

# MIĘDZY LITERATURĄ POLSKĄ A OBcą

ANETA LIPSKA

Zakład Filologii Angielskiej PWSZ we Włocławku

## *Adonais*: Shelleya płacz w Italii

### *Adonais*: Shelley's Tears in Italy

**Słowa kluczowe:** John Keats, Percy B. Shelley, elegia, *Grand Tour*, ruina, wzniosłość

**Key words:** John Keats, Percy B. Shelley, elegy, *Grand Tour*, ruins, the sublime

Percy Bysshe Shelley był jednym z wielu angielskich podróżników, którzy w poprzednich stuleciach udawali się do Italii. Już od czasów renesansu Brytyjczycy lubowali się w wyprawach do Włoch, czego przejawem było między innymi zjawisko *Grand Tour* – podróży, która była obowiązkowym etapem edukacji każdego młodego dżentelmena. Pisze o tym James Boswell w *The Life of Samuel Johnson*: „A man who has not been in Italy is always conscious of an inferiority, from his not having seen what is expected a man should see”<sup>1</sup>.

Wojny napoleońskie na pewien czas uniemożliwiły Brytyjczykom wyjazdy na kontynent, jednak po 1815 roku zainteresowanie Italią było znowu ogromne. Pod wpływem nasilającego się w tym czasie światopoglądu romantycznego zmienił się jednak charakter tych wypraw. Celem *Grand Tour* nie były już wyłącznie rozrywka i czerpanie wiedzy z dorobku włoskiego renesansu. Podróż zyskała dużo głębsze znaczenie. Romantyk nie był przecież tylko podróżnikiem, ale pielgrzymem poszukującym własnej tożsamości oraz inspiracji. Italia stała się mekką takich angielskich poetów, jak George Byron, John Keats i Percy Bysshe Shelley. Tutaj pisali oni swoje największe dzieła, czyniąc z Italii nie tylko powierniczkę swoich przeżyć, ale także bohaterkę utworów.

---

<sup>1</sup> J. Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, Londyn 1922, s. 248. („Kto nie był we Włoszech zawsze ma poczucie niższości, gdyż nie zobaczył tego, co człowiek zobaczyć powinien”. – tłum. A. L.).

Shelley opuścił Anglię w roku 1818, w wieku 26 lat. Zatrzymując się po drodze we Francji i Szwajcarii, ostatecznie dotarł do Włoch, gdzie pozostał aż do śmierci w 1822 roku. W ciągu czterech lat podróżował szlakami wyznaczonymi przez swych wielkich poprzedników, takich jak Goethe. W ten sposób Shelley zawitał do Mediolanu, Werony, Wenecji, Bolonii, Florencji, Neapolu, a także do Rzymu. W liście do swojego przyjaciela, Thomasa Love Peacocka, Shelley tak pisze o swoim pobycie we Włoszech: "I believe, my dear Peacock, that you wish us to come back to England. How is it possible? Health, competence, tranquillity – all these Italy permits and England takes away"<sup>2</sup>.

Podróżując po Włoszech, Shelley napisał swoje największe dzieła, takie jak *Prometheus Unbound* [*Prometeusz rozpętany*] (1818), dramat *Cenci* (1819) oraz *Adonais: An Elegy on the Death of John Keats* (1821), z których ostatnie jest przedmiotem niniejszych rozważań. *Adonais* powstał wiosną 1821 roku, wkrótce po tym, jak dotarła do Shelleya wieść o śmierci Johna Keatsa, zmarłego na gruźlicę w wieku 26 lat w lutym tegoż roku. Płacz, co naturalne, jest jednym z dominujących motywów utworu i staje się wyrazem przeżyć podmiotu lirycznego już w pierwszym wersie ("I weep for Adonais"). Łzy w *Adonais* nie są jednak uwarunkowane jedynie sytuacją pozaliteracką. Możliwość wieloaspektowego ujęcia motywu płaczu obecnego w tym utworze wynika z przenikania się faktycznie przeżywanego tragedii osobistej ze skonwencjonalizowaną poetyką dziewiętnastowiecznych relacji z *Grand Tour*.

Shelley i Keats poznali się w 1816 roku w domu wspólnego znajomego, krytyka literackiego Leigh Hunta, u którego w kolejnych latach znajomości mieli okazję się spotykać. Poetów łączył podobny, romantyczny życiorys. Żyli w tym samym czasie, obaj umarli tragicznie w bardzo młodym wieku. Byli osamotnionymi poetami niedocenionymi za życia oraz wygnańcami na własne życzenie, szukającymi swojego miejsca na ziemi. Swe ostatnie lata obaj spędzili we Włoszech, gdzie napisali swoje największe dzieła.

Mimo tych zbieżności ich znajomość trudno nazwać przyjaźnią. Zbyt różnili się charakterem oraz podejściem do roli poezji i poety. Keats cenił Shelleya jako bardziej doświadczoną poetę, ale uważał, że jego poezja jest zbyt zaangażowana politycznie. Poza tym Keats, wywodzący się z klasy średniej, był obojętny, a wręcz nieufny wobec intencji dobrze urodzonego Shelleya<sup>3</sup>. Za to Shelley nieustannie interesował się losem swojego młodszego kolegi. Cenił wielki talent Keatsa i ubolewał nad tym, że jego dzieła są krytykowane, przez to coraz bardziej się z nim identyfikował. Najwyższym

---

<sup>2</sup> P. B. Shelley, *Letters from Italy*, list do Thomasa Love Peacocka, 6 kwietnia 1919, dostępne w Internecie: <http://terpconnect.umd.edu/~djb/shelley/lettersfromitaly.html> [dostęp: 20.06.2010]. („Wydaje mi się, drogi Peacocku, że chciałbyś, bym powrócił do Anglii? Jak to możliwe? Zdrowie, dostatek, spokój – wszystko to dają Włochy, a Anglia zabiera”. – Tłum. A. L.)

<sup>3</sup> K. N. Cameron, *Shelley: The Golden Years*, Cambridge 1974, s. 423.

tego wyrazem miał być napisany przez niego utwór *Adonais: An Elegy on the Death of John Keats*.

Już sam tytuł i pierwszy wers wiersza umiejscawiają go w tradycji elegijnej. Szczegółowa analiza tekstu wykazuje, że Shelley czerpie z gatunku elegii pastoralnej, osadzając go w kontekście kultury chrześcijańskiej<sup>4</sup>. Jest to wiersz żałobny, wyrażający lament nad śmiercią poety. Keats jest przedstawiony jako postać w swej wielkości porównywalna do bóstwa (stąd imię złożone z hebrajskiego *Adonai* i greckiego *Adonis*), nad którego śmiercią powinna rozpaczć godzina, będąca jej świadkiem:

I weep for Adonais – he is dead!  
 Oh, weep for Adonais! though our tears  
 Thaw not the frost which binds so dear a head!  
 And thou, sad Hour, selected from all years  
 To mourn our loss, rouse thy obscure compeers,  
 And teach them thine own sorrow, say: “With me  
 Died Adonais; till the Future dare  
 Forget the Past, his fate and fame shall be  
 An echo and a light unto eternity!”<sup>5</sup>

(1–9)

Nastrój utworu zmienia się. Początkowo podmiot liryczny rozpacza i wzywa muzę Uranię, aby wraz nim opłakiwała zmarłego. Także przyroda nieustannie współuczestniczy w cierpieniu żałobników. Jednak w końcowej części wiersza podmiot mówiący odzyskuje nadzieję, wierząc, że śmierć nie jest końcem, ale początkiem życia, i pragnąc dołączyć do duszy zmarłego. Dokonuje się tu apoteoza poety – jego dusza jednoczy się z naturą, odzyskuje nieśmiertelność, a jej niebiański blask oświetla wszechświat<sup>6</sup>.

*Adonais* nie jest jednak wyrazem żalu wyłącznie nad śmiercią człowieka, ale także poety niedocenionego za życia. Ostatnie wersy cytowanej wyżej strofy wyrażają przekonanie, że jego dzieła mogą być docenione dopiero przez kolejne pokolenia. W ten sposób Shelley nawiązuje do krytyki, jakiej doświadczył on sam, podobnie jak i Keats, ze strony recenzentów swoich utworów<sup>7</sup>. Istotnie, Shelley był przekonany, że bezpośrednią przyczyną śmierci

<sup>4</sup> R. Kurek, *Transformations of Apotheosis Percy Bysshe Shelley’s “Adonais”*, w: *From Queen Anne to Queen Victoria: Readings in 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Century British Literature and Culture*, red. G. Bystydzińska, E. Harris, Warszawa 2009, s. 303.

<sup>5</sup> P. B. Shelley, *Adonais*, w: *Selected Poems of P.B. Shelley*, red. J. Holloway, Londyn 1973, s. 57. („Płaczę za Adonajem – nie żyje! / Płaczmy za Adonajem! Mimo że łyż nasze / Nie stopią lodu, którym związana jest tak droga nam głowa! / A Ty, smutna Godzino, wybrana z wszystkich lat / By opłakiwać naszą stratę, obudz swych mrocznych towarzyszy / I naucz ich swego smutku, powiedz: wraz ze mną / Odszedł Adonais; nim Przyszłość ośmieli się / Zapomnieć o Przeszłości, jego los i sława będą / Echem i światłem prowadzącym do nieskończoności”. – Tłum. A. L).

<sup>6</sup> R. Kurek, dz. cyt., s. 306.

<sup>7</sup> M. O’Neill, *Percy Bysshe Shelley: A Literary Life*, Houndmills 1989, s. 148.

Keatsa był atak choroby wywołany krytyczną recenzją *Endymiona* (1818), która ukazała się w *The Quarterly Review*. W liście do redaktora tego pisma Shelley z żalem pisze:

Surely [Endymion], with all its faults, is a very remarkable production for a man of Keats's age, and the promise of ultimate excellence is such as has rarely been afforded even by such as have afterwards attained high literary eminence [...]. Poor Keats was thrown into a dreadful state of mind by this review, which, I am persuaded, was not written with any intention of producing the effect, to which it has, at least, greatly contributed, of embittering his existence, and inducing a disease from which there are now but faint hopes of his recovery<sup>8</sup>.

W równie oskarżycielskim i rozżalonym tonie napisane jest słowo wstępne do *Adonais*:

It may well be said, that these wretched men know not what they do. They scatter their insults and their slanders without heed as to whether the poisoned shaft lights on a heart made callous by many blows or one like Keats's, composed of more penetrable stuff [...]. Miserable men! You, one of the meanest, have wantonly defaced one of the noblest specimens of the workmanship of God<sup>9</sup>.

Wydaje się, że cały utwór może być odczytywany jako oskarżenie recenzentów *The Quarterly Review* o śmierć poety. Jeden z fragmentów wiersza jest wyraźną inwektywą skierowaną do konkretnej osoby, określonej jako „morderca”, którego podmiot liryczny wzywa do skruchy i żalu za swój czyn:

Our Adonais has drunk poison – oh!  
 What deaf and viperous murderer could crown  
 Life's early cup with such a draught of woe?  
 The nameless worm would now itself disown.  
 (316–9)

[...]  
 Live thou, whose infamy is not thy fame!  
 Live! fear no heavier chastisement from me,  
 Thou noteless blot on a remember'd name!

<sup>8</sup> P. B. Shelley, *Letters ...*, list do redaktora *The Quarterly Review*, 22 marca 1818. („Z pewnością, [Endymion], mimo swoich słabości, jest wielkim osiągnięciem jak na człowieka w wieku Keatsa; zapowiedź ostatecznej doskonałości jest znacznie wyrazistsza niż u tych, którzy później osiągnęli sławę jako pisarze [...]. Biedny Keats został doprowadzony do fatalnego stanu umysłu przez tę recenzję, której celem zapewne nie było, ale stało się skutkiem, wprowadzenie go w rozgoryczenie i wywołanie u niego choroby, która nie daje mu wielkiej nadziei na powrót do zdrowia”. – Tłum. A. L.).

<sup>9</sup> Tenże, *Wstęp do Adonais*. Cyt. za: K. N. Cameron, dz. cyt., s. 431. („Można powiedzieć, że ci przekłeci ludzie nie wiedzą, co czynią. Rzucają obelgami i oszczerstwami, nie zważając na to, czy ich obrzydliwe komentarze dotyczą serca, które stało się już nieczułe na tak liczne uderzenia, czy też serca dużo bardziej wrażliwego, kogoś takiego jak Keats [...]. Nieszczęśnicy! Ty, najpodlejszy z nich wszystkich, bez skrupułów zniszczyłeś jedno z najszlachetniejszych dzieł Bożych rąk”. – Tłum. A. L.).

But be thyself, and know thyself to be!  
 And ever at thy season be thou free  
 To spill the venom when thy fangs o'erflow;  
 Remorse and Self-contempt shall cling to thee;  
 Hot Shame shall burn upon thy secret brow,  
 like a beaten hound tremble thou shalt – as now<sup>10</sup>.  
 (325–33)

W strofach *Adonais* widoczne jest jednak przekonanie, że Keats, pomimo krytyki, jakiej doświadczył, stanie się nieśmiertelny dzięki swoim dziełom. Jak Shelley pisał w swojej *Obronie poezji*, „poezja zachowuje od zniszczenia tchnienie boskości w człowieku”<sup>11</sup>. Keats nie umarł, ale stał się częścią opisywanego przez siebie świata, ewoluował, przechodząc w nową formę istnienia:

Peace, peace! he is not dead, he doth not sleep,  
 He hath awaken'd from the dream of life  
 (343–4)

[...]  
 He is made one with Nature: there is heard  
 His voice in all her music, from the moan  
 Of thunder, to the song of night's sweet bird;  
 He is a presence to be felt and known  
 In darkness and in light, from herb and stone<sup>12</sup>  
 (370–4)

Keats żyje poprzez swoje utwory, podczas gdy żyjący bliscy są śmierci:

[...] We decay  
 Like corpses in a charnel; fear and grief  
 Convulse us and consume us day by day,  
 And cold hopes swarm like worms within our living clay.<sup>13</sup>  
 (348–51)

<sup>10</sup> Tenże, *Adonais*, s. 67. („Nasz Adonais spożył truciznę! / Cóż za głuchy i kaśliwy morderca mógł wręczyć / Ten przedwczesny kielich napoju żalości? Dziś ten bezimienny robak zapałby się siebie. [...] / Żyj więc, niesława twa nie będzie twą sławą! / Żyj! Nie obawiaj się pouczeń ode mnie. / Ty nieistotna plamo na imieniu, które będzie zapamiętane! / Ale bądź sobą i wiedz, że jesteś. / Zawsze o swej porze / Pluj trucizną, która cię przepętnia. / Wyrzuty i pogarda samego siebie nigdy cię nie opuszczą; / Wstyd palić będzie twe nieznanne oblicze; / jak pokąsany pies drzeć będziesz jak teraz”. – Tłum. A. L.).

<sup>11</sup> Tenże, *Obrona poezji*, przeł. J. Świerżowicz, w: *Manifesty romantyzmu: Anglia, Niemcy, Francja*, wyb. i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 102.

<sup>12</sup> Tenże, *Adonais*, s. 68–9. („Cisza więc! on nie umarł, on nie śpi, / On obudził się ze snu życia [...] / On i natura to jedno, słyhać / Jego głos w jej muzyce, w pomruku / / Grzmotów, w słodkich pieśniach nocnych ptaków; / Jest obecnością, którą trzeba poczuć i poznać, / W ciemności jak i w świetle, w kwiecie i kamieniu”. – Tłum. A. L.).

<sup>13</sup> Tamże, s. 68. („Rozpadamy się / Jak ciała w kostnicy; strach i żal / Wstrząsają nami i pożerają nas dzień za dniem. / A zimne nadzieje roją się w nas jak robactwo w glinie naszych ciał”. – Tłum. A. L.).

*Adonais* jest więc okazją nie tylko do opłakiwania przyjaciela, ale do ogólnej refleksji nad przemijalnością czasu i nad śmiercią:

Alas! that all we lov'd of him should be,  
 But for our grief, as if it had not been,  
 And grief itself be mortal! Woe is me!  
 Whence are we, and why are we? of what scene  
 The actors or spectators? Great and mean  
 Meet mass'd in death, who lends what life must borrow.<sup>14</sup>  
 (181–6)

Twórczość Shelleya krytykowano nieustannie również w kraju<sup>15</sup>. Był on niezrozumiany nie tylko przez krytyków, ale i samych czytelników. Oskarżano go o radykalizm i upolitycznienie swojej poezji. Między innymi z tego powodu zdecydował się on opuścić ojczyznę w poszukiwaniu przyjaznego mu środowiska<sup>16</sup>. W konsekwencji czekał go los wygnańca, żyjącego z dala od przyjaciół i rodziny:

Midst others of less note, came one frail Form,  
 A phantom among men; companionless  
 (271–2)  
 [...]  
 Actaeon-like, and now he fled astray  
 With feeble steps o'er the world's wilderness<sup>17</sup>  
 (276–7)

Zatem *Adonais* nie jest tylko płaczem nad śmiercią innego poety i ogólną refleksją nad przemijalnością życia, ale także płaczem nad samym sobą. Podmiot liryczny jest rozgoryczony tym, że spotkał go los „samotnego fantoma” pośród obcych mu ludzi. Można przypuszczać, że również poniższy fragment odnosi się do samego Shelleya:

[He] who in another's fate now wept his own,  
 As in the accents of an unknown land  
 He sung new sorrow<sup>18</sup>  
 (300–2)

<sup>14</sup> Tamże, s. 63. („Niestety, gdyby nie nasz smutek, / Wszystko cośmy w nim kochali byłoby niczym. / Ale nawet smutek jest śmiertelny! Ja nim jestem! / Skąd jesteście, dlaczego jesteście? Z jakiej sceny, / Aktorzy czy widzowie? I wielcy i mali, / Wszyscy spotykają się w śmierci, która odbiera co pożycza życie”. – Tłum. A. L.).

<sup>15</sup> Również i omawiany tu *Adonais* miał spotkać się z ostrą krytyką ze strony recenzentów. Zob. O'Neill, dz. cyt., s. 151.

<sup>16</sup> Innym powodem, dla którego Shelley zmuszony był opuścić ojczyznę, było oburzenie w kraju wywołane jego kontrowersyjnym postępowaniem, tj. afiszowaniem się ze swoimi ateistycznymi poglądami oraz jego romansem z Mary Wollstonecraft Godwin, który miał się przyczynić do samobójczej śmierci jego pierwszej żony Harriet Shelley.

<sup>17</sup> P. B. Shelley, *Adonais*, s. 66. („Pośród innych przyszła słaba i nieistotna Forma, / Samotny fantom pośród ludzi [...]; / Niczym Akteon, uciekł w nieznanne / Słabymi krokami poprzez dziki świat”. – Tłum. A. L.).

<sup>18</sup> Tamże, s. 67. („[Ten] który w innym losie opłakuje swój własny, / Jakby językiem nieznanego kraju / Odśpiewywał nowy smutek”. – Tłum. A. L.).

Powyższe wersy bezpośrednio odsyłają do tułaczego losu poety, łącząc konwencję elegii z motywem podróży. Shelley był jednym z wielu romantyków, którzy w podróżowaniu upatrywali możliwość przekraczania barier i dojścia do samopoznania. Włochy, a zwłaszcza Rzym, bardzo temu sprzyjały. Wydaje się, że żadne miasto nie odpowiadało tak bardzo duchowości romantycznej jak Wieczne Miasto. Miejsce to stawało się dla nich schronieniem i tutaj odnajdowali oni ukojenie; jak pisze Byron w *Wędrownkach Czajld Harolda*: „Rzymie! Ojczyzno ma! Grodzie mej duszy! / Sieroce serca niech się k'tobie garną”<sup>19</sup>. Miasto to stało się także bliskie sercu Adama Mickiewicza. W jednym z listów do swojego brata nazywa je swoją „drugą ojczyzną”: „Całą jesień spędziłem w Rzymie, który kocham jak drugą ojczyznę i skąd trudno mi będzie wyjechać”<sup>20</sup>.

W Rzymie przybysze czuli się jak u siebie, mimo że onieśmiał ich swym ogromem i świetnością. „Rzym jest dotąd największą rzeczą na ziemi”, pisze Mickiewicz w liście do córki<sup>21</sup>. Podobne były odczucia Goethego: „Tak, nareszcie przybyłem do tej stolicy świata!”, czytamy w *Podróży włoskiej*<sup>22</sup>. To miasto, dzieło pracy wielu pokoleń, oszałamiało podróżników także swoją różnorodnością. Owo wrażenie, jak pisze Georg Simmel, wynika z „estetycznego oddziaływania” Rzymu, które wymaga od odbiorcy „budowani[a] z fragmentarycznych i izolowanych doznań zrozumiałego i spójnego obrazu świata”<sup>23</sup>. Wielość doświadczeń nierzadko przerastała przybyszów. Goethe przyznaje, że czuje się wręcz przytłoczony obfitością tego miasta, które zdaje się przekraczać jego możliwości poznawcze:

W innych miejscach trzeba szukać rzeczy ważnych, tu przytłaczają nas one swym nadmiarem. Dokądkolwiek pójde, gdziekolwiek przystanę, mam przed oczami najróżnorodniejsze widoki [...]. Cóż po jednym piórze, kiedy to trzeba tysiąca rylców! A wieczorem po tym oglądaniu i podziwianiu jestem zmęczony i wyczerpany<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> G. G. Byron, *Wędrownki Czajld Harolda*, Pieśń IV, LXXVIII, przeł. J. Kasprowicz, w: tegoż, *Wiersze, poematy, Wędrownki Czajld Harolda*, red. J. Żuławski, Warszawa 1986, s. 592.

<sup>20</sup> List do Franciszka Mickiewicza, 4 kwietnia 1831, cyt. za: A. Litwornia, *Rzym Mickiewicza. Poeta nad Tybrem 1829–1831*, Warszawa 2005, s. 19.

<sup>21</sup> List do Marii Mickiewiczówny, 19 grudnia 1918, cyt. za: A. Litwornia, dz. cyt., s. 9.

<sup>22</sup> J. W. Goethe, *Podróż włoska*, przeł. H. Krzeczkowski, Warszawa 1980, s. 110. Przywoływanie Goethego w kontekście pisarstwa romantycznego może wydawać się kontrowersyjne i prowokujące dyskusję dotyczącą przynależności epokowej niemieckiego twórcy. Warto jednak zaznaczyć, że tradycyjna historia literatury nie jest wystarczająco miarodajna w kontekście osiemnasto- i dziewiętnastowiecznych relacji z *Grand Tour*. Pomimo niewątpliwych różnic relacje zarówno Goethego, jak i podróżników romantycznych wpisują się w jedną i, wydaje się, niepodzielną tradycję fascynacji kulturą śródziemnomorską. Poza tym relacja Goethego, wobec braku popularnych przewodników turystycznych na początku XIX wieku (pierwsze wydanie Baedekera to rok 1834), pełniła często funkcję właśnie przewodnika dla podróżników romantycznych.

<sup>23</sup> G. Simmel, *Rzym. Analiza estetyczna*, w: tegoż, *Most i drzwi: wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 55.

<sup>24</sup> J. W. Goethe, dz. cyt., s. 115.

Zachwyty, ale i niemożność opisania swoich przeżyć na widok Rzymu, ogarnia także Shelleya. W liście do Peacocka pisze:

Come to Rome. It is a scene by which expression is overpowered; which words cannot convey [...]. When I tell you that these ruins cover several acres, and that the paths above penetrate at least half their extent, your imagination will fill up all that I am unable to express of this astonishing scene<sup>25</sup>.

Jak wszystkich podróżników, Shelleya zachwycała sztuka włoskich mistrzów renesansu, a także sielankowe pejzaże Italii. Jednak największy wpływ wywarły na niego ruiny starożytnego Rzymu. I w tym względzie nie był on odosobniony, gdyż – jak zauważa Marta Piwińska – „już od pół wieku Europa kochała ruiny. Na ruinach ćwiczyła sobie historyczną wyobraźnię, wznosiła ducha, sercem się wczuwała”<sup>26</sup>. Walory zrujnowanej budowli jako przedmiotu o wartości estetycznej zostały docenione już przez sztukę osiemnastego wieku. Ruiny zyskały emocjonalną „wymowność”, „smutek” i „poetyckość”<sup>27</sup>. Jak zauważa Simmel, głębia doświadczenia estetycznego ruin wynika z faktu, że są one tak „skrajnym spotęgowaniem i spełnieniem terazniejszej formy przeszłości”, że nie sposób ich kontemplować inaczej jak „cał[a] dusz[a]”<sup>28</sup>. Dlatego też romantycy tak sobie je upodobali.

Shelley także miał swoje ulubione miejsca w Rzymie, takie jak Kolozeum czy Panteon, po których przechadzał się każdego wieczora, aby móc je kontemplować w świetle księżyca<sup>29</sup>. Zapisywał w swoich notatnikach wrażenia z każdej takiej wędrowki. Stąd wiemy o uczuciach, jakie one w nim wywoływały. Poeta patrzył na gruz miasta z żalem i smutkiem, były one bowiem dla niego, podobnie jak dla innych podróżników tego okresu, nie tylko świadectwem przemijającego i nieodwracalnego czasu, ale też świadkiem wstydlivej historii i „skarłałej» terazniejszości”<sup>30</sup>. Rzym jest dla Shelleya ruiną minionej cywilizacji, zaprzepaszczonego dziedzictwa starożytnego:

And what shall I say to you of Rome? If I speak of the inanimate ruins, the rude stones piled upon stones, which are the sepulchres of the fame of those who once arrayed them with the beauty which has faded, will you believe me insen-

<sup>25</sup> P. B. Shelley, *Letters ...*, list do Love Peacocka, 23 marca 1819. (Przyjedź do Rzymu. Jego widok zniewala ekspresją, słowa nie potrafią go wyrazić [...]. Kiedy powiem ci, że te ruiny rozciągają się na obszarze kilku akrów, i że ścieżki pokrywają co najmniej połowę tego obszaru, twoja wyobraźnia wypełni się zadziwiającą sceną, której ja nie jestem w stanie wyrazić. – Tłum. A. L.).

<sup>26</sup> M. Piwińska, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981, s. 317.

<sup>27</sup> G. Królikiewicz, *Terytorium ruin: ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 22–3.

<sup>28</sup> G. Simmel, *Ruina. Próba estetyczna*, w: tegoż, *Most i drzwi...*, s. 175.

<sup>29</sup> R. Holmes, *Shelley: The Pursuit*, Londyn 1974, s. 485.

<sup>30</sup> G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 25.



sible to the vital, the almost breathing creations of genius yet subsisting in their perfection?<sup>31</sup>

Te same myśli Shelley przekazuje w *Adonais*. Rzym jest dla niego

[...] the sepulchre,  
Oh, not of him, but of our joy: 'tis nought  
That ages, empires and religions there  
Lie buried in the ravage they have wrought;<sup>32</sup>  
(424–7)

Ruiny miasta są dla Shelleya, wedle Grażyny Królikiewicz, „zarastającym i opustoszałym królestwem Melancholii”<sup>33</sup>. Podobny wydźwięk mają opisy ruin rzymskich innych twórców romantycznych. Byron w *Wędrownkach Czajld Harolda* nazywa Rzym „matką umarłych królestw”<sup>34</sup>. Nad „Rzymem, co już się wali” ubolewa też pasterz z wiersza Juliusza Słowackiego: „Rzymie! Nie jesteś ty już dawnym Rzymem”<sup>35</sup>. Takie same myśli ogarniały także Goethe podczas jego przechadzek po Wiecznym Mieście:

Dużo chodzę [...] oglądam ruiny [...].Wszędzie natrafiam na ślady rzeczy wspaniałych i zniszczeń; jedno i drugie przekraczają moje wyobrażenia. To, co zostawili barbarzyńcy, zniszczyli budowniczkowie nowego Rzymu. Oto mamy przed sobą byt nieprzerwany od przeszło dwóch tysięcy lat, przeorany i gruntownie zmieniony przez przemiany czasu, a jednak nadal jest to ta sama ziemia<sup>36</sup>.

Opisy ruin rzymskich, przepełnione melancholią i nostalgią, stały się nieodłącznym elementem poetyki romantycznej. Można tu nawet mówić o „elegijnej” poetyce ruin. Ruiny miasta współgrały z wrażliwością romantyków, którzy w szczególny sposób odczuwali dramat egzystencjalny<sup>37</sup>. Z ich utworów przebija refleksja nad kruchością dzieł ludzkich, ale także nad słabą kondycją samego człowieka. Z ruinami budowli utożsamiali się w sposób empatyczny, gdyż pozwalały im one określić ich własną pozycję we wszechświecie. Píše o tym między innymi Cecilia Enjuto Rangel, za przykład podając ubo-

<sup>31</sup> P. B. Shelley, *Letters ...*, list do Love Peacocka, 23 marca 1819 („I cóż mam Ci powiedzieć o Rzymie? Jeśli powiem Ci o martwych ruinach, masywnych zwałonych kamieniach, niczym grobowiec sławy tych, którzy kiedyś ozdobili je pięknem, które już przeminęło, czy uznasz mnie za niewrażliwego na ich witalność, na oddychające wręcz dzieła geniuszu wciąż żywe w swej doskonałości?” – Tłum. A. L.).

<sup>32</sup> P. B. Shelley, *Adonais*, s. 70. („[...] grobowcem, / Nie jego, ale naszej radości, jest niczym, / Te wieki, imperia, religie / Pogrzebane są w spustoszeniu, którego same dokonały” – Tłum. A. L.).

<sup>33</sup> G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 35.

<sup>34</sup> G. G. Byron, dz. cyt., Pieśń IV, LXXVIII, s. 592.

<sup>35</sup> J. Słowacki, *Rzym*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, red. M. Kridl, L. Piwiński, Warszawa 1930, s. 39.

<sup>36</sup> J. W. Goethe, dz. cyt., s. 114–5.

<sup>37</sup> G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 11.

lewającego nad upadkiem Wenecji Czajld Harolda. Utożsamia się on z jej losem to tego stopnia, że sam siebie określa jako „ruina wśród ruin”<sup>38</sup>:

Lecz moja dusza się błąka; niech wróci,  
Niech nad upadkiem poduma, niech stanie,  
Sama ruina wśród ruin; niech rzuci wzrok na tę wielkość umarłą – [...] <sup>39</sup>

Ruina, czyli rozpad pewnej całości, funkcjonowała jako metafora „rozpadu osobowości”<sup>40</sup>, jakiej doświadczał romantyczny podróżnik–pielgrzym, nigdzie „swój”, wszędzie „obcy”, wręcz bliski obłędu. Co więcej, ruina odzwierciedlała jego wewnętrzne rozdarcie między potrzebą samotności a tęsknotą za ojczyzną. Jak ruina, życie romantyka rozbite było na drobne kawałki. Można zatem powiedzieć, że kontemplacja ruin stała się obowiązkowym etapem romantycznego *Grand Tour* – dopełnieniem wędrówki, podróżą duchową w głąb siebie.

Potencjał emocjonalny *Adonais* wiąże się także z innym komponentem konwencji dziewiętnastowiecznych relacji z podróży – poetyką wzniosłości. Według teoretyków sztuki wzniosłość jest wynikiem doświadczenia sztuki bądź natury, które to wywołują u widza całą gamę uczuć, od zachwyty po grozę<sup>41</sup>. Edmund Burke za cechy przedmiotów wywołujących wzniosłość uznał między innymi rozległość rozmiarów, szorstkość, mroczność, nieskończoność i potęgę. Zauważył też, że doświadczeniu wzniosłości sprzyjają zarówno silne namiętności, jak i cisza oraz samotność<sup>42</sup>.

Ruiny, jako formy przynależące zarówno do sztuki, jak i do natury, sprzyjające silnym emocjom, stały się dla romantyków kwintesencją wzniosłości. Dla romantyków, którzy w naturze doszukiwali się znamion boskiej nieskończoności, były one dowodem przemijalności dzieł ludzkich i nieskończoności dzieł natury<sup>43</sup>. Ruiny Rzymu w omawianym utworze Shelleya to pozostałości miasta, które stopniowo pochłaniane są przez otaczający pejzaż, stając się w końcu jego nieodłączną częścią:

Go thou to Rome – at once the Paradise,  
The grave, the city, and the wilderness;  
And where its wrecks like shatter'd mountains rise,  
And flowering weeds, and fragrant copses dress  
The bones of Desolation's nakedness  
Pass, till the spirit of the spot shall lead

<sup>38</sup> C. E. Rangel, *Cities in Ruins: The Politics of Modern Poetics*, West Lafayette 2010, s. 9.

<sup>39</sup> G. G. Byron, dz. cyt., Pieśń IV, XXV, s. 575.

<sup>40</sup> G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 26.

<sup>41</sup> *Historia piękna*, red. U. Eco, A. Kuciak, Poznań 2005, s. 278–97.

<sup>42</sup> Tamże, s. 290.

<sup>43</sup> C. E. Rangel, dz. cyt., s. 10.

Thy footsteps to a slope of green access  
 Where, like an infant's smile, over the dead  
 A light of laughing flowers along the grass is spread;<sup>44</sup>  
 (w. 433–41)

Moc sprawcza natury, która stopniowo, ale zdecydowanie odzyskuje przestrzeń tymczasowo odebraną przez ludzi, dla romantyka jest tutaj źródłem wzniosłości<sup>45</sup>.

Powyższy opis współgra z nastrojem malarstwa romantycznego, choćby autorstwa Williama Turnera, w którym wyznacznikiem estetycznym była właśnie wzniosłość. Za przykład mogą tu posłużyć takie obrazy Turnera jak *Eruption of Vesuvius* (1817), *The Forum with a Rainbow* (1819), *Ariccia Sunset* (1828), *Modern Rome – Campo Vaccino* (1839). Twórcy tego okresu upodobali sobie nie regularne ogrody i neoklasyczne budowle, ale dziką przyrodę, architekturę gotycką oraz ruiny dotknięte czasem, a więc zniszczone, niekompletne, obrośnięte mchem<sup>46</sup>. Shelley w przywołanym fragmencie wyraźnie odwołuje się do tej poetyki. Ruina jako forma uszkodzona, forma „bezfornna” stanowiła samoistne źródło wzniosłości wyzwajającej uczucia nostalgii i melancholii. W jednym z listów Shelley opisuje Koloseum:

The Coliseum is unlike any work of human hands I ever saw before. It is of enormous height and circuit, and the arches built of massy stones are piled on one another, and jut into the blue air, shattered into the forms of overhanging rocks. It has been changed by time into the image of an amphitheatre of rocky hills overgrown by the wild olive, the myrtle, and the fig-tree, and threaded by little paths, which wind among its ruined stairs and immeasurable galleries: the copsewood overshadows you as you wander through its labyrinths, and the wild weeds of this climate of flowers bloom under your feet<sup>47</sup>.

Ruiny wpisują się tu w górzysty krajobraz Italii. Majestatyczne, wzbudzają jednocześnie zachwyt i trwogę.

Widoczne w *Adonais* upodobanie do poetyki wzniosłości jest także ściśle związane z popularną w tym czasie gotycką nastrojowością literatury. Twórcy romantyczni ponad rzeczywistość i racjonalizm wynieśli wyobraźnię, co

<sup>44</sup> P. B. Shelley, *Adonais*, s. 71. („Pójdź do Rzymu – Raju, / Grobu, miasta, dzikości zarazem; / Gdzie ruiny wznoszą się jak roztrzaskane góry, / A kwitnące chwasty i pachnące zagajniki przykrywają / Nagość kości spustoszenia; / Pójdź dopóki dusza miejsca doprowadzi cię / Do zielonego wzgórza, porośniętego świetlistymi kwiatami, / śmiejącymi się nad śmiercią jak dzieci”. – Tłum. A. L.).

<sup>45</sup> C. E. Rangel, dz. cyt., s. 11.

<sup>46</sup> U. Eco, dz. cyt., s. 282–5.

<sup>47</sup> P. B. Shelley, *Letters ...*, list do Love Peacocka, 22 grudnia 1818. („Koloseum jest inne od wszystkich dzieł rąk ludzkich, jakie kiedykolwiek widziałem. Ma niezwykłą wysokość i obwód, a jego ułożone piętrowo łuki, zbudowane z masywnych kamieni i roztrzaskane na kształt zwisających skał, wbijają się w błękitne powietrze. Z czasem przybrało wizerunek amfiteatru skalistych wzgórz obrośniętych dzikim drzewem oliwnym, mirtą i drzewem figowym, przewleczonych wąskimi ścieżkami, które wiją się wśród jego zburzonych schodów i niezmiernych arkad”. – Tłum. A. L.).

w połączeniu z ich upodobaniem do grozy zaowocowało rozwojem gatunku powieści gotyckiej oraz poezji cmentarnej – przepełnionych wizją zrujnowanych zamczysk, opustoszałych klasztorów i grobowców<sup>48</sup>. Niektórzy z pisarzy angielskich udawali się na *Grand Tour* do Włoch właśnie w poszukiwaniu takich mrocznych miejsc, które mogły stać się źródłem twórczej inspiracji. W utworach tego nurtu panowała atmosfera strachu i wszechobecność śmierci<sup>49</sup>. *Adonais* odpowiada tej gotyckiej nastrojowości do tego stopnia, że można tu mówić nawet o apoteozie śmierci. Płacz nad stratą wielkiego poety jest równoważony przekonaniem, że śmierć jest dla niego wytchnieniem i wyzwoleniem:

To that high Capital, where kingly Death  
Keeps his pale court in beauty and decay,  
He came; and bought, with price of purest breath,  
A grave among the eternal.– Come away!  
Haste, while the vault of blue Italian day  
Is yet his fitting charnel-roof! while still  
He lies, as if in dewy sleep he lay;  
Awake him not! surely he takes his fill  
Of deep and liquid rest, forgetful of all ill.<sup>50</sup>

(w. 55–63)

Rzym, stolica świata, jest tu także królestwem Śmierci. Tutaj, „pod niebieskim dachem Italii”, znajduje się grób drogiego mu Keatsa.

Podsumowując, *Adonais* Percy Bysshe Shelleya wpisuje się w krąg utworów romantycznych o ogromnym ładunku emocjonalnym. Jak zostało wykazane, uczuciowość ta ma wiele źródeł, zarówno literackich, jak i pozaliterackich. Omawiając je, należy brać pod uwagę osobiste doświadczenia Shelleya, które niewątpliwie uprawomocniają odczytywanie motywu płaczu w utworze przez pryzmat faktycznego przeżywania śmierci Keatsa oraz żalu z powodu niedoceny twórczości zmarłego poety. Płacz ten spotęgowany jest jego własnym losem wygnania i doświadczoną przez niego krytyką. Nie należy jednak ignorować obecności w utworze skonwencjonalizowanej poetyki literatury romantycznej, a zwłaszcza dziewiętnastowiecznych relacji z *Grand Tour*. Italia, Rzym, jego ruiny stały się dla romantyka Shelleya „miejscem

<sup>48</sup> U. Eco, dz. cyt., s. 288.

<sup>49</sup> Upodobanie do poezji cmentarnej i erotyzmu śmierci widoczne jest w wielu utworach Shelleya, np. w *Hymnie do intelektualnego Piękna* (*Hymn to Intellectual Beauty*, 1817) czy *Wierszach pośmiertnych* (*Posthumous poems*, 1824).

<sup>50</sup> P. B. Shelley, *Adonais*, s. 59. („Do tej wysokiej stolicy, gdzie królewska Śmierć / Utrzymuje swój błąd dwór w pięknie i rozpadzie; / Poszedł i wykupił ceną swej najczystszej piersi / Grób w wieczności. Wyjdźmy czym prędzej, / Póki niebieskie niebo Italii jest / Dachem jego kostnicy, póki / Leży spokojnie, niczym w rozrzuconym śnie; / Nie budźmy go! Czerpie już pewnie / Z głębokiego źródła wytchnienia, niepomny wszelkiego zła”.

– Tłum. A. L.).

ćwiczenia emocji”, jak mówi Królikiewicz<sup>51</sup>. Przeżycie osobiste poety wydaje się wpisane w tę konwencję. Płacząc nad Rzymem, Shelley płacze nad śmiercią Keatsa i nad samym sobą.

## Bibliografia

### Źródła

- Byron George G., *Wiersze, poematy, Wędrówki Czajld Harolda*, przeł. Jan Kasprówicz i in., wyb. Juliusz Żuławski, Warszawa 1986.
- Goethe Johan W., *Podróż włoska*, przeł. Henryk Krzeczkowski, Warszawa 1980.
- Manifesty romantyzmu 1790–1830: Anglia, Niemcy, Francja*, wyb. i oprac. Alina Kowalczykowa, Warszawa 1995.
- Shelley Percy B., *Selected Poems of P.B. Shelley*, red. J. Holloway, Londyn 1973.
- Shelley Percy B., *Letters from Italy*, The Percy Bysshe Shelley Resource Page, <http://terpconnect.umd.edu/~djb/shelley/lettersfromitaly.html> [dostęp: 20 czerwca 2010].
- Słowacki Juliusz, *Rzym*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, red. Manfred Kridl, Leon Piwiński, Warszawa 1930, s. 39–40.

### Opracowania

- Boswell James, *The Life of Samuel Johnson*, Londyn 1922.
- Cameron Kenneth N., *Shelley. The Golden Years*, Cambridge, MA 1974.
- Historia piękna*, red. Umberto Eco, przeł. Agnieszka Kuciak, Poznań 2005.
- Holmes Richard, *Shelley: The Pursuit*, Londyn 1974.
- Królikiewicz Grażyna, *Terytorium ruin: ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
- Kurek Renata, *Transformations of Apotheosis in Percy Bysshe Shelley's Adonais*, w: *From Queen Anne to Queen Victoria: Readings in 18th and 19th Century British Literature and Culture*, red. Grażyna Bystydzieńska, Emma Harris, Warszawa 2009, s. 303–308.
- Litwornia Andrzej, *Rzym Mickiewicza: Poeta nad Tybrem, 1829–1831*, Warszawa 2005.
- O'Neill, Michael, *Percy Bysshe Shelley: A Literary Life*, Houndmills 1989.
- Piwińska Marta, *Złe wychowanie*, Warszawa 1981.
- Rangel Cecilia E., *Cities in Ruins: The Politics of Modern Politics*, West Lafayette 2010.
- Simmel Georg, *Most i drzewi: wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Warszawa 2006.

## Summary

Several months after John Keats's untimely death Percy Bysshe Shelley, another exile in Rome, penned *Adonais. An Elegy on the Death of John Keats*. Central to the poem are Shelley's tears, and the present article discusses this multi-faceted motif. Written in an elegiac tone, the poem expresses grief over Shelley's compatriot, whom the author both knew and respected. The speaker's emotions are amplified by the memories of fierce criticism Keats was unjustly subject to. Shelley clearly sympathised with Keats, leading a similar life in exile and having come into criticism himself. The present article, however, also argues that the motif of tears in

<sup>51</sup> G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 23.

the poem can be studied not only from a biographical but also from a strictly literary perspective – as a manifestation of Romantic conventions, especially those governing travel writing on the *Grand Tour* of Italy. Tears in *Adonais* reflect the speaker's grief, nostalgia, melancholy and terror, all of which emotions were typical of the literary experience of ruins, as well as the interrelated notions of the sublime and the Gothic. The motif of tears is thus a multi-layered one, constituted by both the author's personal experience and the popular conventions of Romantic travel.