

Jarosław Marek Rymkiewicz: Dlaczego romantycy umierali młodo?

Może romantycy umierali młodo dlatego, że wymagała tego od nich epoka, a może dlatego, że wymagał tego od nich ten romantyczny duch, który ich ogarnął – więc dlatego, że prowadzili szczególnie awanturniczy tryb życia: spiskowali, zdobywali Mont Blanc, walczyli na barykadach, niejeden z nich trafił do więzienia, niejeden skończył na szubienicy. Więc może właśnie ta ich niepowstrzymana, romantyczna żądza romantycznego życia – żądza poznania wszystkiego i zaznania wszystkiego – była powodem, że tak krótko żyli? – pisał Jarosław Marek Rymkiewicz w książce pt. „Głowa owinięta koszulą”.

John Keats urodził się w roku 1795, umarł w roku 1821. Miał, umierając, lat 26. Antoni Malczewski urodził się w roku 1793, umarł w roku 1826. Umierając, miał lat 33. Aleksander Puszkina urodził się w roku 1799, zginął w roku 1837. Żył lat 38. Franz Schubert urodził się w roku 1797, umarł w roku 1828. Żył lat 31. Juliusz Słowacki urodził się w roku 1809, zmarł w roku 1849. Przeżył lat 40. Kondrat Rylejew urodził się w roku 1795, został powieszony w roku 1826. Żył lat 31. Fryderyk Chopin urodził się w roku 1810, zmarł w roku 1849. Żył lat 39. Shelley urodził się w roku 1792, utonął w roku 1822. Miał wtedy lat 30. Felix Mendelssohn-Bartholdy urodził się w roku 1809, zmarł w roku 1847. Lat 38. Novalis urodził się w roku 1772, zmarł w roku 1801. Lat 29. Théodore Géricault urodził się w roku 1791, zmarł w roku 1824. Lat 33. Lord Byron urodził się w roku 1788, zginął w roku 1824. Lat 36. Oczywiście, były i wyjątki. I warto o nich pamiętać, bo być może i z

tego, że takie wyjątki były, także coś wynika albo przynajmniej wynikać może. Ludwig Uhland zmarł dopiero w roku 1862 i przeżył lat 75. Długo, bo lat 80, żył także Ludwig Tieck, urodzony w roku 1773, a zmarły w roku 1853. A jeszcze dłużej żył Piotr Wiaziemskij, który – umierając w roku 1878 – miał lat 86. Nie chcę już mnożyć dat, ale gdybyśmy nadał je sobie przypominali, okazałoby się, że tych wyjątków – nawet jak na wyjątki – było jednak zadziwiająco mało. Romantycy umierali młodo, większość wielkich poetów, malarzy i kompozytorów tamtej epoki nie dożyła czterdziestki.

Daty ich urodzin i śmierci, postawione obok siebie, pozwalają sformułować takie pytanie: dlaczego oni tak młodo umierali? Czy to pytanie jest uprawnione? Zestawienie kilku innych liczb zaraz to nam wykaże. Wystarczy sięgnąć po antologię Zdzisława Libery *Poezja polska XVIII wieku*, by dowiedzieć się, że: Józef Andrzej Załuski żył lat 72. Wacław Rzewuski żył lat 73. Ksiądz Baka także żył lat 73. Franciszek Bohomolec żył lat 64. Adam Naruszewicz – lat 63. Ignacy Krasicki – lat 66. Stanisław Trembecki – lat 73. Franciszek Kniaźnin – lat 58. Franciszek Zabłocki – lat 69. Franciszek Karpiński – lat 84. Oczywiście, były też wyjątki, i też nieliczne. Węgierski żył lat 31. Jakub Jasiński – lat 33. W Węgierskim i Jasińskim – jeśli nie w ich wierszach, to przynajmniej w sposobie ich życia, w sposobie, w jaki życie swoje przeżywali – było jednak już coś niemal romantycznego. Tak przynajmniej mi się wydaje: i może to właśnie było w nich romantyczne, to właśnie wydaje mi się romantyczne, że tak krótko żyli? Jeśli daty urodzin i śmierci poetów Oświecenia zestawić z datami urodzin i śmierci poetów następnej epoki, to moje pierwsze pytanie można by nawet uogólnić i zapytać tak: dlaczego w pewnych epokach poeci żyją krótko, a w pewnych długo, nawet bardzo długo? A w jeszcze innych – jak na przykład w naszej – ni krótko, ni długo. Jedni krócej, inni dłużej, jak i wszyscy. Od czego to zależy, jeśli w ogóle od czegoś to

zależy? Pozostańmy jednak przy tym pytaniu pierwszym: dlaczego romantycy umierali młodo? Czy na tak sformułowane pytanie można udzielić jakiejś sensownej i pouczającej odpowiedzi?

Rozmyślam nad tym problemem od wielu już lat, mam więc na to pytanie kilka – a może nawet kilkanaście – odpowiedzi. Spośród tych znanych mi odpowiedzi wymienię kilka dość oczywistych: takich, które – jak mi się zdaje – nasuwają się od razu każdemu, kto o tej kwestii zaczyna myśleć. Romantycy umierali młodo, ponieważ w pierwszej połowie wieku XIX warunki higieniczne w Europie były skandaliczne, a gruźlica, syfilis i inne choroby zbierały plon szczególnie obfity. To odpowiedź pierwsza i może wystarczająca.

Ale romantycy mogli umierać młodo także i dlatego, że prowadzili – z tych czy z innych przyczyn: może dlatego, że wymagała tego od nich epoka, a może dlatego, że wymagał tego od nich ten romantyczny duch, który ich ogarnął – więc dlatego, że prowadzili szczególnie awanturniczy tryb życia: spiskowali, zdobywali Mont Blanc, walczyli na barykadach, niejeden z nich trafił do więzienia, niejeden skończył na szubienicy. Więc może właśnie ta ich niepowstrzymana, romantyczna żądza romantycznego życia – żądza poznania wszystkiego i zaznania wszystkiego – była powodem, że tak krótko żyli? Trzeba by tu dodać, że tak intensywnie, romantycznie żyjąc, romantycy w dwojaki sposób śmierć swoją przyspieszali czy też przyspieszać mogli. Bo kto tak awanturniczo, romantycznie żyje, ten przecież – choćby i nie zginął w pojedynku czy na barykadzie – szybciej się spala, szybciej wyczerpuje swoje witalne zasoby. To odpowiedź druga i też może wystarczająca? Ale może romantycy umierali młodo dlatego, że pochodzili z innej sfery towarzyskiej – czy też z innych sfer – niż ich poprzednicy, i w innej sferze, w innych sferach towarzystwa żyli? Wielu spośród nich miało trudne dzieciństwo, ubogich rodziców. Wielu było wśród nich

chłopców niedożywionych. Byli wśród nich i tacy, których nie było stać na to, by kupić sobie porządny płaszcz na zimę, byli i tacy, którzy przymierali głodem. Stąd choroby, no i śmierć za młodu. Dodać tu jeszcze trzeba, że w pierwszej połowie XIX wieku nie było już takich hojnych mecenasów – a w każdym razie nie było ich tak wielu – jak w wieku XVIII czy XVII, a dobroczynne państwa totalitarne, które miały potem odziewać i karmić posłusznych artystów, jeszcze nie powstały. To odpowiedź trzecia.

Ale może romantycy umierali młodo dlatego, że Europa właśnie wówczas zaczęła się urbanizować, tworzyły się wielkie centra, potężne Babilony kultury, artyści przenieśli się do miast, a w mieście umiera się szybciej, niż na wsi? To odpowiedź czwarta i na niej skończę, bo podobnych odpowiedzi można by, co od razu widać, jeszcze wiele ułożyć. I od razu też widać, że takie odpowiedzi wcale nie są wystarczające, bo po prostu niewiele wyjaśniają. Po pierwsze, są to odpowiedzi cząstkowe: w tym sensie, że każda z nich może co najwyżej wyjaśnić los kilku czy kilkunastu ludzi, ale nie los pokolenia. A moje pytanie dotyczy przecież losu pokolenia, a nawet więcej: losu dwóch lub trzech pokoleń. Na takie pytanie trzeba udzielić – to się czuje – jednej i wszystko wyjaśniającej odpowiedzi. Po drugie, i to też od razu widać, każda z tych cząstkowych odpowiedzi może zostać z łatwością zakwestionowana. Byli niedożywieni i dlatego umierali młodo? W wieku XVIII też przecież wielu było takich poetów, którzy przymierali głodem. Gruźlica i syfilis szalały jak nigdy? W wieku XVIII też przecież nie znano antybiotyków. A syfilisem chyba równie łatwo można się było zarazić. Mając więc wiele odpowiedzi na moje pytanie, nie mamy też i żadnej. Co nie znaczy, żeby takiej odpowiedzi w ogóle nie było. Wiem, że jest, i wiem także, gdzie jest. Nie znam jej, ale jestem pewien, że trzeba jej szukać – i jestem pewien, że kiedyś tam właśnie ją się znajdzie – w sferze ducha. To znaczy: musi to być, jest to odpowiedź,

która nie z okoliczności materialnego życia romantycznych poetów będzie wywiedziona, ale z okoliczności, jeśli tak można rzec, duchowych. Kto mówi, że Shelley umarł, ponieważ 8 lipca 1822 roku zerwała się burza, co przewróciła łódkę, którą nieopatrznie wypłynął na morze, ma oczywiście rację. Trochę racji.

Kto mówi, że Puszkina zgubiła miłość do Natalii – lub intrygi cara Mikołaja I – też ma oczywiście rację. I też tylko trochę ma tej racji. Bo Shelley, Puszkina, Keats, Schubert i wszyscy inni młodzi romantycy umarli młodo również i z innej, nie tylko życiowej, nie tylko organicznej, nie tylko historycznej przyczyny. Umarli z przyczyny, o której – jestem tego pewien – wie duch romantyczny: która była, która jest w tym duchu. Jak powiedziałem: nie znam tej przyczyny, ale spróbuję nieco do niej się przybliżyć, zadając duchowi romantycznemu jeszcze inne pytanie. Przypomnę wspaniałą balladę Ludwiga Uhlanda *Córeczka gospodyni (Der Wirtin Töchterlein)*. Treść tej ballady jest taka. Trzej studenci, wędrujący brzegiem Renu, trafiają do gospody. Żądają od gospodyni wina i piwa. Pragną też zobaczyć jej piękną córeczkę. Gospodyni powiada, że ma, owszem, wino i piwo, a co do córeczki, to leży już ona na marach. Studenci stają wtedy nad okrytym całunem trupem i pierwszy z nich powiada, że gdyby ta piękna dziewczyna jeszcze żyła, to zaraz by się w niej zakochał. Drugi – płacząc – wyznaje, że od wielu lat kochał się w dziewczynie. Trzeci natomiast, całując blade usta trupa, powiada, że kochał go zawsze, kocha i teraz, i będzie kochał wiecznie: „Und werde dich lieben in Ewigkeit”.¹⁾ Szczególnie interesujące wydaje mi się w balladzie Uhlanda – i dlatego ją tu streściłem – coś, co można by nazwać rytmem oddalania się i zbliżania do trupa. Nim śmierć zostanie pocałowana w usta, jej twarz jest przez trzech studentów odsłaniana, zasłaniana i znów odsłaniana. Pierwszy student odrzuca welon czy całun: „schlug den Schleier zurück”; drugi twarz trupa zasłania: „deckte den Schleier zu”; trzeci

wreszcie „hub ihn wieder sogleich”; i dopiero wtedy następuje połączenie ze śmiercią w ostatnim pocałunku: „und küßte sie an den Mund so bleich”. Wydaje mi się, że podobny sposób czy też podobny rytm obcowania ze śmiercią można odnaleźć w wielu utworach romantycznych. Przede wszystkim w utworach muzycznych. O kwartetach Schuberta wolałbym tu jednak nie mówić, bo – po pierwsze – nie jestem w tej kwestii specjalistą, a po drugie, lękam się trochę tych, co uważają, całkiem zresztą omylnie, że w utworach muzycznych takich treści, co nie są rdzennie muzyczne, nie wolno nam się doszukiwać.

Weźmy jednak IV część *Dziadów*. Nie jest przecież tak, że czytelnicy czy widzowie wiedzą od razu, gdy tylko Gustaw pojawia się na scenie, z kim mają do czynienia. Można by rzec, że Gustaw to odsłania się przed nami, to zasłania. To jawi się nam jako ktoś, kto żyje, to jako ktoś, kto umarł. Kiedy dzieci wołają: „Trup... trup... ach! ach! nie bierz tata!”, Gustaw odpowiada: „Umarły!... o nie! tylko umarły dla świata!”. Potem mówi: „Kto jestem?... jeszcze rano... powiedzieć nie mogę”.²⁾ I dopiero kiedy przebija się sztyletem i nie upada, dla widza lub czytelnika staje się jasne, że to ktoś, kto na pewno już dawno temu umarł, trup, upiór. Z takich tekstów jak ballada Uhlanda czy IV część *Dziadów* – jak zresztą ze wszystkich niemal romantycznych tekstów mówiących o upiorach – dałby się wyprowadzić wniosek, że poeci tamtej epoki ze szczególnym upodobaniem przebywali nie tyle na terytorium śmierci, ile na pograniczu: ni tu, ni tam, gdzieś między życiem a śmiercią. Twarz śmierci, choć kusząca, bardzo więc ich musiała – jak prze to znów ją tym welonem zakrywali; by „wieder sogleich” ten welon z niej zedrzeć. Można by też chyba powiedzieć, że jak sytuowali się w literaturze, tak i w życiu się sytuowali. Wielu z nich błędziło bowiem – z różnych powodów – wzdłuż tej granicy, która dzieli życie od śmierci. Przykładem życia – choć słowo „życie” niezbyt tu jest stosowne – więc przykładem istnienia w takim to agonalnym stanie może być

Mickiewicz: ten, który w początkach lat dwudziestych cierpiał w Kownie, kochając Marylę, która poszła za innego. Wiadomo, że nosił się wówczas z myślą o samobójstwie. Wiadomo też, że koledzy filomaci bardzo się o niego wtedy niepokoiли, te jego samobójcze myśli całkiem serio traktując. Jeśli pojmiemy Upiora i IV część *Dziadów* tak, jak je niegdyś u nas pojmwano – a więc jeśli odczytamy te teksty zgodnie ze wskazówkami ojców naszej historii literatury, Tretiaka, Kallenbacha czy Kleinera – a właściwie nie widać powodu, dla którego nie moglibyśmy i tak, również i tak ich odczytywać – to będziemy musieli dojść do wniosku, że w pewnym sensie owe samobójcze myśli Mickiewicza zostały, owszem, zrealizowane. Jeśli bowiem uznamy, jak uznawali ci historycy literatury, że Mickiewicz własne dzieje, dzieje własnego serca i własnego ducha, opowiedział w IV części *Dziadów* – a chyba jednak opowiedział? – i jeśli uznamy, że tworząc postać Gustawa, sam się też w nią wcielił, czy też – co na jedno wychodzi – na swoje podobieństwo ją stworzył, to będziemy musieli również i uznać, że Upiór, że IV część *Dziadów*, są czymś w rodzaju symbolicznego samobójstwa i że Gustaw, zabijając się, pociąga za sobą w śmierć oraz w upiorność tego, który go stworzył, a zatem jest z nim, tym swoim twórcą, tożsamy.

*Pełno jest wieści o nocnym człowieku,
Żyją, co byli na jego pogrzebie;
Słychać, że zginął w młodocianym wieku,
Podobno zabił sam siebie.*³⁾

Pisząc to, Mickiewicz symbolicznie sam siebie uśmierca. Przebił sztyletem Gustawa, a więc siebie przebił. Owszem, żyje nadal, może i nadal sypia z Karoliną Kowalską, może i nadal rozmyśla nad tym, jak by tu – samemu się nie zabijając – zabić Puttkamera. Ale jednak się przebił, więc choć żyje nadal, to już nie żyje. Jest ni tu, ni tam, między życiem a śmiercią, ni żywy, ni zmarły. Tak się tym symbolicznym

gestem sam usytuował. Tak mu było wygodnie, przyjemnie, do twarzy, tak się do śmierci przymierzył, bo tak sobie zamierzył. A dlaczego to zrobił? Oto więc i moje drugie pytanie: dlaczego romantycy tak chętnie sytuowali się na tej granicy, dlaczego tak chętnie oglądali siebie samych jako umarłych, choć przecież jeszcze żyli? Dlaczego spośród trzech danych nam stanów istnienia – życia, śmierci i agonii – wybierali ten trzeci? Dlaczego Géricault żywą ręką namalował swój trupi autoportret, dlaczego Schubert – choć przecież żył jeszcze – we wrześniu 1828 roku napisał *Kwintet C-dur* – ten z dwoma wiolonczelami – dzieło, które jest jak maska pośmiertna zdjęta z jego twarzy?

I na to pytanie – jak na to pierwsze: dlaczego umierali młodo? – właściwie nie ma odpowiedzi. Ale te dwa pytania niewątpliwie mają ze sobą coś wspólnego: jedno jest echem drugiego, jedno odpowiada na drugie, nawzajem sobie i na siebie odpowiadają. Kto staje na granicy, kto składa pocałunek „an den Mund so bleich”, ten musi się liczyć z konsekwencjami. Co jednak oczywiście nie znaczy, żeby nieuniknienie musiał umrzeć młodo. Nie wiem, ile dokładnie lat ma teraz Luis Buñuel. Ale na pewno przekroczył już osiemdziesiątkę. Kilka tygodni temu fotoreporterzy zgromadzeni na jednym z paryskich dworców oczekiwali na przyjazd wielkiego reżysera.

Buñuel miał przyjechać z Hiszpanii do Paryża razem ze swymi dwoma siostrami. Pociąg wjechał na dworzec i fotoreporterzy ujrzeli tę trójkę wysiadającą z wagonu. Pobiegli więc z kamerami ku wysiadającym i wtedy okazało się, że Buñuel, choć do Paryża przyjechał, to i nie przyjechał. Dwie siostry-staruszki w blasku fleszy prowadziły przez peron woskową kukłę starego surrealisty. Można oczywiście ten koncept Buñuela różnie interpretować. Wśród tych interpretacji

dopuszczalna byłaby i taka. Buñuel, wysyłając do Paryża swoją kukłę i swoje dwie siostry – szkoda, że nie trzy, bo to byłyby trzy Parki – mówi: mnie już nie ma, ale tyle mogę wam jeszcze z siebie dać i oto mnie macie; mnie, czyli mojego trupa. Albo mówi tak: oto ja, jak zawsze dwoisty, zarazem żywy i umarły. Przypomina się święty Jan od Krzyża: „que muero porque no muero”. Mickiewicz w *Upiorze* i w IV części *Dziadów* mówi w istocie coś podobnego: oto mnie macie, nocnego człowieka, upiora, istnienie dwoiste. Skąd się bierze w poecie, w artyście ta chęć ukazania siebie jako kogoś, kto jest i nie jest, kto żyje i nie żyje? Powtarzam: nie wiem. Ale jest – tak to czuję – jakaś wielka radość w rozpacz Schubertowskiego Kwintetu C-dur, w smutku IV części *Dziadów*. Radość artysty, który wydobywając z siebie swoją własną śmierć i dając ją innym, uwalnia się od swego życia i od swojej śmierci.

Jarosław Marek Rymkiewicz

- 1) Ludwig Uhland, *Gedichte. Herausgegeben von Friedrich Brandes. Leipzig* [1893], s. 134. Ballady Uhlanda w XIX wieku przekładał (nieudolnie) Józef Dunin Borkowski. Jego przekład *Córeczki gospodyni* znajduje się w antologii *Niemiecka ballada romantyczna*, Wrocław 1963, s. 244-245. Wspaniały przekład ludowego pierwowzoru, którym posłużył się Uhland, dał Edward Porębowicz w *Pieśniach ludowych celtyckich, germańskich, romańskich* wydanych w roku 1909 (w wydaniu drugim, Warszawa 1959, s. 152-154).
- 2) Adam Mickiewicz, *Dzieła*. T. 3. *Utwory dramatyczne*. Warszawa 1955, s. 40, 43, 87-88.
- 3) Tamże, s. 7.