

Parnasyjskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku

W polskich badaniach historycznoliterackich nie ma zgodnej definicji polskiego parnasizmu ani też zgodnego poglądu na temat jego zakresu, miejsca i roli w polskiej literaturze. Grupa francuskich parnasistów była wewnątrznie niejednolita, a twórczość jej członków – zmienna w czasie. Niemożliwe jest więc znalezienie w polskiej literaturze ścisłego odpowiednika tej twórczości, zwłaszcza że nie mieliśmy formalnej grupy, która odpowiadałaby tamtej (bo grupa „Parnas polski” – nie odpowiadała, choć jej nazwa jest podobna do tytułu antologii poezji francuskiej *Parnas współczesny*, od którego nazwę „Parnasjanie” wzięło grono autorów).

W badaniach literackich polski parnasizm bywa więc często marginalizowany i trudno się temu dziwić. Oprócz tych trudności identyfikacyjnych istotną przyczyną wydaje się świadomość badaczy, że w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a więc w okresie wystąpień francuskich parnasistów, u nas dominowała proza. A najczęściej występowanie literackich ujęć parnasistowskich widzi się jako złączone z poezją, tylko nawiasowo mówi się o pozostałych formach literackich. Już na poziomie haseł słownikowych informuje się o poezji jako głównym obszarze obecności parnasizmu¹. Natomiast z rozkwitem młodopolskiej

¹ Por. M. Głowiński, [hasło] *Parnasizm*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, poszerzone i poprawione, Wrocław 2000, s. 374.

poezji badacze generalnie wiążą inne, wyraźniejsze prądy/nurty w sztuce niż parnasizm: imresjonizm, (pre)ekspresjonizm i przede wszystkim symbolizm.

Z tą sprawą łączy się, a na polskim gruncie również komplikuje, kwestia relacji między parnasizmem a pozytywizmem. Ze względu na „niepoetyckość” naszego pozytywizmu, pojętego jako dominujący w epoce program polityczno-społeczno-literacki (i jego literacka praktyka), można by widzieć w parnasizmie (potencjalne) drugie skrzydło, brakującą realizację możliwości literackich stwarzanych przez pozytywizm, pojęty jako filozofia i filozoficzna inspiracja literatury². Parnasizm byłby wtedy odróżnialny od pozytywizmu nie na poziomie filozofii, lecz na poziomie programu społeczno-literackiego, a ściślej – przekonań o celach, prawach i powinnościach literatury. Taką możliwość badawczą widać również w uogólnieniu właściwym słownikowemu hasłu, gdy wiąże się występowanie parnasizmu z „gruntem pozytywizmu”³.

Naturalnym obszarem z hipotetyczną obecnością polskich parnasistów (świadomych tej tożsamości lub nie) jest więc poezja pokolenia pozytywistów. I rzeczywiście, ustalona lista pokrywa się z listą najwybitniejszych poetów tego pokolenia (Asnyk, Konopnicka, Gomułicki), z uzupełnieniem o Faleńskiego, poetę starszego (z pokolenia Norwida), lecz tworzącego równoległe z pozytywistami⁴. W kontekście pojawia się twórczość Norwida, na prawach zjawiska osobnego⁵.

Jednak jasny staje się wtedy jeszcze jeden czynnik uniemożliwiający identyfikację polskiego parnasizmu jako kierunku literackiego. Oto analogia parnasistowska może na czym innym polegać

² Hanna Filipkowska pisała o naturalizmie jako wehikule idei sztuki dla sztuki na równi i równoległe z francuskim parnasizmem: H. Filipkowska, *Młodopolska idea „sztuki dla sztuki” wobec francuskich pierwowzorów*, w: *Porównania. Studia o kulturze modernizmu*, red. R. Zimand, Warszawa 1983, s. 47.

³ S. Lichański, [hasło] *Parnasizm*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1985, t. 2, s. 147.

⁴ M. Grzędzielska, [hasło] *Parnas*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowska, Wrocław 1991, s. 677.

⁵ M. Grzędzielska, *Norwid a Parnas polski*, „*Studia Norwidiana*” 1982, nr 2, s. 29–44.

w literackich przykładach młodopolskich niż w pozytywistycznych, oddalona od pozytywistycznej inspiracji filozoficznej, lecz poddana młodopolskiemu indywidualizmowi i estetyzmowi. Rzeczywiście, wpisanie na listę przykładowych młodopolan (Przesmyckiego i Langego) jest związane z widzeniem parnasizmu jako „współczynnika w kształtowaniu się pierwszego etapu Młodej Polski”⁶.

Wreszcie, chociaż badacze są zgodni, że poznawcze i estetyczne nastawienie parnasizmu przeciwstawia go romantyzmowi, a zbliża do klasycyzmu, może to być złudny wyznacznik wobec zmian znaczenia terminu „klasycyzm”, jakie zachodziły w ciągu XIX stulecia.

Zarazem odrębność parnasizmu od innych ogniw (neo)klasycyzmu w XIX wieku nie jest oczywista, zwłaszcza że odległość w czasie między każdym z nich a parnasizmem nie da się precyzyjnie wskazać, zważywszy na naturalną płynność granic wszystkich prądów i nurtów, mających zwykle prekursorskie zapowiedzi, epigońskie przedłużenia, kontynuacje. Szczególnie odległość między parnasizmem a neoklasycyzmem początku wieku XX jest niewielka. Trudno więc czasem oddzielić parnasyjskość od neoklasycyzmu (lecz, zauważmy, nie ma takiej konieczności), w konkretnych przypadkach, gdy oba wzajemnie się wspomagają, występując równocześnie. Najbardziej uchwytna jest chyba taka różnica: jeśli neoklasyści wydobywają minione wzorce, widoczne w tradycji, z intencją ich stabilizacji i kontynuacji, to parnasyjczycy poszukują różnych wersji, różnych wcieleń zasady piękna, przebiegającej przez dotychczasowe epoki.

Tak czy inaczej, w polskiej literaturze badacze odnajdują pojedynczych parnasyjczyków (a i tak twórczość żadnego pisarza nie da się w całości opisać jako parnasistowska), a nie grupę⁷, oraz ujęcia i wątki parnasyjskie, a nie parnasizm⁸.

⁶ M. Głowiński, *op. cit.*, s. 374.

⁷ „Propozycja łącznego nazywania ich [polskich poetów] Parnasem polskim jest aposterioryczną próbą ukazania ich jako jednolitej formacji i może budzić wiele zastrzeżeń. Stosowanie jej nie wyjaśnia bez reszty twórczości poetów, ich rozmaitego stosunku do antyku, do tradycji staropolskiej, romantyzmu i pozytywizmu”; M. Grzędzielska, [hasło] *Parnas...*, s. 678.

⁸ S. Lichański ([hasło] *Parnasizm...*, s. 147): „W Polsce nie istniał kierunek literacki, który by odpowiadał francuskiemu parnasizmowi”.

Przy tych wszystkich słusznych zastrzeżeniach i uznając dotychczasowe ustalenia badaczy, w poszukiwaniu polskich przejawów parnasizmu można postąpić dwojako. Po pierwsze, można konstruować paralele między twórczością poszczególnych członków francuskiego Parnasu a twórczością poszczególnych pisarzy polskich, zestawiać ich praktykę, role i miejsca w macierzystych literaturach. Takie postępowanie widać w dwóch dotąd najobszerniejszych (zakresem refleksji) historycznoliterackich ujęciach polskiego parnasizmu: w artykule Stefana Lichańskiego i zwłaszcza w nowszym, wielostronnym rozpoznaniu Anety Mazur⁹ (oba dotyczą poezji).

Po drugie, można szukać ogólniejszej paraleli na poziomie zjawiska czy tendencji, biorąc pod uwagę uwarunkowania, konteksty i funkcje, uwzględniając też specyfikę polskiej kultury i historii¹⁰.

⁹ S. Lichański, „*Polscy parnasiści*”, w: idem, *Cienie i profile*, Warszawa 1967, s. 99–120; A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993 (tu też staranny przegląd stanu badań). Por. też M. Grzędzielska ([hasło] *Parnas...*, s. 677): „Nie byłoby jednak słuszne nazywać tej czy innej strony ich [polskich poetów] twórczości «parnasistowską», implikując wprost zależność od Parnasu francuskiego, zwłaszcza że pełna i świadoma jego recepcja przypaść miała na początki modernizmu w Polsce, komplikując tym samym jego obraz. [...] Toteż można najwyżej wskazywać analogie między nimi a Parnasem francuskim, ale nie związku genetyczne”.

¹⁰ Zachęcającym przykładem podobnego postępowania są efekty badań nad *biedermeierem*. Termin ten, choć z pewnymi oporami, przyjął się już dla określenia zjawiska polskiego (ostatnio rozumianego szerzej jako prąd/nurt i uważanego za istotniejsze, niż wydawało się wcześniej), a angielski nurt paralelny do austriackiego i niemieckiego *biedermeieru* określa się mianem wiktorianizmu (w jednym ze znaczeń tego terminu). Zob. D. Ratajczakowa, *O pozytywnym stylu tzw. pozytywistycznej komedii*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska i J. Maciejewski, Warszawa 2001; eadem, *Nie do obrony?*, w: *Świat Michała Bałuckiego*, red. T. Budrewicz, Kraków 2002; eadem, *Arcydzieło biedermeieru?*, w: *Codziennosc w literaturze XIX (i XX) wieku. Od Adalberta Stiftera do współczesności*, red. G. Borkowska i A. Mazur, Opole 2007; J. Kubiak, *Dwa światy i święta codzienność*, w: *Codziennosc w literaturze...* Nawiasem mówiąc, przed badaczami jest jeszcze namysł nad relacją (w polskiej dziewiętnastowieczności) między polskim parnasizmem/parnasyjskością a *biedermeierem*. Ciekawe (choć trudne) byłoby zwłaszcza porównanie ich relacji z klasycyzmem i romantyzmem. W każdym rysuje się bowiem antyromantyczność w postawie poznawczej i artystowskiej, ale też praktyka absorbująca różnorakie wątki

Takie staranne postępowanie również mieści wspomniane opracowanie Anety Mazur, a do jego cennych efektów należy przekonujące ukazanie sytuacji historycznoliterackiej, w której polski parnasizm nie zaistniał w takim kształcie i wymiarze, jak francuski.

Zjawisko, jakkolwiek miałyby ono zakres i (nie)odpowiedniość wobec oryginału, historyk literatury powinien spróbować zobaczyć w jeszcze innym świetle: możliwości, które otwierałoby literaturze. W przypadku parnasizmu nasuwa się pytanie o konsekwencje jego międzypokoleniowości. W odniesieniu do polskiej literatury jest ono istotne. Pytając o międzypokoleniowość parnasyjskości pytamy bowiem nie o jej zakres i rolę (rozpoznała je już w polskiej poezji wyczerpująco Aneta Mazur), lecz o jej integracyjny potencjał.

Rzeczywiście, dałoby się dostrzec w polskiej literaturze drugiej połowy XIX wieku nadspodziewanie obszerny teren tendencji i przejawów parnasyjskich, który jawi się jako środkowy, łączący spotykającą się w nim twórczość różnych czynnych wtedy pokoleń twórców¹¹. Przy tym można i warto śmieiej wyjść poza gatunki poetyckie¹². Dla jasności, dla odróżnienia od francuskiego parnasizmu jako kierunku (obecnego też w niektórych innych literaturach

romantycznego myślenia. W każdym można widzieć obszar łączliwości romantyzmu i klasycyzmu oraz praktykę ich łączenia. Ale biedermeier i parnasizm wydają się w tej materii wzajemnie alternatywne, ponieważ postawa poznawcza, etyczna i estetyczna każdego jest zupełnie inna, inne też elementy romantyzmu i klasycyzmu są absorbowane (jakkolwiek dałoby się znaleźć i tu możliwości przenikania).

¹¹ Zaproponowałam taki zarys w odniesieniu do polskiej poezji drugiej połowy XIX wieku w książce *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2000, rozdz. „Poezja parnasistowska”. Dzisiaj wołałabym zatytułować ten rozdział „Poezja parnasyjska”.

¹² Tak się już pomału dzieje. O parnasyjskości w późnej prozie Orzeszkowej oraz w prozie Nałkowskiej i Wielopolskiej pisała Grażyna Borkowska w książce *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, rozdz. V: „Orzeszkowa i strategia mimikry”, punkt 5: „Rachunki, bilanse, wnioski: parnasyjskość”; rozdz. VII: „Cztery drogi: regres, narcyzm, walka, sztuka”, punkt 7: „Parnasyjskość”. Sugestię o parnasyjskości *Duchów* Świętochowskiego zawarła Ewa Paczoska w książce *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004, rozdz. „Primum – vivere. Aleksander Świętochowski w antycznym kręgu”, punkt „W poszukiwaniu formy”.

Europy), lepiej byłoby używać w odniesieniu do literatury polskiej innego terminu niż „parnasizm”, np. obecnego już w badaniach terminu „parnasyjskość” (choć jest on mniej wygodny).

Przy tym niezbywalnym kontekstem parnasyjskości drugiej połowy XIX stulecia powinien być nie tylko klasycyzm i romantyzm (z natury rzeczy), ale również realizm, naturalizm, impresjonizm i symbolizm. W każdym z tych prądów parnasyjskość miałaaby punkty zaczepienia (skądinąd przecież te prądy przenikały się, nawet jeśli zasadniczo były wzajemnie niezgodne). Takim relacjom sprzyjał zresztą ogólnie synkretyzm i eklektyzm charakteryzujący epokę.

Przypomnijmy za Marią Grzędzielską nie tyle wyznaczniki parnasizmu, ile orientacyjne tendencje jego postawy i poetyki, obecne przede wszystkim u Leconte’a de Lisle: estetyzm, elitaryzm artystyczny, intelektualizm, obiektywność, laickość poglądów bliskich pozytywizmowi, kunsztowność i wyrafinowanie formy, opisowość, malarskość obrazowania, upodobanie w mitach i historii, zainteresowanie antykiem, odległymi kulturami, egzotyką¹³.

Ponieważ w Polsce pokolenie pozytywistów i pokolenie młodopolskie (w każdym z nich – część starsza i młodsza) miały różne wyposażenie filozoficzne i różne doświadczenia historyczno-biograficzne, trudno jest wskazać wspólne filozoficzne podstawy ich parnasyjskich przekonań, jednak można – same przekonania.

Wspólna jest więc cecha poznawczego, filozoficznego patrzenia na świat i co za tym idzie – podobne są pytania filozoficzne, zadawane z podobną świadomością niemożności znalezienia jednoznacznej odpowiedzi. Za miejsce filozoficznego spotkania można więc uznać przekonanie o zmienności świata (i ład, i chaos; i harmonia, i niepokój), o relatywności i zmienności ocen, o palimpsestowości i różnorodności form i przejawów istnienia; pytania o ciągłość, trwanie, przemijanie, powracanie, oraz o relacje między kulturami, między czasami, między formami istnienia; poszukiwanie i odkrywanie piękna (jako najważniejszej wartości i cechy istnienia) w jego najróżniejszych przejawach i formach, często ukrytego, wielowarstwowego.

¹³ M. Grzędzielska, [hasło] *Parnas...*, s. 677.

Wobec tego wspólną dominantę parnasyjskiej wersji humanizmu widzieć można we względnej zgodzie na niejednoznaczność świata przy zachowaniu dystansu do zachodzącej rzeczywistości i jej ograniczeń; w potrzebie rozpoznawania i opisu kultury i cywilizacji rozumianych i jako ciągła twórczość (dorobek) człowieka, i jako gwarancja ciągłości; w potrzebie odkrywania i opisu bogactwa natury rozumianej i jako środowisko człowieka, i jako gwarancja jego tożsamości; w preferencji mobilności dającej jednostce możliwość rozległych inspirujących poznawczo porównań i nieoczekiwanych odkryć. W centrum uwagi stoi jednostka, a nie społeczność zorganizowana; ale zarazem człowiek zbiorowy jako jej środowisko. Jeśli jednostka wybitna oznacza świadomość, to człowiek zbiorowy oznacza pamięć, ciągłość.

Na poziomie poznania ta formuła humanizmu eksponuje pasję poznawczą człowieka, który szuka swojego miejsca w kosmosie, w cywilizacji, w kulturze; w historii i w teraźniejszości, w świecie zróżnicowanym kulturowo. Metoda poznawcza jest bliska naukowej, więc wymaga dystansu do przedmiotu, obiektywności opisu. Na poziomie etyki na plan pierwszy wysuwa się imperatyw twórczości i ciągłego samodoskonalenia. Na poziomie estetyki – poszukiwanie różnych form i przejawów piękna, autonomiczność twórczości (sztuki), przy tym dostrzeganie dorobku sztuki antycznej i rozumienie jej jako podstawy kodu kultury.

Taka formuła humanizmu decyduje o tym, że twórczość literacka, nie będąc zaangażowana społecznie, jawi się jako działanie poznawcze, a nie tylko jako wyraz tego działania. Za miejsce parnasyjskiej literackiej przestrzeni spotkania uznać można twórczość wolną od utylitaryzmu, aprogramową, aideologiczną, indywidualistyczną, oryginalną, opanowaną intelektualnie, emocjonalnie i formalnie, finezyjną, opisową, refleksyjną, filozoficzną.

Oczywiście, taki model myślenia humanistycznego oraz taki model twórczości i twórcy nie wyczerpuje ani nie ogarnia w pełni dorobku żadnego z pisarzy drugiej połowy XIX i początku XX wieku. Zarazem w różnych swoich wariantach odpowiada życiowej i twórczej praktyce reprezentantów właściwie wszystkich ówczesnych pokoleń i artystycznych orientacji, by przywołać

tylko przykładowo najbardziej znane nazwiska, jak: Adam Asnyk, Felicjan Faleński, Wiktor Gomulicki, Maria Konopnicka, Antoni Lange, Eliza Orzeszkowa, Bronisława Ostrowska, Lucjan Rydel, Aleksander Świątchowski, Kazimierz Tętmajer, Zenon Przesmycki, Maryla Wolska, Kazimiera Zawistowska, Jerzy Żuławski. Są to w większości twórcy łączeni w dotychczasowych badaniach z parnasizmem. Nie chodzi zresztą o to, by wyczerpać możliwą listę nazwisk, ale o to, by przykładowa lista ukazywała potencjał międzypokoleniowych spotkań w parnasyjskości.

Zobaczmy zatem na kilku przykładach różne okazje tematyczne do tych spotkań i do ujawnienia poznawczych, etycznych i estetycznych postaw parnasyjskich.

Odkrywanie piękna dokonuje się już na poziomie widocznej elegancji, finezyjności, kunsztowności (w tym eksponowanego skomplikowania lub pozorowanej prostoty) formy utworu. To zresztą cecha najbardziej potocznie łączona z parnasizmem. Jeżeli jednak forma ta jest jednocześnie przedmiotem autotematycznego utworu, staje się kwintesencją piękna zarazem cielesnego i duchowego, piękna wiersza i piękna świata. Widoczna jest wtedy nieoddzielność treści od formy, a różne warstwy takiego tekstu parnasyjskiego wspierają się wzajemnie, wywołując wrażenie spójności. Antoni Lange w autotematycznym poemacie *Rym* tak to ujął:

Rym to wszystko: melodia, zapach i koloryt,
 Myśl, forma, bicie serca. Słuchaj ty, co śpiewasz,
 Niechaj z twych rond i ballad, sonetów, rifieriot
 Dusza wytryska, ale rymu nie lekceważ!
 Tracisz mocy połowę, myśl od rymu dzieląc,
 Bo czemuż zielenieje w rymie pół aksamit?¹⁴

Mamy więc całą kolekcję utworów poetyckich, w których ich forma, ujawniająca się w miarę ich upływu, jest zarazem tematem i sensem. Wiersze o sonecie lub innym kunsztownym wierszu

¹⁴ A. Lange, *Rym*, w: idem, *Rozmyślenia i inne wiersze*, wybór i wstęp J. Poradecki, Warszawa 1979, s. 206.

napisali np. należący do różnych pokoleń: Kazimierz Tetmajer (*O sonecie*), Wacław Wolski (*Sonet*), Zenon Przesmycki (*Rondo*, cykl *Sonet*), Felicjan Faleński (*Meandry* z cyklu *Meandry*), Jerzy Żuławski (*Kaskada*), Bogusław Adamowicz (*Kaskada* z cyklu *Melodie*); i wszyscy oni spotkali się tu z refleksją o kunszcie i pięknie dyscypliny myślowej i poetyckiej, która z jednej strony jest wymuszona przez rygor kunsztownej budowy, a z drugiej – jest przez nią inspirowana. Poeta jest więc podobny do konstruktora (mikro) świata, miniatury skupiającej jak soczewka piękno istnienia. Podobieństwo to jest tym bardziej eksponowane, gdy autor nie tylko czyni tematem, ale wręcz konstytuuje kunsztowną a zdyscyplinowaną formę. Przypomnijmy: Jerzy Żuławski – formę kaskady, starszy o dwa pokolenia Felicjan Faleński – formę meandra.

Cykl meandrów Faleńskiego, cykl sonetów Asnyka *Nad głębiami*, cykl kunsztownych i zróżnicowanych formalnie wierszy Antoniego Langego *Rozmyślania* czy jego cykl sonetów *Kosmogonia* – cykl właśnie może pomieścić rozbudowaną filozoficzną refleksję egzystencjalną lub kosmogonię. Jakkolwiek filozoficzne wnioski nie brzmią tak samo, przecież tego samego dotyczą stawiane pytania: ciągłości istnienia świata i zasady tej ciągłości.

W cyklu Asnyka odnajdywaniu gwarancji ciągłości w łańcuchu zmieniających się pokoleń towarzyszy poczucie immanentnego piękna istnienia, połączonego z dobrem samodoskonalenia duchowego jednostki wybitnej i duchowego ewoluowania świata¹⁵. Odczytując *Rozmyślania* i *Kosmogonię* Langego, widzimy, że ten poeta – tak jak starszy od niego o pokolenie Asnyk – rozważa złudność i powierzchowność poznania zmysłowego, zagubienie jednostki w labiryncie świata, a mimo to ma poczucie celowości powszechnego dążenia i poczucie duchowego piękna harmonii bytu ujęte w metaforze cyfry. W cyklu *Meandry* Faleńskiego, choć parnasyjskość nie wyczerpuje eklektycznego filozoficznie ujęcia dziedzictwa kultury, przecież obecna jest sprawa godności człowieka, samotnego i wykorzenionego, ale odpowiedzialnego wobec

¹⁵ Z. Mocarska-Tycowa, *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, wyd. 2, Toruń 2005, s. 77–85 i 95.

życia, które zostało mu dane¹⁶. Mit i kod biblijny i antyczny jest tu źródłem poczucia ciągłości kultury, ujętego w metaforze zegara, choć także źródłem poczucia skonwencjonalizowania, deklamacyjności kultury, ujętego w metaforze gładkości, polerowania.

Jakkolwiek cykle poetyckie tych przedstawicieli trzech różnych pokoleń literackich mają motywację filozoficzną różnorodną eklektyczną – to przecież we wszystkich trzech przypadkach obecna jest inspiracja pozytywistyczna. Ujawnia się ona nie tylko w konstrukcji przewodu myślowego poszukującego ciągłości świata czy w stawianym pytaniu o ludzkie możliwości jego przeobrażania, ale także w języku, w zastosowanych metaforach kojarzących się z wiedzą i techniką, w dążeniu do doskonałości formy przy obiektywizacji języka.

Z tego punktu widzenia można dorzucić do tego spotkania w parnasyjskości – sześć części poematu dramatycznego Świętochowskiego *Duchy*, którego współczesną mu interpretację jej autorka włączyła pod tytuł zbioru *Z krainy piękna*¹⁷. Zgadza się z jej sugestią bliskości *Duchów* w stosunku do praktyki parnasyjskiej, Ewa Paczoska podkreśla „wybór retoryczno-dyskursywnej formy wypowiedzi w dialogu dramatycznym, dążenie do obiektywizmu i uniwersalizującej «bezosobistości», nawiązywanie do tradycji kulturowej, realizowanie zasady estetycznego ideału ładu i harmonii”¹⁸ w tym poemacie, a przy tym „arystokratyczną postawę niezależności” przy wyborze i rozważaniu pytania o metafizykę duchowych przemian w dziejach ludzkości.

I wreszcie Orzeszkowa: w to spotkanie wprowadza ona perspektywę kobiecą. Tak jak Świętochowski, pisarka ta poszukuje języka mogącego zawrzeć jej postawę życiową i artystyczną. A jest to, dowodzi Grażyna Borkowska, postawa emancypacji, wyzwolenia kobiety-człowieka spod presji kobiecości, ujęta w idei

¹⁶ M. Grzędzińska, *Polski parnasyjczyk wobec modernizmu*, w: *Dziedzictwo romantyczne w literaturze pozytywizmu i Młodej Polski*, red. E. Łoch, Lublin 1988, s. XXXX; U. Kowalczyk, *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, Warszawa 2002, s. 215–218.

¹⁷ M. Grossek-Korycka, *Interpretacja „Duchów” Świętochowskiego*, w: eadem, *Z krainy piękna*, Warszawa 1930.

¹⁸ E. Paczoska, *Dojrzewanie...*, s. 275.

powściągliwości, rozumianej „jako sposób życia i jako podstawowy wyróżnik filozofii pisania”.

Idea powściągliwości, realizowana w różnych planach literackich, stawia pisarstwo Orzeszkowej nie tylko wobec specyficznie pojętego problemu emancypacji, ale także wobec pytania o związki z parnasyzmem¹⁹,

bo pisarka, dążąc w późnej twórczości do wykreowania powieści „parnasyjskiej”,

szuka wyważonego ekwiwalentu językowego dla treści duchowych i emocjonalnych. Coraz większego znaczenia nabiera w jej oczach idea piękna jako wartości autonomicznej. Zwrot ku antykowi jest jednym z przejawów tej tendencji²⁰.

Z powodu swojej przestrzenności, wielowymiarowości – szczególnie ujawniającą parnasyjskość formułą poznawczą była podróż czy, szerzej, droga. Najbardziej charakterystyczna to ta po obszarach kultury antycznej, dająca poczucie palimpsestowości kultury współczesnej, nawarstwionej w czasie. Na dziewiętnastowieczną podróżomanie nakłada się podróżne przeżycie dzieła sztuki (przede wszystkim antycznej i renesansowej, ale także gotyckiej czy barokowej) o wymiarze nie tylko estetycznym, ale i szerzej – filozoficznym. To zatem ekfrazja jest tekstem nastawionym na ekwiwalentyzację cielesnego i duchowego piękna. Konopnicka spotyka się tu z Asnykiem, Tetmajerem, Rydlem. Przy okazji zauważmy, że podróżna ekfrazja to punkt szczególnie intensyfikujący możliwości korespondencji sztuk i przenikania się prądów, a to sprzyja parnasyjskości. Mamy więc np. ciekawą zamianę renesansowego stylu obrazu Botticellego na impresjonistyczny styl przeżycia i jego zapisu w wierszu Tetmajera (*Narodziny Afrodyty*), ale tematem przeżycia i wiersza jest urzekające i wielowymiarowe piękno.

Parnasyjskie przeżycie piękna krajobrazu inspirowało poczucie palimpsestowości przestrzeni: ta obecnie przemierzana wywoływała skojarzenie z już opuszczoną albo z docelową/imaginowaną.

¹⁹ G. Borkowska, *Cudzoziemki...*, s. 178.

²⁰ *Ibidem*, s. 179.

Konopnicka jest tu przykładem wprost modelowym. Nie tylko chodzi o to, że prawie całe lata dziewięćdziesiąte podróżowała ona po Europie, a jej twórczość jest poetyckim zapisem tej podróży. Chodzi też o to, że Konopnicka miała wyjątkowo wyraźną i wyrazistą świadomość drogi jako formuły poznawczej i formuły uczestniczenia w rzeczywistości. Dlatego działanie tej formuły widać w jej twórczości także wtedy, gdy pisarka nie znajduje się fizycznie w podróży.

Rzeczywiście, poczucie palimpsestowości przestrzeni bywa twórcom właściwe nie tylko w sytuacji podróży po obszarze kultury antycznej. Wiek XIX jest przecież w ogóle czasem powodzenia archeologii, również tej efektownie egzotycznej, jak na obszarze kultury egipskiej; i jest czasem powodzenia refleksji antropologicznej fundowanej między innymi na porównywaniu różnych kultur o różnym charakterze i stopniu rozwoju, także kultur przebrzmiałych. Ten badawczo-naukowy sposób myślenia niekoniecznie potrzebuje podróży, może się żywić i odkryciami w swojszczyźnie, byle otrzymał pożywkę mitu. Palimpsestowość przestrzeni jest więc szczególnie mocno odczuwana, gdy uruchamia się mit rzeki-czasu. Badacz-odkrywca-artysta tworzy wtedy sugestywne obrazy rzeki-czasu, na przykład Niemna, zapisującej historię i minione kultury przedmiotami tkwiącymi w dnie i w brzegach, ukształtowaniem terenu, obyczajem i językiem nadbrzeżnych mieszkańców. Z tego punktu widzenia można wymienić, jako w obszernych fragmentach parnasyjskie, dwie wzajemnie bliskie chronologicznie powieści Orzeszkowej: *Nad Niemnem* i *Chama*. Swoistym odpowiednikiem takiego myślenia o palimpseście kultury jest fascynacja góralszczyzną, oparta na micie odwieczności gór, archaiczności stylu zakopiańskiego i kultury góralskiej. Tekstem szczególnie nasuwającym się jest *Na Skalnym Podhalu* Tetmajera (niektóre ogniwa cyklu, np. *O Wojtku Cudaku*). W obu przypadkach, Orzeszkowej i Tetmajera, zauważmy spojenie dwóch parnasyjskich fascynacji: swojską kulturą ludową i egzotyką, spojone poprzez mit czasu.

Zasygnalizujmy w tym miejscu myślowe połączenie drogi jako parnasyjskiej formuły poznawczej – z flâneuryzmem. Bliski

formule flâneuryzmu był Wiktor Gomulicki opisujący dzienne i nocne wyglądy wielkiego miasta. Warszawskie wędrowki Gomulickiego skutkują (w wierszach i w nowelistyce), podobnie jak Baudelaire'owskie po Paryżu, poetyckimi obrazami rozmaitej codzienności miejskiej, w której człowiek spotyka i odkrywa, ale i sam stanowi zaskakujące mikroświaty. Zarazem Gomulicki tworzy obrazy humanizujące naturalistycznego żarłocznego potwora miejskiego, poprzez odkrywanie w mieście zbiorowej duszy. Obrazuje ją metaforą i symbolem otwartych złotych oczu miejskich latarni, korespondujących blaskiem i mruganiem z księżycem i gwiazdami²¹. Zwróćmy uwagę, że znów widać inspirujące działanie nowoczesnej techniki, w tym wypadku techniki oświetlenia. Na taki obraz miasta Gomulicki nakłada niekiedy obraz impresjonistyczny²². Skądinąd związek pisarza z parnasyjskością ma także tę drogę, co związek Konopnickiej, tzn. podróż, i to częściowo podobnymi do Konopnickiej trasami.

W związku z kwestią wyglądów miasta przypomnijmy na koniec dość oczywistą okazję do uruchomienia parnasyjskiej formuły humanizmu przez podróż czy drogę: poczucie urody przestrzeni, krajobrazu, urody życia. Opis, będący wszak odpowiednikiem zmysłowego poznawania rzeczywistości, jest wtedy nastawiony na wydobycie wielowymiarowego piękna, zarówno powierzchniowego, dostępnego zmysłom, jak głębinowego, ujawnianego przez skojarzenia. Jest to siłą rzeczy największy i wewnętrznie zróżnicowany obszar międzypokoleniowych spotkań w parnasyjskości, co potwierdza rozpoznanie Anety Mazur, że „Wbrew poetykom sformułowanym parnasizm jest obecny w poetykach immanentnych wielu tekstów i autorów”²³.

²¹ Pisałam o tym w artykule *Gomulicki, Prus i latarnie uliczne*, w: *Wiktor Gomulicki. Problemy twórczości i recepcji (W 150 rocznicę urodzin)*, red. J. Rohoziński, Pułtusk 1999.

²² Pisała o tym J. Zajkowska, *Pejzaż miasta w „Strofach ulicznych” Wiktora Gomulickiego*, w: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy – tradycje*, red. B. Bobrowska, S. Fita, J.A. Malik, Lublin 2004.

²³ A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej...*, s. 114.

Przeprowadzony rekonesans, acz niepełny, pozwala wnioskować, że choć parnasyjskość nie uchodziła u nas za zjawisko silne, przecież jej łączliwość była z niewielu stron ograniczona, a dlatego jej potencjał integracyjny był nadspodziewanie mocny. To zaś prowadzi do przekonania, że historycy literatury i kultury nie powinni tracić z oczu jej literackiej atrakcyjności i przede wszystkim jej koneksji.