Dawid. Warszawa 1889.

[3] Tuczyński, *op. cit.*, s. 132. Świadomość silnego przenikania kultury Orientu do sztuki zachodniej drugiej połowy XIX w. posiadała już ówczesna generacja, jak o tym czytamy w „Kronice Rodzinnej" (1888, s. 655 ⟨K. P., *Wrażenia z wiedeńskiej wystawy jubileuszowej sztuk pięknych*⟩): „Przyszłe wieki naszą epokę nazwą czasami japonizmu w Europie. Znudzeni tym, co mamy wkoło siebie, zaczęliśmy szukać dalszych wzorów [...]". Często w miejsce „japonizmu" w analogicznym kontekście pojawiał się „buddaizm" czy „egzotyzm".

nej (zwłaszcza orientalizujących utworów Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Viktora Hugo, Alfreda de Vigny'ego, Gerarda de Nervala, George'a Byrona, Augusta von Platena, Friedricha Rückerta, Friedricha Bodenstedta, Heinricha Heinego i Johanna Wolfganga Goethego [4]) prowadziła do powielania orientalnych toposów (jak np. motyw farysa czy słowika i róży), naśladowania wschodniej stylistyki miłosnej, przejmowania indyjskiej refleksji filozoficznej czy wreszcie sięgania do egzotycznych gatunków literackich (jak np. kasyda, *ghazal* [5], *ruba'i* czy *pantun*). Koneksje z parnasizmem powodowały głównie wchłonięcie estetyki Schopenhauera [6], dominację pesymizmu ontologicznego i epistemologicznego, preferowanie zrygoryzowanych struktur gatunkowych (w tym i orientalnych) oraz przyjęcie zasady „unaukowienia" liryki i uniwersa-

[4] Zob. m.in.: Z. Ciechanowska, *Twórczość Goethego w Polsce*. „Twórczość" 1949, z. 8. — P. Obrączka, *Literatura niemiecka w czasopismach polskich końca XIX w. (1887—1900)*. Opole 1983.

[5] Zamiast bardziej może rozpowszechnionej obecnie, zwłaszcza za sprawą *Słownika terminów literackich* pod redakcją J. Sławińskiego (Wrocław 1988, s. 163—164), nazwy „gazela" stosuję formę „*ghazal*", ponieważ ona właśnie (i ewentualnie jej turecki odpowiednik — „*gazel*") pojawiała się w nazewnictwie epoki pozytywizmu i proponowana jest też przez iranistów polskich. M. Składankowa (*Gazel*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. 13 ⟨1973⟩, z. 1, s. 141) dowodzi: „używana u nas nazwa »gazel« jest formą arabskiego i perskiego słowa »ghazal«: w orientalistycznej literaturze coraz częściej występuje ona w prawidłowym brzmieniu pierwotnym [...]". Konstatację Składankowej potwierdza użycie tej formy m.in. przez W. Dulębę (*Hafiz*. „Literatura na Świecie" 1971, nr 6, s. 157), T. Filipa (*Hafiz*. „Pismo Literacko-Artystyczne" 1985, nr 6, s. 96), F. Machalskiego (wstęp w: Omar Chajjam, *Rubajaty*. Przełożył z perskiego A. Gawroński. Wrocław 1969, s. 9), S. Rymkiewicz (*Gazele Sultana Veleda*. „Przegląd Orientalistyczny" 1962, nr 1, s. 61) i Tuczyńskiego (*op. cit.*, s. 41).

[6] Inspiracje poezji parnasistowskiej w kontekście jej związków z refleksjami Schopenhauera oraz filozofią indyjską trafnie charakteryzują m.in. W. Janicki (*Z francuskiego Parnasu. Leconte de'Lisle ⟨nowy akademik⟩*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1886, nr 133, s. 153) i F. Rawita (*Literatura i sztuka. Wybitniejsze prądy w nowoczesnej literaturze francuskiej*. „Prawda" 1886, nr 39, s. 464). Pierwszy konstatował: „Orientalna nirwana, zaostrzona pesymizmem Schopenhauera i Hartmanna, owiewa wszystkie jego utwory", a drugi formułował sądy zbliżone: „Nicość pociąga go nieskończenie, nęci swoim spokojem, wieczną ciszą. On żył pośród legend buddyjskich i nasiąkał ich filozofią czarującą, bo trzeba przyznać, że w ich szczęściu jest pewien czar, spoczywający w najwyższym zapomnieniu, w śnie bez marzeń, w cieniu bez gwiazd". Zob. też: A. Baillot, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860—1900)*. Paris 1927, s. 284: „Wszyscy poeci należący do Parnasu są przekonani, że życie jest złe i przedstawiają człowieka jako potępionego przez tę egzystencję. Ową ideę Schopenhauerowską odnajduje się u wszystkich prawie pisarzy, zarówno parnasistów, jak i symbolistów". — F. Strowski, *Obraz literatury francuskiej w XIX wieku*. T. 2. Warszawa 1913, s. 259: „[Leconte de Lisle] wierzył, wraz z Sakia-Muni, że ból jest nierozłącznym towarzyszem każdego istnienia i, wraz z Schopenhauerem, że pochodzi on z pożądania. [...] Ratunek na to pożądanie, ten ratunek od życia daje tedy nirwana, a więc — śmierć".

lizmu tradycji poetyckich (stąd trawestacje — aż do persyflażu włącznie — wschodnich toposów, mitów i legend). Do parnasistowskiej koncepcji „*doctae poesis*" zbliżał formułowany przez polskich kodyfikatorów realizmu postulat intelektualizacji procesu twórczego i obiektywności [7], emanujący zaś z wypowiedzi artystycznych przedstawicieli francuskiej formacji poetyckiej buddyjsko-schopenhauerowski pesymizm na gruncie rodzimej literatury nader chętnie łączony był z ewolucjonizmem i naturalizmem.

Nad ową siateczką różnorodnych powiązań i wpływów artystycznych w znaczący też sposób zaciążyło naukowe zaplecze inspiracji kulturą Wschodu. Powszechnie artykułowany nakaz upowszechniania wiedzy wśród „oświeconych a nieuczonych" [8], stanowiący zarazem cząstkę ambitniejszego zadania, jakim była swoista reedukacja estetyczna społeczeństwa i tworzenie światopoglądu opartego na naukowych przesłankach, konkretyzował się w postaci licznych komunikatów, notatek, sprawozdań, korespondencji, sproblematyzowanych streszczeń, recenzji, artykułów biograficznych, rozpraw historyczno- i krytycznoliterackich itp. [9]

---

[7] Zob. np. wypowiedź J. Śniadeckiego, którą w tonie aprobatywnym w charakterze argumentu przytoczył P. Chmielowski (*Artyści i artyzm*. Przedruk pt. *Czy nauka może szkodzić w twórczości* w antologii: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*. Opracowała J. Kulczycka-Saloni. Wrocław 1985, s. 97. BN I 249. Podkreśl. W.O.): „trzeba dziś poezji zająć ledwo nie wszystkie rozwinione władze umysłu; i wynalazki imaginacji muszą dziś być w dobrej poezji zaprawione poruszeniami wyniosłymi, obrazami zgodnymi ze stanem dzisiejszych wiadomości i częstokroć nowo odkrytymi wyrokami prawdy [...]".

[8] Określenie E. Orzeszkowej użyte w artykule *Kilka uwag nad powieścią* (cyt. za antologią: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, s. 24).

[9] Wśród licznych tekstów poświadczających zainteresowanie Orientem wymieńmy następujące: T. Krasnosielski, *Próby literatury indyjskiej*. „Biblioteka Warszawska" 1866, t. 3—4. — *Teatr w Chinach*. Jw., t. 1, s. 123—130. — J. G. [Grzegorzewski?], *Mongolische Märchen Erzählung aus der Sammlung Ardschi Bordschi*. „Przegląd Tygodniowy" 1867, nr 19, s. 139—141. — F. H. Lewestam, *Perski poeta Firduzi i jego epopeja Szach-Name. Studium literackie*. „Kłosy" 1870, nry 253, 256—258. — F. H. L[ewestam], *Słówko o makamach arabskich*. „Kłosy" 1870, nry 281—282. — A. Tyszyński, *Lao-Tse i jego księga cnoty*. „Kronika Rodzinna" 1870, nr 17, s. 260—263. — J. Kościelski, *O rapsodach egipskich*. „Dziennik Poznański" 1874, nr 148, s. 3. — *Kronika zagraniczna literacka, naukowa i artystyczna*. „Biblioteka Warszawska" 1874, t. 2, s. 473—480 (dotyczy dramatu perskiego). — J. Kościelski, *Szoari i jego rapsody arabskie w Egipcie*. „Rocznik Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1876, s. 233—253. — L. Siemieński, *Sa'dy z Szyrazu — jego „Gulistan"*. „Kronika Rodzinna" 1876, nry 14—15. — F. Jezierski, ***„Giulistan", to jest Ogród Różany Sa'dego z Szyrazu. Z*** oryginału perskiego przełożył W. z Bibersteinu Kazimirski. „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 1, s. 464—474. — F. H. Lewestam, *Trzej poeci perscy, Saadi, Hafis i Dżami*. „Kłosy" 1877, nry 364—365. — J. A. Święcicki, *O poezji arabskiej przed Mahometem. Studium literackie*. „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 3, s. 134—145, 272—305. — K. Wł. W[ójcicki], *Przekłady z języków wschodnich*. „Kłosy"

To ustawiczne dążenie do intelektualnego kontaktu z piśmiennictwem Wschodu, przybierające głównie postać recepcji dziennikarskiej [10], uzasadniano w dwojaki sposób. Po pierwsze, zgodnie z Comte'owskim przekonaniem o aktywizującym charakterze sztuki, akcentowany był utylitarny cel działań popularyzatorskich, w prezentacji bowiem mało znanych fenomenów literackich — jak słusznie stwierdza Michał Kabata —

> widzieli pozytywiści szansę przezwyciężenia narodowego kryzysu artystycznego i ksenofobii, jednocześnie traktując obce zjawiska kulturowe jako istotny czynnik twórczych inspiracji i w pewnym sensie stymulator dalszych poczynań na własnym gruncie [11].

1877, nr 627, s. 3—4. — A. Bądzkiewicz, *Perska księga na polski język przełożona od Imci Pana Samuela Otwinowskiego, Sekretarza J. Kr. Mości, nazwana „Giulistan", to jest Ogród Różany.* Z dawnego rękopismu wydał I. Janicki. Warszawa 1879. „Biblioteka Warszawska" 1879, t. 3, s. 449—459. — J. A. Święcicki, *Najnowsze prace orientalistów polskich za granicą.* „Ateneum" 1879, t. 4, s. 90—121. — J. Tretiak, *O dramacie staroindyjskim.* „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1879, s. 961—983, 1065—1120. Przedruk w: *Szkice literackie.* Seria II, Kraków 1901, s. 3—103. — P. Ch[mielowski], *Perska księga na polski język przełożona* [...]. „Niwa" 1880, t. 18, s. 68—72. — J. Z., *Harun-al-Raszyd w bajce i w historii.* „Kronika Rodzinna" 1882, s. 709—713. — L. Dębicki, *Pierwsi orientaliści i archeologowie polscy.* „Biblioteka Warszawska" 1884, t. 1, s. 363—384. — J. Hanusz, *Kilka uwag o sanskrycie z powodu nowej publikacji.* „Przegląd Polski" 1884, s. 313—324. — J. A. Święcicki, *Teatr współczesny na Wschodzie, odczyt wygłoszony na dochód Osad Rolnych.* „Echo Muzyczne i Teatralne" 1884, nry 39—44, 46, 48, 50. — J. Hanusz, *Kultura Indów w epoce wedyjskiej.* „Biblioteka Warszawska" 1885, t. 3, s. 34—48, 385—399. — J. A. Święcicki, *Kobieta wschodnia w życiu i w literaturze.* „Kłosy" 1885, nry 1065—1070. — A. Łętoski, *Teatr w Chinach.* „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne'" 1886, nr 152, s. 347—348. — J. Grzegorzewski: *Teatr w Persji.* „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1889, nry 296—297; *Z dziedziny piękna i sztuk pięknych w Persji.* „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 337, s. 356—358. — Naoczny świadek, *Uroczystość teatralna w Chinach.* „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1889, nr 299, s. 301. — W. M., *Nad Gangesem.* „Kronika Rodzinna" 1889, nry 15—16. Dokładniejsze omówienie recepcji dziennikarskiej literatur Wschodu zawarte jest w artykułach: J. Olkusz, W. Olkusz, *Literatura orientalna na łamach „Biblioteki Warszawskiej" w latach 1864—1890.* „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu", Filologia Polska, 1989, s. 83—106. — W. Olkusz, *Recepcja literatur Wschodu na łamach ilustrowanego tygodnika „Kłosy" (1865—1890).* „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu", Filologia Polska, 1990, s. 23—36.

[10] Odwołuję się tu do koncepcji O. Ehrismanna (*Tezy o pisaniu historii recepcji.* Przełożyła K. Krzemieniowa. „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 1, s. 309—318), proponującego wyodrębnienie czterech warstw recepcji, które łączy ze sobą powiązanie procesów odbioru i przekazywania. Produktywne warstwy recepcji — akademicka, szkolna, dziennikarska i artystyczna — determinują kształtowanie się kompleksowych wyobrażeń, tworzenie się określonych klisz w świadomości odbiorcy.

[11] M. Kabata, *Czasopisma warszawskie II połowy XIX wieku jako popularyzator literatur obcych.* „Przegląd Humanistyczny" 1974, nr 3, s. 128. Zob. też: Al. K. [Kraushar?], *Przegląd literacki.* „Kłosy" 1886, nr 1087, s. 272: „W obec-

Uwypuklano wówczas różnice istniejące między piśmiennictwem Wschodu a piśmiennictwem okcydentalnym, interpretując je w duchu estetyki Taine'owskiej jako pochodną odmiennych uwarunkowań historycznych, środowiskowych i rasowych [12].

Z drugiej strony recypowanie literatur orientalnych, a przede wszystkim piśmiennictwa indyjskiego, inspirowane było teorią aryjskiej monogenezy kultur Maxa Müllera, która stanowiła zarazem jakby legat przekonań romantyków polskich o pobratymstwie indyjsko-słowiańskim. Owe pogłosy Herderowskiej historiozofii [13] połączonej z refleksją teoretyczną Müllera ze szczególną siłą wybrzmiewały w pracach komparatystów pozytywistycznych, co w dobitny sposób dokumentuje wypowiedź Jana Karłowicza:

> stamtąd, ze Wschodu, wszystkośmy przynieśli lub nam przyniesiono: i język, i wiarę, i pierwsze zarodki uobyczajnienia. *Ex Oriente lux* [14].

---

nej epoce przekłady z literatur zagranicznych na języki swojskie wywalczyły sobie należne uznanie. Są one łącznikiem duchowym narodów, ułatwiającym poznanie się wzajemne i niweczącym niesłuszne częstokroć uprzedzenia".

[12] Zob. J e z i e r s k i, *op. cit.*, s. 474: „najgłówniejszą podstawą ważności utworu przyswojonego przez tłumacza jest strona t y p o w a. Tego rodzaju płody jak *Ogród różany* naocznie i wyrazisto pokazują czytelnikowi, jakie to koleje i przetwory przechodzić może dane pojęcie w tym lub owym porządku psychologicznym natury ludzkiej. [...] Jeżeli z odkryciem pojedynczego promyka piękności przybywa światła i wskazówek tak dla teoretyków, jak i dla wieszczów samych, o ileż ważniejszym być musi i donioślejszym tak dla jednych, jak i dla drugich, odsłonięcie całej dzielnicy piękna, z a s a d n i c z o i r o d z a j o w o o d m i e n n e j od naszego świata".

[13] Zob. J. G. H e r d e r, *Myśli o filozofii dziejów*. Tłumaczył J. G a ł e c k i. T. 1. Warszawa 1962, s. 447—448 (sformułowana tam jest teza o prymacie Azji jako kolebki ludzkości). Zob. też: T u c z y ń s k i, *op. cit.*, s. 44—45.

[14] J. K a r ł o w i c z, *Piękna Meluzyna i królewna Wanda*. „Ateneum" 1876, t. 2, s. 466. Zob. też: W. N o w i c k i, *O baśniach ludowych*. „Kłosy" 1876, nr 558, s. 156: „Chcąc zbadać świat ducha ludu koniecznie od Ariów indyjskich zacząć musimy; śledzić rozwój tych plemion w następstwie czasu i miejsca; — słowem, badacz wyszedłszy z kolebki ludzkości postępować musi w ślad za historycznym rozwojem i rozrostem plemion. Badania na tej drodze pokazały wspólne źródło *Wed* indyjskich, mitologii greckiej, germańskiej, skandynawskiej i baśni ludowych". — *Max Müller i filozofia języka*. Przez L. N o i r é. Streścił A d. D y [g a s i ń s k i]. „Przegląd Tygodniowy" 1878, nr 45, s. 510: „podniosła się zasłona dzieląca Wschód od Zachodu i ukazała się nam stara nasza zapomniana ojczyzna w świetnych barwach i wydatnych konturach. [...] uczuwamy się bogatymi w owej przeszłości, którą można by nazwać dumą szlachetnej aryjskiej rodziny. [...] Musimy przyznać, że bez promieni wschodniego światła, które powołały do życia ukryte kiełki ciemnego i pustego Zachodu, Europa pozostawałaby na zawsze bezpłodnym i zapomnianym podgórzem azjatyckiego lądu". — *Słówko o Persach w Indiach*. „Tygodnik Powszechny" 1880, nr 44, s. 692: „Dzieje cywilizacji indyjskiej dla całego świata myślącego mają niepospolity interes, tam bowiem, w tej kolebce kultury europejskiej i wszechświatowej, zachodziły najdonioślejsze zmiany i przeistoczenia w rozwoju ducha ludzkiego". — W. M., *„Baśń nad baśniami", przez hr. Wojciecha Dzieduszyckiego*. „Kronika Rodzinna" 1889, nr 19, s. 579: „Żyjemy w czasach,

W wielu przeto wypowiedziach akcentowano elementy zbieżne kultury indyjskiej i polskiej, dowartościowując tym samym tę ostatnią; daleko idące analogie odnajdywano np. między orientalnym panteizmem a słowiańskim animizmem przyrody, który to stosunek do natury najpełniej ujawniał się jakoby na gruncie mitologii. Charakterystycznej waloryzacji legend słowiańskich poprzez doszukiwanie się w nich bliższych związków z pramitem orientalnym, aniżeli wskazywałaby *Pieśń o Rolandzie*, które to związki miałyby świadczyć o najpóźniejszym oddzieleniu się Polaków od prapnia aryjskiego, dokonuje np. Seweryna Pruszakowa z Żochowskich [15], a ten wątek myślowy podejmowany jest także przez Wojciecha Dzieduszyckiego, Władysława Nowickiego czy anonimowych sprawozdawców „Biblioteki Warszawskiej" [16].

W świetle zaprezentowanych faktów, zwłaszcza wobec istnienia znaczącej recepcji dziennikarskiej i szkolnej orientalizmu [17], nie może dziwić jego pojawienie się w liryce doby pozytywizmu jako zespołu odniesień do wartości kulturowych świata Wschodu. Co więcej: przyjmując za Otfriedem Ehrismannem, że recepcja artystyczna jest funkcją intensyfikacji zaciekawienia wyrażanego przez recepcję naukową (akademicką) i *quasi*-naukową (szkolną i dziennikarską), przenikanie kultury Wschodu do liryki pozytywistycznej uznać należy zarówno za sygnał odwołań do

---

w których badania etnologiczne nabrały szczególnej ważności; szukamy w nich nie tylko pierwotnych dziejów, nie objętych najstarszymi kronikami, ale szukamy nade wszystko ducha naszych praojców, a według ich fantazji, legend, baśni, jakie tworzyli, doszukujemy się odległych pokrewieństw, wiążąc je w jedną całość z pierwotnymi objawami myśli innych narodów".

[15] S. z Ż. P. [z Żochowskich Pruszakowa], *„Pieśń o Rolandzie"*. „Biblioteka Warszawska" 1866, t. 1, s. 32—33: „Jakże znakomicie podnosi się wielka postać Piasta oracza (aria), uważana ze stanowiska całego świata aryjskiego w Europie i Azji! [...] Krakus nasz daleko wyższym jest typem od Rolanda, to prawdziwy mit aryjski, bohater promienisty [...]. Czyż ofiara spełniona przez Krakusa, który naraża się na śmierć w walce z potworem dla ocalenia ludu, nie przypomina ofiary boskiego Ramy poświęcającego się również w walce z nienawistnym plemieniu ludzkiemu Rakczasem?".

[16] W. Dzieduszycki, *Cnota i występek. Rzecz o rozwoju dziejowym wyobrażeń o cnocie*. „Biblioteka Warszawska" 1879, t. 1—3. — *Kronika zagraniczna literacka, naukowa i artystyczna*. Jw., 1874, t. 3, s. 84—93.

[17] Potwierdzenie recepcji szkolnej m.in. *Mahabharaty* odnaleźć można w tekście W. Gomulickiego (*Poezja i cyfry. Feliksowi Jezierskiemu*. W: *Poezje*. Warszawa 1887, s. 263), gdzie wspominane są lekcje z literatury powszechnej:

Malował starych Indów wojny,
I odtwarzał Homerowe boje,
I poezji wspaniałe brylanty
Rozsypywał słuchaczów gromadzie
Dobywając je z kart *Damajanty*.

Zob. też L. Sowiński, *Obrazki z minionych czasów — ze wspomnień uniwersyteckich*. W: *Wspomnienia szkolne i uniwersyteckie*. Opracował i wstępem opatrzył R. Taborski. Warszawa 1961, s. 233.

wirtualnych zainteresowań czytelniczych, jak i za przykład włączania przyswajanych przez poetę treści w horyzont doświadczeń odbiorcy [18].

Owa różnorodność przyczyn sięgania do zasobu kulturowego Orientu rzutuje na wielość sposobów istnienia i funkcji elementów przyjmowanych. Otóż w odwołaniach w zakresie tematyki można — posługując się klasyfikacją zaproponowaną przez Stanisława Stabryłę [19] — doszukać się czterech formuł wykorzystywania motywów orientalnych, przy czym niewątpliwie rewokacja i inkrustacja pojawiają się zdecydowanie częściej niźli reinterpretacja i prefiguracja. Zjawiskiem równie sporadycznym, jak ostatnie z wymienionych kategorii, są też odwołania stylistyczne oraz próby „oswajania" orientalnych gatunków, ich przeszczepiania na grunt liryki polskiej.

Od razu zastrzec należy, że nakreślony wstępnie model klasyfikacyjny, stanowiący próbę uporządkowania różnorodnych zjawisk, rzadko uzyskuje „czystą", jednoznaczną egzemplifikację literacką. Powszechniejsze raczej, bo będące następstwem wielofunkcyjności utworów, jest pojawianie się form hybrydalnych, a o „umiejscowieniu" w określonej kategorii decyduje wówczas dominująca tendencja, która ujawnia związek danego tekstu z Orientem.

Głównymi terenami eksploracji egzotyki były dla liryki pozytywistycznej literatura i obyczajowość arabsko-persko-turecka oraz filozofia i mitologia indyjska, przy czym w miarę upływu lat zainteresowanie Bliskim Wschodem ustępowało fascynacji Indiami, zwłaszcza myślą buddyjską i wedyjską.

Związki z liryką perską w sferze tematyki uwidoczniały się przede wszystkim poprzez odwołania do toposu słowika i róży. Ten motyw — jak bardzo słusznie konstatują Józef Bachórz i Ananiasz Zajączkowski [20] — zrobił oszałamiającą karierę w dobie romantyzmu, zwłaszcza ze

[18] E h r i s m a n n, *op. cit.*, s. 315: „Droga do uchwycenia recepcji [...] jest [...] w uproszczeniu mówiąc — następująca: P (pośrednik) odwołuje się do zainteresowania, o którym wie, że O (odbiorca) je ma, lub też co do którego życzy sobie, że O je miał lub żeby je miał w większym stopniu [...]".

[19] S. S t a b r y ł a, *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945—1975.* Kraków 1983, s. 23—25. Za r e w o k a c j ę uznaje Stabryła imitowanie bądź powtórzenie motywu i tematu, przy czym włączane elementy funkcjonują bez istotnych przesunięć w sferze znaczeniowej wobec pierwowzoru. R e i n t e r p r e t a c j a jest negacją sensów archetypu albo nadbudowaniem nowych znaczeń ponad warstwą semantyczną wnoszoną przez motyw tradycyjny. I n k r u s t a c j a to rodzaj ornamentyki przybierającej postać metafor, aluzji, porównań czy asocjacji ze światem Wschodu. Mają one nieautonomiczny charakter pojawiając się w strukturze tych tekstów, których tematyka jest zupełnie inna. Wreszcie p r e f i g u r a c j a jest układem analogii zauważalnych bądź w strukturze świata przedstawionego, bądź też w losach bohaterów.

[20] J. B a c h ó r z, *O polskim egzotyzmie romantycznym.* W zbiorze: *Problemy polskiego romantyzmu.* Seria 2. Wrocław 1974, s. 279. — A. Z a j ą c z k o w s k i:

względu na swą specyficzną migotliwość semantyczną, w rezultacie stając się w drugiej połowie XIX w. jednym z najbardziej spetryfikowanych toposów. Świadczy o tym przede wszystkim ornamentacyjne wykorzystywanie wschodniej „historii o miłostkach słowika i róży", przybierające kształt stereotypowych zwrotów, idiomatycznych formuł czy skonwencjonalizowanych porównań, jak w lirykach Adama Asnyka (*Przebudzona*), Marii Bartusówny (*Nad brzegiem Dniestru* i *Szara godzina*) Dominika Derdackiego (*Zuzanna*), Felicjana Faleńskiego (*U wejścia do raju*), Wiktora Gomulickiego (*Erotyk*), Henryka Merzbacha (*Na jeziorze Garda*), Aleksandra Michaux (Mirona) (*Z wiosennych melodii* i *Sen nocy letniej*) czy Włodzimierza Zagórskiego (*W wagonie*).

Już jednak nawet w obrębie inkrustacyjnych dokonań zaobserwować się daje znaczne zróżnicowanie; obok nieskomplikowanej, „czystej" dekoracyjności, którą egzemplifikuje zbanalizowane określenie słowika jako kochanka róży, pojawiają się porównania konstruujące bogatszą architektonikę znaczeń. Tak dzieje się w poemacie Zagórskiego, gdzie pozytywistyczna „banalność", „zwykłość" czy „typowość" miejsca spotkania bohatera z nieznajomą (wagon kolejowy jako *signum temporis* „pary i elektryczności") kojarzona jest — z ujmowanym żartobliwie — romantycznym toposem niespełnionej miłości. Aluzja do motywu wschodniego sugeruje tu paralelę między klimatem poetyki romantycznej a miłosnym obrazowaniem znamionującym literatury orientalne. Wrażenie owego pokrewieństwa wzmacnia jeszcze struktura rozbudowanego porównania: jeden z członów to desygnat kultury wschodniej, drugi — zachodniej, a ich zadaniem dodatkowym jest intensyfikacja wrażenia melodyjności, urokliwości i bogactwa materii brzmieniowej przedmiotu porównywanego:

> Głos kobiecy, do śpiewu podobny słowika,
> Gdy pieśnią róż wstydliwych kielichy odmyka,
> Słowem głos, jak Szopena uroczy *Notturno*[21].

Równie liczne jak inkrustacje są naśladowania, przy czym pełne eksponowanie zestawianego obrazu pozwala twórcy na sugerowanie sensów bliskich semantyce archetypu, bądź to w ujęciu racjonalnym, bądź też w duchu sufickim[22]. Konkretyzację wariantu pierwszego stanowią m.in. wypowiedzi Zofii Mrozowickiej (*Lilia i róża*), Czesława Jankowskiego

Orient jako źródło inspiracji w literaturze doby mickiewiczowskiej. Warszawa 1975 (zwłaszcza s. 42—87); *Z dziejów orientalizmu polskiego doby mickiewiczowskiej*. W zbiorze: *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*. Warszawa 1957 (zwłaszcza s. 122—156).

[21] W. Zagórski, *W wagonie*. W: *Wybór poezji*. Warszawa 1899, s. 37.

[22] M. Łabęcka-Koecherowa, T. Majda, *Słownik imion, nazw geograficznych i terminów*. W: A. Arif, *Daniszmendname. Księga czynów Melika Daniszmenda*. Z tureckiego przełożyli M. Łabęcka-Koecherowa, T. Majda. Warszawa 1980, s. 332: „W liryce słowik i jego trele symbolizują zakochanego, cierpiącego z powodu rozstania z ukochaną, którą symbolizuje róża, czerwień zaś oznacza płomienną miłość. Ból rozłąki potęgują jeszcze kolce róży"; „dla mistyków

(*Pod oknem moim w sadzie*), wierszopisa (A. Drogoszewski? A. Dzieduszycka?) ukrywającego się pod kryptonimem A. D. (*Co za rozkosz*) oraz Stanisława Marka Rzętkowskiego (*Słowik i róża*), a użyciu wschodniej symboliki erotycznej w panegirykach o miłości ziemskiej towarzyszy często tendencja do jej objaśniania i komentowania. Jakby nie dowierzając pamięci czy erudycji odbiorcy, informuje się go wówczas o miejscu, genezie i realistycznej wykładni „romansu słowika i róży":

Kędy Iranu leżą krainy
Gdzie żyli czciciele słońca,
Śpiew o miłości drobnej ptaszyny
Dźwięczy od końca do końca [23].

Drugi z kolei wariant, w którym erotyka transponowana jest z płaszczyzny świeckiej na mistyczną, najklarowniej egzemplifikuje ghazal *Nie kochaj wieńca róż...* Adeli Hanickiej, wyrokujący o konieczności rezygnacji z wartości doczesnych i zwróceniu się ku Absolutowi, oraz liryk *Moja* Kazimierza Glińskiego. W tym drugim tekście obserwujemy znamienne rozchwianie semantyczne epitetu „miła", który może oznaczać zarówno ukochaną osobę, jak i Jedynego [24]. Tak więc dopiero pointa o typowym dla postępowania pozytywistów egzegetycznym charakterze ujednoznacznia ambiwalentne z natury pole znaczeniowe słowa-klucza; „miła" (tzn. róża), której atrybutem jest Piękno i Dobro, stanowi hipostazę Boga, co wciąga tym samym w sferę przeżycia erotycznego obiekt transcendentny [25]. Pieśń miłości jest zatem wychwalaniem Absolutu, erotyczna ekstaza — bliską plotyńskiej formą bezpośredniego obcowania czy zjednoczenia z Bogiem:

Tak w bajce wschodniej czarownymi głosy
Róży pieśń śpiewał słowik rozkochany,
Bo on swój obraz widział w kropli rosy;
Gdy krople wyschły — śpiew umilkł... czar zwiany! [26]

---

słowik to sufi zakochany w Bogu i dążący do zespolenia z nim, wysławiający jego Piękno, spalający się w ogniu miłości do Najwyższej Prawdy".

[23] Floryan [S. M. Rzętkowski], *Słowik i róża*. „Wędrowiec" 1866, nr 167, s. 173.

[24] V. Kubičkova, *Tradycyjna literatura perska*. W: *Spotkania i przemiany. Narodziny nowoczesnych literatur w Azji*. Przełożyła T. Lechowska. Warszawa 1983, s. 39.

[25] Jak konstatuje H. von Ritter (cyt. za: W. Dulęba, *Od tłumacza*. W: *Drugi dywan perski*, Kraków 1980, s. 32): „Kiedy przedmiotem takiej religijnie uwznioślonej i pogłębionej miłości stanie się z powrotem człowiek, powstaje ten hybrydyczny twór miłości do pięknego człowieka, który najdoskonalszy wyraz znalazł w mistycyzującej poezji perskiej".

[26] K. Gliński, *Moja*. „Tygodnik Ilustrowany" 1898, nr 25, s. 485. Utwór Glińskiego *nb*. wykazuje bardzo bliskie związki z wierszem T. Krzywickiego, który to poeta zresztą myśl perską wyraził w znacznie zgrabniejszy i czytelniejszy sposób. Zob. B. Bieńkowski, *Zapomniany poeta*. „Przegląd Literacki" (dodatek do „Kraju") 1887, nr 28, s. 2—4.

Podlega wreszcie topos słowika i róży procesowi reinterpretacji, co poświadczają dokonania Marii Ilnickiej (*Pierwsza miłość*), Jadwigi Łuszczewskiej-Deotymy (*Noc świętojańska*) czy Czesława Jankowskiego (*Słowik*, *Capriccio*). Tego typu nawiązania do motywu orientalnego pozwalają twórcy zaprezentować stanowisko wobec świata Wschodu, zwłaszcza preferowanych w nim określonych wartości estetyczno-moralnych. Taką ironiczną, wyraźnie w duchu heine'owskim utrzymaną, aktualizację perskiego tematu stanowi liryk *Świat jest jedną wielką konchą...* z cyklu *Capriccio*. Pierwsze dwie zwrotki to jakby pastisz erotyków perskich; ewokowany jest ulubiony obraz poezji wschodniej, sugerowana predylekcja do kondensowania tropów literackich, podnoszona kunsztowność stylu, wręcz jego „barokizacja", a sugestie te stosuje się w celu uzmysłowienia odbiorcy odmienności liryki miłosnej orientalnej i liryki miłosnej współczesnego Zachodu:

Tak by, pani, na cześć twoją
Śpiewał w Sziras przed wiekami
Muhammed Szems-ed din Hafis,
Dżelal Rumi lub Nizami [27].

Poczucie dystansu, uzasadnienie jego przyczyn, jak i deklaratywne opowiedzenie się za perskim modelem liryki miłosnej zawiera pointa wiersza. Oto bowiem namiętna hiperbolizacja uczuć, powodowana bliskim kontaktem z naturą, nie przystaje do świata zmaterializowanego i nie sprawdza się w salonach, gdzie pozory dawno już zastąpiły prawdę, a konwenanse — autentyczne przeżycia. Podobne oskarżenia o „odpoetyzowanie" sfery intymności uczuciowej oraz o degradację natchnionej poezji formułowane są w wierszu *Słowik*.

Natomiast w ujęciu Ilnickiej opozycja Zachód—Wschód, w której ekwiwalentem obrazowo-pojęciowym Wschodu jest perski topos, prowadzi do diametralnie przeciwnych wniosków. Wieloletnia redaktorka „Bluszczu" wychodzi bowiem z założenia, iż rytmiczny cykl przyrody odmienia rokrocznie przedmiot miłości słowika, a zatem — piewca afektów płochy jest i niestały. Toteż orientalnej mentalności słowika-poety, sławiącego nieustanną odmianę w sferze uczuciowej, przeciwstawiana jest — jako wzorzec moralny — okcydentalna wierność, kultywowanie miłości pierwszej i ostatniej zarazem:

Słowiczek śpiewa niedługo:
Gdy szczęście pierzchło — niemieje;
Ale mu z wiosną znów drugą,
Słodkie się wdzięczą nadzieje.

Dla róży świeżo rozwitej
Rajskie zachwyty znów prześni;

---

[27] Cz. Jankowski, *Świat jest jedną wielką konchą...* „Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 289, s. 22.

Petrarka kocha raz jeden
I ma jęk bólu w swej pieśni... [28]

O ile topos słowika i róży był produktywnym motywem przez całe trzydziestolecie pozytywizmu, o tyle drugi z wielkich motywów romantycznych — mit szlachetnego jeźdźca pustyni — pojawia się na gruncie liryki i epiki wierszowanej dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku. Niewątpliwie reaktywowanie stylizacji farysa jako „szermierza swego szczęścia osobistego" [29], a tym samym ponowna ucieczka w krainy nie tknięte cywilizacją, gdzie prymitywne i namiętne uczucia cechuje szczerość i naturalność, związane było z narastającym zagrożeniem wartości duchowych, coraz mocniej zarysowującym się kryzysem pozytywistycznego światopoglądu.

Neoromantyczne wizje pierwotnej egzotyki, będące nie zawsze udanym potomstwem Mickiewiczowskiego *Farysa*, przewijają się w sposób bliski rewokacji przez takie utwory, jak *Selim i Molrach* autora ukrywającego się pod pseudonimem: Mortan, *Miłość Arabki* Juliana Adolfa Święcickiego, *Beduin. Powieść wschodnia* Mrozowickiej, *Arab* Glińskiego czy *Fata morgana. Legenda arabska* Juliana Łętowskiego (Władysława Książka). Autorzy tych tekstów eksponowali dodatnio waloryzowany świat prymitywnych, niepohamowanych i szczerych uczuć, wyrażających wartości i prawa naturalne. Święcicki i Książek, powielając zawarty w kasydach archetyp Beduina-bohatera pielęgnującego cnotę szlachetności, odwagi i wierności, przeciwstawiali go współczesnym „skarłowaciałym herosom". Proponowana zatem przez nich wizja Wschodu, to uchylająca się przed odbiorcą furtka, za którą może on znaleźć świat inny niż rzeczywistość pozytywistyczna, degradująca człowieka i zagrażająca obszarom jego prywatności.

W utworze Mrozowickiej stylizacja farysa łączona jest nadto z motywem okrutnego człowieka Wschodu; w drastyczny sposób przedstawione zabójstwo rywala i kochanki nie podlega kwalifikacji moralnej. Przestrzeganie norm etycznych czy poddawanie się uczuciom takim jak miłość jest oceniane raczej jako przejaw niemocy, rodzaj wędzidła hamującego immanentny pęd ku wolności. Toteż przezwyciężaniu namiętności towarzyszy farysowy oddech swobody, radosne wrażenie nie skrępowanego już niczym indywidualizmu i panteistycznego wtopienia się w świat dzikiej przyrody:

---

[28] M. I[lnicka], *Pierwsza piosnka*. „Bluszcz" 1880, nr 9, s. 66.

[29] Określenie Bachórza (*op. cit.*, s. 273), który prócz tej stylizacji jeźdźca pustyni wyodrębnił jeszcze patriotyczny wariant kreacji farysa. Zob. też S. Żółkiewski, *Spór o Mickiewicza*. Wrocław 1952, s. 87: „Wolny jeździec pustyni, zazwyczaj wyidealizowany, obdarzony był pięknymi i szlachetnymi cechami ludzkimi, ostro przeciwstawnymi tym, które rodziło wyrachowanie, obłuda, niewola absolutyzmu, dworactwo — krytykowane przez romantyków w świecie rzeczywistym".

I znowu-m samotny, król-Arab w puszcz głuszy,
I słabość mi żadna nie ugnie już duszy —
Wy, piaski milczące! ojczyzno Beduina,
Syn wierny wam wraca! Obłędu godzina
Kamieniem już w przeszłość na wieki zapadła.
Nad Jordan jej mara pierzchnęła wybladła,
I znowu-m potężny; i z koniem we dwoje
Znów nocy śnić będziem pod nieba gwiazdami [30].

Negatywowym odbiciem Beduina z utworu Mrozowickiej jest z kolei tytułowy Arab Glińskiego. I w tym przypadku miłość, ale także i interesowność oraz sybarytyzm są siłami destrukcyjnymi, ograniczającymi wyższe wzloty ducha ludzkiego, które egzemplifikuje topos samotnego jeźdźca pustyni. A ponieważ uczuciu miłości Arab jednak się podda, przeto russowski pęd do prymitywu i pierwotnej przyrody, pragnienie ucieczki od zmaterializowanej i degenerującej cywilizacji miejskiej pozostaną dla niego już tylko irracjonalnymi tęsknotami, których nigdy nie będzie w stanie zrealizować. Bohater Glińskiego jest więc farysem ujarzmionym, spętanym i tragicznym; posiada on bowiem świadomość utraty podłoża, z którego wyrastał, nieodwracalnego odcięcia od „korzeni", a wiedza ta amplifikuje jeszcze jego poczucie alienacji, zagubienia i bólu:

Rozkoszy dał serce i duszę dał złotu,
Niewieścich nie lękał się sideł —
A jednak mu czegoś nie staje do lotu,
Piór kilku mu braknie do skrzydeł.
[. . . . . .]
— „Idź, wichrze! — wyszeptał... — Gdy wrócisz z podróży,
Opowiedz, co koń mój porabia —"
[. . . . . .]
Wichr wrócił — on poznał po wiewie...
„Co niesiesz?" — wyszeptał — „Co?" — odparł huragan —
„Arabia o tobie nic nie wie!" [31]

Czasami topika arabsko-perska bywała wyzyskiwana do celów edukacji patriotycznej, co genetycznie wiąże się z „polistopadowym orientalizmem krajowym" [32]. Z tak wyraźnie ujawniającą się tendencją do alegoryzowania współczesności, prezentowania jej ze względów cenzuralnych w zawoalowany sposób, mamy do czynienia w młodzieńczym wierszu Bolesława Czerwieńskiego *Ali. Z pamiętników janczara*. Orientalny motyw cudownego miecza Proroka — Zul Fakara (znany z sunn oraz

---

[30] Iza [Z. Mrozowicka], *Beduin. Powieść wschodnia*. W: *Poezje*. Lwów 1880, s. 44.

[31] K. Gliński, *Arab*. „Tygodnik Ilustrowany" 1892, nr 133, s. 38.

[32] W kwestii krajowej linii rozwojowej orientalizmu zob. Bachórz, *op. cit.*, s. 302—303.

z przekazu koranicznego)[33], wokół którego osnuta jest treść narracyjnego wiersza, stanowi znakomity pretekst do wygłoszenia inwektyw pod adresem pozytywistycznej generacji, oskarżanej o brak patriotyzmu, inercję woli, atrofię uczuć i minimalizm życiowy:

Biedny narodzie! [...]
W maski olbrzymów ubierzesz swe karły!
O! ty nie żyjesz, tyś już cały w pleśni!
Bo nie masz w tobie wiary ni miłości!
Jesteś jak harfa bez strun i bez pieśni!
[. . . . . .]
Bezduch jak robak twoje łono toczy,
Węże żądz pierś ci zimną opasały,
Chciwość krwią skrzepłą zaćmiewa ci oczy![34]

Na tej samej linii rozwojowej orientalizmu sytuuje się tekst autorstwa Władysława Sabowskiego (pseud.: W. Skiba)[35], nawiązujący do Heine'owskiej ballady *Poeta Firdusi*. Wierszowana opowieść o dramatycznych losach twórcy perskiego eposu, oparta na źródłach apokryficznych, zawiera zakamuflowany układ analogii do panujących poglądów na temat kształtu i miejsca poezji w nowym systemie wartości literackich. Zatem — odnoszona do aktualnej sytuacji — postawa Firdausiego egzemplifikować miała w pełni afirmowany przez Sabowskiego światopogląd, którego głównymi składnikami były: uczuciowa akceptacja tradycji i „swojskości", prymat wyobraźni, skrajny indywidualizm i zgoda na tyrtejską funkcję poezji oraz duma twórcy i pielęgnowanie ideałów patriotycznych.

Natomiast w pewnej opozycji do ukonkretniającej aluzyjności utworów Czerwieńskiego i Sabowskiego sytuuje się aluzyjność uniwersalistyczna, bliska poetyce parnasizmu. W wydaniu Faleńskiego, który — jak słusznie konstatuje Maria Grzędzielska[36] — neoklasyczny estetyzm kojarzył z Heine'owsko-Mussetowską drwiną, skłonność do operowania aluzją o uniwersalnym wydźwięku przybierała postać parodystycznej reinterpretacji orientalnych motywów literackich. Owe „rewizjonistyczne" przekształcenia tak popularnych na Wschodzie, a znanych Faleńskiemu zapewne z poetyckich adaptacji Rückerta[37], motywów miłości Medżnuna

---

[33] Zob.: M. Gaudefroy-Demombynes, *Narodziny islamu*. Przełożyła H. Olędzka. Warszawa 1988, s. 95, 188, 411, 453.

[34] B. Czerwieński, *Ali. Z pamiętników janczara*. „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1875, nr 43, s. 412.

[35] W. Skiba [W. Sabowski], *Firdussi. (Z Heinego)*. „Przegląd Tygodniowy" 1866, nr 3, s. 21—22.

[36] M. Grzędzielska, wstęp w: F. Faleński, *Wybór utworów*. Wrocław 1971, s. CVI—CVII. BN I 202.

[37] M. Grzędzielska, komentarz w: jw., s. 120. Wydaje się jednak, że nie można też wykluczyć korzystania z bliższych, polskich źródeł. W grę wchodzić mógłby tekst J. U. Niemcewicza *Medżnun — duma perska* (przekład fragmen-

i Lajli (*Medznun i Leila*) czy Rustema i Tahmine (*U wejścia do raju*) ilustrują odwieczne ułomności natury ludzkiej: niestałość uczuć, skłonności despotyczne, egoizm itp. Należy tu podkreślić, iż tak bliska parnasizmowi kunsztowność i oryginalność przetwarzania tradycyjnych tematów wiązała się z głęboką erudycją, której wyraz stanowi nasycanie wymienionych tekstów licznymi dodatkowymi aluzjami do kolejnych toposów orientalnych: koranicznego motywu „raju hurysek", z mazdaizmu wywodzącej się dualistycznej koncepcji walki boga dobra z bogiem zła czy wreszcie obrazu „miłostek słowika i róży".

Mniej ciekawe artystycznie i mniej znaczące, choć pojawiały się często, są — genetycznie związane z różnymi orientacjami poetyckimi — odwołania do *Tysiąca nocy i jednej*. Sporą popularność „baśni arabskich" poświadczaną w dobie pozytywizmu przez liczne edycje zbioru i pojedynczych „historii", recenzje oraz przenikanie różnorodnych motywów do ówczesnej epiki, na terenie poezji egzemplifikują jedynie stereotypowe porównania i idiomatyczne formuły o inkrustacyjnym charakterze [38].

Kształt konwencjonalnego zwrotu przybierają najczęściej aluzje do Sezamu (z *Opowieści o Ali Babie, czterdziestu rozbójnikach i niewolnicy Mardżanie*), kojarzonego albo z pełną skarbów jaskinią, albo — trafniej — z zaklęciem grotę tę otwierającym. W pierwszym przypadku źródłem skarbów jest serce kobiece (Helena Szolc-Rogozińska, *Dwa głosy*), ewentualnie niewieścia uroda (Mrozowicka, *Beduin*), w drugim — rolę słowa-klucza pełnią pieniądze (Sabowski, *Edward. Sześć pieśni*) lub miłosne zapewnienia (Szolc-Rogozińska, *Doba miłości*, *Dwa głosy*).

Z kolei z *Opowieścią o księciu Achmedzie i wróżce Pari Banu* zapewne wiążą się występujące u Leonarda Sowińskiego (*Graf Jarosz*), Józefa Kuczyńskiego (*Upadły i odrodzony*, *Kapłanka prawdy*) i Włodzimierza Zagórskiego (*Czar złamany. Turecka legenda*) aluzje do eterycznych wdzięków irańskiej księżniczki, choć nie można też wykluczyć tu wpływu perskiej poezji miłosnej, w której *peri* — mityczny ptak o ludzkiej twarzy — symbolizuje urodę, zwłaszcza kobiecą. W kręgu inkrustacyjnych zabiegów pozostają wreszcie te aluzje, których nie można odnieść do konkretnej opowieści, albowiem bazują one — jak np. w wierszu Adama Asnyka *Wśród przełomu* („geniusz wschodnich powieści złowrogi" [39]) czy Hieronima Feldmanowskiego *Smirna* — na przejawiającej się w całym zbiorze arabskim wierze w nadprzyrodzone moce dżinów, ifrytów i ghulów.

Akcydentalnym natomiast zjawiskiem w grupie tekstów wykazują-

tu poematu *Lajli u Medżnun* Hatifiego za pośrednictwem przekładu francuskiego A. K. Czartoryskiego).

[38] Zob. W. Olkusz, *Polska recepcja „Tysiąca nocy i jednej" w dobie pozytywizmu*. „Pamiętnik Literacki" 1987, z. 4, s. 199—230.

[39] A. Asnyk, *Wśród przełomu*. W: *Pisma*. Wydanie zupełne, z objaśnieniami i w układzie F. Hoesicka i W. Prokescha. T. 3. Warszawa 1916, s. 307.

cych związki z „awanturami wschodnimi" jest wiersz narracyjny autora ukrywającego się pod geonimem: W. znad Sejenki (*Wyrok Harun Al-Raszyda. Legenda arabska*). Utwór stanowi ciekawy przykład imitacyjnego wykorzystania — przede wszystkim w celu edukacyjno-dydaktycznym — toposu wzorowego władcy. Z funkcji poznawczej tekstu wynika troska autorska o nasycenie tkanki faktograficznej utworu znaczną ilością realiów geograficznych, historycznych, religijnych, obyczajowych itp., które odsłaniają miniony i obecny, XIX-wieczny świat muzułmański, konfrontowany zarazem ze współczesną rzeczywistością okcydentalną. Jednocześnie na podstawie konkretnych losów jednostkowych, usytuowanych „tu i teraz", wypowiadane są gorzkie refleksje o uniwersalnym charakterze, sprawdzające się „zawsze i wszędzie". Uzyskują one swoiste dopełnienie w wyodrębnionym graficznie *envoi*, w którym odwieczne marzenia o sprawiedliwości łączone są z pesymistycznym wyrokowaniem o bezpowrotnym odejściu „złotego wieku" ludzkości w martwą przeszłość:

I dziś w Arabii jasno i słoneczno,
[. . . . . .]
Lecz ziemskich świateł przygasła już łuna,
Nie ma już! nie ma Kalifa Haruna [40].

Tak obiektywny i konfrontujący zarazem ogląd świata muzułmańskiego (w jego dwóch aspektach czasowych) i kultury europejskiej prowadzi w rezultacie do wniosków bliskich formułowanym wielokrotnie w wypowiedziach komparatystów pozytywistycznych na temat jedności cywilizacyjnej Wschodu i Zachodu, której dokumentem są zawarte w literaturze i mitologii tożsame archetypy bohaterów i współbieżne wątki myślowe.

Wspomniana tu popularność motywu słowika i róży oraz dość duża znajomość ulubionych tematów arabsko-perskiego oraz osmańskiego piśmiennictwa, osiągana dzięki licznym przekładom niemieckim i francuskim, recepcji dziennikarskiej oraz perygrynacjom na Wschód [41], wpły-

[40] W. znad Sejenki, *Wyrok Harun Al-Raszyda. Legenda arabska*. „Biesiada Literacka" 1888, nr 34, s. 373.

[41] F. H. L[ewestam], *Listy do panny R. o sposobie czytania i wyborze książek dla kobiet. List VI*. „Kłosy" 1868, nr 154, s. 320, 322. — L. Siemieński, *O róży w historii i poezji*. „Kronika Rodzinna" 1875, nry 20—21. — *Kronika zagraniczna literacka, naukowa i artystyczna*. „Biblioteka Warszawska" 1877, t. 2, s. 84—92. — K. Lange, *Historia róży*. „Tygodnik Powszechny" 1879, nry 24—26. — M. I[lnicka], *Róża*. „Bluszcz" 1882, nry 26—28. — A. Leist, *Hafiz*. „Wędrowiec" 1885, nr 18, s. 209, 212—213. — J. A. Święcicki, *Kobieta wschodnia w życiu i w literaturze*. „Kłosy" 1885, nry 1065—1070. — S. Ulanowska, *Róża w poezji i obyczaju naszym i obcym*. „Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 183, s. 185—186. — W. St., *Z dziejów miłości*. Jw., 1891, nr 82, s. 55. — O licznych podróżach Polaków na Wschód, które odbywane były zarówno w celach naukowych, jak i dyplomatycznych, literackich i — najczęściej — turystycznych, szerzej wzmiankuje J. Reychman (*Podróżnicy polscy na Bliskim Wschodzie w XIX w.* War-

nęła na pojawienie się utworów imitacyjnych, odtwarzających model miłości orientalnej. Zwłaszcza romantyczne przygody takich kochanków jak Medżnun i Lajla, Chosrou i Szirin czy Jusuf i Zulejka oraz zmitologizowane historie o „tajemnicach haremowych" stanowiły atrakcyjne wzorce literatury o tematyce erotycznej, z których korzystano chętnie, choć nie zawsze z najlepszym skutkiem.

Pojawianie się utworów epatujących odbiorcę aurą zmysłowości genetycznie też wiązać należy z sensualistycznymi tęsknotami, jakie równolegle wyrażały się w malarstwie akademickim [42] w postaci inwazji nagości. Reprodukcje klasycyzujących aktów autorstwa Pantaleona Szyndlera, Marcina Wawrzenickiego, Franciszka Żmurki, Henryka Siemiradzkiego, Adolphe'a Bouguereau, Jeana Jacques'a Hennera, Jeana-Léona Gérome'a, Lawrence'a Alma-Tademy czy Alexandra Cabanela zamieszczano dość powszechnie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX w. na łamach szacownych ilustrowanych tygodników warszawskich

szawa 1972). Często plonem owych wycieczek były publikacje w postaci druków zwartych bądź artykułów, szczególnie chętnie zamieszczanych przez redakcje ilustrowanych tygodników, z przyczyn, które w znakomity sposób wyjaśnia fragment recenzji *Wrażeń z podróży na Wschód* J. Treterowej (W. Zawadzki, *Kronika lwowska*. „Biblioteka Warszawska" 1879, t. 1, s. 105—106): „Kto nie zna Wschodu z licznych opisów i opowieści, jakie we wszystkich językach posiadamy o Wschodzie? Można by z nich całe tworzyć biblioteki, a przecież Wschód ma zawsze jeszcze jakowyś tajemniczy urok nowości, czar bajki z *Tysiąca i jednej nocy*, która się ciągle niby kończy, a którą zawsze na nowo słuchać można. Opowieść podróży na Wschód chwytamy zawsze skwapliwie i czytamy ciekawie [...]".

[42] Interesującą interpretację tej problematyki zarysowała M. Poprzędzka (*Akademizm*. Warszawa 1977), wskazując, że sztuka akademicka była „potężnym środkiem kompensującym najróżniejsze duchowe i cielesne prohibita, wszystkie nie spełnione marzenia, tajone żądze, niewyżyte tęsknoty" (s. 194), że właśnie Orient — obok antyku i historii — staje się „domeną nagości i prowokacyjnej zmysłowości, maskowanych tematem o dostojnym rodowodzie albo nostalgicznie przywoływaną krainą nieskrępowanego życia zgodnie z naturą" (s. 178). O pulsowaniu tajonej erotyki w literaturze w. XIX zob. też M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Tłumaczył K. Żaboklicki. Warszawa 1974. Znakomite potwierdzenie diagnozy Poprzędzkiej odnajdujemy zarówno w powieści A. Gruszeckiego *Zaloty biurokraty* (t. 1, Warszawa 1909, s. 37—38), gdzie skrywane przez starego kawalera upodobania do nieprzyzwoitości zaspokajane były przez obrazy o jednoznacznie erotycznym czy wręcz pornograficznym charakterze: „Na ścianach wisiały oleodruki, przedstawiające cztery pory roku, uosobione w kobietach nie tyle pięknych, ile zmysłowych, nie tyle symbolicznych, ile odsłoniętych. [...] Tu były ryciny i oleodruki bardziej drastyczne, nagie nimfy, kąpiące się dziewczęta, scena z haremu, a nad łóżkiem obraz Matki Boskiej i pod nim mały, czarny krucyfiks", jak i w recenzji W. Gomulickiego (*Pantaleon Szyndler. Z powodu zbiorowej wystawy jego obrazów*. „Wędrowiec" 1900, nr 19, s. 368): „nie wszystkie nagości pojawiające się coraz obficiej na naszych wystawach malarskich uważam za rzeczy piękne i dobre. Owszem, małej tylko ich cząstce przyznaję rację bytu i podniosły tytuł: »dzieła sztuki«. Ogromną większość odesłałbym przedsiębiorcom rozrywek publicznych dla ozdabiania przeróżnych gabinetów z fortepianami i bez fortepianów".

i nie wzbudzało to żadnej negatywnej reakcji ani oficjalnej krytyki, ani konserwatywnych i pruderyjnych czytelników „Kłosów", „Tygodnika Ilustrowanego" czy „Bluszczu".

Tajona zmysłowość wykwitać również mogła często i w utworach o tematyce orientalnej bez żadnych sankcji moralnych, zakodowane bowiem w powszechnej świadomości przekonanie, że Wschód to domena prowokacyjnego erotyzmu [43], rozgrzeszało z wszelkiej pikanterii i śmielszych sformułowań. Pojawił się zatem w poezji inny, kreślony np. przez Pileckiego (*Z pieśni miłosnych Wschodu. Urywek z większej całości*), Mrozowicką (*Beduin*), Zagórskiego (*Czar złamany*) czy Kuczyńskiego (*Z pieśni wschodnich*) schemat erotycznego przeżycia, w którym dochodziło do znamiennego, zapowiadającego już uczuciowość modernistyczną, przewartościowania — mdłemu, o podłożu sentymentalno-idealistycznym, modelowi miłości przeciwstawiano czystą zmysłowość i urokliwość spełnienia. Czasoprzestrzenny dystans, sygnalizowany zawsze na wszelki wypadek przez inskrypcję tytułową, ośmielał wówczas pisarzy, prowadząc do obrazowania szczególnie eksponującego piękno kobiecego ciała, zwłaszcza w aspekcie przewidywanych rozkoszy miłosnych:

[...] Tyś wytoczył
Z śnieżnych puchów Fatmy ciało;
Czemu każesz, by dziewicze
Słodkich pieszczot nie zaznało? [44]

Owa słodycz śmielszych pieszczot zapowiadana jest także przez orientalnego kochanka z wiersza Kuczyńskiego (*Z pieśni wschodnich. II*); jednak niewątpliwie z najgwałtowniejszą erupcją uczuć, wyrazem nieskrępowanej, jawnej zmysłowości, mającej swe zaplecze literackie także i w *Pieśni nad pieśniami* (*Szir haszirim*), spotykamy się w grafomańskim liryku Pileckiego:

[...] Usycham tu, stęskniona...
Z dziewiczych lic już żal rumieniec starł...
O! spiesz się! spiesz! — i porwij mnie w ramiona!
Z płonących ust bierz pocałunków żar!

O! bierz mnie! bierz! — bierz żądze krwi szalone —
Płomienie czuć, co w piersi mojej wrą!
Jak w ogniu kwiat, w uściskach twoich spłonę —
I spalę cię płomiennej żądzy skrą!... [45]

[43] Taką wizję Wschodu utrwalały zwłaszcza dzieła F. Ejsmonda (*Odaliska*), J. Matejki (*Utopienie niewiernej odaliski*), P. Merwarta (*Odaliska*), P. Szyndlera (*Huryska, Dramat w seraju, Odaliska*), F. Żmurki (*Odaliska. Z rozkazu padyszacha*), P. Baudry'ego (*Perła i fale* ⟨tytuł oboczny: *Baśń perska*⟩), H. Makarta (*Umierająca Kleopatra*), F. Masriera (*Odaliska*) czy G. Richtera (*Odaliska*).

[44] W. Zagórski, *Czar złamany. Turecka legenda*. W: *Poezje. Z teki Chochlika. Nowa seria*. Warszawa 1894, s. 66.

[45] A. Pilecki, *Z pieśni miłosnych Wschodu. Urywek z większej całości*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1893, nr 504, s. 242.

Antynomiczny wobec tego modelu erotyki i zdecydowanie rzadziej spotykany jest — chronologicznie wcześniejszy — wariant dydaktyczno-moralny tematu miłosnego, będący kontynuacją pseudoorientalizmu polistopadowego. Komplikacje miłosne rozgrywające się na tle scenerii wschodniej — swoistej syntezy elementów orientalnych — stają się wówczas pretekstem do wypowiadania prawd moralnych, które mają zastosowanie w rodzimym i współczesnym systemie etycznym, jak np. stwierdzenie, że młodość i miłość wyżej od złota cenić należy (Gliński, *Padyszach*).

Odbywane przez poetów — śladami poprzedniej generacji — podróże na Bliski Wschód owocowały też nielicznymi tekstami, w których bądź odtwarzano elementy etyki, mentalności i obyczajowości islamskiej, bądź też wyrażano bliski Mickiewiczowskiemu zachwyt nad pięknem egzotycznej przyrody i architektury łączony z refleksjami historiozoficznymi romantycznej proweniencji. Peregrynacje Józefa Kościelskiego po Egipcie konkretyzowały się np. nie tylko w postaci wygłaszanych przez amatora-orientalistę odczytów i publikowanych rozpraw naukowych, ale także przybierały kształt lirycznych wspomnień [46]. Te wiersze przynosiły znaczną porcję obiektywnej wiedzy o świadomości religijnej, społecznej i literackiej ludów Wschodu, stanowiąc jakby rodzaj lirycznego odpowiednika ekspansywnej w tym czasie „powieści profesorskiej". Wrażenie genetycznego pokrewieństwa tych odmian gatunkowych potęgują rozbudowane objaśnienia o wyraźnie poznawczym, edukacyjnym charakterze, dotyczące użytych terminów czy lokalizujące cytaty [47].

Natomiast wyraźnie w duchu pseudoegzotyzmu romantycznego utrzymane są liryki autorstwa Feldmanowskiego (*Obrazy świetlane. W obłokach nad morzem* i *Smirna*) oraz Dzieduszyckiego (*Święto Bajramu w Carogrodzie*). Feeria wschodnich barw, czarowna urokliwość orientalnej przyrody i architektury, widziane są zawsze w perspektywie „sprawy polskiej", a czytelności ideowego przesłania służy znany już czytelnikom z lektury romantycznych wierszy system analogii:

---

[46] J. K. P., *Odczyty. IX. Spod głazów piramid. (J. Kościelski — obrona mitologii dawnych Egipcjan).* „Wędrowiec" 1884, nr 16, s. 189. — J. Kościelski: *O rapsodach egipskich.* „Dziennik Poznański" 1874, nr 148, s. 3; *Szoari i jego rapsody arabskie w Egipcie.* „Rocznik Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk" 1876, s. 233—253. — J. Kościelski: *Z podróży na Wschód. Fantasija.* „Tygodnik Powszechny" 1883, nr 36, s. 564; *Z podróży na Wschód. Rozmowa z fellachem.* Jw., 1883, nr 42, s. 660.

[47] Objaśniane są terminy: „fantasija", „szoari", „tarabuka", „wali", „para", „jaszmak", a także nazwisko bohatera epicznego utworu — emira Barakata. Por. podobne zabiegi dokonywane w „powieściach archeologicznych" E. Laboulaye'a cyt. za: A. J. S[zabrański], *„Abdallah, czyli czterolistna koniczyna". Powieść arabska Edwarda Laboulaya.* Przekład J.B. Warszawa 1869. „Biblioteka Warszawska" 1869, t. 3, s. 313): „nikt w mej książce nie znajdzie jednego przepisu [!], jednej nauki, która by nie była wyjęta z *Koranu* i tradycji arabskiej".

Sławna swoim początkiem dziwnie tajemniczym:
[. . . . . .]
Ciężkich dziesięćkroć zgonu doznała boleści
I dziesięćkroć wstawała, do życia budzona,
Jak zaklęte dziewice arabskich powieści —
[. . . . . .]
Niewolnica, obcemu służąca dziś panu,
Sułtanka Anatolii, odaliska wschodnia,
Zwana imieniem „Iszmir" w języku Koranu[48].

Zjawiskiem znamiennym dla pozytywistycznych zainteresowań Orientem jest ekspansywność motywów indyjskich, które w znaczący sposób zaczynają się pojawiać w epice w połowie lat siedemdziesiątych, w liryce zaś na początku ósmego dziesięciolecia XIX wieku. Proces przenikania wątków indyjskich do poezji tego okresu charakteryzuje recypowanie — głównie za pośrednictwem Arthura Schopenhauera, Maxa Müllera i Edwarda Tylora — wedanty i buddyzmu[49], a fakt sięgnięcia do myśli filo-

[48] H. Feldmanowski, *Smirna*. W: *Poezje i przekłady poetyczne*. Poznań 1883, s. 86. Zob. też uwagi Bachórza (*op. cit.*, s. 302—303) dotyczące przemycania treści patriotycznych za pomocą orientalnego tematu.

[49] Wzrost zainteresowań w tym okresie koncepcjami indyjskimi dokumentuje bogaty dorobek studiów filozoficzno-religijnych, nawiązujących bądź do myśli Schopenhauera, bądź bezpośrednio do nauk Buddy i piśmiennictwa wedyjskiego. Obok cytowanych już prac J. Hanusza wyróżnić tu należy rozprawy i artykuły A. Sulimierskiego (*O nihilizmie buddyjskim. Podług Maxa Müllera*. „Wędrowiec" 1870, nry 42—43), A. Tyszyńskiego (*Buddyzm. Najbliższa figura chrześcijaństwa*. „Biblioteka Warszawska" 1870, t. 2, s. 219—230), H. Goldberga (*Filozofia zasady bezwiednej*. Jw., 1873, t. 1—2), S. Smolikowskiego (*Filozofia wyzwolenia. Najnowsze objawy filozofii pesymistycznej w Niemczech*. Jw., 1878, t. 2, s. 258—274; t. 3, s. 43—81; *Nirwana wobec metafizyki, czyli ocena podstaw metafizycznych filozofii wyzwolenia w związku z systemami filozoficznymi Schopenhauera i Hartmanna*. Jw., 1879, t. 2, s. 91—130; t. 3, s. 92—111; *Optymizm w pesymizmie*. Jw., 1881, t. 4, s. 321—353), W. z Kaliny Lasoty (*Pesymizm współczesny*. „Ateneum" 1884, t. 1, s. 418—444), M. Straszewskiego (*Powstanie i rozwój pesymizmu w Indiach*. Kraków 1884), J. Badeniego (*Indyjska teozofia w Europie*. „Przegląd Powszechny" 1887, z. 2, s. 208—223), W. Lutosławskiego (*Współczesny ruch teozoficzny w Anglii, Ameryce i Indiach Wschodnich*. „Ateneum" 1888, t. 2, s. 204—217), M. Straszewskiego (*O pesymizmie indyjskim*. Kraków 1888), W. Stebelskiego (*Artur Schopenhauer*. „Tygodnik Ilustrowany" 1888, nr 272, s. 163), K. (*Pesymizm*. „Ateneum" 1889, t. 2, s. 193—202), W. Dzieduszyckiego (*Pesymizm w Niemczech*. „Biblioteka Warszawska" 1890, t. 3, s. 360), A. Mahrburga (*Monizm współczesny*. „Ateneum" 1890, t. 3, s. 75—112), T. Ziemby (*Filozof pesymista*. „Przewodnik Naukowy i Literacki" 1890, t. 18, s. 718—730), E. Naganowskiego (*Teoria buddaistyczna w Europie*. „Biblioteka Warszawska" 1892, t. 1, s. 86—103), T. Jeske-Choińskiego (*Dekadentyzm w literaturze*. „Wędrowiec" 1893, nr 41, s. 668), M. Straszewskiego (*Dzieje filozofii na Wschodzie*. Kraków 1894), A. Złotnickiego (*Wartość życia*. „Świat" 1894, nry 21—23) czy K. Bartoszewicza (*Pesymiści i melancholicy*. „Wędrowiec" 1896, nr 49, s. 452—453). O roli prac Müllera i Tylora zob. też Tuczyński, *op. cit.*, s. 111—112.

zoficznej odróżnia reminiscencje indyjskie od — eksponującego głównie motywy literackie i elementy obyczajowości — orientalizmu proweniencji persko-arabsko-tureckiej.

To sięganie do indyjskich konstrukcji myślowych nie przypadkiem współbieżne jest czasowo z załamaniem się optymizmu generacji postyczniowej, z coraz częstszym i jawniejszym poczuciem kryzysu wartości i prawd dotychczas uznawanych za fundamentalne. Bardzo wyraźne potwierdzenie wzmagających się i trafnie diagnozowanych już przez przedstawicieli pierwszego pokolenia pozytywistycznego nastrojów alienacji i pesymizmu schopenhauerowsko-buddyjskiego stanowi polemiczna wypowiedź Elizy Orzeszkowej pomieszczona w przedmowie dedykacyjnej do *Melancholików*, gdzie pisarka próbuje się przeciwstawić gloryfikowanej coraz częściej postawie pasywnej oraz buddyjskiej nirwanie kojarzonej z nicością:

> smutkowi i boleści wyznaczając w ekonomice życia miejsce obszerne — do spostrzegania ich szczególnie skłonna, a może i zdolna — bardzo daleka jestem od mniemania, jakoby one tylko stanowiły przeznaczenie człowieka jedyne i niezmienne. Wiem, że mniemanie to przybyło od krańców Dalekiego Wschodu, od zamierzchłych czasów indyjskiego Buddy, zaszczepiło się w epoce naszej, pełnej zwątpień i wahań, znalazło wyznawców licznych, otrzymało nazwę pesymizmu i jak robak w drzewo, wjadło się w rdzeń społeczeństw, spełniając czynność robaka niszczącego siłę drzewa: [...] przegryza energię, odbiera nadzieję, gasi zapał. A bez energii, nadziei i zapału życie staje się istotnie płachtą czarną i zdatną tylko — do wyrzucenia za okno [...]. Jednak pomimo to wszystko, pomimo że jeden gatunek pesymizmu może być ukojony brzękiem mamony lub fanfarą sławy, a drugiemu zaprzeczy przyszłość bliższa lub dalsza, nie przestaje być prawdą, że życie jest hojnie zaprawione smutkiem. Nic nie zdoła uwolnić go od trzech głównych postrachów reformatora indyjskiego: od choroby, starości i śmierci; nikt nie zdoła zapobiec nierównościom cielesnym i duchowym ani odegnać sprzed oczu żyjących widma znikomości [50].

Znacznie częściej jednak próby przezwyciężenia klimatu niepewności, nihilizmu i katastrofizmu dokonywały się — jak zauważa Tuczyński [51] — na drodze recepcji podbudowanego naukowo przez Müllera romantycznego mitu „*Orienttraum*'u". Ambiwalentność postaw i źródeł inspiracji decydowała zatem o współistnieniu w latach 1880—1895 dwóch nurtów indianizmu, określanych trafnie przez Tuczyńskiego jako pesymizm buddyjsko-schopenhauerowski oraz optymizm jaźni wedanty [52].

---

[50] E. Orzeszkowa, przedmowa w: *Melancholicy*. W: *Pisma zebrane*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 28. Warszawa 1949, s. 5—6. Użyte tu określenia bliskie są zawartym w *Dhammaczakkapawattanasutta* (Kazaniu o Obrocie Koła Prawa) sformułowaniom Buddy na temat „szlachetnych prawd o cierpieniu", co potwierdza tezę o dobrej znajomości nauk Gautamy w epoce pozytywizmu.

[51] Tuczyński, *op. cit.*, s. 111—112, 132.

[52] *Ibidem*, s. 132.

Niewątpliwie w kręgu inspiracji schopenhauerowsko-buddyjskiej pozostają te liryki o rewokacyjnym charakterze, w których motywem centralnym była deziluzja wartości życia. Ów kryzys wiary w sens istnienia sygnalizują już inskrypcje tytułowe wielu wierszy, jak np. *Nie wierzę...* Leopolda Meyeta, *Z księgi wątpień* Józefa Kuczyńskiego czy *W zwątpieniu* i *Nihil* Wiktora Gomulickiego. Poczucie bezcelowości wszelkich form egzystencji stawało się tu podłożem, na którym wyrastały premodernistyczne tęsknoty za wyzwoleniem z kręgu nużącej jednostajności życia. Przybierały one kształt wezwań do śmierci — kochanki przynoszącej „letejskiej wody czary" [53], jak ma to miejsce w liryku Elżbiety Bośniackiej. Kiedy indziej (np. w wierszu Bartusówny *Do śmierci*) dążenie do samounicestwienia, bliskie nihilistycznym koncepcjom nirwany [54], wynikało z poczucia alienacji i rozczarowania bliźnimi oraz z ogromu cierpienia, jakie wypełnia ludzkie bytowanie.

Jedynie zasygnalizowany przez Marię Bartusównę motyw udręki wypełnia z kolei zawartość uczuciowo-myślową takich wierszy, jak Leopolda Méyeta *Nie wierzę...*, Wiktora Gomulickiego *Nihil*, Włodzimierza Wysockiego *Palma* czy — już tylko w charakterze inkrustacji — Józefy Cybulskiej-Bąkowskiej *W górę*, Marii Konopnickiej *Cisza* czy Józefa Kuczyńskiego *Z księgi wątpień*. W przypadku Méyeta deterministyczna absolutyzacja czasu stwarzała przesłanki do sformułowania myśli o supremacji cierpienia nieustannie wypełniającego ludzką egzystencję. W wierszu Konopnickiej pobrzmiewały motywy rozpaczliwego napięcia czasu-śmierci oraz melancholijnego osamotnienia egzystencji, co wskazuje na bliskie związki z Schopenhauerowską symboliką „*Langeweile*". Pozostałe teksty wzbogacane były o motyw kosmicznej potęgi udręki człowieczej, który uzasadniał Méyetowską skargę, iż „ból [...] rządzić będzie wszechwładnie" [55]. Formułowano wówczas *explicite* przekonanie o totalnym charakterze cierpienia rozsianego po całym wszechbycie i będącego tegoż wszechbytu zasadą. W wierszu Wysockiego *Palma* ogrom bólu wywołany był obezwładniającym podmiot poczuciem przemijania, a owo przenikanie się czasu i śmierci wyrażała symbolika wizyjna, bliska „wedyjskiej symbolice makroantroposu" [56], w której opadający liść stanowił obrazowy ekwiwalent odrywania się od *continuum* życia. Podobne prze-

---

[53] J. Moers z Poradowa [E. Bośniacka], *Moja kochanka*. W: *Pisma*. T. 1. Lwów 1907, s. 100.

[54] Zob. recenzję tomiku wierszy M. Bartusówny (B. Zawadzki, *Kronika lwowska*. „Biblioteka Warszawska" 1876, t. 1, s. 496), gdzie czytamy m.in.: „Zwątpienie tu sięgające aż do żądzy nicestwa, aż do jakiegoś indyjskiego utonięcia w odmętach nirwany, aż do wyrzeczenia się wszelkich spójni duchowych z ziemią, posunięte".

[55] L. Méyet, *Nie wierzę...* „Tygodnik Ilustrowany" 1892, nr 126, s. 341.

[56] Tuczyński, *op. cit.*, s. 154. Zob. też tego autora: *Schopenhauer a Młoda Polska*. Gdańsk 1987, s. 182.

życie czasu-śmierci zaobserwować można też w sonecie XI cyklu *Nad głębiami* Asnyka. W kręgu wizyjnego obrazowania, które szczególnie upodobali sobie parnasiści [57], pozostaje również dynamiczny symbol niszczącego czasu — palące słońce i jego statyczny odpowiednik — pustynia. Zatem w Asnykowskim ujęciu (*Pustynia*) słoneczny żar — ekwiwalent buddyjskiego płomienia świata — to apogeum samopożerającej się woli do życia, wyzwolenie z puszki Pandory zła, którego wyrazem staje się porażony śmiercią pejzaż:

> Wszędzie blask, co oślepia, i żar, który pali,
> Płonący glob i błękit błyszczący bez zmiany,
> Tuż ponad ziemią, w pierścień ujęty miedziany...
> Nic nie drga, tylko drgają odbite przez piaski
> W falującym powietrzu rozproszone blaski [58].

Jeszcze inny wariant objaśniania charakteru i przyczyn cierpienia sytuujący się w pobliżu adaptowanej przez Schopenhauera buddyjskiej koncepcji czasu, przynosi *Meander 88* Faleńskiego. Motyw obracającego się koła, obrazowo dokumentując nieistnienie teraźniejszości oraz nieustanne spadanie przyszłości w martwą przeszłość, symbolizuje tym samym nieuchronność naszego przemijania, brak jakiegokolwiek oparcia w czasie i przestrzeni, jest więc kolejnym panmortyfikacyjnym argumentem uzasadniającym wzrost pesymistycznych nastrojów, przerażenie oraz przywoływanie śmierci jako jedynej stałej cechy świata i zarazem lekarstwa na wszechobecne zło.

Z kolei w *Meandrze 279* i *Meandrze 402* nawiązuje Faleński w sposób rewokacyjny do soteriologicznej koncepcji Buddy, zwłaszcza do wykładu o litości [59]. Owe filiacje z mahajanistyczną zasadą konkretyzowały

---

[57] Zob. A. Lacaussade, *Paysage*. W: L. Decaunes, *La poésie parnasienne de Gautier à Rimbaud. Anthologie*. Paris 1977, s. 67:

> *Il est midi. Planant dans l'immobilité,*
> *L'astre épanche sa flamme avec tranquillité.*
> *Le vent s'est assoupi, la forêt est paisible.*
> *Parfois, sous les rameaux, l'oiseau chante, invisible,*
> *Puis se tait, fatigué de lumière, et s'endort;*

[Południe. Wznosząc się w bezruchu, / gwiazda rozlewa swój płomień ze spokojem. / Wiatr usnął, las spokojny. / Niekiedy, pod gałęźmi, zaśpiewa ptak, niewidoczny, / wkrótce ucichnie, zmęczony światłem, i zadrzemie].

[58] A. Asnyk, *Pustynia*. W: *Pisma*, t. 3, s. 187. Warto też zauważyć, że nastrój grozy wzmacniały słowne oznaczenia barw odwołujące się nie tyle do fizycznych, ile do psychologicznych aspektów koloru. Dominancie kolorystycznej wiersza (biel, szarość), będącej nośnikiem emocji, towarzyszą afektywne, ujednoznaczniające odbiór, określenia barw typu: przeraźliwa biel, paląca białość. Szerzej na ten temat zob. W. Olkusz, *W tęczowych barwach rozkochany. O funkcji określeń barw w twórczości lirycznej Adama Asnyka*. „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu", Filologia Polska, 1988, s. 61—77.

[59] Zob. J. W. Suliga, *Hinduizm — Lewiatan nieujarzmiony*. „Pismo Literacko-Artystyczne" 1986, nr 6/7, s. 55. Podkreśl. W. O.: „Buddyzmowi zawdzięczają Indie sformułowanie drugiego równania: byt (życie) = cierpienie. Dotyczy to każde-

się głównie w postaci imperatywu etycznego, który zobowiązywał do obojętności wobec doświadczanego bólu i łagodzenia cierpienia świata poprzez przeciwstawianie egoizmowi postawy altruistycznej:

Jeśli cię tylko cudze dobro cieszy,
A dola własna, choćby zła, nie smuci,
Toś już odcierpiał karę grzesznej chuci
I mkniesz w swobodę niby pątnik pieszy,
Co są już z kajdan tak jak ty rozkuci[60].

W niektórych wierszach subiektywne i wykazujące silne powinowactwa z schopenhauerowsko-buddyjską etyką wartościowanie życia kojarzone było z lekcją Siddharty o wyzwoleniu. Jednak nad eternalistycznym rozumieniem terminu „nirwana", znamiennym zarówno dla buddystów[61], jak i dla Schopenhauera, dominowały interpretacje nihilistyczne, ujawniające ekstatyczną fascynację niebytem jako ostatecznym kresem jaźni. Co ciekawsze, takie rozumienie nirwany, grawitujące w stronę hedonistycznego dreszczu nicości, odsłaniają zarówno teksty, w których polemizuje się z nową formą uczuciowości (Sowiński, *Nirwanista*; Faleński, *Meander 22*; Asnyk, *Szkic do współczesnego obrazu, ofiarowany Jackowi Malczewskiemu*), jak i liryki, będące wyrazem jej pełnej afirmacji (Kuczyński, *Z księgi wątpień*, Gomulicki, *Nihil*).

Najciekawszym przykładem fascynacji nirwaną jako unicestwieniem jest wspomniany wiersz Gomulickiego, mający charakter rewokacji buddyjskiej nauki o wyzwoleniu. Dwa ciągi kontrastowych pojęć, z których pierwszy zawiera określenia negatywne („ból istnienia", „bytu zamęt", „bytu pożoga", „człowiek, ofiara przeznaczeń"), drugi zaś kondensuje sensy opatrywane znakiem dodatnim („nicość — ciche łoże", „nicość spokojem, chłodnym zdrojem", „oaza cicha i bezboleściwa", „niepamięć", „cisza niebytu") to zarazem przykłady wszechcierpienia rozumianego jako tragiczne przeżycie czasu i paraliżujące uwikłanie egzystencji w ryt-

go — człowieka, zwierzęcia, rośliny... Cierpienie rodzi współczucie, tak pięknie rozwinięte w mahajanie".

[60] F. Faleński, *Meandry. 402*. W: *Wybór utworów*. Opracowała M. Grzędzielska. Wrocław 1971, s. 218. BN I 202. Podkreśl. W. O.

[61] Pozytywny aspekt nirwany tak np. wyjaśnia Th. Merton (*Czy buddyzm jest zaprzeczeniem życia*. Przełożył P. Zowisło. „Pismo Literacko-Artystyczne" 1988, nr 6, s. 71): „Uważa się na ogół na Zachodzie, że buddysta odwraca się po prostu od świata i innych ludzi jako czegoś »nierzeczywistego«, oddając się medytacji, by wejść w trans i ostatecznie zrealizować negatywny sens nirwany. Lecz buddyjska »uważność« nie tylko daleka jest od jakiegokolwiek lekceważenia życia. ale wręcz wypełniona troską o nie". I dalej — wyjaśniając optymistyczny sens nirwany w ujęciu Gautamy, autor cytuje Anagarikę Govindę: „Ani nie potępia się świata w całości, ani nie rozrywa się go na nie dające się pogodzić przeciwieństwa, ale ukazuje drogę wiodącą od zwykłego, doczesnego świata percepcji zmysłowej do sfery ponadczasowej wiedzy — drogę, która prowadzi poza świat nie poprzez negację czy wzgardzenie nim, ale poprzez oczyszczenie i sublimację warunków i własności aktualnej egzystencji" (s. 71—72).

mikę wiecznych powrotów oraz poznania, swoistej iluminacji, której rezultatem jest wygaszenie żądzy bytu, uniecestwienie „potoku osobowości" poprzez blokadę czy wyhamowanie dharm przyszłości [62], chęć przejścia w stan martwej, absolutnie nieświadomej realności. Owo „*misterium tremens* otchłani" — jak metaforycznie tę formę uczuciowości określił Tuczyński [63] — tak bliskie emocjonalnie *Otchłani* Baudelaire'owskiej i wierszom młodopolskim, przynoszącym „wyciszenie" nastrojów, powrót do „pierwotnego stanu ekwilibrium" [64] odtwarzają już inicjalne wersy tekstu:

> Nicość! I cóż w niej złego? Alboż złem być może
> To, czego wcale nie ma? Nicość — ciche łoże,
> W którym nie śni się nawet! Granica wszechrzeczy!
> Ujście, które dla siebie znalazł ból człowieczy!
> Koniec trosk i zawodów, bo koniec istnienia!
> [. . . . . .]
> Najsłodszymi też ona urokami nęci,
> Bo najsłodszy ze wszystkich dar ma — niepamięci [65].

W pewnym związku z schopenhauerowsko-buddyjskim pesymizmem pozostaje również liryk Konopnickiej *Manavadharmasastra*, którego tytuł przetłumaczyć by można: „Księga praw Manu". Utwór ten, o wyraźnie imitacyjnym charakterze, jest poetyckim opracowaniem „*dharm czandali*" [66], czyli zasad postępowania „niedotykalnych" (a właściwie — najwyższej kasty niedotykalnych, wywodzących się z ojca-siudry i matki-braminki). Prawo zwyczajowe usankcjonowane przez Manu przybiera w ujęciu poetki kształt determinizmu naturalistycznego, a szczegółową

---

[62] Zob. E. Dąbrowski, *Religie Wschodu*. Poznań 1962, s. 128: „każda *dharma* [element „potoku personalnego"] istnieje zawsze, tzn. w »3 czasach«: przyszłości, teraźniejszości, przeszłości. [...] Mówi się zatem, że »dharmy manifestują się w teraźniejszości, istniawszy uprzednio, i że zamanifestowawszy się istnieją nadal«. *Continuum* życia to *continuum* takich chwilowych manifestacji w »teraz« przez elementy spadającej z nie mającej początku (ale mającej koniec) przyszłości w mającą początek (ale nie mającą końca) przeszłość. [...] Unicestwienie potoku osobowości polega więc jak gdyby na odebraniu mu przyszłości: w pewnym momencie konstelacja dharm zamanifestowanych przechodzi w przeszłość nie wywołując już konstelacji następnej, *continuum* nagle urywa się. [...] rzeczywistość nirwany to po prostu rzeczywistość dharm wygaśniętych, wyjałowionych, przerzuconych do wiecznej przeszłości".

[63] Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, s. 76.

[64] M. K. Byrski, *„Smak" Brahmy i „smak" Buddy. O estetyce indyjskiej*. „Studia Filozoficzne" 1970, nr 6, s. 82.

[65] W. Gomulicki, *Nihil*. W: *Nowe pieśni*. Petersburg 1896, s. 207.

[66] Zob. A. L. Basham, *Indie. Od początku dziejów do podboju muzułmańskiego*. Przełożył Z. Kubiak. Warszawa 1973, s. 184: „Według nakazów ksiąg praw mieli oni odziewać się w szaty zdjęte z umarłych, których palili, jeść pożywienie w rozbitych naczyniach i nosić tylko żelazne ozdoby. Ludziom z wyższych klas, jeśli nie chcieli stracić swej czystości religijnej i spaść do poziomu czandalów, wolno było utrzymywać z nimi tylko bardzo luźne stosunki".

przesłanką pesymistycznych wniosków stawała się dziedziczność kojarzona z Schopenhauerowską ślepą wolą, co pointowało też zdanie: „Nim zrodzony jest, jest już przeklęty" [67].

Równie znacząca jak teksty, które poświadczają recepcję buddyzmu, jest grupa utworów lirycznych wykorzystujących podstawowe motywy wedanty. Opozycyjne np. w stosunku do pesymistycznych koncepcji, akcentujących udręczenie indywiduum migotliwą przemiennością istnienia i nieistnienia sytuuje się motyw karmasansary w ujęciu Gomulickiego (*Parias*). Rewokacja wedyjskiej doktryny ma tu wyraźnie egzegetyczny charakter i bliska jest interpretacyjnie pojęciu metensomatozy i karmana, wnoszonemu przez *Brhadaranjaka-upaniszad* [68]. Zasada rotacji przemian połączona z koncepcją karmana wyjaśniać miała tajemnice cierpienia jako konsekwencji błędów popełnionych w czasie poprzedniej egzystencji i usprawiedliwiać nierówności społeczne, w dalszej perspektywie — w wyniku przestrzegania swadharmy (osobistego obowiązku) — przynosząc nadzieję na lepszą przyszłość:

Jakaż gwiazda wybłyska mu z chmury?
Jakież światła złocą mu niedolę,
Ach! on wierzy, że się zmienią role —
I że kiedyś on stanie u góry [69].

Również w nawiązującym do epizodu *Ramajany* [70] rewokacyjnym wierszu Asnyka *Haszumat* koncepcja karmana wyzyskana została w celu przezwyciężenia naturalistycznego determinizmu i pesymizmu ślepej woli, a tym samym — przerzucenia odpowiedzialności za rodzaj egzystencji na kształtującą ją swoim działaniem jednostkę. Dlatego też włączoną w kontekst mitologicznej opowiastki wedyjską koncepcję metensomatozy i karmana dopełniał imperatyw moralny, który jednoczył etykę Wschodu z wyprowadzonymi z ewolucjonizmu Heglowskiego postulatami samodoskonalenia duchowego [71].

Wytrwale tylko w górę dąż!
[. . . . . .]
A będziesz bóstwu bliższym wciąż
Szlachetnych czynów znojem [72].

---

[67] M. Konopnicka, *Manavadharmasastra*. W: *Poezje*. Opracował J. Czubek. T. 5. Warszawa [1915—1916], s. 69.

[68] Termin „metensomatoza" zaczerpnięty z pracy E. Słuszkiewicza (*Pradzieje i legendy Indii*. Warszawa 1980, s. 218—219), będący ekwiwalentem stosowanych częściej określeń: metempsychoza, transmigracja czy reinkarnacja. Zdaniem Słuszkiewicza w sposób najbardziej adekwatny oddaje on zjawisko przemieszczania się duszy z ciała do ciała.

[69] W. Gomulicki, *Parias*. W: *Poezje*. Warszawa 1887, s. 138.

[70] Zob. R. K. Narayan, *Ramajana. Współczesną prozą opowiedziany epos indyjski*. Z angielskiego przełożyła K. Wojciechowska. Warszawa 1984 (zwłaszcza s. 175—299).

[71] Zob. A. Baczewski, *Twórczość Adama Asnyka*. Rzeszów 1984, s. 194.

[72] A. Asnyk, *Haszumat*. W: *Pisma*, t. 3, s. 196.

Podstawowe zagadnienia etyki i ontologii rozwiązywane w duchu wedanty wystąpiły bardzo wyraźnie w imitacyjnym wierszu Gomulickiego *Dusza się moja na cząstki rozkłada...*, bliskim modernistycznym ujęciom powrotu do łona przyrody [73] (jak np. Kazimierza Tetmajera *Na szczycie*, Bolesława Leśmiana *Leżę na wznak na łące*, Edwarda Leszczyńskiego *Ahaswer*, Leopolda Staffa *Wejmuta* czy Zdzisława Dębickiego *Ziemia*). W poetyckim przekazie, który odtwarzał psychodeliczny model uczuciowości, zrekonstruowane zostało wedantyczne równanie: Atman = Brahman [74]. Formuły *„tat twam asi"* i *„aham Brahma asmi"*, opozycyjne w stosunku do europejskiego przekonania o heterogenicznej strukturze bytu, eksponowały panteistyczną czy — jak chcą niektórzy badacze [75] — teopantystyczną zasadę świata, tożsamość zachodzącą między mikro- a makrokosmosem. Równocześnie też ekstatyczne przeczucie zatarcia granicy między podmiotem a przedmiotem, osiągnięcia płaszczyzny niezróżnicowania, wyrażało tak poszukiwaną (zwłaszcza przez drugie pokolenie

---

[73] To nawiązywanie do animizmu wedyjskiego trafnie ujmował miłośnik i znawca literatur orientalnych, A. Lange (*Wspomnienia pozgonne*. „Gazeta Polska" 1919, nr 82, s. 2), dostrzegając zarazem znaczną rozpiętość tematyczną wierszy Gomulickiego oraz ewoluowanie jego poglądów: „Kolejno różne wpływy oddziaływały na niego, już to oddawał się uczuciom smutku i melancholii, już to ironicznie traktował zjawiska, już to stawał z daleka od życia i tłumu, i społeczności jako artysta modlący się do boga sztuki w swej tajemniczej kaplicy, już to, przeciwnie, zajęty pilnie sprawami życiowymi (np. nędzą), filantrop i myśliciel, rozważał zjawiska socjalne, już to lubował się gazowym oświetleniem miasta i jego gorączkowym chorobliwym życiem, już to znowu uchodził *sub tegmina*, aby się oddać metafizycznym rozważaniom, łącząc się z samą treścią przyrody...". *Pendant* wiersza może też stanowić wypowiedź W. Feldmana (*Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu*. T. 1. Lwów 1902, s. 65. Podkreśl. W. O.): „odczuwa doskonale pesymizm wieku, roztapia się w przyrodzie jak panteista [...]".

[74] Zob. *Czhandogja-upaniszad*. W: *Upaniszady. Wiedza tajemna „Wed" indyjskich*. Przełożył F. Michalski. Warszawa 1913, s. 106—107: „To jest mój Atman wewnątrz serca będący! Mniejszy niźli ziarnko ryżu, mniejszy niż ziarnko jęczmienia, niż gorczycy, niż prosa! — niż ośrodek w ziarnku prosa! — To jest mój Atman wewnątrz serca będący! Większy niźli ziemia, większy niż przestrzeń powietrzna, większy niż niebo, większy niż światy! Posiada wszystkie czyny, wszystkie żądze, wszystkie zapachy, wszystkie smaki, obejmuje on wszechświat milczący, beztroski! — Oto mój Atman wewnątrz serca będący, oto Brahman". Jedność tkwiącą w wielości obrazuje też czytelnie fragment *Kathaka-upaniszad* (jw., s. 56):

Jak jeden ogień, kiedy w świat przeniknął,
Stał się odbiciem wszelakiego kształtu,
Tak Atman tkwiący we wszystkich istotach,
Na zewnątrz różnych jest kształtów odbiciem.

[75] Zob. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 131: „Słusznie wszakże R. Otto zwraca uwagę, że termin »panteizm« jest tu zupełnie nie na miejscu. Oznacza on bowiem pogląd identyfikujący świat i Boga w tym znaczeniu, że świat jest jedynie przejawem istoty Boga lub jego działania. Wedle bowiem filozofii bramanów istnieje tylko Brahma, świat natomiast jest jedynie ułudą. Dlatego R. Otto zaproponował termin »teopantyzm« [...]".

pozytywistów) potrzebę uwalniającej od bólu egzystencji harmonii ukojenia, błogiego spoczynku w ciszy, bliską wedyjskiej koncepcji statycznego Absolutu [76]:

Dusza się moja na cząstki rozkłada,
Niknąc w miłosnym z ziemią zespoleniu;
[. . . . . .]
I tak jej dobrze w tym odcieleśnieniu,
Że już do klatki powracać nierada —
[. . . . . .]
Z wolna się cały tracę we wszechbycie,
I snem odrębne zdaje mi się życie,
Ten szlak samotny, żałobny, tułaczy... [77]

Podobna formuła usubiektywnienia świata i dezintegracji osobowości w pełni świadomie i afirmatywnie współuczestniczącej w pulsacji Kosmosu sygnalizowana była w wierszu Bośniackiej *Lotos*, gdzie podmiot liryczny *explicite* wyrażał przekonanie o istnieniu połączeń między duszą jednostki a uniwersum:

Dusza człowiecza!
[. . . . . .]
W tobie się z Stwórcą zawiera świat [78].

Prezentowany był też soteriologiczny aspekt formuły „*tat twam asi*". Trafne bowiem rozpoznanie jedności w wielości oraz wnioskowanie, że Brahman jest praprzyczyną wszechrzeczy, prowadziło w efekcie Atmana do metafizycznych tęsknot za ostatecznym przekształceniem ograniczoności w nieskończoność, człowieczeństwa w boskość, jak ma to miejsce w wierszu Wacława Hłaski *Pieśń bramina*. Ponieważ czas indywidualnego trwania na tle Wieczności jest chwilą tylko i w tej momentalności wydaje się nierzeczywisty, przeto ucieczka z nierealności, chęć definitywnego przekroczenia ludzkiej kondycji „istniejącego", jest jedynym pragnieniem dyktowanym przez rozum [79]. Zatem:

[...] — Niech pęka, niech ginie,
Przegroda, ciężar, co mię z drogi schyla,

[76] Zob. S. Radhakrishnan, *Filozofia indyjska*. Słowo wstępne napisał oraz dodatkowe przypisy i terminologię opracował E. Słuszkiewicz. Przełożyła Z. Wrzeszcz. T. 1. Warszawa 1958, s. 217—218. Podkreśl. W. O.: „Ideałem upaniszad jest zjednoczenie z Bogiem. Świat nie istnieje sam dla siebie. Pochodzi on z Boga i dlatego też musi dążyć do spoczynku w Bogu".

[77] W. Gomulicki, *Dusza się moja na cząstki rozkłada...* W: *Poezje*, s. 171.

[78] J. Moers z Poradowa [E. Bośniacka], *Lotos*. W: *Pisma*. T. 1, s. 10.

[79] Zob. S. Jedynak, *Od „Rigwedy" do Upaniszad. Pomysły filozoficzne „Wed"*. „Studia Filozoficzne" 1970, nr 6, s. 29: „Rozum jest najlepszym sojusznikiem człowieka, wiedzie on ludzi do walki z wrogim otoczeniem, do walki z bojaźnią i niewiedzą. Rozum służy człowiekowi jako »rozpoznanie« wszystkich rzeczy i prowadzi do tego, że ten, kto się od niego nie odwraca, osiąga wszystkie swoje pragnienia".

I jest skorupą jasnego motyla.
[. . . . . .]
Więc gdy się burzy świetlanej nie zlęknie,
Nie zwróci oczu, niebem przerażonych,
Lecz w nich, jak w lustrze, skrę odbije pięknie;
Wtedy należeć już do przebóstwionych
Istot on będzie. Myśl jego przesiąknie
Duch wiekuisty w ogniach ubarwionych.
W tym Duchu Życia zanurzać się będzie,
Jak w czystej wodzie srebrzyste łabędzie [80].

Podobną rekonstrukcję panteistycznego monizmu zawierał też sonet XIX z cyklu *Nad głębiami* Asnyka. Charakterystyczna ontologia spokoju, emanująca z wiersza, wypływała z przezwyciężenia poczucia izolacji jednostki we wszechświecie i zdeterminowania przez czas w swej funkcji związany ze śmiercią oraz sygnalizowała swoiste rozszerzanie jaźni osobowej w wyniku jej łączenia z wszechświadomością. Skonstatowanie immanentnej tożsamości i jedności z przyrodą było zatem radosnym odkryciem nieśmiertelnej i kreacyjnej mocy Atmana-Brahmana, przezwyciężenia Czasu Jednostkowego i wejścia w rytm Czasu Wiekuistego:

Dopiero w związku z wszechświata ogromem
Człowiek granice istnienia rozszerza;
Na mocy swego z naturą przymierza
Już się nie czuje bezsilnym atomem [81].

Wreszcie wedyjska rewelacja jedności i tożsamości człowieka z naturą oznaczała też, że właśnie przyroda jest świadkiem naszego praistnienia, elementem trwałym i niezmiennym, stanowiącym jakby tło kolejnych ludzkich egzystencji. Ową prajedność i przedbytową ciszę konstytuują zatem estetyczne przeżycia pejzażu, stanowiącego w tym kontekście wyraz obecności Brahmana i dokument porządku istnienia, co sygnalizuje w wierszu Mrozowickiej (*Kwiat nenufaru*) także sfera dekoratywna wypowiedzi, nagromadzenie określeń sugerujących bezruch, statykę, inercję [82]:

Gdzie ponury bór smereków
Ściele wieczny mrok wieczora,
Tam rozlewa się od wieków

---

[80] W. Hłasko, *Pieśń bramina*. „Kłosy" 1885, nr 1063, s. 307.

[81] A. Asnyk, *Nad głębiami. XIX*. W: *Pisma*, t. 2, s. 177.

[82] Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Zagadnienia polskiego symbolizmu*. W: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Kraków 1969, s. 18: „Wieczność, byt idealny, zagubiony prabyt — pojęcia te bywają zwykle sygnalizowane przy pomocy zwrotów sugerujących zwolnione tempo: powtarzają się przysłówki: z wolna, wolno, powoli, sennie; czasowniki: pełzać, snuć, wlec; przymiotniki: zadumany, zamyślony, spokojny, cichy, omdlały, bezdenny; kolory są niezdecydowane, najczęściej blade. Występujące atrybuty to łabędź, lilia, gołąb, także wody stojące (staw, jezioro) lub wody wolno, leniwie płynące".

Czarną głębią toń jeziora.
[. . . . . .]
Nigdzie szmeru, nigdzie gwaru.
Cisze w nim i nad nim cisze.
Tylko kwiecie nenufaru
Bladą gwiazdą się kołysze [83].

Jednocześnie podmiot liryczny występuje tu z pozycji tego,

który osiąga oświecenie, który staje się *dżiwan-mukta*, wyzwolonym za życia, i poprzez ten właśnie fakt przekracza Czas [...] i osiąga [...] *statis*, wieczną, bezczasową teraźniejszość [84].

Pogłosów koncepcji przyrody jako rozproszonego elementu wieczności oraz równorzędności Atmana i Brahmana dopatrzeć się z kolei można w wierszu rewokacyjnym Bośniackiej *Urvasi. Na posąg Wenery Kapitolijskiej*, którego początkowe wersy wskazują na powinowactwo ze słynnym lirykiem Baudelaire'a *Oddźwięki* (*Correspondances*). Monistyczny model świata odtwarzało — przywoływane także na zasadzie inkrustacji jako oniryczne kreowanie wszechrzeczy w poemacie Bośniackiej *Odrzykoń* — retrospektywne przeżycie czasu, intuicyjne „przyjrzenie się" poprzednim egzystencjom. W wizyjnym oglądzie, poświadczającym uwolnienie się z zależności od czasu, jak w kadrach wyświetlanego od końca filmu, następował swoisty *regressus ad infinitum*, przy czym perspektywa metempsychicznego „odśniwania" uzasadniona była silnym poczuciem tożsamości jaźni słowiańskiej z indyjską (jako echo aryjskiej monogenezy kultur):

Kędy jestem, zapomniałem i w duszy Ariuna
Jakaś dawno zapomniana zadźwięczała struna.
W cieniu palmy, na wybrzeżu, zda mi się, że stoję.
Wonny lotos pod me stopy chyli białe zwoje [85].

W wierszu Cybulskiej-Bąkowskiej *W górę!* zasymilowane toposy cierpienia oraz przeżycia czasu i śmierci stanowiły zgodne z upaniszadami [86] uzasadnienie dążeń do uwolnienia jaźni jednostkowej od nużącej perspektywy wiecznych powrotów. Odtworzony też został panteistyczny model monizmu, odwołujący się do obrazowania przekazanego przez *Mun-*

---

[83] Iza [Z. Mrozowicka], *Kwiat nenufaru*. „Tydzień Literacki, Artystyczny, Naukowy i Społeczny" 1877, nr 21, s. 329.

[84] M. Eliade, *Indyjski symbolizm Czasu i Wieczności*. Przełożyli J. Sieradzan, K. Kocjan. „Pismo Literacko-Artystyczne" 1986, nr 8, s. 138.

[85] J. Moers z Poradowa [E. Bośniacka], *Urvasi. Na posąg Wenery Kapitolijskiej*. W: *Pisma*, t. 1, s. 125.

[86] Zob. *Czhandogja-upaniszad*. W: *Upaniszady*, s. 27: „Śmiertelne jest to ciało przez śmierć opanowane. Jest ono siedzibą bezcielesnego nieśmiertelnego Atmana. Kto ciało posiada, bywa opanowany przez cierpienie i radość. Kto ciało posiada, nie może się obronić od cierpienia i radości. Radość i cierpienie nie plami jednak tego, kto jest bez ciała".

daka-upaniszad [87]. Istotne jednak *novum* w stosunku do wcześniejszych liryków o podobnej tematyce stanowiła wizja odlotu wielkiego ptaka ku słońcu, rekonstruująca oryginalną symbolikę wedyjską. Słońce w zenicie — inwersja obrazowania schopenhauerowsko-buddyjskiego — symbolizowała tu spokój i nieśmiertelność Brahmana, zbliżający się zaś ku słońcu ptak oznaczał wyzwoloną duszę, która pragnie roztopienia jaźni indywidualnej we wszechświadomości [88], a taka motywacja i obrazowanie zapowiadały też modernistyczną recepcję elementów wedanty widoczną m.in. w lirykach Wacława Rolicza-Liedera (*Łabędź na stawie*), Bronisławy Ostrowskiej (*Łódź moja* i *Biały żagiel*), Kazimierza Tetmajera (*Albatros*, *Złoty ptak*) czy Marii Grossek-Koryckiej (*Skrzydła czasu*):

Słońce świeci, słońce świeci,
Duch mój rwie się roztęskniony
I chce jak ten ptak, co leci,
Uciec z ziemi, wyzwolony.
I już odbił się skrzydłami
Od nicości tego świata,
I szybuje błękitami,
I nad prochem ziemi wzlata.
[. . . . . .]
Duch mój rwie się rozpragniony,
Na przeczuciu skrzydłach leci,
Gdzie jest bezmiar nieskończony [89].

Przenikanie myśli wedanty do twórczości poetów doby pozytywizmu miało też postać licznych aluzji do maji, wprowadzanych na zasadzie bądź to inkrustacji (np. *Dom obłąkanych* czy *Do albumu* Włodzimierza Stebelskiego), bądź rewokacji (m.in. sonety *Nad głębiami* Asnyka czy *Sybilla pisze* Konopnickiej) i charakteryzowały się opalizującą wielością znaczeń. W utworach Stebelskiego oderwane od soteriologicznego podłoże interpretacje wedyjskiego toposu prowadziły do utożsamienia maji z *ananke* [90] lub też — co trafniejsze — do pesymistycznego konstatowa-

---

[87] *Mundaka-upaniszad*. Przełożył A. Gawroński. Cyt. za: P. Deussen, *Zarys filozofii indyjskiej*. Lwów 1914, s. 39:

Jak rzeka bieży, aż w głębinie
Straciwszy kształt i nazwę ginie,
Tak zbywszy kształtu i imienia
Człowiek się mądry w bóstwo zmienia.

[88] Zob. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, s. 211. Zob. też Eliade, *op. cit.*, s. 140—141: „Nieruchome słońce w zenicie w *Czhandogja Upaniszad* jest przestrzennym symbolem wyrażającym paradoksalny akt ucieczki z Kosmosu [...]".

[89] Szczęsna [J. Cybulska-Bąkowska], *W górę!* „Bluszcz" 1886, nr 9, s. 65.

[90] W. Stebelski, *Dom obłąkanych*. W: *Antologia polska. Zbiór najpiękniejszych utworów poetyckich w XXVII rozdziałach*. Opracował ks. S. J[arzyna]. T. 2. Cieszyn, br., s. 399:

Bogini losu jest indyjską Mają,
Pełną tajemnic okropnego czaru.

nia nierealności ludzkiej egzystencji w świecie, który jest igraszką dla szukającego rozrywki Absolutu [91]. Taka motywacja sytuuje znany w literaturze polskiej już od czasów Kochanowskiego topos życia-snu i świata-teatru w nowej, wedyjskiej interpretacji:

> [...] widzim, że się wkoło nas bez przerwy
> Snuje, jak mglisty obraz z księgi Wedy,
> Komedia życia... [...] [92].

Głębsze jednak i bliższe lekcji Siankary jest umotywowanie toposu maji w sonetach *Nad głębiami*. Semantyka tego toposu w ujęciu Asnykowskim wskazuje, iż maja jest nie tylko elementem kreatywnym, który tworzy mirażową wizję świata, a tym samym i podaje w wątpliwość sens wiedzy doświadczalnej, przyrodniczej [93]. Pozornie wykluczające się dwa wersy sonetu III: pierwszy i ostatni [94], ukazując magiczne zwierciadło maji, dokumentują raczej istnienie dwóch poziomów prawdy o świecie, są zatem poetycką transpozycją nauki o prawdzie podwójnej [95]. Poziom pierwszy, związany z niskim stopniem poznania, jest właściwie doświadczaniem zmysłowym, prowadzącym na podstawie zmiennych zjawisk realności fizycznej do wniosku, że świat materialny jest iluzyjnym wyrazem bytu absolutnego, jedynej rzeczywistości duchowej. Odkrycie istnienia materialnego „odblasku" duchowej realności jest jednak niezbędne, by

---

[91] Zob. S. Tokarski, *Orient i kontrkultury*. Warszawa 1984, s. 110: „Maja jest teatrem, tak jak teatr rzeźbą w tworzywie maji, zmiennym odbiciem niezmiennego bytu". Zob. też Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, s. 153: „maja, iluzja kosmiczna, zjawiskowe rozsnucie Brahmana (*vyakta*), który podobnie jak mag (*mayāvi*) produkujący swą magię z pomocą instrumentu maji (*māyā*) bawi się grą tworzenia (*lilāvibhūti*)".

[92] W. Stebelski, *Do albumu*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1889, nr 299, s. 294.

[93] Zob. M. Kabata, *Myśl filozoficzna XIX wieku w poezji Adama Asnyka*. „Poezja" 1975, nr 7/8, s. 146: „Bezradny uczony jest ślepcem, nauka nie rozwiązuje tajemnic bytu, nie daje dyrektyw moralnych, nie rozwiązuje ludzkich dylematów, każda jej zdobycz jest drogą ku nieznanemu i tajemniczemu. [...] Odrzuca naturalizm poznawczy, wiedzę zdobytą drogą empirii uważa za fragmentaryczną, przypadkową i mechanicznie percypowaną".

[94] A. Asnyk, *Pisma*. T. 2, s. 44:

> Łudząca Maja otworzy ci oczy,
> [. . . . . .]
> Łudząca Maja oczy ci zasłoni.

[95] Zob. F. Tokarz, *Problem duszy w systemach indyjskich*. W: *Z filozofii indyjskiej. Kwestie wybrane*. Cz. 2. Lublin 1985, s. 48: „Śankara tak rozumie i tłumaczy naukę wyrażoną w upaniszadach, *Brahmasutrach* i *Bhagawadgicie*: według prawdziwej wyższej wiedzy istnieje rzeczywiście tylko byt absolutny (*ātman-brahman*) nie dający się niczym pozytywnie określić i nie ma różnej od bytu absolutnego duszy indywidualnej (*jīva*) ni świata zewnętrznego; są one tylko iluzyjną manifestacją (*vivarta*) bytu absolutnego, ułudą (*māyā*), rzeczywistością tylko ze stanowiska niższej, praktycznej wiedzy i tak długo, dopóki w kim trwa ta empiryczna, niższa wiedza".

móc następnie orzec, że empiryczna wiedza jest zwodnicza i pozorna, jest ignorancją, niewiedzą (*awidyā*), co w efekcie też umożliwia osiągnięcie prawdy niepodważalnej, zdobywanej dzięki gestowi odwrócenia się od iluzorycznej rzeczywistości fizykalnej. Prawda wyższa jest zatem poznaniem skierowanym do wewnątrz [96], pozwalającym — poprzez przyjrzenie się mikrokosmosowi — „odpoznać" naturę Absolutu i boskość jaźni indywidualnej [97] oraz uczestniczyć w kosmicznej jedności duchowej.

Dość nieoczekiwanie — gdyż geneza liryku związana jest z oglądaniem fresku Michała Anioła z Kaplicy Sykstyńskiej — rudymenty ontologii, epistemologii, soteriologii i etyki w egzegezie wedanty skondensowane zostały w utworze Konopnickiej *Sybilla pisze*. Poetycko-filozoficzny wykład odtwarzał wedyjską, bliską koncepcjom zawartym w hymnie *Początek rzeczy* [98], genezę wszechświata, zasadę immanencji Absolutu oraz schopenhauerowsko-wedantycznego solipsyzmu. Prawdy te konfrontowane były z kanonami wiary chrześcijańskiej, zwłaszcza z przekonaniem o odmienności jaźni jednostkowej i ponadindywidualnej, różnorodności i zmienności świata, podległości człowieka Stworzycielowi, którą wyznaczała relacja czasu: momentalne istnienie ludzkie na tle wiecznego trwania Boga. Ten drugi ciąg pojęć, wywodzących się z przekazów chrześcijańskich, opatrzony był przeto ujemnym znakiem na skali wartości, sygnalizującym zarazem, że przypływu pesymizmu nie należy wiązać z ekspansją etyki buddyjskiej w interpretacji europejskiej, gdyż jest on rezultatem odejścia od praźródła wiedzy, od świętych hymnów wedyjskich. Nie darmo zatem w wierszu funkcja mistrza pouczającego ludzkość, rewelatora prawd zagubionych, oddana została Sybilli Perskiej, jednoznacznie stwierdzającej, że to właśnie

> Duch jego [tj. człowieka], a nie boży,
> Dwoistość wszelką stworzy,
> Rozetnie noc od zorzy.

---

[96] Zob. np. *Katha-upaniszad* (w: *Upaniszady*, s. 52), gdzie imperatyw intuicyjnego „wgłębiania się w siebie" i odwrócenia od iluzorycznego otoczenia formułowany jest najwyraziściej:

> Na zewnątrz Stwórca wywiercił otwory,
> Toteż na zewnątrz patrzymy, nie wewnątrz,
> Mędrzec na wewnątrz, gdy wzrok swój skierował,
> Nieśmiertelności pragnąc — ujrzał duszę,
> Głupcy zewnętrznych szukają rozkoszy
> I w śmierci idą rozesłane sieci,
> Mędrcy wiedzący, co jest nieśmiertelność,
> Tu nie szukają niezmiennego w zmiennym.

[97] Zob. H. Wałkówska, wstęp w: *Bhagawadgita, czyli Pieśń Pana*. Przekład z sanskrytu i przypisy J. Sachse. Wrocław 1988, s. LIV—LV (wraz z przypisem 25). BN II 224. — Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, s. 168.

[98] *Początek rzeczy*. W: *Hymny Rigwedy*. Przełożył z sanskrytu, wstępem i komentarzem opatrzył F. Michalski. Wrocław 1971, s. 126—127.

I złamie pierścień złoty
Zaślubin wszechistoty
I stworzy jęk tęsknoty...

[. . . . . .]
Jedności swej zaprzeczy
Z wszechduchem wszelkiej rzeczy —
Pył słońca — syn człowieczy [99].

Również przyczyny fałszywego interpretowania świata oraz relacji zachodzących między podmiotem a przedmiotem poznania wyjaśniane były w duchu upaniszadowym. Wrażenie odrębności własnego „ja" oraz doświadczania przez jednostkę wielości i różnorodności otaczających je fenomenów określa się jako złudę zjawiskową w kategoriach czasu, przestrzeni i przyczynowości, której migotliwą zasłonę rozsnuwa Brahman bawiąc się czynnością kreacji [100]:

A będzie mu [tj. człowiekowi] zakryty
Ruch wieczny, nad czas wzbity
Przez zmierzchy i przez świty.

Nie pozna, iż jest jedno,
Czy gwiazdy mżą, czy bledną,
W ogniste mknąc bezedno [101].

Warto tu zauważyć, że w ujęciu Konopnickiej maja zdaje się być identyfikowana z Czasem jako uchwytnym aspektem Brahmana, zawierającego w sobie także i element biegunowo różny — Bezczasowość (Wieczność) [102]. Zatem właśnie rzutowanie Czasu na płaszczyznę Wieczności, który to zabieg genetycznie wyjaśniał wzrost nastrojów pesymistycznych obserwowany pod koniec w. XIX, tak w gnozeologii wedanty, jak i według Konopnickiej stawało się właściwym narzędziem poznania, prowadzącym do wyjścia poza biegunowe napięcia i do reintegracji pierwotnej Jedności.

Niewątpliwie wgląd w indyjskie pomysły kosmologiczne oba pokolenia, pozytywizmu i Młodej Polski, uzyskały za sprawą Asnyka. W sonetach VII i VIII z cyklu *Nad głębiami* wizja pierwotnej emanacji zbli-

---

[99] M. Konopnicka, *Sybilla pisze*. W: *Poezje*, t. 4, s. 131—132.

[100] Zob. fragment *Szwetaświatara-upaniszad* (cyt. za: A. Tokarczyk, *Hinduizm*. Warszawa 1986, s. 265:

Ten cały świat, ów sprawca złudzenia, „*majin*",
Wychodzi, wynurza się z Brahmana.

[101] Konopnicka, *Sybilla pisze*, s. 131.

[102] Zob. Eliade, *op. cit.*, s. 137: „*Maitri Upaniszad* (VII, 11, 8), precyzując tę dwubiegunowość uniwersalnego Bytu na płaszczyźnie Czasu, wyróżnia »dwie formy« (*dve rupe*) Brahmana, jak »Czas i Bezczasowość«. Innymi słowy, Czas i Wieczność są dwoma aspektami tej samej Zasady: w Brahmanie łączą się *nunc fluens* i *nunc stans*".

ża się do koncepcji Brahmy — demiurga świata [103], a mit kosmologiczny wtopiony został w — również akcentującą cykliczny i ewolucyjny charakter kosmosu — hipotezę mgławicową Kanta—Laplace'a [104]. Z kolei motyw emanacji materii w wierszu *Oddech Brahmy*, zapowiadającym zresztą podobne ujęcia tej tematyki przez modernistów (jak np. Langego *Palingeneza*, cykle Kasprowicza *Krzak dzikiej róży* i *Nad przepaściami*) dopełniony został obrazem totalnej resorpcji [105]:

Tchnął Brahma: a z jego tchnieniem
Martwa porusza się fala,
Ożywczym bytu płomieniem
Słońca po słońcach zapala,
[. . . . . .]
Wtem wciągnął oddech w swe łono:
Dzień światów dobiegł do końca;
Wszystkie kolejno w nim toną
Zamarłe ziemie i słońca.
W proch padły wszystkie potęgi,
Noc głucha ciszą grobową
Pokrywa istnienia kręgi...
Dopóki nie tchnie na nowo! [106]

Ten sam schemat ewolucji według doktryny trinitarianizmu odnajdujemy w wierszu *Trimurti* [107], w którym zinterpretowane zostało ikonograficzne przedstawienie mitu kosmicznego. Słowa: „stwarzam, utrzymuję, niszczę", lapidarnie ujmujące trzy aspekty jednorodnego Absolutu, wyjaśniają jednocześnie odległość semantyczną sformułowań, tę zasadniczą różnicę, jaka dzieli pojęcie chrześcijańskiej Trójcy Świętej od monistycznej w gruncie rzeczy koncepcji hinduistycznej [108].

Zapewne też w kręgu koncepcji Trimurti, z niespójną i mało uza-

---

[103] A s n y k, *Pisma*, t. 2, s. 48:

Niesie go z sobą ta nieznana fala
Co poza bytem będąc, byt okala
I wszystko z łona swego wyprowadza.

[104] Podobnie postąpił i B. Prus w *Emancypantkach* — w słynnej lekcji prof. Dębickiego.

[105] Jak konstatuje T u c z y ń s k i (*Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, s. 134), Asnykowski „obraz pierwotnej emanacji (*sarga*, *vibhutra*) i reemanacji (*pratisarga*) pochodzi z *Upaniszad*, zapewne w tłumaczeniu P. D e u s s e n a w jego pracy ***Das System des Vedanta*** (1883)".

[106] Cyt. za: M. S z y p o w s k a, *Asnyk znany i nieznany*. Warszawa 1971, s. 751.

[107] A s n y k, *Pisma*, t. 2, s. 197:

[...] przedwieczny Brahma,
Najwyższa osobowość, moc duchowa sama,
Bóg słońca poza światem, który z swego łona,
Świadomy celu, wywiódł wszech bytów nasiona.

[108] Zob. B a s h a m, *op. cit.*, s. 369: „Dawni zachodni badacze hinduizmu silnie podkreślali analogię między hinduistyczną a chrześcijańską Trójcą. W rzeczywistości jednak analogia ta nie jest bardzo bliska"

sadnioną przymieszką dualizmu mazdajskiego, pozostaje liryk Bośniackiej *Lotos*, aluzyjnie nawiązujący do mitu Brahmy-demiurga, personifikacji uniwersalnego pierwiastka twórczego. W oryginalnej motywacji, uzasadniającej zawarte w przesłaniu wiersza przekonanie o identyczności Atmana z Brahmanem, wykorzystana została solarno-teologiczna symbolika lotosu [109]:

[...] wonny, biały Lotosu kwiat.
Na nim to Brama utworzył świat.
[. . . . . .]
Z Gangesu modrych powstaje fal,
Na liści zwojach jak nawa płynie,
I gdy na słońce listki rozwinie,
Woń swą czarowną posyła w dal.
[. . . . . .]
[...] [Brahma], w biały kielich kwiatu schowany,
Marząc na wodną puszcza się toń [110].

Z koncepcją Trimurti, zwłaszcza z drugą emanacją Absolutu (Siwy), łączy się teoria wcieleń, którą w żartobliwym wierszu *Awatary* wykorzystała Helena Szolc-Rogozińska. Powtórzona — choć nie wolna od błędów — wersja kosmicznego mitu [111] stała się pretekstem do snucia analogii między inkarnacjami boskimi a równie tajemniczą migotliwością charakteru kobiety: królowej, niewolnicy, odaliski, gospodyni, kochanki, anioła. Mało oryginalna, pozbawiona głębszych znaczeń, choć niewątpliwie dowcipna, trawestacja indyjskiego mitu odsłania za to klarownie mechanizm działań reinterpretacyjnych. W tym przypadku polegają one na nadbudowywaniu nowych sensów nad znaczeniem wnoszonym przez archetyp, przy czym wspólna płaszczyzna jest bardzo wątła i stanowi ją tylko motyw wielokrotnego wcielania się. Takie wykorzystanie tworzywa orientalnego bazuje na powszechnej znajomości poddawanych procesowi reinterpretacji mitów, toposów literackich czy faktów historycznych, co — przy założeniu, że proces popularyzacji nauki był dość da-

[109] Zob. M. Jakimowicz-Shah, *Metamorfozy bogów indyjskich*. Warszawa 1983, s. 34: „Z kielicha kwiatu wychyla się Brahma. [...] Schodzi w toń, lecz nie zdoławszy dotrzeć do końca łodygi, medytuje na kwiatowym siedzeniu". Zob. też uwagi na temat geograficzno-orologicznego i solarno-teologicznego znaczenia lotosu w pracy M. Sobeskiego *Sztuka egzotyczna* (Warszawa 1971, s. 164—195).

[110] Moers z Poradowa, *Lotos*, s. 9.

[111] Hajota [H. Szolc-Rogozińska], *Awatary*. „Echo Muzyczne i Teatralne" 1884, nr 65, s. 660:

Po co mnie szukać gdzieś po świecie
Po Indu srebrnej pianie,
Boskiego Wisznu, co jak dziecię,
Buja w lotosu złotym kwiecie
O nowej śniąc przemianie?

Nb. według indyjskich legend „w lotosu złotym kwiecie" wyrastającym z pępka Wisznu znajdował się Brahma (cyt. za: E. Słuszkiewicz, *Pradzieje i legendy Indii*. Warszawa 1980, s. 379).

leko posunięty — dokumentuje w pośredni sposób zakres wiadomości o kulturze Wschodu posiadanych przez ówczesnych czytelników.

Miarą zwiększającej się fascynacji filozofią, mitologią i literaturą indyjską jest też intarsjowanie toponimią hinduską tekstów dotyczących często zupełnie innej tematyki, jak również pojawianie się liryków, których związek z Orientem jest powierzchowny, gdyż ich egzotyczna tematyka stanowiła jedynie pretekst do sformułowania dydaktycznego morału. Wyraźna predylekcja do stosowania inkrustacyjnych zabiegów cechuje np. Gomulickiego (*W zwątpieniu*) i Konopnicką, którzy w aluzyjnej formie nawiązywali do znaczeń wnoszonych przez pojęcie „wóz Dżagarnauta" [112]. Gomulicki (*Poezja i cyfry. Feliksowi Jezierskiemu*) mimochodem przypomniał też wartości etyczno-estetyczne epizodu *Mahabharaty*, który to epos uznał za dorównujący dziełom Homera [113].

Z kolei pretekstowe wykorzystywanie tworzywa orientalnego, mające, być może, także związek z ekspansywnością form parabolicznych w latach osiemdziesiątych [114], cechuje m.in. wypowiedzi Ludwika Kozłowskiego (*Pierwsza niewiasta. Legenda indyjska*), autora ukrywającego się pod pseudonimem: W. znad Sejenki (*Kto gorszy?*) i Kazimierza Glińskiego (*Serce i kamień. Bajka indyjska*). W mizoginicznym tekście Kozłowskiego [115], funkcjonalnie zbliżonym do ajtiologicznego podania, *quasi*-orientalny charakter opowiastki ujawniała zarówno niewielka troska o *decorum* [116] (sygnałem rozpoznawczym była informacja o miejscu wydarzenia — Indiach, oraz o bogu-stwórcy — Megadewie), jak i sentencjonal-

---

[112] O stereotypowym charakterze tego zwrotu, oznaczającego bezlitosne tratowanie wszelkiego piękna, świadczy jego użycie m.in. przez J. Kotarbińskiego (*Orzeszkowa jako nowelistka*. „Tygodnik Ilustrowany" 1888, nr 302, s. 231) czy E. Orzeszkową w listach (*Listy zebrane*. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski. T. 3. Wrocław 1956, s. 114), w których zwierza się z projektu napisania dramatu *Wóz Żagornauta*: „Bardzo natrętnie ciśnie mi się do głowy dramat trzyaktowy osnuty na starciu się pierwiastka dobra, czystości moralnej, altruizmu, z nowymi kierunkami antyestetycznymi [...]. Mam kilka postaci, jak mi się zdaje, bardzo znamiennych i dość nowych, sytuację dramatyczną i rozwiązanie, w którym pierwiastek etyczny wychodzi spod wozu boga śmierci, Schiwy, który go przejechał, okryty ranami, lecz nie zdruzgotany [...]". Zob. też t. 2, s. 78, 84, 96, 151, 155; t. 4, s. 44, 82—83.

[113] Zob. Herder, *loc. cit.* — Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, s. 44—45.

[114] Zob. H. Markiewicz, *Pozytywizm*. Warszawa 1980, s. 137.

[115] W tekście wyłuszczone były powody, dla których Megadewa stworzył żonatego mężczyznę. Przebiegły bóg tylko w ten sposób mógł uchronić się przed permanentnymi kaprysami znudzonej kobiety, która odtąd prośbami swymi zadręczała tylko męża.

[116] Szerzej o kwestii *decorum* piszą: J. Białostocki (*Charakter: pojęcie i termin w teorii i historii sztuki*. W: *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*. Warszawa 1966, s. 59—61) oraz Bachórz (*op. cit.*, s. 302—303).

ne zakończenie o wyraźnie ponadnarodowym i ponadczasowym wydźwięku. Równie nieznaczne związki z kulturą Ariów ujawniają pozostałe z wymienionych utworów, gdyż w gruncie rzeczy ich twórcom nie na epatowaniu czytelnika egzotyką zależało. Deklaratywnie (poprzez podtytuł) sygnalizowany związek z Indiami, coraz częściej nazywanymi „kolebką ludzkości i wiedzy", miał raczej uwiarygodnić przesłanie moralne, nadać sentencjom stygmat odwiecznej mądrości, znajdującej zastosowanie także *hic et nunc*.

Na tle tematycznych nawiązań do Orientu znacznie skromniej rysują się zapożyczenia genologiczne [117]. Repertuar wschodnich gatunków reprezentują w liryce doby pozytywizmu jedynie ghazale, rubajaty i pantuny, których twórcami są: Hanicka, Faleński, Łętowski, Gomulicki oraz Aleksander Kraushar. Spośród wymienionych gatunków najczęściej poetów doby pozytywizmu inspirował *ghazal*, zapewne z powodów następujących:

1) Z tą formą wypowiedzi — obok kasydy — czytelnik europejski był zaznajamiany najwcześniej, a wpływ na to miało olśnienie liryką Hafiza;

2) odczuwano wyraźne pokrewieństwa ghazalu z sonetem [118];

3) spośród podejmowanych przez generację romantyków prób przeszczepiania (zarówno poprzez naśladownictwa, jak i poprzez przekłady) orientalnych gatunków na grunt rodzimej liryki najliczniejsze były nawiązania do ghazalu [119].

Wszyscy twórcy pozytywistyczni opatrywali swe cykle liryków wspól-

---

[117] Zauważyć jednak należy, że nawet w okresie romantyzmu, a więc podczas — jak dowodzi J. Reychman (*Elementy orientalne w kulturze polskiej w czasach nowszych*. „Przegląd Orientalistyczny" 1959, nr 3, s. 275) — najżywszego i najszczerszego zainteresowania Orientem, sporadycznie nawiązywano do gatunków wschodnich. Jak słusznie konstatuje Bachórz (*op. cit.*, s. 292), „kanon genologiczny 1. połowy XIX wieku zyskał stosunkowo niewiele zapożyczeń orientalnych. [...] Na dobrą sprawę żaden z rzeczywiście orientalnych gatunków literackich nie uzyskał u nas prawa obywatelstwa". Zob. też J. Panasewicz, *Wyznaczniki powieści egzotycznej*. W zbiorze: *Szkice z historii i teorii literatury*. Poznań 1971,

[118] Zob. W. Dulęba, *Od tłumacza*. W: *Pieśni miłosne Hafiza*. Kraków 1979, s. 9: „Na Zachodzie porównywano często gazal z sonetem, gdyż i podobne pełni funkcje, i podobnie, choć nieco swobodniej, stosuje się do określonych reguł formalnych". — Bachórz, *op. cit.*, s. 292: „Decyzja Mickiewicza, by właśnie sonet uczynić ekwiwalentem sformalizowanych gazeli, świadczy o dobrym wyczuciu sprawy, bowiem w tradycji europejskiej ta właśnie forma stosunkowo najlepiej odpowiada gazelom rozmiarami i charakterem rygorów wersyfikacyjnych".

[119] Na fali romantycznego olśnienia egzotyką *ghazal* uprawiany był przez J. Dunina-Borkowskiego, K. Brzozowskiego i C. K. Norwida, a szczupłe grono naśladowców orientalnego gatunku dopełniała nieliczna grupa tłumaczy (J. N. Wiernikowski, A. Czaykowski, J. Sękowski, K. Mecherzyński, J. Szujski), dokonujących zresztą na ogół translacji za pośrednictwem przekładów niemieckich, francuskich lub angielskich.

nymi tytułami stanowiącymi określenie gatunkowe (stosowana była turecka wersja arabsko-perskiej nazwy „*ghazal*", brzmiąca: „*ghazel*"). Pełniły one wobec poszczególnych wierszy funkcję metatekstową, a więc wprowadzały kontekst tradycji gatunkowej oraz sugerowały jednocześnie zawartość tematyczną lirycznych wypowiedzi. Najmniej rygorów formalnych orientalnego gatunku [120] — co zaskakuje nieco na tle rozległej kultury literackiej autora i jego programowego kunsztu wersyfikatorskiego — zawierają 3 ghazale Faleńskiego. Obok zbieżności tematycznej (erotyka) jedynie w ostatnim liryku cyklu doszukać się można rodzaju refrenu słownego, który przypomina *radif*. Owe powtarzalne cząstki — „tyś przy mnie — ze mną ty" [121] — nie pojawiają się jednak po rymie, lecz same rym ten tworzą, a nadto ich częstotliwość jest mniejsza niż w orientalnym pierwowzorze. Refren ten bowiem — miast w każdym półwierszu parzystym — stosowany był tylko w wersie 3 każdej strofy 4-wersowej.

Nieco większe zdyscyplinowanie wobec rygorów wschodniego gatunku okazali Hanicka i Łętowski [122]. Poeci owi przestrzegali imperatywu zwięzłości wypowiedzi lirycznej, jak również w miarę konsekwentnie stosowali rodzaj refrenu słownego. Stałe miejsce występowania epiforycznych cząstek, jak i ich związek semantyczny z sensem całego dwuwiersza pozwalają mniemać, że mamy tu do czynienia ze zmodyfikowanym odpowiednikiem perskiego radifu. Natomiast w wersji całkowicie zgodnej z pierwowzorem, a więc jako powtarzalna cząstka pojawiająca się po rymie parzystego hemistychu, refren taki zastosowany został w 4 (IV, XI, XVIII i XXVI) spośród 30 ghazali Łętowskiego [123].

---

[120] Na temat rygorów formalnych ghazalu piszą m.in.: Składankowa: *op. cit.*, s. 142—145; *Ghazal*. Translated by J. Nałęcz-Wojtczak. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. 9 (1969), z. 2, s. 46—73. — Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 3—17. — W. Dulęba, *Hafiz*. „Literatura na Świecie" 1971, nr 6, s. 156—159. — Kubičkova, *op. cit.*, s. 37. — J. Rypka, *Historia literatury nowoperskiej do początków XIX wieku*. Przełożyły B. Majewska, W. Reychmanowa. W zbiorze: *Historia literatury perskiej i tadżyckiej*. Warszawa 1970, s. 57. Do podstawowych cech ghazalu wymienieni badacze zaliczyli: zwięzłość (poemat liryczny złożony z 5 do 18 bajtów), monorymowość (schemat rymu: *aa*, *ba*, *ca* itd.), monorytmiczność, *radif* (powtórzone słowo lub grupa słów, których znaczenie odpowiada semantyce bajtu), *tachallus* (pseudonim artystyczny wpleciony w deklarację poetycką), identyczność pierwszego hemistychu inicjalnego bajtu z drugim hemistychem bajtu ostatniego oraz konieczność takiego konstruowania bajtu, by stanowił on zakomponowaną całość (każdy bajt był zdaniem skończonym).

[121] F. Faleński, *Ghazell. III*. W: *Wybór utworów*, s. 150.

[122] A. Hanicka, *Ghazelle*. „Tygodnik Ilustrowany" 1865, nr 318, s. 175 (9 tekstów). — J. Łętowski ([pseud.] W. Książek), *Sonety i ghazele*. Łódź 1899 (30 wierszy). Spośród zamieszczonych w tomiku Łętowskiego liryków 9 (XVIII—XXIII i XXVIII—XXX) zostało opublikowanych wcześniej („Tygodnik Ilustrowany" 1891, nr 101; 1892, nr 106).

[123] Zob. np.: J. Łętowski, *Gdybyś ty mnie kochała!...* W: *Sonety i ghazele*, s. [87]. Podkreśl. W. O.:

Bardziej niejednoznacznie przedstawia się natomiast kwestia kunsztownego wiązania pierwszego bajtu ghazalu z bajtem ostatnim, o której to zasadzie pisze Stanisława Rymkiewicz, że:

> Czasami jeden z dwóch *misra'* pierwszego beytu może być powtórzony jako drugi *misra'* beytu ostatniego (*makta'*). Nazywa się to *redd-i matla'* = powrót początku [124].

Otóż wydaje się, że pogłosów owej reguły wiązania hemistychów *matla'* (bajtu pierwszego) i *makta'* (bajtu ostatniego) doszukać się można w dwóch ghazalach Hanickiej, przy czym brane tu pod uwagę wersy nie występują w identycznej postaci, lecz przybierają nieznacznie modyfikowany kształt. Tak np. w ghazalu III wers inicjalny brzmi: „To cudny kraj, mój rzewny kraj jesieni", ostatni zaś, wariantowy, utworzony na zasadzie inwersji — „Mój rzewny kraj! to tęskny kraj jesieni" [125]. Nieco większych przeobrażeń w strukturze, „wiązanych wersów" dopatrzeć się można w ghazalu IV („Nie kochaj wieńca róż, bo kochać kwiaty źle" i „Ukochaj Stwórcę róż, gdy różę kochać źle") [126], aczkolwiek i tam podobieństwa są bardzo wyraźne. Ujawniają się one nie tylko poprzez tożsamy w obu wersach wzór metryczny (6 + 6), podobny zestaw słów czy formę rozkazującego, dwuczłonowego zdania, ale także w ich identycznej funkcji, bliskości tematycznej i skierowaniu do tego samego adresata, co — jak stwierdza Maria Składankowa — jest przecież tak istotnym wyróżnikiem formalnym orientalnego gatunku [127].

Z podjętą przez Hanicką próbą sprostania wymogom arabsko-persko-tureckiego gatunku wiąże się też kwestia uporządkowania rymowego liryków. Wedle więc wskazań teoretyków perskich pierwsze dwa wersy w polskojęzycznych ghazalach posiadały rym wspólny, natomiast kolejne wzajem się przeplatały. Rysujący się zatem schemat rymów we wszystkich lirykach (*aa, ba, ba* itd.) wydaje się stanowić połączenie wzorca podstawowego (*aa, ba, ca* itd.) z modelem tzw. *dū-bajtu* (czterowiersz o rymach *aaba*) i konstruować zarazem tak charakterystyczny i poszukiwany przez miłośników poezji perskiej klimat monotonii [128].

Gdybyś ty mnie kochała, uroczy aniele
Z łez wzrósłby szczęścia zdrój, g d y b y ś k o c h a ł a;
I lutni mej, co każde dziś mąci wesele,
Łagodny, dźwięczny dałbym strój, g d y b y ś k o c h a ł a.

[124] R y m k i e w i c z, *op. cit.*, s. 6.

[125] A. H a n i c k a, *To cudny kraj...* „Tygodnik Ilustrowany" 1865, nr 318, s. 175.

[126] A. H a n i c k a, *Nie kochaj wieńca róż...* Jw.

[127] S k ł a d a n k o w a, *Gazel.* „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. 13 (1973), z. 1, s. 142: „*Matla'* i *maqta'* miewają nieraz podobny temat lub są skierowane do tego samego adresata".

[128] Zob. K u b i č k o v a, *op. cit.*, s. 39. Podkreśl. W. O.: Percepcja irracjonalna, emocjonalna i fantastyczna „wraz z m o n o t o n n y m rytmem i r y m e m jest prawdopodobnie główną przyczyną tak powszechnej popularności poezji Hafiza w Iranie".

Uderza natomiast we wszystkich ghazalach tego okresu odmienność ukształtowania stroficznego. Miast oczekiwanych dystychów pojawiają się strofy 4- lub 8-wersowe, mimo posiadanej przez autorów [129] — np. przez Łętowskiego — wiedzy o tym wymogu formalnym, co wydaje się potwierdzać fragment ghazalu:

> Wierz mi, każda piosenka moja dziełem twoim:
> Spojrzyj łaskawie — d w u w i e r s z powstaje; kochana — [130]

Zastanawiający jest także brak wyraźniejszych oddziaływań stylistycznych, mimo istniejących wzorów romantycznych (jak przede wszystkim *Gazele* J. Dunina-Borkowskiego, które cechowała nadto monorymowość i które posiadały strukturę dystychową, cząstki epiforyczne oraz bajt „*musarra*") czy francuskiego Parnasu (jak np. A. Renauda *Gazal* z tomiku *Les Nuits persanes*). Wyobrażeniowa konkretyzacja świata przedstawionego w ghazalach Hanickiej, Faleńskiego oraz Łętowskiego odległa jest od „konwencjonalnych korelatów metaforycznych" obowiązujących w poetyce perskiej [131]. Wprawdzie i w lirykach Łętowskiego, i w wierszach Faleńskiego doszukać się można maniery tworzenia konwencjonalnego portretu ukochanej w oparciu o stałe korelaty stylistyczne (przy czym ilość zamienni i metafor jest znacznie uboższa, sprowadzając się do relacji typu: gwiazdy—oczy, usta—róże), ale zarówno ich pochodzenie, jak i funkcja, mają już zdecydowane okcydentalny charakter.

Pejzaż liryki doby pozytywizmu zabarwiły egzotycznymi kwiatami również rubajaty Kraushara, przy czym wspólny tytuł, jakim poeta opatrzył 6 liryków pomieszczonych w tomiku *Strofy Alkara* [132], pozwala mniemać, że korzystał z angielskiego przekładu Edwarda Fitzgeralda (*The*

---

[129] *Nb.* mniejsze rozeznanie w tej materii posiadali ówcześni krytycy literaccy. I. C h r z a n o w s k i (*Z poezji pośmiertnych.* „Słowo" 1899, nr 107, s. 1. Podkreśl. W. O.) dowodził, że: „Ghazelą, którą to formę wprowadzili do literatury europejskiej Platen i Rückert, nazywa się rytmiczna strofa c z t e r o w e r s o w a, której wiersz pierwszy kończy się jednobrzmiąco z drugim i czwartym, a wiersz trzeci nie posiada rymu", a H. G a l l e (C e l s u s, *Co warto czytać?* „Tygodnik Polski" 1899, nr 3, s. 53. Podkreśl. W. O.) informował: „ghazela [...] jest to forma wiersza zapożyczona z literatury arabskiej. Są to o ś m i o w i e r s z e według wzoru *abababab*, w którym wiersze *a* lub *b* kończą się tym samym motywem".

[130] J. Ł ę t o w s k i, *Zawsze ty!...* W: *Sonety i ghazele*, s. [77]. Podkreśl. W. O.

[131] Zob. B. M a j e w s k a, *Kategorie estetyczne w poezji perskiej okresu klasycznego.* „Przegląd Orientalistyczny" 1965, nr 2, s. 119: „w języku poezji dla poszczególnych części ciała ustaliły się konwencjonalne korelaty metaforyczne: piżmo, fiołek i lasso — to włosy; księżyc — twarz; perły — zęby lub łzy; rubin i pistacja — usta: migdał i narcyz — oko; pomarańcza, jabłko lub owoc granatu — piersi, przy czym jabłko i pomarańcza to także krągłość brody; łuk — to brwi; strzały — rzęsy; cyprys lub topola — smukła postać, itp."

[132] A. K r a u s h a r, *Z fragmentów „Rubayaty" Omara Khayama.* W: *Strofy Alkara.* Kraków 1925, s. 208—209.

Rubaiyat of Omar Khayyam [133]), a owo pośrednictwo rzutowało też na kierunek przekształceń formalnych orientalnego gatunku. Według definicji konstruowanych przez Kubičkovą, Machalskiego i Składankową [134], jest *ruba'i* gatunkiem wyrażającym przede wszystkim refleksje filozoficzne, a ten sentencjonalny charakter, zwartość i lakoniczność poetyckiej wypowiedzi wzmaga forma 4-wiersza jako zamkniętej całości treściowej. Do podstawowych cech tego gatunku zalicza się nadto monorymiczność (wzór *aaba*, rzadziej *masnavi* o rymach *aaaa*), niezmienną ilość sylab w wersie, wahającą się w granicach od 11 do 13, oraz istnienie opozycji pojęciowych, na których oparta zostaje pointa całości. Dopuszczalne jest także pojawianie się przy wersach rymowych radifu.

Polskie naśladowania rubajatów idą głównie w kierunku oddania aforystycznego charakteru utworu, przy czym formułowane sentencje o uniwersalnym wydźwięku wyraźnie współbrzmią z agnostycyzmem, pesymizmem i sceptycyzmem Chajjamowskim. Refleksje na temat nieuchronności losu ludzkiego, przemijania i bezowocności wszelkich poczynań czy wreszcie umowności i relatywizmu dobra i zła, prawdy i kłamstwa, rozkoszy i bólu, uzyskują swój wyrazisty kontur dzięki użyciu paradoksu. Ów chwyt, tak bliski ostremu pointowaniu w 4-wierszach Chajjama, jest w zgrabny sposób zastosowany w stylizowanym na gatunek perski drugim liryku cyklu:

Rzadko wskrzesza myśl nowa w umyśle człowieka,
W nowe formy częstokroć dawność się obleka,
I pieniądz, co obiega wszystkie świata strony,
Wykuwa się częstokroć z monety — kradzionej... [135]

Spośród innych kryteriów formalnych zachowuje jeszcze Kraushar (choć nie we wszystkich lirykach) stały refren powiązany semantycznie z poprzedzającymi wersjami (*radif*) oraz zasadę jednolitej rozpiętości wersów w obrębie utworów, przy czym również liczba sylab mieści się w wyznaczonej normie. Pominięta natomiast została konsekwentnie reguła monorymowości, którą zastąpiły schematy rymów sąsiadujących bądź okalających.

[133] Wskazuje na to forma nazwiska perskiego poety, różniąca się od notacji stosowanych w ówczesnych tłumaczeniach niemieckich (jak np. A. F. Schack, *Strophen des Omar Chajjam*, Stuttgart 1878. — F. Bodenstedt, *Die Lieder und Sprüche des Omar Chajjam*. Breslau 1880) czy francuskich (J. B. Nicolas, *Les Quatrains de Kheyam, traduits du persan*. Paris 1876), a tożsama z zapisem angielskim.

[134] Posiłkuję się tu definicjami podanymi przez Machalskiego (wstęp w: Omar Chajjam, *Rubajaty*, s. 24—25), Kubičkową (*op. cit.*, s. 28—29) i Składankową (*Rubajat albo ruba'i*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1970, z. 1, s. 145—147). Definicje te różnią się — zwłaszcza w kwestii układu rymów — od zawartych w *Słowniku terminów literackich* (s. 445).

[135] A. Kraushar, *Rzadko wskrzesza myśl nowa...* W: *Strofy Alkara*. s. 208.

Również na kształt polskiej wersji malajskiego pantunu wpłynęło pośrednictwo europejskie, zwłaszcza dokonania Victora Hugo. Wykorzystana zatem przez Faleńskiego i Gomulickiego [136] konstrukcja stroficzna zbliżona jest do wariantu występującego we Francji [137], co oznacza przede wszystkim zachowanie schematu tzw. pantunu wiązanego, w którym

> każda następna zwrotka powtarza 2 i 4 wers poprzedniego czterowiersza, dosłownie lub z niewielką zmianą, jako swoje wersy 1 i 3, i dodaje do nich dwa nowe [138].

Malajska skłonność do symetrii prowadziła też do funkcjonowania w obrębie każdej strofy dystychu obrazowego i dystychu myślowego, które odpowiadały sobie semantycznie i wykazywały ścisły związek w zakresie obrazowania oraz zawartej w nich myśli [139]. Tę zasadę wzajemnego oświetlania, gry skojarzeń oraz implikacji myślowych budujących napięcie intelektualne i emocjonalne znakomicie dokumentuje zwłaszcza liryk Faleńskiego:

Ścielą się liście pożółkłe z posępnym szelestem...
Wiatr je porywa szyderczy, podrzuca i targa —
Jesień wkoło mnie i wszędzie, gdzie tylko ja jestem,
W piersi mej żal zapóźniony i smutek, i skarga.

Wiatr je porywa szyderczy, podrzuca i targa,
W pląs je taneczny porywa szalonym odmętem —
W piersi mej żal zapóźniony i smutek, i skarga,
Myśli wirują w mej głowie jak w kole zaklętem [140]

Podejmowane przez poetów drugiej połowy XIX w. próby „oswajania" orientalnych gatunków, zarówno wywodzące się z postromantycznych tradycji (Hanicka, Łętowski), jak i inspirowane poetyką parnasizmu (Faleński, Gomulicki), nie przyczyniły się wprawdzie — także z powodu swej sporadyczności — do genologicznego wzbogacenia naszej literatury, ale odnosząc się z pietyzmem do ogólnego tonu oraz niektórych kryteriów formalnych wschodniej twórczości lirycznej utrwalały i przenosiły w przyszłość wiedzę z tego zakresu.

Bilans wycieczek w stronę Orientu dokonywanych w epoce trzeźwej, pozornie nie sprzyjającej aluzjom i analogiom do Wschodu [141], rozpiętej

[136] F. Faleński, *Zakończenie*. W: *Wybór utworów*, s. 97—98. — W. Gomulicki, *Zbudź się i słuchaj*. „Kłosy" 1875, nr 517, s. 326.

[137] R. Etiemble, *Du „pantum" malais au „pantoum" à la française*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" t. 19 (1979), z. 2, s. 21—31.

[138] R. Stiller, wstęp w: *Antologia literatury malajskiej*. Wrocław 1971, s. XXIV. BN II 161.

[139] *Ibidem*, s. XIX.

[140] Faleński, *Zakończenie*, s. 97.

[141] Zob. J. Rudnicka, *„Tysiąc nocy i jedna" w twórczości pisarzy polskich*. W zbiorze: *Wschód w literaturze polskiej*. Wrocław 1970, s. 24: „Okres pozytywizmu, kiedy pisano przeważnie o sprawach konkretnych z życia codziennego, nie sprzyjał aluzjom i analogiom do *Tysiąca nocy i jednej*".

między okresami literackimi, w których fascynacja egzotyką osiągnęła *apogeum* [142], przynosi zatem dość nieoczekiwane rezultaty. Znacząca liczba tekstów, rozległość tematyczna oraz różnorodność sposobów eksploatowania motywów orientalnych wskazują, że programowe odejście od kreacjonizmu i transcendencji w stronę sztuki mimetycznej nie oznaczało wcale osłabienia zainteresowań kulturą odmienną od okcydentalnej. Wręcz przeciwnie; atrakcyjność tej kultury wynikała często z opozycyjności wobec obowiązującego modelu literatury, gdyż odbiorcy, przesyceni cywilizacją Zachodu, pragnęli odmiany, co lapidarnie skonstatowała w *Dwóch biegunach* Orzeszkowa:

> *Toujours des perdrix* w każdym wypadku odbiera apetyt, a egzotyzm jest właśnie tym pieprzykiem, który budzi z odrętwiałości podniebienie kuropatwami przesycone [143].

Istniejący naprawdę orientalizm epoki pozytywizmu był zatem nie tylko twórczą kontynuacją przeszłości, ale także — zwłaszcza dzięki nawiązywaniu do filozofii indyjskiej — propozycją wskazującą wzorce tematyczne i emocjonalne pokoleniu modernistów, z której skorzystają oni nader ochoczo i w bardzo szerokim zakresie.

---

[142] Stąd i mnogość prac przenikaniu elementów orientalnych do literatury romantycznej i młodopolskiej poświęconych. Oprócz już tu przywołanych wymieńmy np.: F. Machalski, *Orientalizm Antoniego Langego*. Tarnopol 1937. — J. Reychman, *Zainteresowania orientalistyczne w środowisku mickiewiczowskim w Wilnie i Petersburgu*. Warszawa 1955 (na prawach rękopisu). — A. Zajączkowski, *Z dziejów orientalizmu polskiego doby mickiewiczowskiej*. W zbiorze: *Szkice z dziejów polskiej orientalistyki*. Warszawa 1957. — J. Reychman, *Elementy orientalne w kulturze polskiej nowszych czasów*. „Przegląd Orientalistyczny" 1959, nr 3. — J. Tuczyński, *Mickiewicz a mitologia indyjska*. „Przegląd Orientalistyczny" 1968, nr 4. — J. Reychman, *Z dziejów literatury perskiej w Polsce. Ludwik Spitznagel jako tłumacz Nizamiego*. W zbiorze: *Wschód w literaturze polskiej*. — J. Tuczyński, *Indianizm w romantyzmie polskim*. W: jw., *Motywy indyjskie w liryce Jana Kasprowicza*. „Pamiętnik Literacki 1971, z. 3. — M. Piwińska, *Wschodnie maskarady*. „Teksty" 1975, nr 3. — J. T. Lasecka, *Orient w polskiej powieści poetyckiej. Zarys problematyki*. „Prace Polonistyczne" 1981, Seria XXVII.

[143] E. Orzeszkowa, *Dwa bieguny*. W: *Pisma zebrane*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 26. Warszawa 1949, s. 75.