UWM 2026 PRACE LITERATUROZNAWCZE XIV ISBN 2353–5164
21–49 e-ISBN 2450–0798

DOI: 10.31648/pl.12234
Wojciech Mazurek
University of Warsaw
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4826-6396
e-mail: w.mazurek3@uw.edu.pl

Ciemne apozjopezy. *Sulamita* Bogumiła Aspisa i polski parnasizm

Dark Aposiopeses. Bogumil Aspis's *Sulamita* and Polish Parnassianism

Słowa kluczowe: parnasizm, romantyzm, Biblia, orientalizm, *Pieśń nad Pieśniami*, poemat dramatyczny, apozjopeza, Bogumił Aspis
Keywords: Parnassianism, Romanticism, the Bible, orientalism, *Song of Songs*, dramatic poem, aposiopesis, Bogumił Aspis

Abstract

Bogumił Aspis's dramatic poem *Sulamita* (1874) is a forgotten work of Polish Parnassianism. The article reconstructs its connections with the Parnassian worldview: the vision of cosmic annihilation, "social agnosticism", the retrotopian neo-Hellenistic and oriental turn, the strategies of *impersonnalité* and *impassibilité*, as well as the principle of structural and semantic precision in poetry. Another important context is provided by the work of the "decadents of the south of the century" (a term coined by M. Płachecki), namely the return of a pessimistic conception of history, evoked through desperate cruelty, "debauched triumphs of blood", the delirious physiologisation of suffering, the rhythm of "smashing brains, bodies, and human groups into dust", the frantic movement of "stripped of values" people and the battle of the sexes ending in the protagonists' suicides. Thus, *Sulamita* is presented as a model realisation of Parnassian poetics, in which the formally homogeneous surface of the text conceals content that destabilises the patriarchal order.

Sulamita. Pieśni wschodnie Bogumiła Aspisa to zapomniane ogniwo polskiego parnasizmu. Rozpatrzmy zatem ten poemat dramatyczny z 1874 roku jako modelową realizację parnasistowskiej poetyki, w której formalnie jednolita struktura tekstu skrywa treści destabilizujące etyczny, ideologiczny, patriarchalny i polityczny porządek.

1.

Marian Płachecki (2009: 287–288) pisał o „dekadentach południa wieku", choć właściwie trzeba by ich nazwać *à la française* – „idiotami"[1]. Francuscy – współcześni Bogumiłowi Aspisowi, Włodzimierzowi Stebelskiemu czy Leonardowi Sowińskiemu[2] – *les idiots* znaleźli się w sytuacji „ludzi cięć" (Sartre 2000: 6). Jean Paul Sartre (2000: 6) precyzował ją tak: „jedna zgubna chwila – strzelanina na Bulwarze Kapucynek – reakcje łańcuchowe, błyskawiczne i krótkie, po czym już nic: wegetacja". W jednym momencie „historie jednostkowa i społeczna" uległy „degradacji", a „czas historyczny" zaczął zmierzać „nieodwracalnie od tego, co lepsze, do tego, co gorsze" (Sartre 2000: 6). Pisarze z pokolenia II Republiki/II Cesarstwa/III Republiki – w sartre'owskiej wiwisekcji – ustawili się względem rzeczywistości w pozycji „wyobrażeniowej destrukcji", bo uświadomili sobie, że w ich sytuacji historycznej „nieodzowna jest klęska człowieka, klęska Artysty, klęska Dzieła, co nieuchronnie pociąga za sobą obiektywną neurozę" (Sartre 2000: 280–281). „Nerwowa choroba", mająca źródło historyczne, była według Sartre'a źródłem poszukiwań nowych języków artystycznych („sztuki czystej, sztuki dla sztuki, symbolizmu, Goncourtowskiego realizmu, naturalizmu, parnasizmu"). Nowe języki miały umożliwić ucieczkę ze „zdegradowanej" rzeczywistości[3]. Zamiast tego jednak stały się „zasłoną", która uniemożliwiła wypowiedzenie traumy historycznej opresji i „umocniła nierzeczywistość, to znaczy postrzeganie estetyczne" (Sartre 2000: 283–284).

---

[1] To określenie w funkcji formuły autoidentyfikującej własne pokolenie wprowadził także Bogumił Aspis (1874: III–IV). Lene Rubinstein (1998: 125–143) zrekonstruowała polityczny wymiar greckiej figury idiōtēs określającej skupionego na prywatnych aspektach życia obywatela, który w sprawy publiczne angażował się dobrowolnie, ale sporadycznie, niezawodowo i pozainstytucjonalnie. Z czasem „idiotami" zaczęto nazywać jednostki wycofujące się z aktywnego udziału w polityce. W kontekście strategii ideologicznych parnasistów Stefan Lichański (1967: 99–100) dowodził: „Obojętność to nie zawsze i niekoniecznie zrezygnowana lub wzgardliwa neutralność, to może być również jedyna możliwa w konkretnej sytuacji życiowej i psychologicznej artysty forma negacji, buntu, protestu". Oczywiście, w dziewiętnastowiecznym uzusie idiota to „niedołęga umysłowy, pozbawiony zdrowego pojęcia o rzeczach, nieuk" (*Słownik języka polskiego* 1861: 412).

[2] Do „dekadentów południa wieku" – oprócz wymienionych – badacz zaliczał: Aleksandra Michaux, Ludwika Norwida, Karola Pieńkowskiego, Władysława Szancera, Teodora Sęczkowskiego, Felicjana Faleńskiego, Ludwika Brzozowskiego, Władysława Ludwika Anczyca i Juliana Kaliszewskiego (Płachecki 2009: 289).

[3] Degradacja rzeczywistości mogła być odczuwana przez francuskich i polskich „dekadentów południa wieku" nie tylko w wymiarach egzystencjalnym, etycznym, estetycznym czy metafizycznym, ale także politycznym, społecznym i ekonomicznym (zob. Barjot, Chaline, Encrevé 1995: 97–446; Zdrada 2005: 524–546; Morrisson, Snyder 2000: 59–83; Piketty, Postel-Vinay, Rosenthal 2006: 236–256; Bourdieu, Kesztenbaum, Postel-Vinay, Suwa-Eisenmann, 2019; 21–47; Wroński, Hryniewicka, Kondratowicz, Woźny, Załęska 2026).

Wystarczy zamienić masakrę z 23 lutego 1848 roku na powstanie styczniowe, a II Republikę/II Cesarstwo/III Republikę na Królestwo Polskie, żeby sartre'owski opis francuskiego pokolenia „idiotów" przekształcić w charakterystykę polskich „dekadentów południa wieku". W sugestywnej prezentacji Płacheckiego[4] stanowili oni heterogeniczny zlepek „źle zharmonizowanych osobowości", „podatnych na wódkę i napady szału", których twórczość pełna była desperackiego okrucieństwa, „rozpasanych triumfów krwi", delirycznej fizjologizacji cierpienia (Płachecki 2009: 287–309). Poezja „południowców" przedstawiała – w „karkołomnym" składniowo stylu, oddającym rytm „rozbijania w proch" mózgów, ciał, grup ludzkich – „bieganinę ludzi" „wypranych z wartości" (Płachecki 2009: 293–294, 301). Według autora *Wojen domowych* przyjęcie dekadenckiej postawy służyło neutralizacji zagrożenia społecznej anomii po 1864 roku poprzez „intensyfikację anomii" – jednostkowej (Płachecki 2009: 307).

Relację ze stanu kryzysu Bogumił Aspis[5] zdał już w pierwszej strofie *Przedmowy* do poematu dramatycznego *Sulamita. Pieśni wschodnie* z 1874 roku:

> Był czas na ziemi bożej – czas okropnie smutny –
> Gdy Poezya, z pomiętem od boleści czołem,
> Nie mogąc być tej ziemi już stróżem aniołem,
> Błądziła po jej pustkach, niby duch pokutny.
> (Aspis 1874: I)

Nieprzypadkowo pierwsze zdanie asertoryczne otwiera czasownik w czasie przeszłym. Autoanalityczny metatekst dramatu stanowi zmetaforyzowane spra-

[4] Podobną charakterystykę światopoglądu „dekadentów południa wieku" sporządził Jan Tomkowski (2002: 16): „Człowiek jawi im się jako istota bezbronna, uwięziona w świecie przedmiotów, uwikłana w darwinowską walkę o byt i bezsensowne współzawodnictwo. W przeciwieństwie do romantyków, ukazują bezsilność i daremność buntu, głoszą nieuchronność katastrofy".

[5] Pisarz urodził się prawdopodobnie w pierwszej połowie lat czterdziestych XIX wieku, a umarł w 1898 roku. W „autobiograficznej notacie" (Aspis 1889: 56) poeta podawał rok 1842 jako swoją datę urodzenia. Informację tę powielono na płycie nagrobnej, w nekrologach, bibliografiach, słownikach biograficznych i opracowaniach. Ten – bezsporny dotychczas w literaturze przedmiotu – fakt zakwestionował recenzent mojego artykułu. Na podstawie, odnalezionego przez siebie, aktu zawarcia drugiego małżeństwa autora *Sulamity* z 1884 roku stwierdził, że należy „zweryfikować datę urodzenia Bogumiła Aspisa, a przynajmniej opatrzyć znakiem zapytania rok urodzenia". Stanowisko badacza wspiera także informacja, że „w roku 1842, rzekomym roku przyjścia na świat Aspisa, urodziła się jego siostra – Leontyna". W celu ustalenia dokładnej daty narodzin (miejsce urodzenia, podlubelska wieś Tuszów, nie ulega wątpliwości) poety recenzent polecił: „przepatrzeć dokumentację w archiwach (Lublin, Łomża), pamiętając, że rodzina Aspisów była pochodzenia żydowskiego, a konwertowała się na protestantyzm (szukać trzeba w parafiach ewangelickich)". Kwestia wymaga więc dalszych, odrębnych badań. Najdokładniej biografię poety zrekonstruował Tadeusz Budrewicz (2021: 32–34), choć jego szkic zawiera dane niepewne (wspomniana data narodzin) i błędne (w numerze pierwszym „Kuriera Warszawskiego" z 1888 roku opublikowano drugą część nie *Sulamity*, tylko *Salvatera*).

wozdanie z sytuacji poezji polskiej po 1864 roku. Sytuacji kryzysu – smutku, zamętu, bólu. Świat ogarnął „szał ludzkiej biedy", w którym ludzkie potrzeby zawęziły się do „jedzenia – picia / i spania – snem bez marzeń" (Aspis 1874: II). *Przedmowa* niemal *explicite* powtarza retorykę pierwszych, porozbiorowych elegii z końca XVIII wieku (m.in. Józefa Morelowskiego, Adama Jerzego Czartoryskiego czy Jana Pawła Woronicza) (Piotrowska 2002: 94). Powiela ich motywikę – owidiuszową figurę Muz uciekających z ziemi, metaforę gęstych chmur pokrywających niebo, samobójcze rozważania, pytania kierowane do Boga o sensowność cierpienia. Aspis poszerza jednak tradycję klasycystycznej patriotycznej elegii o elementy czarnoromantycznego obrazowania (wizja świata opuszczonego przez Boga; przypominająca stylistykę Edmunda Wasilewskiego metafora świata jako „kretowiska") i charakterystyczną dla generacji *l'école du désenchantement* świadomość pustki po „wielkoludach", „Prorokach"[6], wielkich poprzednikach (Adamie Mickiewiczu, Juliuszu Słowackim, Zygmuncie Krasińskim) (Bénichou 1992: 7–9; Janion 2001: 164; Siwiec 2021).

Przedmowa zapisuje szamotanie się „dekadentów południa wieku": „dziki śmiech", „szał bezowocny", „głupie spojrzenia", które „bodą". Cały „szał ludzkiej biedy":

> Ludy w wielkie gromady zbite, niby stada,
> Tłuste cielska po szarej powłóczyły ziemi;
> A Satyr czasu, skacząc błazeńsko przed niemi,
> Śmiał się z nich tak, że krwią mu twarz siniała blada!
> (Aspis 1874: II)

Zgrubienia („cielska") i *collectiva* („gromady"), porównania („niby stada") i epitety („tłuste") oddają „powłóczystość", ciążenie nabolałych ciał ku ziemi, fizjologiczną nieporadność, skontrastowane z „Satyrem czasu" (Aspis 1874: II), historyczną obiektywnością sytuacji postyczniowej. Rzeczywistość została oddana w panowanie *temporis ridentis*, na które jedyną odpowiedź stanowi „drżący" „szał" „idioty" (Aspis 1874: III).

Chyba że – skoczy się w „Przyszłość". Wprowadzona konwencjonalnym wykładnikiem przekraczania granic stosowności („ten zwrot wybacz mi") klasycystyczna apostrofa do „Przyszłości" (Aspis 1874: III–IV) – zaburzona estetyką „weryzmu krwi" („w krwi maczając pióro") – przeorganizowuje relacje czasowe w *Przedmowie*. „Czas okropnie smutny" – podmiot inicjalnego zdania – traci refe-

[6] „Byłem tam, gdzie się noc też – jak wszędzie – rozsiadła / W krainie, której także już zabrakło Proroków" (Aspis 1874: II). Tadeusz Grabowski (1903: 114) upraszczająco twierdził, że Aspis „w przedmowie odmalował minione już wtedy dla Warszawy lata walki młodych ze starymi".

rencyjną moc w momencie, w którym czas przeszły przestaje być jedyną werbalną kategorią gramatyczną temporalizującą zdarzenia[7]. Metatekstowa figura autorska – inscenizator, *l'énonciateur-scripteur* poematu dramatycznego, sceniczne *porte-parole* Aspisa – porzuca „upór idioty" (Aspis 1874: IV), z którymi tkwi w anomicznym świecie krwawych paroksyzmów, bo zostaje obdarowana nowym językiem:

> Aż przyszłaś w końcu, przyszłaś, Ty niebianko! do mnie –
> Boskim palcem przykryłaś gniewem drżące wargi,
> Kazałaś mi uciszyć szał w sercu i skargi
> I pójść śladem swoim przez świat ten przytomnie…
> (Aspis 1874: IV)

Okalający układ rymów ma uzasadnienie w nadrzędnym semantycznie porządku tetrastychu. Klauzulowy zaimek osobowy z pierwszego wersu łączy się rymowo z zamykającym stroficzną całość przysłówkiem „przytomnie". Od teraz „ja" będzie „przytomne": otchłań osobowości targanej sprzecznościami podda się myślowemu rygorowi; deliryczne pofałdowana forma zostanie wygładzona; chaotyczna i frenezyjna tematyka podporządkuje się tradycji antycznej i biblijnej. Już sama konstrukcja programowego czterowiersza oddaje strukturalne wygładzenie powierzchni tekstu – wersy opisujące przeszłe szał i drżenie zostały okolone przez wyrażone w klasycznej poetyce deklaracje wzniosłego „oprzytomnienia". W dodatku okalane wersy są słabsze intonacyjnie – kończą się zwyczajnymi kadencjami. Za to wers pierwszy i wers czwarty otrzymują wzmocnienie w postaci pauzującego myślnika, który pozwala retorycznie wybrzmieć zdaniu, oraz wielokropka, który domaga się odbiorczej aktywności i sugeruje dopowiedzenie, chwilowo tylko odroczony ciąg dalszy.

Odkrycie nowej poetyki sprawiło, że:

> Świat też wie, com już znalazł przed Twojem [tzn. Poezji – W.M.] obliczem –
> I dziś Ci z tąż miłością, co nie chłodnie niczem,
> Niosę znów tę pieśń nową…
> Miejże ucho dla niej!
> (Aspis 1874: IV)

Aspisowa *canto nuova* to formalnie „wygładzony" poemat dramatyczny – *Sulamita*. Nowość tych „pieśni wschodnich" nie polega jednak na – jak chciał Zdzisław Mrozek (1983–1984: 40–41) – „przeciwstawieniu" się scjentystycznemu „materializmowi", ale przede wszystkim na przyjęciu zupełnie „nowej" poetyki. Poetyki parnasizmu.

[7] O semantycznych funkcjach kategorii czasu w języku polskim pisał Mirosław Bańko (2011: 163–167).

2.

Wokół tego pojęcia narosło wiele nieporozumień. Włodzimierz Bolecki (2002: 20) uznał parnasizm za jeden z modalnych „nurtów" modernizmu. W słownikowym haśle[8] Maria Grzędzielska (1994: 677) wymieniła[9] kilka cech dystynktywnych parnasizmu: „obiektywność, intelektualizm, laickość poglądów, malarskość obrazowania, upodobanie w mitach i historii, elitaryzm artystyczny, egzotykę i estetyzm". Jednak za główny wyróżnik nurtu przyjęła dbałość o wysoki kunszt rzemiosła poetyckiego. Ciekawiej – mimo „kłopotów z definicją" – rekonstruowała *Weltanschauung* parnasistów Aneta Mazur. Opolska badaczka wskazywała na parnasistowską „obsesję kosmicznego unicestwienia", łagodzoną „resztkami romantycznego idealizmu i trzeźwym stoicyzmem, właściwym orientacjom klasycznym" (Mazur 1993: 20–21). To właśnie wobec „kosmicznego unicestwienia", „znienawidzonej współczesności" czy „wszechobecnego dramatu bólu i cierpienia" orientowała się poetyka Parnasu (Mazur 1993: 21, 23). Stąd „użyteczne" fikcjonalizowanie nauki (archeologii, biologii, historiografii, biblistyki, filologii, religioznawstwa) (zob. Mortelette 2017: 209–229), retrotopijny[10] zwrot neohellenistyczny (zob. Desonay 1928; Canat 1955; Counillon 2021: 49–68) i orientalny (zob. Lanson, Tuffrau 1963: 547; Hilmy 1970), „obca weryzmowi", epitetowa poetyka – układających się w ekfrazy, hypotypozy i *Bildgedichte* – szeregów plastycznych obrazów, ustanawiająca kryzys mimetyczności (Mazur 1993: 15–32).

[8] Podobnie wyróżniki parnasizmu wskazywała Hanna Filipkowska (1993: 768–769): „retoryczno-dyskursywna forma wypowiedzi poetyckiej", „obiektywizm", „bezosobistość", „przekonanie o arystokratycznej autonomii sztuki", „przeciwstawienie ideału piękna brzydocie nowoczesnej cywilizacji", „dystans wobec chrześcijaństwa", „pogański immoralizm godzący w mieszczańską pruderię obyczajową", „kult kunsztownej formy", „troska o retoryczną wyrazistość dźwiękową", „dbałość o plastykę, klarowność, wyrazistość, statyczność opisu", „wysoka waloryzacja rzeźby i malarstwa", „intelektualizm", „erudycyjność", „wybór tematyki w kluczu uniwersalnym i wielokulturowym", „eksplorowanie naukowych koncepcji mitoznawczych, biologicznych, kulturoznawczych czy historiozoficznych", „pesymistyczna interpretacja bytu, historii, społeczeństwa".

[9] Por. wcześniejsze ujęcie badaczki: „obiektywna i spokojna (może tylko na zewnątrz) postawa twórcy, malarskość opisu, mistrzostwo formy wierszowej przy jej regularnej prostocie (np. słownikowe oraz instrumentalne bogactwo rymu), uniwersalizm tradycji poetyckich (hinduizm, buddyzm, biblia, hellenizm, sagi germańskie, egzotyka, folklor), scjentyzm, laickość, pesymizm ontologiczny i epistemologiczny" (Grzędzielska 1971: CVI).

[10] Anna Krasuska zrekonstruowała „opozycję antyczny – współczesny, którą można odnieść do całej twórczości parnasistów". Antyk wiązał się z „idealną przeszłością", zaś współczesność – z deprecjonowaną „materialistyczną wizją świata" (Krasuska, Rzońca 2018: 59–65, 75). Myriam Robic (2010: 327–390) „kondycję" poety w rzeczywistości Drugiego Cesarstwa nazwała „politycznym i metafizycznym" „wygnaniem w przeszłość" (Théodore Banville w tomie *Les Exilés* z 1866 roku kolekcjonował figury wygnańców). Jeśli nie zaznaczono inaczej – tłumaczenie W.M.

Te wszystkie strategie *transposition d'art*, *impersonnalité*[11] i *impassibilité*[12] były przejawami – jak pisał Karol Samsel (2023: 16) – „kultywowanej *sans peur et sans reproche* heroicznej obojętności parnasistów" wobec historycznej sytuacji.

Maurice Souriau (1929: 227, 240–250) wskazywał, że tak „walka ze złym rymem", jak „bezosobistość"; tak „dyscyplina formalna", jak „historiozoficzny pesymizm"; tak „miłość do piękna samego w sobie", jak „pseudoarchaiczny weryzm"[13]; tak „erudycyjne kolekcjonerstwo", jak „egzotyzm"; tak „swoboda myśli", jak świadomość „nieobecności Boga"; tak ambicja kompozycyjnej i stylistycznej „nieskazitelności", jak „muzyczna dźwięczność" – składały się u parnasistów na formę „agnostycyzmu społecznego"[14], który stanowił polityczną formę odmowy uczestnictwa w zdegradowanym[15] świecie II Cesarstwa. Stefan Lichański (1967: 100) przeciwstawiał się redukowaniu parnasistowskiego projektu do ucieczek w estetyczną ideologię „sztuki dla sztuki". W zamian skonstruował niemniej redukcyjną definicję – parnasizmu jako „reakcji na romantyczny przerost indywi-

[11] W ujęciu Edgarda Picha (1975: 93, 141, 145) bezosobowość to „świadomy wybór utraty indywidualności w dziele, pochłonięcia osobowości przez własny wytwór artystyczny". Yann Mortelette (2006: 16) twierdził, że „parnasista wycofuje się w bezosobowość tylko po to, by lepiej doświadczać nowych doznań i idei, które wzbogacają jego duszę lub pozwalają mu uciec od siebie". Dlatego: „ostatecznym celem parnasistowskiej bezosobowości były tak kult «ja», jak «ja» zniszczenie" przeradzające się w „sposoby wzbogacenia życia wewnętrznego lub" – przeciwnie – „go się pozbycia".

[12] Pich (1975: 79, 164) pisał o sprzeczności między – wręcz „kabotyńską" czy „afektowaną" – „estetyką cierpienia i niewzruszoności (beznamiętności)" parnasistów a ich „progresywistyczną filozofią społeczną". Mortelette (2006: 11) dowodził: „parnasistowska beznamiętność to romantyzm przez *praeteritio*. Parnasiści wykuwają duszę ze stali i wybierają surowość, by chronić swój zraniony idealizm".

[13] Określenie Jerzego Święcha (1970: 216).

[14] Jego manifestami były przede wszystkim przedmowy do *Émaux et Camées* Théophile'a Gautiera (ale także wcześniejsza, odnosząca się do świata monarchii lipcowej *Préface* do *Mademoiselle de Maupin*) i *Poèmes antiques* Leconte'a de Lisle'a.

[15] Mortelette (2005: 126) wiązał parnasistowską świadomość zdegradowania rzeczywistości z wzmożonym poczuciem „oblężenia ostatniego bastionu idealizmu", „sanktuarium odpoczynku i oczyszczenia" (według określenia de Lisle'a), „czyli sztuki, przez społeczeństwo przemysłowe". Janusz Strasburger (1980: 5–6) zarysował światoodczucie autora *Poèmes barbares*: „Rozczarowanie współczesną społeczną rzeczywistością, a na jej tle ograniczonymi możliwościami zamanifestowania własnej osobowości ludzkiej i artystycznej: sytuacja szczególnie bolesna dla człowieka o naturze wrażliwej, ambitnej, o uzasadnionych aspiracjach. Konflikt między maksymalistycznym nastawieniem twórcy zakorzenionego w tradycji romantycznej a minimalistyczną filozofią pozytywizmu, która w epoce ekspansji maszyny i wielkiego kapitału narzuciła myśli kult ostatecznych, jak sądzono, osiągnięć niewzruszenie obiektywnej nauki" i „nieufność, by nie rzec, odraza, nienawiść, do aprioryzmu, wyobraźni, wiary, intuicji – wszelkiej" „metafizyki. Z narzuconych zahamowań lub ograniczeń zrodził się, co łatwo zrozumieć, radykalny pesymizm i nihilizm Leconte'a de Lisle'a, gdyż wrażliwy człowiek, stłamszony materialnie i duchowo, ma do wyboru tylko bunt albo zniechęcenie, żądzę ucieczki".

dualizmu i subiektywizmu w sztuce" (Lichański 1967: 100). Za to wartość zachowało twierdzenie badacza o tym, że parnasizm był „autoterapią", „ideą ładu, rygoru i świadomości twórczej" oraz „metodą ujarzmiania i organizowania treści znaczeniowych" (Lichański 1967: 100). Właśnie w tym ostatnim przejawiał się „heroizm" parnasistów. Uszczegóławiając: Charles Leconte de Lisle przedstawił – z „intelektualnym patetyzmem" (Lindner 2000: 156) „techniki powolnej kumulacji treści" „urozmaiconych rytmicznie" i prozodycznie, aproksymacyjnych, „nawarstwiających się obrazów", „wyrazów bliskoznacznych" czy stałych, inkantacyjnych „epitetów" (Strasburger 1980: 17–19) – paradoksalną wizję „gorzkiej przyjemności cierpienia" wkraczającą w miejsce tragicznych konfliktów. W ten sposób autor *Poèmes tragiques* uczynił – maskujące „gniew, oburzenie, potępienie, urazę", z jakimi prezentował „ewokacje historyczno-legendarne" (Strasburger 1980: 5, 13) i programujące ich tak afektywne, jak refleksyjne modele odbioru – „trzeźwą bezosobowość" oraz „wyciszoną siłę beznamiętności formy" (Vaillant 2021: 131–132) środkami neutralizacji doświadczenia „transcendentalnej bezdomności" (Lindner 2000: 156) w świecie rozdartym między „Jehową" (hebrajskością) cierpienia, rozpaczy, okrucieństwa i smutku a „Apollem" (helleńskością) sztuki i miłości (zob. Lisiecka 1973: 131).

Alicja Lisiecka dowodziła, że

> w przeczuciu kosmicznej katastrofy spotkały się dwie szkoły, dwie tradycje „Parnasu". Ta, która prowadziła od François-Renégo Chateaubrianda, od *Dywanu wschodnio-zachodniego* Johanna Wolfganga Goethego i *Les Orientales* Victora Hugo do *Legendy wieków* […] i Leconte'a de Lisle'a; oraz ta, która wychodząc od tych samych *Les Orientales* przez transpozycje sztuki Théophile'a Gautiera, prowadziła w kierunku bawidełek Sully'ego Prudhomme'a, Théodore'a Banville'a i José Marii Heredii (Lisiecka 1973: 132).

Parnasistowska strategia neutralizacji świadomości „kosmicznej katastrofy"[16] polegała na praktykowaniu idei strukturalnej i semantycznej stabilności, precyzji, regularności i jasności wiersza, która kształtowała – jak pisała Grzędzielska (1984: 36) – „świat kreowany przez Leconte'a de Lisle'a czy Prudhomme'a" jako „jednoznaczny i ontologicznie jednorodny", a co za tym idzie – mieszczący „w sobie kontrasty", lecz niezawierający „tajemnic". Edna Epstein (1970: 551) w parnasistowskim przeciwstawieniu sztuki naturze dostrzegała heglowski impuls przeciwstawienia świadomości – nieświadomości i celowości – przypadkowi.

[16] Jej przejawami były np. końcowe części (*Vingtième siècle* i *Hors du temps*) *La Légende des siècles* Victora Hugo, *Villanelle*, *Le Nazaréen*, *Midi*, *Le Sommeil du Condor*, *Sacra fames* i *Solvet saeclum* Leconte'a de Lisle'a czy *Le saut du tremplin* Théodore'a Banville'a.

Idealizacja sztuki, świadomości i celowości podyktowała parnasistom (Théodore'owi Banville'owi czy José Marii Heredii) „językową skrupulatność" – podważającą pakt mimetyczny – wymierzoną w „przypadkową sztukę" swobodnie „imitującą bezmyślną materię".

Zčeřená hladina – skrywająca mroczną głębię, wystawiona na działanie żywiołów, gładka powierzchnia wody. Ta metafora Michala Charypara (2019: 322) najlepiej charakteryzuje parnasistowską poetykę. Lichański (1967: 100) wskazywał, że „apolińskość kształtu bywa u parnasistów zwykle metodą ujarzmiania i organizowania treści znaczeniowych dalekich od olimpijskiej pogody i beztroski, zakażonych dionizyjską dynamiką niepokoju i wewnętrznych sprzeczności"[17]. Opinie Charypara i Lichańskiego współbrzmią z – sformułowaną przez Ryszarda Przybylskiego (1983: 13) – definicją „poezji klasycznej" jako „dekretu, który pozwala opanować chaos przeżyć i myśli i zrygoryzować osobowość, czyli otchłań sprzeczności". Jednym słowem: poezja Parnasu stanowi modalną refigurację[18] klasycyzmu. Klasycyzmu w przypadku polskim redefiniowanego przez doświadczenia polityczne (zabory, powstania), ideologiczne (romantyzm, pozytywizm) czy estetyczne (realizm, symbolizm).

[17] Analogiczny pogląd sformułował Mortelette (2006: 31): „poezja parnasistowska niewątpliwie faworyzuje porządek, jasność i spójność. Lecz pod przesadną, normatywną poprawnością składających się na nią zdań i wersów kryją się otchłanie myśli ujawnione przez romantyzm. Beznamiętność parnasistów, ich zainteresowanie światem zewnętrznym i schronienie w apollińskości formy, świadczy o szacunku wobec irracjonalności. Są formalistami, tak jak Grecy według Friedricha Nietzschego byli «powierzchowni – z głębi». Ponura mitologia *Poèmes barbares* i *Les Trophées* dowodzi, że parnasiści nie byli nieświadomi potęgi sił dionizyjskich".

[18] Mazur (2016: 204) dowodziła, że program parnasistów „stanowił wypadkową kilku rozległych nurtów czy konwencji: estetyzmu (podjęte po romantyzmie i zapowiadające modernizm hasło «sztuki dla sztuki»), klasycyzmu (reakcja na niezdyscyplinowany formalnie romantyzm oraz cywilizacyjne i polityczno-historyczne rozczarowania) oraz pozytywistycznego scjentyzmu, korespondującego z realizmem w prozie (erudycyjne i multikulturowe zainteresowania współczesną nauką i filozofią, problematyką światopoglądową i społeczną, historią religii i mitów)". Mortelette (2006: 39) stwierdził: „Parnasizm nie był ani romantyczny, ani klasycystyczny, ani realistyczny, ani całkowicie oderwany od świata zewnętrznego. Jako ruch przejściowy zdaje się stać na rozdrożu głównych nurtów romantyzmu. Jako szkoła literacka posiadał własną doktrynę. Reprezentował fazę w ewolucji idei estetycznych. Szkoła romantyczna ujawniła to, co ogromne i przerażające, wzniosłe i dziwne, fantastyczne i szatańskie. Irracjonalność wzięła wówczas górę nad rozumem. W parnasizmie rozum dążył do odzyskania swoich praw. Czerpiąc z pozytywizmu i zwracając się ku światu zewnętrznemu, parnasiści pragnęli opanować wewnętrzny chaos. Przywoływali apollińskie piękno, by powstrzymać romantyczną dionizyjskość. Ich poezja osiągała punkt równowagi przez harmonijne połączenie treści i formy. Ale schronienie w czystej estetyce i wyrafinowanym formalizmie ostatecznie pozwalało stylowi dyktować myśl: to cecha charakterystyczna dla dekadencji, której upodobanie do hybrydyczności, ekscentryzmu i makabryczności świadczy o tym, że formalizm nie zdołał zasłonić mrocznych głębin bytu".

Czeski parnasizm został wchłonięty w nurt „realizmu idealnego" (Charypar 2019: 319–323)[19]. Angielski – sprowadzał się do „estetycznego zwrotu" ku tradycji poetyki Johna Keatsa, prerafaelityzmowi, kunsztowności warsztatu poetyckiego oraz tłumaczeniom i adaptacjom francuskich[20] wzorców (m.in. Austin Dobson, Edmund Gosse, Arthur O'Shaughnessy, John Payne, Dante Rossetti, Algernon Swinburne czy Andrew Lang) (Robinson 1953: 733–754; Kistler 2016: 90). Iberoamerykański – dystrybuował w obiektywizującej, synestezyjnej, polisensorycznej poetyce „pogardę wobec burżuazyjnego kultu pieniądza i pozycji społecznej" (Carden 1960: 545, 549). A polski[21]? Według Anety Mazur był zbiorem ekstrawaganckich epizodów, motywów i tendencji w twórczości Konstantego Gaszyńskiego, Józefa Szczepana Chamca, Zofii Trzeszczkowskiej, Józefa Korwina Kuczyńskiego, Witolda Gozdawy Godlewskiego, Józefa Jankowskiego,

[19] Przeciwny pogląd sformułowała Maria Bobrownicka (1988: 35), która pisała o „pełnej, świetnej i bynajmniej nie spóźnionej obecności" parnasizmu w literaturze czeskiej (krąg lumirowców i Jaroslava Vrchlickiego). Badaczka twierdziła, że parnasizm czeski stanowił: 1. projekt „intelektualizacji", „estetyzacji" i „europeizacji literatury narodowej"; 2. instrument „estetycznego doskonalenia literatury przez zdystansowanie jej wobec realiów «tu i teraz» i wynikających stąd konkretnych zadań społecznych oraz przez przestawienie jej z ideologii (romantyków czy pozytywistów) na filozofię"; 3. „próbę przeorientowania narodowej kultury na romański, śródziemnomorski model kulturowy, szerszy, bardziej otwarty, a zarazem unieważniający zakodowaną w świadomości społecznej alternatywę: rodzima ludowość lub germanizacja"; 4. „odtworzenie i potwierdzenie kulturowej przynależności Czech do tej strefy Europy, która kształtowana była w sposób ciągły przez grecko-rzymski spadek w dziedzinie myśli i estetyki".

[20] Przede wszystkim średniowiecznych (utwory François Villona).

[21] Niezwykle sugestywną prezentację – przy precyzyjnym odróżnieniu ich od dziewiętnastowiecznych modeli klasycyzmów (polskiego, dalmackiego, słowackiego czy bułgarskiego) – parnasizmów słowiańskich sporządziła Bobrownicka (1988: 29–36). Np. „zamierzeniem" Vojislava Ilicia, głównego reprezentanta parnasizmu serbskiego, „było zwrócenie kultury serbskiej ku Zachodowi Europy", do czego wykorzystywał „zarówno antyczną motywikę, jak i klasyczne wzorce wersyfikacyjne. I choć jego twórczość cechowała zbyt silna jak na parnasistę emotywność i aktywne zaangażowanie w serbską współczesność, to przecież jego ogólna formacja poetycka wiązała go właśnie z tym nurtem. Pierwsze to w Serbii literackie odkrycie starożytnego świata greckiego bez bizantyńskiego pośrednictwa, a zarazem pierwsza próba oderwania rodzimej poezji od estetycznego wzorca ludowo-bałkańskiego i wsparcia jej na klasycznych wyznacznikach formalnych". Na marginesie: nie można zgodzić się z poglądem o sprzeczności postawy afektywnego „zaangażowania w teraźniejszość" i światopoglądu parnasistowskiego. Francuscy czy polscy parnasiści orientowali poetyki przeciwko współczesności. Ich strategie poetyckie to formy protestu. Np. *Meandry* Felicjana Faleńskiego – według Ewy Ihnatowicz (2000: 261–262) – „prowokują do odkrywczej, przekornej, odnowicielskiej lektury dziewiętnastowiecznej współczesności. Na tę współczesność nakłada poeta uniwersalne sensy etyczne i szerzej filozoficzne przekazane nam przez antyk i Biblię. Faleński (podobnie jak Cyprian Norwid) tropi konwencjonalność, frazesowość myślenia Polaków, która wyklucza autoświadomość. Dostrzegą ją (konwencjonalność) w mechanicznym używaniu kodu antyczno-biblijnego, w powstaniowej emfatycznej deklamacji dawnej literatury polskiej i wieszczej poezji romantycznej, a także w bezmyślnym powoływaniu się na mądrość przysłów. Jego wiersze pełne są aluzji, które odsyłają do wszystkich tych obszarów kultury w taki sposób, że wywołują i zarazem przekraczają konwencjonalny kod, wydobywając autentyczną myśl".

Felicjana Faleńskiego, Adama Asnyka, Marii Konopnickiej, Wiktora Gomulickiego, Zenona Przesmyckiego, Antoniego Langego, Wincentego Koraba Brzozowskiego, Lucjana Rydla, Józefa Wierzbickiego czy Konstantego Górskiego[22] (Mazur 1993: 59–67, 121–127). Badaczce wtórowała Anna Krasuska, dla której „polski parnasizm"[23] sprowadzał się do estetyczno-literackich marginesów kultury literackiej (Krasuska, Rzońca 2018: 21). Przy tym uwydatniła homologie między francuską poetyką parnasistowską – interpretowaną jako „neoklasycystyczny sposób na neutralizowanie poetyk romantyzmu", jak podsumował Wiesław Rzońca – a twórczością Cypriana Norwida[24] (Krasuska, Rzońca 2018: 19, 398).

[22] „Oto wszyscy wybitni poeci etapu poromantycznego i pozytywistycznego (Faleński, Maria Konopnicka, Asnyk, Gomulicki), przejściowego (Lange, Zenon Przesmycki, Jankowski), neoromantycznego (Kazimierz Tetmajer, Stanisław i Wincenty Brzozowscy, Jan Kasprowicz, Żuławski, Rydel) i klasycznego (Górski, Kazimierz Lubecki, Jan Pietrzycki) – nie przechodzą obojętnie obok pokusy parnasizmu. Ta ich gotowość do podjęcia modelu analogicznego, własnego, jest zastanawiająca. Równie ciekawa jest stratyfikacja pokoleniowa; otóż najwięcej parnasistowskich tekstów powstało w twórczości drugiego pokolenia pozytywistów polskich (…) – uderzyć musi fakt, że roczniki bez wyraźnej przynależności historycznoliterackiej były na dobrej drodze, aby dokonać jakiegoś przełomu w liryce polskiej. (…) Może dlatego parnasizm polski jest tak enigmatyczny i tak bardzo ukryty w cieniu, że mogli go podjąć poeci, dla których zabrakło miejsca na mapie historii literatury" (Mazur 1993: 116).

[23] Mazur (2016: 204) wyjaśniała przyczyny utrudnionej czy wręcz ograniczonej recepcji parnasistowskiej estetyki na gruncie polskim w ten sposób: „już połączenie różnych tradycji, które w kontekście polskim tworzyły raczej modele alternatywne, przesądzało o małych szansach zaistnienia parnasizmu w naszej przestrzeni kulturowej. Z oczywistych względów polityczno-społecznych (narodowa misja sztuki) lub kulturowo-obyczajowych (niedostatecznie rozwinięta tradycja estetyczna i artystyczna, prymat tradycji chrześcijańskiej) były trudno przyswajalne takie elementy szkoły Parnasu, jak: program sztuki niezaangażowanej (*l'art pour l'art*), restytucja pogańskiej Hellady jako utopii cywilizacyjnej i estetycznej, antyklerykalny laicyzm, indyferentyzm moralny, mroczny pesymizm historiozoficzny, intersemiotyczny przekład sztuki plastycznej na słowo (sztuki wizualne a literatura), a przede wszystkim «niewzruszoność» podmiotu i jego quasinaukowy obiektywizm (depersonalizacja wypowiedzi). Łatwiej percypowane były natomiast i elementy naukowego pozytywizmu, erudycja kulturowo-historyczna (intelektualna «poezja kultury») czy wyszukane zabiegi formalne (bogactwo gatunkowe, leksykalne i rytmiczne). Na większe zrozumienie – zwłaszcza wśród polskich (pre)modernistów – mogły także liczyć kody romantyczne, głęboko zakorzenione we francuskim Parnasie: elitarna misja sztuki, podteksty egzystencjalno-metafizyczne, akcenty pesymistyczne, malownicza egzotyka czasoprzestrzeni".

[24] Aut. S. (1874: 1) porównywał Aspisa właśnie do Norwida: „Bogumił Aspis należy do rzędu tych poetów ostatniej doby, w których niezaprzeczony talent skrzywił się lub zmarniał wskutek niewłaściwego kierunku, uganiania się za zbyteczną oryginalnością tak treści jak formy, przechodzącą w rażące dziwactwa i niesmaczną manierę. Poetycki jego organizm podobnie jak Norwida Cypryana i kilku innych, na wskroś zdenerwowany i chorobliwy, wabi czasem świetnemi błyskami, zdolnemi ułudzić i zapalić widza, lecz częściej odpycha go fałszywemi akordy, splątanemi w jakąś straszliwą dysharmonię, urągającą wszystkim pojęciom naszym o pięknie. Czego im brak przede wszystkiem, to spokoju i artystycznej miary, to hamulca, którym by mogli ująć w karby rozhukaną Muzę. To też nie wiesz nigdy, czego się po nich spodziewać; czasami w chwili szczęśliwej stworzą coś wdzięcznego jak kwiatek polny, świetnego jak barwy motyle, a niebawem popełnią znów rzecz taką, od której się odwrócisz ze wstrętem".

A contrario: w ujęciu Ewy Ihnatowicz (2000: 256) poetyka parnasizmu, która „nie manifestowała ani konserwowania, ani przekraczania granic", „stanowiła poetyckie centrum całej drugiej połowy dziewiętnastego wieku"[25]. Badaczka pisała o opisie jako „największym i wewnętrznie zróżnicowanym obszarze międzypokoleniowych spotkań w parnasyjskości" i jej „potencjale integracyjnym" (Ihnatowicz 2010: 359–360). Wiązała „parnasyjskość" – czyli polską, reprezentowaną przede wszystkim przez *Pompeję*, *Epimenidesa*, *Quidama* czy *Kleopatrę i Cezara*[26] Cypriana Norwida, *Altheę*, *Ataulfa*[27], *Juniusza Brutusa*, *Odgłosy z gór*, *Sofonisbe*, *Pod Kannami* i *Meandry* Felicjana Faleńskiego, *Nad głębiami* Adama Asnyka, *Anteę*, *Na targu*, *Helvię*, *Aspazję*, *Pauzaniasza* i *Duchy* Aleksandra Świętochowskiego czy utwory liryczne Jerzego Żuławskiego i Antoniego Langego, „wynikającą z tych samych co" francuska „inspiracji", figurację parnasizmu (Ihnatowicz 2000: 121, 260–274; 2010: 347–360) – z

> formułą humanizmu eksponującego 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 (Ihnatowicz 2010: 353).

Jakkolwiek by było, należy przede wszystkim zauważyć, że te „epizodyczne", „ekstrawaganckie", „enigmatyczne" czy „marginalne" utwory kształtujące polski parnasizm dystrybuowały spójną wizję świata. W jej obrębie porządki stylistycznej precyzji, formalno-kompozycyjnej regularności i ideologicznych niewzruszoności, bezosobowości, beznamiętności organizujące uplastycznione projekcje historyczne i kulturowe maskowały świadomość kosmicznej katastrofy. To właśnie przypadek *Sulamity*.

---

[25] „Tematy naszej poezji parnasistowskiej najczęściej mieszczą się między opisem krajobrazu, zwłaszcza tatrzańskiego, podróżą, przeżyciem sztuki, inspiracją przez mit biblijny, antyczny lub wschodni. Wiele tu refleksji dotyczącej kultury, pytań o przemijanie i ciągłość czasu. Rzadziej poeci zawierali w cyklach utworów ogólniejszą refleksję filozoficzną, jak było w przypadku Felicjana Faleńskiego, Adama Asnyka, Antoniego Langego" (Ihnatowicz 2000: 261). „Specyfika polskiego parnasizmu rysuje się dość wyraźnie": „maniera emocjonalnego", „retorycznego dyskursu"; „wyobraźnia kosmogoniczna"; „refleksja historiozoficzna"; „filozoficzny głód metafizyki"; „zderzenie tradycyjnej wizji natury z propozycją darwinowską"; „poczucie cywilizacyjnego kryzysu każące uciekać w marzenie o helleńskiej Arkadii" (Mazur 1993: 115).

[26] W 1876 roku Aspis napisał dramat *Kleopatra*.

[27] Czasom upadku Cesarstwa Rzymskiego (V wiek) Aspis poświęcił dramat *Attyla* (powstały około 1876 roku).

Wśród polskich parnasistów nigdy nie wymieniono Bogumiła Aspisa. Jedynie Maria Grzędzielska (1981: 165–166) sytuowała jego poezję w zbliżonym do Parnasu kręgu. Badaczka zatrzymała się jednak na diagnozie ciążącej nad jego twórczością traumy historycznej, tłumionej w ramach „epigońskiej”[28] poetyki „spóźnionego romantyzmu”[29]. Dopiero[30] Marian Płachecki (2009: 298) zauważył,

[28] Kazimierz Czachowski (1935: 173) określił Aspisa jako „eklektycznego epigona poromantycznego, wyróżniającego się polotem wybuchowego liryzmu i skłonnością do filozoficznych refleksyj, ale przy ograniczonej oryginalności twórczej i o przeciętnej zdolności obrazowania”. Analogiczną deprecjującą opinię bardziej emfatycznie wyraził Antoni Potocki (1911: 206): „jest on z rodzaju tych eklektyków poetyckich, którzy nie umieją nigdy wybrać między obrazem a rozumowaniem, uczuciem a skrystalizowaną myślą, lawirując wiecznie między liryką a epiką, nie dobywając się na twórczość, choć widać, że w poezyi czują i kochają więcej niż odrabianie tendencyjnych zadań. Niekiedy w *Sulamicie*, w *Pytaniu*, nawet w rozwlekłych rytmach *W Walhalli* szczęśliwiej zabrzmi łagodny ton melopei, lecz zawsze w końcu znuży monotonią niewydobytej z nudnych powijaków mędrkowania formy poetyckiej…”.

[29] Podobny sąd sformułował Tomkowski (2002: 15–17, 36), który nazwał „utalentowanego zresztą” („poeci tej miary co Adam Asnyk, Bogumił Aspis, Felicjan Faleński, Włodzimierz Stebelski”) autora *Sulamity* „spóźnionym romantykiem”, co nie przeszkodziło mu w akcentowaniu różnorodności powiązań jego dzieła (tradycja oświecenia, byronizm, poezja mistyczna Juliusza Słowackiego, twórczość Charles’a Baudelaire’a). Badacz twierdził – w trybie warunkowej spekulacji – że gdyby nie „zmarnował się” talent autora *Snu Odrodzenia*, „być może wcześniej pojawiłby się symbolizm, może pełniej rozwinąłby się parnasizm”. Grabowski (1903: 112) charakteryzował: „Zwłaszcza Apis wyróżniał się polotem lirycznym, plastyką i barwnością tła, głębszą myślą, dbałością o formę właściwą ogółowi poetów tych lat. Więcej u niego duszy niż wirtuozyi, mniej sceptycyzmu i płytkości wyszukanej i dowcipnej charakteryzującej lokalne wielkości warszawskie. Rozmaitości tonów, płaskiego optymizmu, uniesień na zimno i pajęczowości nie znajdzie u niego nikt; przesady, miotania się, goryczy więcej niż pogody. Aspis jest bowiem romantykiem na wskroś indywidualnym jak Sowiński, wymęczonym i rozwichrzonym niekiedy do znudzenia, ale nigdy retorycznym, obojętnym, sceptycznym. Zostawał pod wpływem Słowackiego i idealizm wyznawał błękitny, oderwany od ziemi, snujący na tej kanwie pomysły bez związku z nastrojem czasu i odbijające od tła widocznie. Zamęt i niepokój to główny jego ton; zżymać się na materializm czasu umiał, ale postawić coś określonego jako punkt wytyczny dla społeczeństwa nie potrafił nigdy i przeszedł prawie niepostrzeżony”. Ciekawa uwaga Mieczysława Wallisa (1960: 88) o Aspisie jako „łączniku między romantyzmem a estetyzmem końca XIX wieku” nie została rozwinięta w dalszych badaniach. Byłaby to funkcja analogiczna do tej, którą Banville’owi przypisał Philippe Andrès (2009), nazywając go „pośrednikiem” między pokoleniami, poetykami, estetykami i ideologiami II połowy XIX wieku.

[30] Np. Grabowski (1903: 114, 117), odwołując się do bardzo uproszczonego modelu parnasizmu, stwierdzał: „bo też Aspis parnasistą nie był, ani duszą równą bez burz i gorączek, myśli i potrzeby myślenia. […] Jako poeta należał Aspis do tego samego grona umysłów, które stanęło w opozycyi do materialistycznych dążności czasu, jeszcze w szóstym dziesięcioleciu wieku do nas się wdzierających, jak Albert Gryf w kijowskiej «Gwieździe», Żeligowski, Sowiński, Gromadzki i inni. Wyższym talentem nie był, ale dzielił z całym pokoleniem poromantycznych epigonów nastrój byroński, cześć dla zagadnień filozoficznych, idealizm nader szlachetny, choć nieco mętny i mało określony. Entuzyastyczny nastrój bez intelektualnej pychy cechował go jak Sowińskiego i różnił z otoczeniem, w którym upatrywał małoduszność, brak wyższych dążeń, obłudę, cynizm nawet. – Gdziekolwiek dojrzał pierwiastek szlachetniejszy, zapalał się. A choć zawsze był w waśni z koniecznościami czasu, żył przecież na wyżynach i to mu w owych latach za zasługę poczytać trzeba i należy”.

że *Sulamita* ma „wysoce parnasistowski charakter". Uważał, że „regularna rytmika i klasycystyczna stylizacja" poematu dramatycznego „na swój własny bezsilny sposób obrazują przewagę władzy nad szałem". Chociaż Płachecki nie w pełni miał rację (w utworze szał przeważa nad władzą), to jego wypowiedź była pierwszą naprawdę poważną opinią o dziele Aspisa. Wcześniej, w monumentalnej syntezie literatury pozytywizmu, Henryk Markiewicz (1978: 274) pisał o nim jako o „poemacie przywołującym z przeszłości postacie skłócone ze światem, ogarnięte wielkimi namiętnościami, gotowe na wszystko dla swej samorealizacji i wierne uczuciom aż po cenę śmierci". Przy tym podjął niczym nieumotywowaną decyzję rozpatrywania *Sulamity* w kontekście zbiorów poetyckich, a nie utworów dramatycznych[31] (Markiewicz 1978: 274). W związku z dyskusyjnym[32] rozstrzygnięciem atrybucyjnym Markiewicza należy zapytać: czym więc był „poemat dramatyczny"?

3.

Karol Samsel (2022: 16, 21) zrekonstruował europejską i polską linię rozwoju poematu dramatycznego. Wskazywał na kluczowe dla wykształcenia się gatunku: przejście od *Buchdrama* do *Lesedrama*, „zmąconą teatralność", „zdedramatyzowanie", „silną tendencję do epizacji fabuły dramatycznej, układu relacji i wydarzeń". Według badacza polska tradycja miała być „mglista", „asekuracyjna" czy „brulionowa" i sprowadzać się właśnie do „zerwania z teatrem widowisk" na rzecz „teatru wyobraźni" (Samsel 2022: 17). To – z pewnością – istotny punkt odniesienia dla *Sulamity*, którą Aspis drukował najpierw w odcinkach, potem kil-

[31] Badacz umieścił omówienie *Sulamity* w rozdziale *Poezja*. Oczywistym nieporozumieniem było zaklasyfikowanie przez Mariana Maciejewskiego (1995: 14) utworu jako „zbioru erotyków trawestujących *Pieśń nad Pieśniami*". Źródła tego fałszywego rozpoznania sięgają recepcji krytycznej poematu dramatycznego Aspisa. Na przykład Piotr Chmielowski (1895: 78) dowodził, że „żaru zmysłowego pełna" *Sulamita* „w gruncie rzeczy dramatycznego charakteru nie ma", „są to natomiast ładne liryki z motywów *Pieśni nad pieśniami* wysnute, a wyrażające przejścia od upojenia miłosnego aż do utraty kochanka. Skala uczuć tu wyśpiewanych nie jest rozległa, lecz prawda i siła wyrazu nieraz występuje z całą barwnością kolorytu wschodniego. Gdyby nie usterki rytmu, pozbawiające czasami pieśni te melodyjności, byłby to zapewne najlepszy utwór Aspisa w kierunku erotycznym". Zaś Henryk Galle (1898: 356) przekonywał: „*Sulamita* jest czemś pośrednim pomiędzy liryką a dramatem; jest to szereg udramatyzowanych monologów i dyalogów erotycznych". Podobne sądy zob. np. Czachowski (1935: 173).

[32] W innym miejscu podręcznika Markiewicz (1978: 278) nazwał autora *Sulamity* kontynuatorem „romantycznej linii poematu filozoficzno-wizyjnego". Już współcześni Aspisa mieli problem z genologicznym określeniem *Sulamity*. Na przykład Chmielowski (1895: 78; 1898: 348) zaliczał ją do „ślicznych liryk naszych" i nazywał „poematem", „pieśniami erotycznymi" czy „tragedyą liryczną".

kukrotnie odczytywał, a w końcu wydał w książkowej wersji[33]. Markiewiczowską atrybucję dzieła Aspisa ostatecznie falsyfikuje dramatyczny układ paratekstów. *Sulamita* stanowiła więc parnasistowski poemat dramatyczny[34].

Współczesna genologia koncentruje się na hermeneutyce form literackich (zob. Balbus 1999: 34). Stąd istotnym sygnałem dla badacza powinien być podtytuł *Sulamity*. *Pieśni wschodnie* sugerowałyby podwójny patronat: z jednej strony Heinricha Heinego i *Buch der Lieder*, a z drugiej Victora Hugo i *Les Orientales*. Jednak to nie cykle Heinego[35] czy Hugo, ani wiersze parnasistów o tematyce starotestamentowej[36], stanowiły tradycję[37], do której odwoływał się Aspis. Właściwy

[33] Pisarz drukował w „Wędrowcu", „Opiekunie Domowym" i „Tygodniku Ilustrowanym", a odczytywał np. w Resursie Obywatelskiej (Mrozek 1983–1984: 40). Eksdziennikarz (1897: 132), najprawdopodobniej Julian Kaliszewski lub Walery Przyborowski, pisał o niezwykłej popularności dzieł autora *Sulamity* na początku lat siedemdziesiątych: „jadąc z uniwersytetu do domu, Aspis wstępował po drodze do Mińska, Wilna, Grodna, Warszawy i wszędzie od księgarzy zagarniał setki rubli za swój poemat [*Salvater*], który rozszedł się prędko, tak że dziś egzemplarze jego są rzadkością bibliograficzną". Wilhelm Feldman (1985: 113) stwierdzał, że Aspis „z początku uderzał gorącym tonem odczucia innych poetów" i wymieniał go wśród pisarzy „zapowiadających dużo" w postyczniowym „czasie niepoetycznym".

[34] Jako „poemat dramatyczny", w którym Aspisowi udało się „uchwycić koloryt i namiętności Wschodu, a z nastrojem biblijnym połączyć pożądania wiekuiste serca ludzkiego", *Sulamitę* klasyfikowali Mir. (1898: 429) i anonimowy recenzent „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego" (Anonim 1898: 259). W publikacjach czasopiśmiennych Aspis wprowadzał także alternatywny podtytuł utworu – „dramat wschodni w pieśniach".

[35] Choć poetykę twórczości Heinego – powiązaną z poetyką powieści poetyckich George'a Byrona – przywoływano w kontekście poematu Aspisa. S. Aut. (1874: 1), intepretując początkowe sceny miłosne Jonatana i Sulamity, stwierdzał: „Czytelnik z wielkiem zajęciem przegląda tę powabną sielankę, ciesząc się nadzieją, że od początku do końca będzie już doznawał miłych wrażeń, że mu poeta nie wypłata żadnego Heinowskiego figla, nie zamroczy i nie zabrudzi tej śnieżnej białości widoków, jakie roztoczył przed jego oczyma, nie zamąci zgody tonów «zgrzytem żelaza po szkle»... Ale w nadziei tej wkrótce przykrego ma doznać zawodu. Na pogodny błękit miłosnych dziejów kochanków naszych wdzierają się złowrogie chmury – posępny, bajroniczny ton przewiewa odtąd strofy poematu".

[36] Takie jak np. *Qaïn*, *La Vigne de Naboth*, *L'Ecclésiaste* z *Poèmes barbares* Leconte'a de Lisle'a; *La Reine de Saba* z *Les Princesses* Théodore'a Banville'a czy *Le Sacre de la femme*, *La Conscience*, *Puissance égale bonté*, *Les Lions*, *Le Temple*, *Booz endormi*, *Dieu invisible au philosophe* z *La Légende des siècles* Victora Hugo. Lisiecka (1973: 135–136) pisała, że „Wschód Leconte'a de Lisle'a ma być nie tylko malowniczym obrazem i myślą, gamą kolorów i dźwięków z *1001 nocy*. Wschód Leconte'a de Lisle'a […] jest straszny. […] Wszędzie tam panuje cisza śmierci. Czyste powietrze pustyni, Wschód prymitywny przeciwstawiany przez romantyków zmaterializowanemu, pełnemu luksusu Orientowi współczesnemu, nie ma nic wspólnego z goetheańskim azylem, to po prostu księga Genezis, z której można wyczytać wczesną historię świata. […] W swojej literackiej podróży [na Wschód – W.M.] Leconte de Lisle uświadomił sobie okrucieństwo świata". Biblijne i orientalne aspekty twórczości Lisle'a omawiali także Pich (1975: 83, 90, 152, 28) i Ashnadelle Amin Hilmy (1970). Mortelette (2006: 16) dowodził: „przywoływanie odległych krain czy minionych epok, postaci historycznych czy egzotycznych populacji" służyło parnasistom do „poszerzania własnej osobowości przez projekcję siebie na inne jednostki i sytuacje".

[37] Wskazane przez Mrozka (1983–1984: 37) pokrewieństwa z powieściami poetyckimi George'a Byrona i Juliusza Słowackiego, a także *Garbusem z Bononii* Władysława Ordona czy – powstałymi

architekst wyznaczała – *Pieśń nad Pieśniami*. Pośród dziewiętnastowiecznych realizacji jej tematu (Charles'a Baudelaire'a, Féliciena Champsaura, Charles'a Crosa, Marie Dauguet, Arsène'a Houssaye'a, Roberta de Montesquiou, Edmonda Rostanda czy Auguste'a Villiersa de l'Isle-Adama) polski poemat dramatyczny z 1874 roku zajmował miejsce zaskakująco osobne, można powiedzieć: wyjątkowe. Już choćby dlatego, że nie miał formy – dominującej pośród innych adaptacji – solilokwium, oddającej neurasteniczne zamknięcie zakochanego w szczelnie samotniczym dyskursie miłosnym. Aspis skomponował *Sulamitę* z szeregu zdramatyzowanych, lirycznych dialogów miłosnych. Francesca Paraboshi (2016: 262–263) stwierdziła, że w dziewiętnastowiecznych amplifikacjach *Pieśni nad Pieśniami* – wypełnionych sadystycznymi wizjami, dekadencką erotyką, perwersyjną seksualnością, solipsystycznym samotnictwem, bluźnierczymi gestami czy mieszczańską małostkowością – dokonały się jej desakralizacja i dekompozycja. Co więcej, w takiej reinterpretacji biblijni Oblubienica i Oblubieniec „skazani byli na separację i żałobę", a sama *Pieśń nad Pieśniami* okazywała się „celebracją niemożliwego spełnienia miłości na ziemi". Ale Aspis – wbrew interpretacji Płacheckiego, która ustawiła w centrum poematu dramatycznego Salomona – nie napisał dzieła o „walce płci" (Płachecki 2009: 298), „rujnującej wszelkie niewinne i sentymentalne skłonności" (Paraboshi 2016: 262) bohaterów, czyli kolejnego ogniwa francuskiej, desakralizującej reinskrypcji *Szir haszirim*.

W Polsce tradycję dziewiętnastowiecznych parafraz *Pieśni nad Pieśniami* zainicjował Kazimierz Brodziński. Zaprojektował *Sulamitkę* z 1830 roku jako polską adaptację niemieckiego tłumaczenia księgi Johanna Gottfrieda Herdera. Odwołał się przy tym do osiemnastowiecznych koncepcji Roberta Löwtha i Johanna Georga Hamanna, interpretujących biblijną księgę jako hebrajski zbiór liryków miłosnych. Brodziński dokonał więc pierwszej w polskiej literaturze sekularyzacji *Pieśni nad Pieśniami* (Nowak 1986: 251). Następny etap stanowiły wczesne, będące „dość nieudolną wprawką w zakresie stylizacji biblijnej" (Bagłajewski 1999: 272), *Pieśni Salomona* Kornela Ujejskiego[38] (1846), łączące inspirację Byronowskimi *Hebrew Melodies* z tematyką mesjanistyczną. Już po pierwodruku (1868) *Sulamity* filologicznie zajął się *Salomona Pieśnią nad Pieśniami* Karol Brzozowski. Jego „pełne swoistego piękna" (Brzozowska 1966: 178) tłumaczenie było dowodem autentycznego znawstwa orientalnej tematyki i fascynacji biblijną

już po wydaniu *Sulamity – Laszką* Włodzimierza Wysockiego i *Pauzaniaszem* Aleksandra Świętochowskiego mają charakter drugorzędny. W dodatku, jeśli już uwzględniać utwory powstałe po 1874 roku, to należałoby wspomnieć przede wszystkim o *Królu Salomonie. Poemacie lirycznym w trzech pieśniach* Włodzimierza Zagórskiego, bliskiej *L'Ecclésiaste* de Lisle'a parafrazie *Księgi Koheleta*.

[38] Henryk Galle (1898: 357) doszukiwał się ich „wpływu" na „formę" i „wybór tematu" *Sulamity*.

literaturą (powstało w Feredżacie nad Tygrysem), ale w 1874 roku pozostawało jeszcze w rękopisie, nie może być więc kontekstem dla poematu dramatycznego Aspisa (1899: 104–109). W każdym razie – polska linia parafraz[39] (Brodziński, Ujejski, Brzozowski) opowieści o miłości Oblubienicy i Oblubieńca była zupełnie inna niż francuska. Adaptująca, ale nieamplifikująca; zsekularyzowana, ale niebluźniercza; literacka, ale niedemistyfikująca.

4.

Dwie pierwsze pieśni dramatyczne *Sulamity* organizuje konwencja dialogicznej introdukcji. Zarysowana w didaskaliach przestrzeń akcji ma charakter idylliczny (zielona łąka, w tle góry Libanu, biblijny symbol obecności Boga i nadziemskiego piękna) (Aspis 1874: 3). Podobnie Aspisowy *l'énonciateur-scripteur* ustawia relację Sulamity i Jonatana: są określeni – zrytmizowaną prozą poetycką – jako „zapatrzeni w siebie i sobie całkiem oddani" (Aspis 1874: 3). Do tego stopnia, że nie potrzebują języka. Milczą, bo uważają, że mowa nie przylega do intensywności doświadczenia ich miłości. Dramat powinien się jednak rozpocząć, dlatego po „długim milczeniu – nareszcie Jonatan zaczyna" (Aspis 1874: 3). Jego wypowiedź ma charakter językowej wprawki, próby odnalezienia właściwych słów, w których mógłby wyrazić zachwyt i pożądanie:

> Siostro! tyś dla mnie różaną jutrzenką,
> Co zawsze świeższa i piękniejsza wschodzi,
> I żaden słowik nie śpiewa mi słodziej,
> Jak harfa, twoją brzemienna piosenką…
> (Aspis 1874: 3)

I tak dalej – nie wychodząc poza konwencjonalną metaforykę. Monumentalne obrazowanie *Szir haszirim* w mowie Jonatana niknie pod nagromadzeniem deminutywów („kwiatek", „chmurki", „ząbki", „stadko"). Tym samym Aspis odwołał się do „stylu słodkiego" – zapoczątkowanego w Europie przez Jacobusa Pontanusa, a w Polsce przez Stanisława Grochowskiego w liryce religijnej[40] (zob. Dąbkowska 1997: 14–17; Ławski 2003: 245–248) – oddającego nastrój domowej, łagodnej, bliskiej, bożej, kosmicznej, dziecięcej szczęśliwości.

[39] Budrewicz (2002: 9) określił *Sulamitę* jako „jedną z ciekawszych w polskiej literaturze parafraz *Pieśni nad Pieśniami*".

[40] Nawiązujące do *Pieśni nad Pieśniami* emblematy tworzył Zbigniew Morsztyn, ale nie aktywizował tradycji „stylu słodkiego".

Te „czułe słówka" rwą się jednak pod wpływem pożądania:

Pod mleczną szyją, jak dwie gołębice,
Piersi twe, siostro, białe – przyczajone –
Drżące – ciekawe – czyste – nieskażone
Drzemią i… krew mi uderza na lice!
(Aspis 1874: 4)

Jeśli zarówno *comparandum* i *comparans*, wypełniające wers pierwszy i przedśredniówkową część drugiego, nie wykraczają poza klasyczny topos urody kobiecej, to następujący po nich ciąg – przedzielonych pauzami intonacyjno-retorycznymi – epitetów burzy dotychczasową harmonię i atmosferę niewinności. Bo właśnie o wychodzeniu z milczącej, słodkiej niewinności – Sulamicie głos miłości zaczyna „płynąć sam do ust z piersi niechcącym potokiem" (Aspis 1874: 7) – opowiada pieśń druga. Między Jonatanem a Sulamitą dochodzi do zbliżenia seksualnego:

Kocham go!... Siostra wprawdzie mi kazała
Strzec swej winnicy… Co mi tam winnica!...
Kto godzien duszy, czemuż nie wart – ciała!?..
[…]
Chodź! – wejdź w sad wonny myrry i safranu,
Co na mej piersi tu kwitnie dla ciebie…
(Upada na ramię Jonatana)
(Aspis 1874: 8)

Podczas tej gwałtownej wypowiedzi miłosnej Sulamity Jonatan wyraża nadzieję, że nie będzie słyszał jej Bóg. Rzeczywiście: Bóg – który „w poezji parnasistów był symbolem wieczności, niezależności i wiecznej prawdy"[41] (Krasuska, Rzońca 2018: 23, 112) – w *Sulamicie* już się nie pojawi. Zostanie za to uruchomiona – znana z wczesnoromantycznych powieści poetyckich – „maszyna piekielna", której mechanizm opisał przejmująco Ryszard Przybylski (1970: 132–142). Jonatan i Sulamita stają się „instrumentami koniecznych praw rządzących społeczeństwem". Praw, którym nadają „kosmiczny" rodowód, i których genezie przypisują nierozwiązywalną „tajemniczość"[42]. Tym samym skazują się na bezsilność wobec „losu",

[41] „Wiara w Boga nie opuściła" Aspisa „nigdy i mimo wrodzonego i rozwiniętego sceptycyzmu modli się niekiedy pięknie o ukojenie niepewności i upadków ducha. Pewna przedmiotowość, równowaga, spokój owłada duchem byronisty" (Grabowski 1903: 116).

[42] Grabowski (1903: 115) dowodził: „charakterystycznym jest ponury koloryt byroński; tajemniczość intrygi" *Sulamity* „wskazuje też na pochodzenie poematu czysto romantyczne i liryczne. Oczarować nie może, ale trudno nie uznać, że jest tu i namiętność szczerze wschodnia i obrazowanie

„przeznaczenia", „sił fatalnych" oraz winy. W momencie, w którym Oblubieniec i Oblubienica tracą dziewictwo, w ich życie wkracza – w osobie Salomona – władza.

Obiektem jej erotycznego[43] pragnienia staje się Sulamita, *la belle Juive*[44]. Po odejściu Jonatana Oblubienicą targa zazdrosny niepokój, ale faktycznie zagrożenie pojawi się „od strony miasta" (przeciwnej stronie Libanu) (Aspis 1874: 11). Stamtąd do jej domostwa przybędzie orszak Salomona. Władca – wiedziony pożądaniem – proponuje Sulamicie małżeństwo. Tym razem seksualne pragnienie oddane zostało za pomocą *acumulatio* pytań retorycznych – jest ich aż dwadzieścia jeden. Mowa Salomona zdaje się mową zawieszonej – przez okrutny cynizm służący zdobyciu Sulamity – referencji. Król roztacza przed Oblubienicą wizję własnej potęgi, bogactwa, sławy, a gdy to nie skutkuje, ucieka się do podstępu: mówiąc, że od pozytywnej odpowiedzi Sulamity na jego małżeńską propozycję zależy życie właśnie wykrytego „zdrajcy" – Jonatana.

Następne pieśni znakomicie zrekapitulował Płachecki:

> Kwestią dla historii tej centralną jest przeciwstawienie władzy i wierności. Gdy wymagania władzy popadają w sprzeczność z nakazem międzyludzkiej wierności, także miłosnej, jedynym efektem być może wzajemny paraliż wykluczających się sprzeczności. Salomon daremnie próbuje pozyskać uczucie Sulamity. Ubolewa: człowiek tyle może czuć, a tak mało z tego, co czuje, może mieć. Tak mało może poddać swej władzy. Ani on, ani autor, ani wreszcie czytelnik poematu oprzeć się nie mogą przeświadczeniu o tymczasowości uczestnictwa społecznego, o warunkowości wszelkiej społecznej afiliacji. Postawa otwarcia na Innego, odczuwania jego czy jej odmienności, niweczy szansę posiadania drugiej osoby, zarówno w sensie fizycznym, jak i w sensie trwałości więzi, zatem wierności. Albo nim/nią (ale zwłaszcza nią, zapewne) władasz, albo ją tracisz (Płachecki 2009: 298).

---

udane a jaskrawe. Aspis talent ma, ale jak Sowińskiego dręczy go wewnętrzna rozterka i odejmuje od całości pożądaną harmonię".

[43] Na kluczowy charakter czynnika erotycznego w konstrukcji poematu dramatycznego zwróciła uwagę krytyka literacka. W.P. (1898: 256) dowodził: „właściwym polem twórczości" Aspis „była erotyka. Z owego starego jak świat tematu udało mu się powykrzesać rzeczy piękne i silne, przepojone palącą zmysłowością i wschodnim temperamentem. Cykl pieśni miłosnych, z których się składa poemat *Sulamita* należy niezaprzeczalnie do szeregu, jeśli nie najpiękniejszych, to najszczerszych liryk polskich". Anonimowy recenzent „Wieku" (Anonim 1874: 2) stwierdzał: „«albowiem miłość mocna jest jako śmierć, twarda jako grób zawistna miłość; węgle jej jako węgle ogniste i jako płomień gwałtowny» [to werset szósty ósmego rozdziału *Pieśni nad Pieśniami* w wersji Biblii Gdańskiej – W.M.]. W duchu tego energicznego orzeczenia Salomonowej *Pieśni nad Pieśniami* pojął autor gwałtowną namiętność, która w biblijnym fragmencie pomimo obsłonek narzuconych przez średniowieczną egzegezę, ukazuje się w całej potędze zmysłowego żaru, ukwiecona powabem rozbujanej orientalnej fantazyi". Na „wrzącą" w *Sulamicie* „ławę uczuć i namiętności, w której kipi żar wschodniego nieba", a także „upajającą woń miłości, miłości potężnej, wrzącej ogniem południowego nieba, z ducha i krwi zrodzonej" wskazywał także Antoni Pilecki (1874: 124).

[44] Figurę „pięknej Żydówki" zrekonstruowała Eugenia Prokop-Janiec (2005: 97–102).

Bardzo sugestywne, przejmujące i chyba przeinterpretowane. Wraz z konieczną relokacją (z domu u podnóża gór Libanu do pałacu Salomona) Sulamita poznaje inny rodzaj miłości. Miłości bluźnierczej, gwałtownej, molestującej i – mimo to – wykalkulowanej. Salomona ogarnia „szał" – tak jak w pieśni czwartej jego mowa miała zawieszoną referencjalność, tak w pieśni piątej rozpoczyna się gardłowym (przez oksytoniczną akcentuację klauzul) szeregiem czterosylabowych porównań, by rozlać się w jedenastozgłoskową rozpacz świadomości miłosnego klinczu:

Wszystkobym dał
Za głos ten jej, –
Za jeden dźwięk piosenki tej, –
Za jeden, jedyny pieszczoty jej… szał.
(Aspis 1874: 20)

Rymowemu warsztatowi Aspisa daleko do parnasistowskiego sztukmistrzostwa w tej dziedzinie (zob. Evans 2014: 176–179; Murphy 2008: 67–84) i koncepcji rymu jako „magicznego" wehikułu „kondensacji znaczenia" (zob. Krasuska, Rzońca 2018: 288–294), ale w kwestii Salomona okalające współbrzmienie oksytonicznych kadencji „dał"/„szał" znakomicie dystrybuuje jej sens. Roztoczone wcześniej obrazy pałaców ze złota, alabastrów, kości słoniowej, równej Bogu potęgi, siły, przed którą drżą wszyscy wrogowie, obrazy przytłaczającego ornamentu, wyrażone w gardłowym bezdechu krótkich fraz nikną, rozmywają się, tracą znaczenie w zderzeniu z pragnieniem szału miłości. Rym „dał"–„szał" wyraża żądanie transakcji wymiennej między królem a Sulamitą – on daje jej nieruchomy ornament władzy, a ona w zamian niepowstrzymaną autentyczność cielesnego, seksualnego – bo przecież do „pieszczoty" wszystko się sprowadza – szału.

Sulamita przedstawia dwie wizje miłości niepotrzebującej Boga. Tylko pozornie różne. Pierwszą – Oblubieńca i Oblubienicy, w której milczenie zostaje przełamane „stylem słodkim", maskującym wzajemne pożądanie. Drugą – Salomona do Oblubienicy, w której milczenie przekracza się władczą, cyniczną przemocą, pomadującą *désir sexuel*[45]. Gwarantem zarówno Jonatanowego „stylu słodkiego", jak i Salomonowej władzy jest Bóg. Jednak, gdy obaj chcą (pierwszy ze wzajemnością, drugi bez niej) posiąść ciało Sulamity – rezygnują z transcendentnej sankcji. Salomon organizuje przyjęcia, obdarowuje Sulamitę najdroższy-

[45] Anonimowy recenzent „Tygodnika Mód i Powieści" (Anonim 1873: 7) pisał: „Krzyk" – organizujący od chwili wkroczenia na scenę orszaku Salomona poetykę wszystkich wypowiedzi bohaterów *Sulamity* – „to rozpacz namiętności, przykuty do ziemi, ale nieożywiony ani jedna myślą przypominającą, że człowiek nie z samego ciała złożony. Słyszysz w nim uderzenia wszystkich pulsów krwi z wrzątkiem krążących, szał żądzy, pragnienia często do szaleństwa dochodzącego […]".

mi klejnotami, otacza ją dworem, manipuluje wieściami o Jonatanie, wypowiada amoralne, bluźniercze, satanistyczne monologi, balansuje pomiędzy niespodziewaną łaską, czułością a napadami szału, a nawet planuje zabójstwo pożądanej kobiety. Jonatan zaś dostaje się na Salomonowy dwór w przebraniu starca, organizuje intrygę, wyznaje (znowu w „słodkiej" metaforyce) miłość Sulamicie – ale te wszystkie, męskie starania są na nic. Sulamita otrzymuje od Oblubieńca nawet „trujący kwiatek" (Aspis 1874: 42), żeby otruć Salomona, ale – zgodnie z logiką „maszyny piekielnej" – rozwój akcji może być już tylko jeden.

Przedostatnią pieśń wypełnia dialog Salomona z Sulamitą. Najważniejszy epizod ich „walki płci". *Zčeřená hladina* zostaje opanowana przez głębinowe, „dionizyjskie", „mroczne" odmęty tematyczne, a klasycystyczna forma zwichnięta przez *acumulatio* apozjopez:

Czart!..
Aleś za to, ty anioł! ty mała
Przepióreczka ty moja! – złośnico! –
Niegodziwa! – swawolna! – uparta!...
. . . . . .
Och! jakaż straszna to rozkosz dla czarta
Mieć cię tak blisko!..
Lewicą – prawicą –
Ustami – piersią dotykać się ciała,
Które… ach, słodsze i milsze o tyle,
Że się opierać i bronić nie w sile!
(Aspis 1874: 53)

W kwestiach Salomona miesza się – nieudolnie naśladujący Jonatanowy – czułostkowy język namowy miłosnej („dzieweczko", „niedaleczko", „przepióreczko", „brewka", „gołąbeczko") z dyskursem władzy (przeważający tryb rozkazujący czasowników w drugiej osobie liczby pojedynczej). Jednak oba podporządkowane są niemaskowanemu „szałowi" pożądania, który wykoleja wersowy układ i zaburza płynną intonację (Aspis nagromadził w trzydziestowersowej mowie Salomona aż czterdzieści różnego typu znaków retycencji).

Odpowiedź Sulamity ma charakter kontrastywny – wzniosły[46] i posągowy[47]. Jednym zdaniem Oblubienica znosi dotychczasowy stosunek poddaństwa:

[46] Według recenzenta „Wieku" (Anonim 1874: 2) miłość Sulamity „kojarzy się" „ze szlachetną ideą wierności i poświecenia, która ją podnosi na pewną moralną wyżynę. Opiera się ona wszelkimi siłami sromotnej hańbie nałożnictwa i walce z przemocą nabiera prawdziwej tragicznej godności".

[47] O konwencjach posągowej wzniosłości („dekoracyjnej statyki") postaci w dramatach dziewiętnastowiecznych pisał Stefan Treugutt (1993: 320–322). Na „niewzruszoność" Sulamity zwracał uwagę Grabowski (1903: 115). Posągowa konstrukcja bohaterów w *Sulamicie* to jeden z bardziej

Ha!... Dość już tego!...
Poznasz wraz, żem można
W małości swojej – że choć w swej niedoli
Nie mam, prócz tego serca, co mnie boli,
Starczy mi ono za wzgardę, coć daję!
Że gdy do walki za to serce staję,
Jestem potężna, jak ty!... jak ty – zdrożna!
(Aspis 1874: 55)

Sulamita przejmuje łamiącą się intonację Salomona i poddaje ją „monumentalizacji" (zob. Bruneau 1953: 273–277). Gwarantem intensywności jej głosu będzie możliwość decydowania o swoim życiu („trujący kwiatek"), niezachwiane przekonanie o obecności Boga i wspomnienie miłości Jonatana. Dlatego nazywa Salomona „zwierzęciem", „psem", który w ostatnich chwilach jej życia musi zachowywać się nie jak król, tylko jak – „skromny kochanek" (Aspis 1874: 56). W chwili śmierci zostaje udzielony jej *davhar* – jak pisała Agata Bielik-Robson – „głos, któremu bliżej do krzyku niż do artykułowanej wypowiedzi, chaotyczny żywioł jednostkowej anarchii" (Bielik-Robson 2004: 38–39). Badaczka tradycji żydowskiej wskazywała, że „hebrajski Bóg potrafi udzielić *davhar*", „fonetycznej obecności" siebie samego w głosie, „tym, którzy z jakichś powodów zostali uciszeni" (Bielik-Robson 2004: 38). Uciszona została Sulamita, a w ostatniej kwestii do Salomona mówi właśnie „słowem-obecnością"[48]:

Idź precz! – toć zostaw mnie chociaż umarłą
W spokoju, kiedy pozbawiasz mnie życia…

Idź precz! – bo jeszcze z tego tu ukrycia,
Tak krzyknę mocno do swojego Boga,
Który… tam mieszka – tak na całe gardło –
Że…
O! – o jakże boli mnie ogromnie!...
(Aspis 1874: 58)

charakterystycznych dowodów na jej parnasistowski charakter. Materiału porównawczego dostarcza praca Philippe'a Andrèsa (1994) o metamorfozach obrazu kobiety w poezji Banville'a od *Les Cariatides* do *Les Exilés*. Zresztą kreacje kobiece (np. Althea, Antea, Aspazja, Chloe, Concordia, Empuza, Elpidia, Helvia, Kleopatra, Livia Quintilla, Sofonisbe, Sulamita, Placydya, Zofia z Knidos) w utworach polskiego parnasizmu wymagają osobnego opracowania.

[48] Antoni Pilecki (1875: 93) opisywał je w ten sposób: „Pierś Sulamity drży siłą wielkiej miłości gorącej, jak słońce wschodniego nieba, prostej i otwartej, jako głos serca dziecięcia natury. Nie przemawia ona słowami mglistych erotycznych uniesień, ale podniosłym dźwiękiem z ducha i z krwi zrodzonego uczucia. Miłość jej nie zna granic. […] Przemawia głosem potężnej boleści, który wrzącemi wylewa się słowy".

Sulamita ziemski dyskurs władzy, ufundowany na przemocy zła, unieważnia dwukrotnym, rozkazującym wykrzyknieniem. Obdarowana *davhar* popełnia samobójstwo, nie kończąc swojej skargi. Zamiast tego wskazuje nieokreślone „tam", miejsce zamieszkania Boga (בית אל, Bet El – „Dom Boga", może góry Libanu z początku poematu), gdzie znajdzie sprawiedliwość. Znacząca jest tu zmiana funkcji apozjopezy – z sygnału zakłóceń intonacyjnych na znak tajemnicy zjednoczenia samobójczyni z koniecznością z Bogiem.

Po śmierci Sulamity – Salomon i Jonatan (który dostaje się do pałacu siłą) popadają w „dziwny szał". Mówią swoje chaotyczne kwestie – stojąc obok siebie, ale się nie słysząc. Salomon z bezsilności klęka, Jonatan „upada na pierś umarłej z ekstazą". Obaj wobec powagi jej śmierci okazują się kabotynami, histrionami, którzy kochani czy odrzuceni, nie dorośli czy nie zdążyli dorosnąć do miłości. Po głosie *davhar* ich mowa jest bez znaczenia, „bezzębna" i „plącząca się" (Szymutko 1998: 16). Chcą się zabić, ale stać ich tylko na deklaracje („i ja to wolę").

W tym kontekście, warto przeczytać przypis Aspisa do Salomonowo-Jonatanowego „i ja to wolę":

> Takiem, według pojęć autora, winno być właściwe zakończenie *Sulamity* – i temi też słowami Salomona zamknął autor akcyą swego utworu na publicznym odczycie przez siebie w Warszawie, w 1873 roku. Dogadzając jednak pojęciom o warunkach sztuki dramatycznej, większości, – autor, na drugi odczyt tejże *Sulamity* odbyty przez p. Jana Chęcińskiego, dopisał jeszcze scenę, którą też dlatego drukuje się tu odmiennie (tj. kursywą – przyp. W.M.) (Aspis 1874: 60).

W ten sposób poemat dramatyczny wydłużył się o dziewięć wersów kwestii Jonatana i samobójstwo *in aperto*[49]. Można domyślić się, że zabił się także Salomon. Jednak w świetle przypisu, nie sposób pozbyć się wrażenia, że tragiczne domknięcie losów Salomona i Jonatana zostało nadpisane poematowi dramatycznemu przez słuchaczy pierwszego odczytu, przez warszawską opinię literacką. W pierwszej wersji tragiczna i wzniosła była tylko Sulamita. Tylko ona zasłużyła na Arystotelesowskie „przedstawienie naoczne" samobójstwa, na skandal[50] „śmierci przed oczami widzów" (Przybylski 1983: 281).

[49] Europejską tradycję przedstawiania śmierci na scenie zrekapitulowali Przybylski (1983: 281) i Dobrochna Ratajczakowa (2006: 538–550).

[50] Markiewicz (1978: 274) interpretował *Sulamitę* jako „protest przeciwko oziębłej płytkości i kompromisowi".

5.

Sulamita Bogumiła Aspisa – wraz z wymienionymi wcześniej utworami Norwida, Faleńskiego, Świętochowskiego czy Asnyka[51] – mogłaby współtworzyć konstelację parnasizmu *à la polonaise*. Jednak polski parnasizm[52] nigdy nie zaistniał jako fakt literacki, bo był uwikłany w konserwatywne gusta warszawskiej socjety[53], która pragnęła „kosmicznego unicestwienia" – tak, ale koturnowego, „teatralnego", nie na poważnie. Socjety, która nie była przygotowana na heroizm, wyrażonej *sans peur et sans reproche*, prawdy, że wszyscy idioci skazani są na życie po nieswoim *davhar* zagłuszającym na chwilę wszechobecność zła – w milczącej, chaotycznej, ciemnej i apatycznej apozjopezie.

[51] „Swoiste, oryginalne projekty parnasistowskie/parnasyjskie" tych pisarzy rekonstruowali m.in. Grzędzielska (1971: XLV–CXV); Mazur (1993: 121–123); Kowalczuk (2002: 103–133 i in.); Mocarska-Tycowa (2005: 62–162); Osiński (2011: 117, 168, 180, 194, 428 i in.); Krasuska i Rzońca (2018). Listę można by poszerzać, np. o dzieła Wiktora Gomulickiego, Marii Konopnickiej, Józefa Wierzbickiego czy Konstantego Marii Górskiego (Mazur 1993: 81–82, 106–107, 123–126; Ihnatowicz 2010: 359).

[52] Mazur (1993: 115–116) podsumowywała: „parnasizm nasz jest zjawiskiem podwójnie paradoksalnym. Po pierwsze, cierpiał zawsze na jakąś niemożność: parnasistowskie tematy leżały w zasięgu zainteresowań danego momentu, ale obowiązująca poetyka kazała realizować je w sposób bynajmniej nieparnasistowski (pesymizm historiozoficzny w Młodej Polsce) – bądź też odwrotnie, najbliższy parnasizmowi model liryki służył obcej mu ideologii (poetyka parnasizmu na usługach utylitaryzmu). Nastąpiło rozminięcie się poetyk i zainteresowań, a dwa skrzydła parnasizmu – intelektualne i plastyczne – nie spotkały się ze sobą, prócz rzadkich przypadków indywidualnych. Drugi paradoks natomiast tkwi w polskim podejściu do strategii *l'art pour l'art*. Jeśli rozumieć ją w sposób zawężony, to nasz parnasizm był jej wierniejszy niż francuski, którego przeważnie o to oskarżaliśmy; wcale dobrze sprostaliśmy sztuce pisania pięknych, błahych wierszy. Ale nie odważyliśmy się włączyć w sferę sztuki kapitału myślowego nauki, filozofii i religii – a tylko w tym pozornym porzuceniu «sztuki dla sztuki» leżała szansa ocalenia sztuki prawdziwej, która nie boi się obcych inspiracji, jeśli jest wystarczająca silna, by je przekształcić na własne podobieństwo. Wprost przeciwnie, uciekaliśmy od zbyt poważnego przyswojenia świadomie naśladowanego Parnasu. Heredia stał się pretekstem do nastrojowych, baśniowo-symbolicznych feerii – ale nie impulsem poetyckich rekonstrukcji umarłego piękna, lirycznych rozważań nad historią i przemijaniem. Leconte de Lisle to była przepyszna plastyka, majestat egzotyki – ale nie pasjonująca przygoda człowieka z religią".

[53] Spory Aspisa z warszawską opinią kulturalną opisał Tadeusz Budrewicz (2015: 109, przyp. 47). Polemika dotyczyła zarzutów o „błędy rzeczowe" oraz strukturalne „dysharmonie" i „dziwactwa" tekstu. Warto pamiętać także o uwagach Eksdziennikarza (1897: 133–134), który tak charakteryzował Aspisa: „utrzymywał np. że pisze nie dlatego, że musi pisać, że go popycha do pióra nieprzełamana siła, ale z nudów. Gdy mu się nudzi, siada i «babrze» (jego wyrażenie) poezye. W życiu, w zachowaniu się całem był oryginalnym i trochę cynicznym. […] Jeszcze raz zdobył się na rzecz piękniejszą, na poemat p.t. *Sulamita* […], ale i tutaj owłada na chwilę słuchaczem tylko ognista wyobraźnia i jaskrawe malowanie scen miłosnych – poza tym nie ma nic więcej. […] Do sporów literackich tej doby nie mieszał się wcale; stał poza nimi, na uboczu i nic go nie obchodziły. On żył w świecie swoich własnych myśli i własnych pragnień, zresztą świat się mógł walić".

Bibliografia

Źródła

Aspis Bogumił (1874), *Sulamita. Pieśni wschodnie*, [b.w.], Warszawa.

Aspis Bogumił (1889), [*Notata autobiograficzna*], w: *Spis uczonych literatów piszących po polsku*, „Ruch. Kalendarz Encyklopedyczny na rok 1889", nr 3: 56.

Brzozowski Karol (1899), *Salomona Pieśń nad Pieśniami. [Kornelowi Ujejskiemu na pamiątkę kilku chwil drogich z nim w r. 1871 w ojczyźnie spędzonych]. Feredżat nad Tygrem w Mezopotamii r. 1870*, „Życie", nr 6: 104–109.

Ujejski Kornel (1846), *Pieśni Salomona*, N. Kamieński, Poznań.

Opracowania

Andrès Philippe (1994), *La femme et ses métamorphoses dans l'œuvre de T. de Banville*, H. Champion, Paris.

Andrès Philippe (2009), *Théodore de Banville, un passeur dans le siècle*, H. Champion, Paris.

Anonim (1873), *Pogadanka*, „Tygodnik Mód i Powieści", nr 16: 6–7.

Anonim (1874), *Przegląd Literacki*, „Wiek", nr 169: 2.

Anonim (1898), *Odgłosy*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne", nr 22: 258–259.

Bagłajewski Arkadiusz (1999), *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin.

Balbus Stanisław (1999), *„Zagłada gatunków"*, „Teksty Drugie", nr 6: 25–39.

Bańko Mirosław (2011), *Wykłady z polskiej fleksji*, PWN, Warszawa.

Barjot Dominique, Jean-Pierre Chaline, André Encrevé (1995), *La France au XIXe siècle. 1814-1914*, PUF, Paris 1995.

Bénichou Paul (1992), *L'école du désenchantement: Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Gallimard, Paris.

Bielik-Robson Agata (2004), *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków.

Bobrownicka Maria (1988), *Żywotność i warianty klasycyzmu w literaturach słowiańskich XIX wieku*, „Ruch Literacki", nr 1-2: 27–40.

Bolecki Włodzimierz (2002), *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie", nr 4: 11–34.

Bruneau Charles (1953), *Histoire de la langue française: des origines à nos jour*, t. 13: *L'époque Réaliste (1852–1886)*, vol. 1: *Fin du Romantisme et Parnasse*, A. Colin, Paris.

Brzozowska Teresa (1966), *Strzelba, turban i pióro. Opowieść o Karolu Korab-Brzozowskim*, Wiedza Powszechna, Warszawa.

Bourdieu Jérôme, Lionel Kesztenbaum, Gilles Postel-Vinay, Akiko Suwa-Eisenmann (2019), *Wealth Mobility in France, 19th and 20th Century*, „Review of Income and Wealth", nr 1: 21–47.

Budrewicz Tadeusz (2002), *Aspis Bogumił*, w: *Biografie suwalskie. Cz. 5*, red. Małgorzata Pawłowska, „Jaćwież", Suwałki.

Budrewicz Tadeusz (2015), *Model poezji w „Przeglądzie Tygodniowym" (rekonesans)*, w: *Pozytywiści warszawscy: „Przegląd Tygodniowy" 1866–1876,* Seria 1: *Studia, rewizje, konteksty*, red. Anna Janicka, Wydawnictwo Alter Studio, Białystok.

Budrewicz Tadeusz (2021), *Aspis Bogumił*, w: *Suwalski słownik biograficzny*, t. 1, red. Jerzy Brzozowski, Muzeum Okręgowe, Suwałki.
Canat René (1955), *L'Hellénisme des romantiques: L'éveil du Parnasse, 1840–1852*, Marcel Didier, Paris.
Carden Poe (1960), *Parnassianism, Symbolism, Decadentism and Spanish-American Modernism*, „Hispania", nr 4: 545–551.
Charypar Michal (2019), *Zčeřená hladina – próza českého ideálního realism. K vymezení literární poetiky*, „Česká Literature", nr 3: 306–336.
Chmielowski Piotr (1895), *Współcześni poeci polscy*, Księgarnia K. Grendyszyńskiego, Petersburg.
Chmielowski Piotr (1898), *Zarys najnowszej literatury polskiej 1864–1897*, Gebethner i S-ka, Kraków.
Counillon Patrick (2021), *Leconte de Lisle, traducteur du grec*, w: *L'école parnassiene: actes du colloque organisé à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Leconte de Lisle et du 180e anniversaire de la naissance de Léon Dierx, 8–10 février 2018*, red. Ève Prosper, Presses Universitaires Indianocéaniques, Saint-Denis: 49–68.
Czachowski Kazimierz (1935), *Aspis Bogumił*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 1, red. W. Konopczyński, Polska Akademia Umiejętności, Kraków: 173.
Dąbkowska Justyna (1997), *Wprowadzenie do lektury*, w: Stanisław Grochowski, *Wirydarz abo kwiatki rymów duchownych o Dziecięciu Panu Jezusie*, oprac. taż, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, Warszawa: 5–17.
Desonay Fernand (1928), *Le Rêve hellénique chez les poètes parnassiens*, H. Champion, Paris.
Eksdziennikarz (1897), S*tara i młoda prasa. Przyczynek do historyi literatury ojczystej (1866–1872)*, Księgarnia Kazimierza Grendyszyńskiego, Petersburg.
Epstein Edna (1970), *Themes in Parnassian Poetry*, „The Modern Language Review", nr 3: 541–551.
Evans David (2014), *Thédore De Banville. Constructing Poetic Value in Nineteenth-century France*, Routledge, London.
Feldman Wilhelm (1985), *Współczesna literatura polska 1864–1918*, oprac. Teresa Walas, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
Filipkowska Hanna (1993), *Parnasizm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka i inni, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław: 768–771.
Galle Henryk (1898), *Ś.P. Bogumił Aspis*, „Kuryer Niedzielny", nr 23: 356–357.
Grabowski Tadeusz (1903), *Poezya polska po roku 1863. Zarys jej rozwoju w dalszym ciągu czterdziestolecia*, Nakład autora, Kraków.
Grzędzielska Maria (1971), *Wstęp*, w: Felicjan Faleński, *Wybór utworów*, oprac. Maria Grzędzielska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław: III–CXXVIII.
Grzędzielska Maria (1981), *Poezja postyczniowa wobec tradycji romantycznej*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*. *Seria trzecia*, red. Maria Żmigrodzka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław:193–235.
Grzędzielska Maria (1984), *Cyprian Norwid i parnas polski*, „Studia Norwidiana", nr 2.
Grzędzielska Maria (1994), *Parnas*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław: 676–679.
Hilmy Ashnadelle Amin (1970), *L'Orientalisme de Leconte de Lisle*, Texas Tech University, Lubbock.

Ihnatowicz Ewa (2000), *Literatura polska drugiej połowy XIX wieku (1864–1914)*, Wydawnictwo Trio, Warszawa.

Ihnatowicz Ewa (2010), *Parnasyjskość w literaturze polskiej drugiej połowy XIX wieku*, w: *Humanistyczne modele kultury nowożytnej wobec dziedzictwa starożytnego*, red. Marek Prejs, Wydawnictwo Neriton, Warszawa: 347–360.

Janion Maria (2001), *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, W.A.B., Warszawa.

Kistler Jordan (2016), *Arthur O'Shaughnessy, A Pre-Raphaelite Poet in the British Museum*, Routledge, London–New York.

Kowalczuk Urszula (2002), *Felicjan Faleński. Twórczość i obecność*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Krasuska Anna, Wiesław Rzońca (2018), *Parnasizm francuski a poezja Cypriana Norwida*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

Lanson Gustave, Paul Tuffrau (1963), *Historia literatury francuskiej w zarysie*, tłum. Wiera Bieńkowska, PWN, Warszawa.

Lichański Stefan (1967), *„Polscy parnasiści"*, w: Stefan Lichański, *Cienie i profile. Studia i szkice literackie*, PIW, Warszawa: 99–120.

Lindner Hermann (2000), *Intellektualität und Pathos. Zur Rezeptionslenkung bei Leconte de Lisle*, „Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur", nr 2: 136–159.

Lisiecka Alicja (1973), *„Legenda wieków" i legenda „Parnasu"*, w: Alicja Lisiecka, *Norwid – poeta historii*, Veritas Foundation Publication Centre, London: 114–146.

Ławski Jarosław (2003), *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.

Maciejewski Marian (1995), *Biblie romantyków*, w: *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. Danuta Zamącińska, Marian Maciejewski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin, s. 7–42.

Markiewicz Henryk (1978), *Pozytywizm*, PWN, Warszawa.

Mazur Aneta (1993), *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX wieku i początku XX wieku*, WSP, Opole.

Mazur Aneta (2016), *Parnasizm*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, t. 2: *N-Z*, red. Józef Bachórz i inni, Instytut Badań Literackich PAN; Instytut Literatury Polskiej UMK, Toruń–Warszawa: 203–216.

[Mir.] (1898), *Z żałobnej karty. Ś.p. Bogumił Aspis*, „Wędrowiec", nr 22: 429.

Mocarska-Tycowa Zofia (2005), *Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.

Morrisson Christian, Wayne Snyder, *The Income Inequality of France in Historical Perspective*, „European Review of Economic History" 2000, nr 4: 59–83.

Mortelette Yann (2005), *Histoire du Parnasse*, Fayard, Paris.

Mortelette Yann (2006), *Préface*, w: *Le Parnasse*, oprac. Yann Mortelette, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris: 7–39.

Mortelette Yann (2017), *La Poésie archéologique des Parnassiens*, „Œuvres et Critiques", nr 42: 209–229.

Mrozek Zdzisław (1983–1984), *Bogumił Aspis. Szkic do portretu*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Bydgoszczy. Studia Filologiczne: Filologia Polska", nr 19–20: 31–69.

Murphy Steve (2008), *Versifications «parnassiennes» (?)*, „Romantisme", nr 2: 67–84.
Nowak Jerzy Zdzisław (1986), *Kazimierz Brodziński wobec Biblii*, w: *Biblia a literatura*, red. Jan Gotfryd, Stefan Sawicki, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego KUL, Lublin: 239–264.
Osiński Dawid Maria (2011), *Aleksander Świętochowski w poszukiwaniu formy. Biografia myśli*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
Paraboshi Francesca (2016), *Le „Cantique des Cantiques" au tournant du XIXe siècle*, w: *Le „Cantique des Cantiques" dans les lettres françaises*, red. Monica Barsi, Alessandra Preda, LED Edizioni Universitarie, Mediolan: 243–263.
Pich Edgard (1975), *Leconte de Lisle et sa création poétique: „Poèmes antiques" et „Poèmes barbares", 1852–1874*, L'Université de Lyon II, Lyon.
Piketty Thomas, Gilles Postel-Vinay, Jean-Laurent Rosenthal (2006), *Wealth Concentration in a Developing Economy: Paris and France, 1807–1994*, „American Economic Review", nr 1: 236–256.
Piotrowska Henryka (2002), *Elegia*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław: 93–99.
Pilecki Antoni (1874), *Poezja*, „Warszawski Rocznik Literacki", nr 4: 117–134.
Pilecki Antoni (1875), *Bibljoteczka domowa*, „Opiekun Domowy", nr 6: 93–94.
Płachecki Marian (2009), *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa.
Prokop-Janiec Eugenia (2005), *„Kwiaty wschodnie". Tematy żydowskie wobec orientalizmu*, w: *Problematyka żydowska w romantyzmie polskim*, red. Andrzej Fabianowski, Maria Makaruk, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa: 91–108.
Potocki Antoni (1911), *Polska literatura współczesna. Część 1: Kult zbiorowości 1860–1890*, Gebethner i Wolff, Warszawa-Kraków.
Przybylski Ryszard (1970), *Świat jako maszyna piekielna (o „Zamku kaniowskim" Seweryna Goszczyńskiego)*, w: *Studia z historii i teorii poezji. Seria druga*, red. Michał Głowiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław: 129–149.
Przybylski Ryszard (1983), *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
Ratajczakowa Dobrochna (2006), *W krysztale i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
Robic Myriam (2010), *Hellénismes de Banville. Mythe et modernité*, H. Champion, Paris.
Robinson James (1953), *A Neglected Phase of the Aesthetic Movement: English Parnassianism*, „PMLA", nr 4: 733–754.
Rubinstein Lene (1998), *The Athenian Political Perception of the Idiotes*, w: *Kosmos. Essays in Order, Conflict and Community in Classical Athens*, red. Paul Cartledge, Paul Millett, Sitta von Reden, Cambridge University Press, Cambridge.
[S. Aut.] (1874), *Literatura*, „Gazeta Lwowska", nr 188: 1–2.
Samsel Karol (2022), *Romantyczny poemat dramatyczny. Europejska i polska linia rozwojowa gatunku. Próba szkicu problematyki*, „Litteraria Copernicana" 2022, nr 3: s. 11–21.
Samsel Karol (2023), *„Muzyki nie trzeba". Szkice o ostrołęckiej literaturze wieku XX*, Stowarzyszenie Przyjaciół Bibliotek i Książki, Ostrołęka.
Sartre Jean Paul (2000), *Idiota w rodzinie. Wybór tekstów z nieukończonej monografii*, tłum. Józef Waczków, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Siwiec Magdalena (2021), *Sytuacja Norwida – sytuacja Baudelaire'a. Paralele nowoczesności*, Universitas, Kraków.

Słownik języka polskiego (1861), oprac. Aleksander Zdanowicz i in., wydany staraniem i kosztem Maurycego Orgelbranda, Wilno.

Souriau Maurice (1929), *Historie du Parnasse*, Éditions Spes, Paris.

Strasburger Janusz (1980), *Słowo wstępne*, w: Leconte de Lisle, *Poezje*, oprac. Janusz Strasburger, PIW, Warszawa: 5–20.

Szymutko Stefan (1998), *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Święch Jerzy (1970), *Z problematyki tłumaczeń parnasistów i Baudelaire'a w Polsce*, w: *Studia z historii i teorii poezji. Seria druga*, red. Michał Głowiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław: 199-228.

Tomkowski Jan (2002), *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, Kielce.

Treugutt Stefan (1993), *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.

Vaillant Alain (2021), *La belle utopie du Parnasse: les leçons d'un échec*, w: *L'école parnassiene: actes du colloque organisé à l'occasion du bicentenaire de la naissance de Leconte de Lisle et du 180e anniversaire de la naissance de Léon Dierx, 8–10 février 2018*, red. Prosper Ève, Presses Universitaires Indianocéaniques, Saint-Denis: 117–132.

Wallis Mieczysław (1960), *Kraj lat dziecinnych Stanisława Noakowskiego*, Czytelnik, Warszawa.

[W.P.] (1898), *Bogumił Aspis*, „Życie", nr 22: 256.

Wroński Marcin, Joanna Hryniewicka, Julia Kondratowicz, Katarzyna Woźny (2026), Olga Załęska, *From Landed Wealth to Urban Income: Inequality and Modernization in Nineteenth-Century Poland*, https://tiny.pl/8cx7yhdv3 [dostęp: 05.08.2026].

Zdrada Jerzy (2005), *Historia Polski 1795-1914*, PWN, Warszawa.