

WIESŁAW RATAJCZAK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej
e-mail: ratajcza@amu.edu.pl

Znaniński poeta

Abstract. *The juvenile poetry of Florian Znaniński deserves the attention of interpreters, both in terms of its artistic value and its intellectual horizons. The extensive and interesting poem “Cheops” contains a reflection on the mechanisms of the functioning of states, about the relationship between science, religion and authority. In this work references to the romantic (Krasinski) and modern vision of history (Prus, Wyspianski) are both very important.*

Keywords: *modernist poetry, antiquity, philosophy of the state, Egypt*

Warto będzie kiedyś przeanalizować dokładniej te niewydarzone skądinąd utwory. Nie po to, by odkryć jakieś ich zapoznane wartości literackie czy wystawić świadectwo prometeizmu młodemu autorowi. Rzecz w tym, że – jak się zdaje – porzucenie zajęć literackich nie było zmianą światopoglądu. Rezygnacja z poezji była spowodowana li tylko świadomością, że brak mu talentu poetyckiego i mógłby liczyć co najwyżej na pozycję trzeciorzędnego literata¹ – pisał Jerzy Szacki o złamaniu pióra przez młodego Floriana Znanińskiego. Również Zygmunt Dulczewski, choć zachęcał do zajęcia się twórczością poetycką swego mistrza, to jednak nie dla jej walorów artystycznych, lecz ze względu na „zarysowane w niej idee społeczno-moralne”². Również sam Znaniński w autobiograficznym szkicu napisanym w 1919 r. nie ocenił wysoko swych poetyckich juveniliów, pobłażliwie wspominając „przeszło trzy lata”, gdy poezja była „główną treścią

¹ J. Szacki, *Znaniński*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, ss. 18-19.

² Z. Dulczewski, *Florian Znaniński. Życie i dzieło*, Wyd. Poznańskie, Poznań 1984, s. 25.

jego życia”³. Kolejne próby literackie i głosy krytyków wywoływały w nim – jak wspominał – coraz większe wątpliwości, a ostatecznie skłoniły do porzucenia drogi twórczej, skoro możliwe do osiągnięcia było dla niego jedynie miejsce w „trzeciej lub drugiej randze poetów”⁴. Wcześniej marzył, by „zostać wielkim poetą, którego potrzebowała Polska”⁵.

Warto jednak, mimo tych lekceważących uwag, sięgnąć po lirykę i epikę wierszowaną przysłego socjologa i filozofa, by sprawdzić ich literacką wartość na tle epoki. Na szczególną uwagę zasługuje poemat *Cheops*. Zanim jednak on stanie się przedmiotem analizy, uwagę skoncentruję na jednym z liryków publikowanych na łamach „Wędrowca”, mianowicie *Hymnie nocy*, przykładzie młodopolskiej fascynacji szarą godziną. O szczególnym znaczeniu tej pory doby w wyobraźni poetyckiej epoki pisał Radosław Okulicz-Kozaryn:

Najprawdopodobniej rola zmierzchu jako pory twórczej ukształtowała się w XIX wieku – wskutek komplementarnych procesów uduchowiania tego, co naturalne, i, z drugiej strony, sekularyzacji życia duchowego. Wcześniej bowiem zwyczaj wiązał się wyłącznie z „uświęcaniem czasu”, miał silną podbudowę religijną, głównie chrześcijańską, w której warstwach najniższych spoczywały zapewne pokłady wierzeń archaicznych⁶.

Ilustrując tę tezę, ów znawca poezji sięgnął po liczne przykłady z poezji i prozy początku XX wieku. Wśród nich mogłyby się znaleźć także wiersz Znanięckiego, w którym konsekwentnie i subtelnie tworzony jest nastrój melancholii. Po zachodzie słońca, dzięki światłu nocy uwyrażniają się inne, pozbawione uchwytnych konturów, nietrwałe kształty świata:

Cicha, tęskna noc zapada,
Księżycowa jasność błada
Tam, na polach drży.
Las w srebrzystych blaskach stoi,
Noc go w czary dziwne stroi
I otula w mgły⁷.

Nie jest to pejzaż poetycki, który zwracałby uwagę oryginalnością i żywiołowością, przeciwnie – jest stonowany, sugeruje zmienność nie gwałtowną, a dla obserwatora zauważalną tylko przy kontemplacyjnym skupieniu uwagi i napięciu zmysłów, zwłaszcza wzroku, który w tej porze przejściowej musi przyzwyczaić

³ F. Znanięcki, *Intelektualna Ameryka – napisał Europejczyk*, „Kultura i Społeczeństwo” 4/1978, s. 34.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem, s. 33.

⁶ R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Wyd. Naukowe UAM, Poznań 2007, ss. 39-40.

⁷ F. Znanięcki, *Hymn nocy*, „Wędrowiec” 42/1900, cyt. za: Z. Dulczewski, *Florian Znanięcki...*, s. 27.

się do nowego rodzaju bodźców, do nocnego światła. Tak przygotowana została odsłona druga:

Cicho... Ludzie nic nie słyszą,
Jak ten świat się modli ciszą
W księżycową noc.
Gdy we mgle już lasy drzemią –
Wtedy drży nad senną ziemią
Dziwnej pieśni moc.

Jeśli więc w pierwszych sześciu wersach przedmiotem opisu jest to, co niewidzialne, to w następnych usłyszana ma być cisza. Zresztą świadectwa zmysłów wystawionych na taką szczególną próbę łączą się i mieszają: drżący jest zarówno widok, jak i towarzysząca mu pieśń. Duchowy charakter świata wyraża się w formie, której nie może sprostać zwyczajne, „dienne” poznanie. Uduchowiona natura modli się, emanując mocą. W nocnym świetle można zobaczyć to, co tylko słyszalne, a jednocześnie stać się świadkiem nadzwyczajnych, nie-fizycznych metamorfoz:

Wstają wtedy ciche głosy
Z tych oparów, mgieł i rosy,
Cały ziemski ból.
Wszystko, wszystko pieśń ta zmieści!
I tak płynie hymn boleści
Aż w wieczności próg.

Nastrojowy, impresjonistyczny pejzaż, w którym istotna jest gra światła w porze między zmierzchem a nocą, przeobraża się w liryku Znanińskiego w obraz kosmicznych procesów duchowych. Trudno oprzeć się skojarzeniu z *Hymnami* Jana Kasprówicza, publikowanymi na przełomie wieków (począwszy od *Dies irae* w krakowskim „Życiu” z 1 IV 1899 r.). Kasprówicz dla zobrazowania głosu cierpiącego stworzenia tworzył pełne kontrastów, monumentalne obrazy poetyckie, natomiast Znaniński, choć rozszerza pole widzenia od fragmentu leśno-polnego pejzażu po kosmos, pozostaje jednak przy stylu elegijnym, wyciszonym, kameralnym. Aż po finalne wyobrażenie niemego hymnu cierpienia, który wypełnia wszechświat:

Gwiazdy słyszą go wśród ciszy,
Wszechświat cały wkoło słyszy –
Może nawet... Bóg.

Finalny wers jest pierwszym ujawnieniem uczuć podmiotu lirycznego, jego religijnych nadziei lub wątpliwości. Próbując usłyszeć i zobaczyć modlitwę natury, sam do zmówienia nieśporów (przypadających według rytmu brewiarzowego na tę porę doby) nie jest zdolny. O Bogu może powiedzieć najkrócej i z najdalej posuniętymi wątpliwościami: nie wiadomo, czy jest, ale jeśli – czy słyszy to, co usłyszeć był zdolny przypatrujący (i przysłuchujący) się skrawkowi świata człowiek.

Wartość tego liryku polega chyba przede wszystkim na równowadze między tonem wspólnym epoki (w materii wszystkich sztuk zgłębiającej tematy zmierzchove i nokturnowe) i głosem osobistym: zdystansowanym, dalekim od egzaltacji, podporządkowującym emocje, wywoływane przez dotkliwy temat, nieskazitelnej dyscyplinie wiersza. *Hymn nocy* mógłby wejść do każdej antologii liryki Młodej Polski, bo wiele mówi o wyobraźni i nastrojach charakterystycznych dla tamtego czasu polskiej poezji, a jednocześnie jest ich indywidualną, nieszablonową realizacją.

Wiersze Znanięckiego bez wątplenia zasługują na odszukanie i przypomnienie, jednak w jego dorobku literackim uwagę przyciąga szczególnie powstały w 1902 r. *Cheops*, przez autora nazwany „poematem fantastycznym”, w sposób dla epoki charakterystyczny przekraczający granice rodzajów i gatunków literackich. W jego interpretacji także przyjdzie zwrócić uwagę na oryginalne potraktowanie współczesnych autorowi wzorców.

Rok 1895 przyniósł prasowy druk dwóch najważniejszych polskich powieści o dziejach starożytnych. Od marca na łamach „Gazety Polskiej” ukazywały się odcinki *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza, a w październiku „Tygodnik Ilustrowany” rozpoczął prezentację *Faraona* Bolesława Prusa. Przy wielu różnicach cechą wspólną obu dzieł było zainteresowanie dziejami upadłych cywilizacji Morza Śródziemnego i odniesienie tego przykładu do sytuacji współczesnej. Wybór starożytnego Egiptu przez autora *Lalki* jako nowego tematu literackiego tak komentował Zygmunt Szweykowski: „Prus, zastanawiając się nad wielkimi ruchami cywilizacyjnymi, nie chciał widzieć ich początku w kulturze Grecji i Rzymu. Zajmował go świat jeszcze starszy, bardziej tajemniczy, lecz nie mniej wielki: Egipt, »ojczyzna najstarszej cywilizacji w świecie«”⁸.

Powieść (ukończona – jak informuje notka pod autografem powieści – 2 maja 1895 r., o godz. 3 po południu) miała za życia pisarza trzy wydania książkowe: w 1897, 1901 i 1910 r. *Faraon* – w odróżnieniu od *Lalki* – spotkał się z dobrym odbiorem krytyki, cieszył się także wielką popularnością czytelniczą. Wydaje się więc nieprawdopodobne, by Florian Znanięcki, przystępując w 1902 r. do pisania swego poematu o dawnym Egipcie, nie miał za sobą lektury dzieła Prusa. Podobieństwa dotyczące fabuły i kreacji bohaterów potwierdzają to przypuszczenie. W obu przypadkach autorów interesuje moment przejęcia rządów przez młodego faraona, zderzenie jego planów, aspiracji i temperamentu z realiami istniejącego od dawna systemu władzy. Także główny wątek romansowy w obu utworach poprowadzony został podobnie.

Warto tę kwestię szczegółowiej omówić: Prus i Znanięcki opisują związek królewskiego syna (dodać można, że celowo wybierają postaci, o których milczą źródła: nie są znane żadne fakty z czasów panowania Cheopsa, a Ramzes XIII

⁸ Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, t. 2, Drukarnia św. Wojciecha, Poznań 1947, s. 118.

w ogóle nie istniał) z kobietą niższego stanu, dla Egipcjan obcą i gorszą. Obaj pisarze posłużyli się żeńskimi imionami budzącymi skojarzenia z tradycją biblijną i obaj tragicznie spuentowali romansową historię. Sara, żydowska kochanka Ramzesa, następcy tronu z *Faraona*, wzięła na siebie winę i karę za śmierć ich dziecka. W ten sposób chciała chronić ukochanego, którego sama uważała za zabójcę. Motywem popełnionej w gniewie zbrodni miał być fakt, że matka obrzezała synka wbrew woli jego ojca. Wśród powieściowych postaci, tak często sięgających po podstęp i zdradę w walce o władzę i wpływy, Żydówka wyróżniała się bezprzykładną lojalnością i zdolnością do ofiary. Cierpiała z powodu śmierci niemowlęcia („Mam piersi przepełnione pokarmem, ale moje serce jest jeszcze pełniejsze smutku...”⁹), jednocześnie chroniła ukochanego mężczyznę przed zarzutem mogącym pozbawić go prawa do tronu. Kiedy dowiedziała się, że sprawcą mordu był bliźniaczko podobny do Ramzesa Grek Lykon, umarła przytłoczona ogromem nieszczęścia:

– Więc to nie był Ramzes?.. – zawołała, chwytając się za głowę. I ja, nędzna, pozwoliłam, ażeby obcy człowiek wywłókł syna mego z kolebki... Cha!... cha!... cha!...

Zaczęła się śmiać coraz ciszej. Nagle, jakby jej nogi podcięto, runęła na ziemię, rzuciła parę razy rękoma i w śmiechu skoła.

Ale na twarzy jej pozostał wyraz niezgłębionego żalu, którego nawet śmierć nie mogła odegnąć (XIX, 225).

W powieści o władzy, nauce i społeczeństwie kreacja Sary jest, rzecz można, „ludzkim wyjątkiem”, bo w związku z nią Prus pisał o miłości, cierpieniu, bezinteresowności i bezsilności wobec kłamstwa, zawiści i intryg. Lea, bohaterka poematu Znanięckiego, także zdecydowała się poświęcić siebie dla ukochanego, faraona Cheopsa. Nie była to jednak – jak w przypadku Sary – decyzja spontaniczna i samodzielna. Lea (jak jej odpowiedniczka w *Faraonie*) odróżniała się od innych postaci: była czuła na piękno świata, pragnęła wspólnie z oblubieńcem doznać urody życia, nie rozumiała egipskich obyczajów i nie pojmowała roli, jaką miał pełnić jej mąż – bóg i władca. Pewnej nocy zaczęła słyszeć głosy zapowiadające śmierć i nieszczęście, jej niepokój narastał, aż wreszcie chór (pełniący w poemacie rozmaite role: wyrażający opinie pewnych zbiorowości – weselnych biesiadników, kapłanów, niewolników – ale też będący jakby duchem miejsca, upostaciowaniem wielowiekowej tradycji) osaczył Leę:

Osnuć ją
Siecią pajęczą,
Okuć ją
Grozy obręczą,
W dziki wir
Krążyć dokoła...

⁹ B. Prus, *Faraon. Powieść*, Książka i Wiedza, Warszawa 1949, t. II, s. 225 (t. XIX *Pism*, pod red. Zygmunta Szwejkowskiego). Pozostałe cytaty z powieści podaję za tym samym wydaniem, w nawiasie odnotowując numer tomu i strony.

Dziś już nam
Uciec nie zdoła¹⁰.

Lea, kochająca życie i pragnąca ziemskiego szczęścia, w pojedynkę walczyła z głosami, które wmawiały jej winę i popychały ku samobójstwu. Broniła swojej miłości jako pochodzącej od Boga, posługiwała się przy tym obrazem pierwotnej jedności duszy tchniętej przez Stwórcę w dwa ciała, które mają za zadanie się spotkać. Tej wizji chór, wyrażający stanowisko kapłanów, przeciwstawił obraz ziemskiego uczucia, które hańbi boskiego faraona, odbiera mu dumę, odrywa od przeznaczenia, przywiązuje do ziemi, skłania do odrzucenia zasad religii. Samo istnienie Żydówki-niewolnicy jest grzechem, zakłóceniem porządku świata, którego skutki może przezwyciężyć jedynie czyn: jej śmierć. Jako ofiarica mogłaby się stać dla owdowiałego władcy natchnieniem. Lea ostatecznie uległa tym podszeptom:

Mój zgon
Będzie mu życiem nowym,
Będzie mu zaklęć słowem –
I zolbrzymieje on –
Mój pan, mój władca miły! (29)

Lea nie oczekiwała nagrody pośmiertnej, wiedziała, że po drugiej stronie czeka ją tylko samotność i cisza. Ofiara składana przez szlachetną młodą kobietę w poemacie Znanięckiego ma jednak w sobie pewną dwuznaczność: Lea gotowa była poświęcić wszystko dla ukochanego, a to dla swoich intryg wykorzystali kapłani, samobójczyni nie chroniła więc męża, ale nieświadomie uczyniła go bezbronnym narzędziem w ręku kasty posiadającej wiedzę i władzę. Wtrąciła go w żałobę, o której sam Cheops tak mówił w przejmującym monologu-lamencie:

Przekłete tęsknoty dnie, przekłete noce bólu,
Gdy, jak huragan, myśl rozsada, zda się, skronie,
Gdy gorączkowy szal posępny, krwawą mgłą
Zaściela oczy twe, a na dyszącym łonie
Usiada sępów rój, co serce w sztuki drą!
Gdy wśród ciemności fal, z wiru tych mgieł czerwonych
Szeregi białych mar powstają, płyną w dal –
A każda ciska w pierś ból wszystkich dni minionych,
I zgryzot żrący jad, i beznadziejny żal.
Przekłete tęsknoty dnie, przekłete noce bólu! (33)

Teraz chór wziął w swoją władzę złamanego bólem Cheopsa. W tej odsłonie powtórzyła się podstępna strategia osaczania ofiary: sprawcy śmierci Lei wmawiali winę faraonowi, czynili go dłużnikiem zmarłej, rozniecali tęsknotę za nią,

¹⁰ F. Znanięcki, *Cheops*, w: „*Humanizm i poznanie*” i inne pisma filozoficzne, PWN, Warszawa 1991, s. 21. Pozostałe cytaty z poematu podaję za tym samym wydaniem, w nawiasie odnotowując numer strony.

a wreszcie – kusili perspektywą spotkania z jej duchem¹¹, jeśli tylko wypełni swe historyczne przeznaczenie. A ma być nim wzniesienie najpotężniejszej piramidy.

Ten sam więc schemat melodramatyczny obaj autorzy wykorzystali w odmienny sposób w swych opowieściach o starożytnym Egipcie. Sara pozostawała wierna miłości do Ramzesa (nawet za cenę chronienia człowieka, który – o czym jest przekonana – zadał jej najstraszniejsze cierpienie), po jej śmierci młody następca tronu zrozumiał słabość swojego charakteru, a także zasięg i potęgę otaczających go intryg. Lea z pełnym przekonaniem złożyła ofiarę z siebie, wpisując się w plan intrygi Arcykapłana.

W podobny sposób Prus i Znaniński ujmują problem obcości Żydówki w państwie faraonów. Choć w obu przypadkach młode kobiety mają (przez swą niewinność, szczerość, przejrzystość intencji, dobroć itd.) pozytywnie wyróżniać się z tłumu postaci, to jednak Sara i Lea były jakby z innego porządku kultury, nie pasowały do tego świata, a przy swej słabości – paradoksalnie zagrażały mu. Miłość następców tronu wyróżniała je i uszczęśliwiała, a jednocześnie skazywała na zagładę.

Nie może być dla czytelnika zaskoczeniem ważna rola piramidy w świecie przedstawionym obu utworów. Prus i Znaniński nie ograniczają się jednak do przywołania krajobrazowego stereotypu, lecz nadają temu elementowi ważną rolę symboliczną. W *Faraonie* widok piramid staje się pretekstem do budowania architektonicznych wyobrażeń państwa. Porównując te dwa typy budowli (z kamienia oraz z ludzi, praw i instytucji), Ramzes z powieści Prusa początkowo stwierdził fałsz tej analogii: państwa z piramidami porównywać nie można, przede wszystkim dlatego, że jest ono większe, trwalsze i – zawsze niedokończone. Tak myśli o tym następca tronu, gdy „olbrzymie pojęcie – państwa” zaczyna kształtować się w jego świadomości:

Państwo jest to coś wspanialszego od świątyni w Tebach, coś większego od Piramidy Cheopsa, coś dawniejszego od podziemi Sfinksa, coś trwalszego od granitu... W tym niezmiernym, choć niewidzialnym gmachu, ludzie są jako mrówki w szczelinie skalnej, a faraon jak podróżny architekt, który ledwie zdąży osadzić jeden głaz w ścianie i już odchodzi. A ściany rosną od pokolenia do pokolenia i budowa trwa dalej (I, 110).

Z przytoczonym fragmentem łączy się koncepcja tymczasowo przyjęta przez Ramzesa, oparta na założeniu, że każdy z kolejnych faraonów z pokorą wpisuje się w proces trwający przez wieki, kładzie swój kamień na z góry przeznaczonym miejscu. Z czasem jednak kontemplowanie widoku piramid doprowadziło następcę tronu do przeciwnego wniosku, do zaakcentowania wolności władcy:

Więc państwo nie jest odwiecznym i niewzruszalnym gmachem, do którego po jednym kamieniu chwały dodawać powinni faraonowie, ale jest raczej kupą piasku, którą każdy

¹¹ Motyw władcy gotowego na wszystko, by móc ponownie zobaczyć zmarłą żonę, nasuwa skojarzenie z historią Zygmunta Augusta i Barbary z Radziwiłłów. Trudno jednak jednoznacznie rozsądzić, czy autor poematu w istocie brał ten wzór pod uwagę.

władca przesypuje, jak mu się podoba. W państwie nie ma tych ciasnych drzwi, zwanych prawami, w których przejściu każdy musi uchylić głowę, kimkolwiek jest: chłopem czy następcą tronu. W tym gmachu są rozmaite wejścia i wyjścia: wąskie dla małych i słabych, bardzo obszerne a nawet wygodne dla silnych (I, 113).

Stawiając monumentalne budowle, trzeba się trzymać planu i zasad, rządząc – można się kierować wyłącznie swoją wolą, w dowolny sposób kształtować ład społeczny („ja zrobię porządek, jaki mnie się podoba” – myśli dalej Ramzes). Powiedzieć więc można, że na początku tej powieści rozwojowej wielkie budowle pomagają młodemu następcy tronu wyrazić jego pierwsze, sprzeczne wyobrażenia na temat państwa. Do tych analogii powrócił Prus w momencie przełomowym powieści, tuż przed śmiercią starego faraona i objęciem władzy przez Ramzesa XIII. By uzmysłowić czytelnikowi „przerażającą wielkość” piramidy Cheopsa, Prus podał wówczas jej szczegółowe wymiary, kończąc akapit nieco gazetowym efektem: „Na budowę jej zużyto takie mnóstwo kamieni, że można by wznieść mur wyższy od wzrostu człowieka, szeroki na pół metra, długi na dwa tysiące pięćset kilometrów!...”¹²

W sąsiedztwie piramidy Ramzes i kapłan Pentuer toczyli rozmowę o państwie, w której przyszyły władca podsumowywał swoją wiedzę i doświadczenia, i – sam o tym nie wiedząc – przygotowywał się w ten sposób do bardzo już rychłego objęcia tronu. Mędrzec Pentuer jest w powieści, by nadal trzymać się architektonicznych skojarzeń, „budowniczym społeczeństwa, takiego społeczeństwa, które spełnia założenia pozytywistycznej socjologii”¹³. W postaci tej połączył Prus wrażliwość i wiedzę:

Przez wiedzę chce kroczyć do głoszenia nowych reform społecznych, które dałyby sprawiedliwość i szczęście pokrzywdzonym. Rozumie przy tym, że reformy niezmiernie owocnie przyczyniłyby się do rozbudowy sił państwa¹⁴.

Natomiast Ramzesowi widok niezmiernie kosztownej piramidy Cheopsa przypominał o tym, że jego własne zamiary będzie ograniczać szczupłość państwowego skarbcza. Mędrzec Pentuer pomnikowi pychy przeciwstawił (kierując się, rzecz można, pozytywistycznym utylityzmem) inne, lepsze dzieła dawnych władców: systemy nawodnień, drogi, świątynie i szkoły. Budowę największego z grobowców ujmował w kategoriach zbrodni, gdyż „na grób Cheopsa złożyło się z pół miliona trupów... A ile krwi, łez, bólów – kto rachuje?” (II, 322). Praca, cierpienie i śmierć nie przyniosły żadnego pożytku, są jedynie trwałym, odstrasającym ostrzeżeniem dla ludu, który zawsze może zostać zmuszony przez rządzących do podjęcia wysiłku ponad siły. Pentuer wypowiada pod piramidą skargę duchów zamęczonych chłopów: „Patrz, co zrobiono z nami!... A przecie i nasze kości czuły ból i nasze

¹² Ibidem, t. 2, s. 321.

¹³ L. Szaruga, „Faraon” jako powieść o państwie, „Teksty” 5(23)/1975, s. 95.

¹⁴ Z. Szwejkowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, t. 2, s. 124.

serca tęskniły do odpoczynku...” (II, 323). Prus dodał jeszcze przypowieść o duchu Cheopsa, powtarzaną w powieści przez kapłana Mentezufisa:

Jeszcze za osiemnastej dynastii cień faraona Cheopsa (który pokutuje za ucisk ludu przy wznoszeniu piramidy dla siebie) ukazywał się w nubijskich kopalniach złota i litując się nad cierpieniami pracujących więźniów, wskazał im nowe źródło wody (II, 298-299).

Ten sam moralny aspekt ludzkich kosztów wznoszenia monumentalnej budowli uwypukla Znaniński w poemacie o piramidzie Cheopsa. Część drugą utworu (zbudowanego ze scen dramatycznych) rozpoczyna swoisty agon dwóch chórów: kapłanów i niewolników. Wschód słońca jest dla pierwszych znakiem obecności stwórcy, dla drugich – przekleństwem, przebudzeniem ze snu, który zamiast udręki życia dał odczuć ulgę nicości i martwoty. „Słoneczny bóg” nie zna litości, prześciga w okrucieństwie ziemskich nadzorców, swymi promieniami rani skuteczniej niż „ciosy bata” (49).

Jakie więc pozytywne argumenty za podjęciem wielkiego dzieła budowy padają w obu utworach? Ramzes powoływał się na autorytet ojca, który objaśnił, że piramidy są „wiekuistym dowodem nadludzkiej potęgi Egiptu” (II, 323). Dlatego następca tronu uchylił podniesiony przez Pentuera zarzut braku użyteczności, rzecz bowiem nie w tym, czy „były potrzebne piramidy?”, lecz jak potężna wola władcy dzięki nim się zmanifestowała, wobec własnego ludu i wobec obcych. Tego gestu jednak nie trzeba powtarzać, zakładał Ramzes, bo skoro siła raz została okazana, to odtąd można być miłosiernym. Jeszcze jedną kwestię widok piramid pomógł uzmysłowić następcy tronu, stały się one mianowicie obrazem potęgi przytłaczającej jego samego:

Księżę mógł Sarę z dzieckiem wśród nocy – wypędzić do izby czeladnej, ale nie mógł pozbawić Herhora jego władzy, ani Mefresa arcykapłaństwa. Sara padła u nóg jego, jak zdeptany robak; ale Herhor i Mefres, którzy wydarli mu pierworodnego syna, wznosili się nad Egiptem i (o wstydzie!) nad nim samym, nad przyszłym faraonem, jak piramidy... (II, 169).

A w poemacie Znanińskiego? Cheops wznosił piramidę z powodów wyłącznie osobistych: kapłani ukazali mu spełnienie tego dzieła jako jedyny sposób na ponowne spotkanie zmarłej żony. Słyszac skargi niewolników, gotów byłby uznać swój błąd i przerwać budowę, wystarczyło jednak przypomnienie obietnicy przez Arcykapłana, by z tego odruchu litości zrezygnował. Kapłani posłużyli się więc zniewolonym faraonem, utrwaliли, przypieczętowali swą władzę i nadali wierzeniom widomy, monumentalny kształt. Po ukończonej budowie faraon mówił:

Gmach ten – dziwnych natchnień cud,
Wieki wieków będzie trwał,
Niewzruszony będzie stał –
Błask tajemnic wiecznych zorzy,
Objawienie myśli bożej (62).

Po wzniesieniu budowli władca stał się dla sprawujących władzę duchową niepotrzebny i – jak w *Faraonie* Prusa – miał zostać zamordowany i opróżnić tron dla Arcykapłana. Uzurpator dla piramidy przewidział funkcję ołtarza, na którym Cheops zostanie przyjęty jako ofiara przez duchy „łódź losów króla wiodące” (62). I tu znów zaznacza się podobieństwo do powieści Prusa: w poemacie Znanieckiego (i wcześniej w *Faraonie*) kapłani, wykorzystując swą wiedzę, urządzili wielkie, kosmiczne widowisko, które miało zniszczyć młodego władcę i w oczach przerażonego ludu potwierdzić ich świecką władzę. Rozpoczynając decydującą rozgrywkę, Arcykapłan w poemacie Znanieckiego zapowiadał zbliżającą się burzę, która miała odegrać rolę taką, jak zaćmienie słońca w *Faraonie*:

Wnet rykną gromów tysiące;
Straszna noc będzie! (62)

W sinej dali wichry wyją,
Rzeka ryczy, szumią drzewa,
Wre pustynia – gromy biją –
Chodźmy, panie! Bóg się gniewa!
Ciężkie gniewu jego brzemie! (66)

Podobny wydaje się sposób budowania nastroju w *Faraonie* i *Cheopsie* – ważną w nim rolę odgrywają tajemnice, głosy z ciemności, złudzenia. Oba utwory traktują m.in. o ukrytych mechanizmach władzy, o spisku, o wykorzystywaniu wiedzy dostępnej nielicznym, o zarządzaniu emocjami tłumów. W opracowaniach powieści Prusa wspomina się nierzadko o przedstawionej w niej grze o tron. Pisała Magdalena Rumińska:

Można zatem odnieść wrażenie, że Ramzes-gracz w kości to doskonały wódz i znawca sztuki wojennej, a Ramzes-gracz w warcaby to niedojrzały, niedoświadczony polityk. Ponieważ młody faraon zapragnął przenieść reguły i prawa rządzące na polu bitwy w sferę polityki – „skutkiem czego Egipt, już we dwa miesiące po śmierci Ramzesa XII, wyglądał jak obóz” – dlatego bardzo szybko poniósł klęskę. Zapomniał, że polityka to także gra, ale rządząca się innymi regułami, a co najważniejsze – sterowana przez kapłanów, którzy tę wiedzę w pełni posiadli¹⁵.

Ramzes ostatecznie przegrał nie dlatego, że był bardziej moralny od swych podstępnych przeciwników, ale z powodu nieznamości reguł gry umożliwiających skuteczne posunięcia¹⁶. Cheops w poemacie Znanieckiego był wyłącznie pionkiem: nie tylko nie znał reguł, ale nawet nie zdawał sobie sprawy z tego, że jakaś gra się toczy.

¹⁵ M. Rumińska, *Polityka i historia jako gra w „Faraonie” Bolesława Prusa (w kontekście Bachtinowskiej koncepcji karnawalizacji)*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2006, t. 6, s. 148.

¹⁶ Ibidem, s. 149.

W powieści Prusa młody władca musiał przegrać, tym oczywistszy wydawał się triumf Arcykapłana w rozgrywce z Cheopsem. Tymczasem Znanięcki posłużył się rozwiązaniem nasuwającym ewidentne skojarzenia z finałem *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego. W tym romantycznym dramacie w wielką polityczną i cywilizacyjną batalię ingeruje Bóg: światło Chrystusa oslepia Pankracego, przywódcę światowej rewolucji, i w chwili gdy triumf wydawałby się bliski, musiał on uznać zwycięstwo Galilejczyka. W zakończeniu *Cheopsa* piorun zabija Arcykapłana, a snop księżycowego blasku oświetla młodego faraona. Trudno rozstrzygnąć, czy uratowało go uczucie do Lei, czy też Znanięcki sugerował możliwość boskiej interwencji w dzieje.

Autor *Nie-Boskiej...* został w poemacie nie tylko aluzyjnie przywołany, ale też wprost zacytowany. *Natchnienie*, trzeci obraz części pierwszej, opatrzony został mottem z *Niedokończonego poematu*: „Nie dotykajże się grobów...” Można przypuszczać, że słowa te mają nie tylko budzić skojarzenie z romantyczną poezją grobów, lecz każą także pamiętać o najważniejszym współczesnym Znanięckiemu poecie, niewahającym się dotykać grobów.

Zanim padnie jego nazwisko, w kilku słowach warto przypomnieć sceny, które 14 i 15 czerwca 1869 r. rozegrały się w katedrze na Wawelu. Podczas restauracji królewskiego nagrobka niespodziewanie ukazały się wówczas szczątki Kazimierza Wielkiego. Znalezione w tumbie przedmioty i „kości królewskie odrysowane zostały przez Jana Matejkę i sfotografowane przez Walerego Rzewuskiego”¹⁷. Wydarzenie to bardzo silnie oddziało na wyobraźnię ucznia Matejki, Stanisława Wyspiańskiego, czego świadectwem są poświęcone ostatniemu władcy z dynastii Piastów rapsod i projekt witraża do królewskiej katedry. Epicki *Kazimierz Wielki* ukazał się na łamach krakowskiego „Czasu” w pierwszej połowie czerwca 1900 r., więc około dwóch lat przed datą zapisaną przez Znanięckiego pod *Cheopsem* (20 VIII 1902). Podobieństwa formalne obu utworów mogą być przypadkowe, ale dotyczą kwestii istotnych: wyboru tematu historycznego jako kanwy poematów, a także ich udramatyzowania. Wyspiański, co prawda, nie poszedł tak daleko, jak Znanięcki, którego utwór jest serią scen: dialogów, pieśni chóru oraz monologów, ale uczynił narratorem rapsodu tytułowego bohatera, przytaczającego także dialogi innych postaci.

Teza o związkach łączących oba utwory wyda się prawdopodobniejsza po wskazaniu głównej idei *Kazimierza Wielkiego*. Współczesność, skonfrontowana przez Wyspiańskiego z wielką narodową przeszłością, okazuje się epoką marazmu, jałowej celebracji historii. Słowa krytykowane przez poetę współczesnych ideologów powodują, że „liczni współobywatele pogrążeni są w letargu, gdyż zbyt często uczestniczyć muszą w ponurych ceremoniach i konduktach”, a ostatecznie

¹⁷ W. Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część druga: Matejko i Wyspiański*, Universitas, Kraków 2007, s. 198.

wspólnota pogrąża się w „ogólnym regresie moralnym”¹⁸. Chwila otwarcia grobu przedstawiona została przez Wyspiańskiego z perspektywy królewskiego trupa:

Tu, gdzie leżałem ja, w grobu pomroczy,
pochodni łuna zajrzała gorąca
i na prost oczu moich czyjeś oczy
i twarz, w wyłomie muru płomięca;
w zorzach się ludzi cichych kilku tłoczy;
żarem się runi twarz moja jaśniejąca; –
próchno, zbutwiałe stroje, szata zgniła
nagłą purpurą ognia się paliła¹⁹.

Obraz trzeci w części pierwszej poematu Znanieckiego rozpoczyna od podobnych fraz wyrażających fascynację grobami, pragnienie dotknięcia szczątków przeszłości:

Od tych zbutwiałych ciał,
Okrytych pyłu zbroją,
Na duszę schodzi twój
Przywidzeń czar nieznaną,
Jak gdyby królów tych
Owiewał tylko sen,
Jak gdyby każdy z nich
Za chwilę powstać miał... (30)

Te słowa padają pod adresem „proroka dawnych dni” (czy można w nim widzieć Wyspiańskiego?), zdolnego z grobów królewskich czerpać moc, „wyolbrzymić się”. Tymczasem Arcykapłan stał w poemacie na straży systemu, którego istotą była celebrowanie przeszłości i śmierci prowadząca ku ideałowi „niemego zachwyty” i „mistycznego snu”. Największym dziełem kultury miał stać się monstrualny grobowiec, pomnik na cześć śmierci. Rzekoma wina Cheopsa, wmówiona mu przez kapłanów, polegała na zbezczeszczeniu zabalsamowanych szczątków ojca, gdyż na prośbę Lei młody faraon kazał wynieść mumię z sali, w której trwała uczta. Życie, miłość, radość muszą, według Arcykapłana, ukorzyć się przed żałobą, przed minioną wielkością. Wyspiański i Znaniecki taki sposób pojmowania tradycji zdecydowanie odrzucali, dlatego w *Cheopsie* najwyższy z kapłanów zginął rażony gromem, a w rapsodzie mówca pogrzebowy został uśmiercony w nie mniej spektakularny sposób. Mówił król:

...już oczy w nich wpiłem surowe
i badam: że są bliscy tych rozpaleń,
od których razy są błyskawicowe – ...

¹⁸ M. Bourkane, *O rapsodach Stanisława Wyspiańskiego*, Wyd. Rys, Poznań 2014, s. 86.

¹⁹ S. Wyspiański, *Rapsody, hymny, wiersze*, Kraków 1961, s. 17 (t. XI *Dzieł zebranych*, pod red. Leona Płoszewskiego).

że się rozpaczy gad na ołtarz śliznął..
– rzuciłem w mównicę młot, że piersią bryznął
i padł – a naród obaczył się wolny²⁰.

Czy dwa główne dopływy inspiracji zostały w przypadku *Cheopsa* prawidłowo rozpoznane? Jeśli tak, to poemat ten byłby jedynym w literaturze polskiej przypadkiem, by tak rzec, twórczego pogodzenia dwóch tak różnych wzorów: Prusa i Wyspiańskiego. Przy czym Znanięcki połączył płynące od nich sugestie w sposób niezwykle spójny, artystycznie przekonujący. Od Prusa czerpał wątki związane ze społeczeństwem, polityczną grą, strukturami państwa, napięciem między władzą świecką a duchowną, zaś wspólnie z Wyspiańskim sprzeciwiał się kulturze zapatrzonej w groby, uniemożliwiającej podjęcie czynu.

Zerwanie przez Znanięckiego z poezją niewątpliwie przyniosło korzyść nauce, lecz stratę – literaturze.

²⁰ Ibidem, s. 47.

