

MAGDALENA SIWIEC

---

## „Moment elegijny” Victora Hugo

Jedną z definicji romantyzmu — to definicja konstelacyjna, opisująca owo zjawisko kulturowe jako układ określonych cech, wśród których wymienia się ekspresywizm, podkreślanie związku z naturą, nacjonalizm, profetyzm, *mal du siècle*, a także elegijność. Z definicją taką można polemizować, zwraca ona jednak uwagę na aspekty romantycznych tekstów, których nie sposób pominąć w ich interpretacji<sup>1</sup>. Do uznania elegijności za wyznacznik romantyzmu przyczyniła się koncepcja Friedricha Schillera zawarta w rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej* i w pismach jego następców, ale także to, jakie miejsce zajmuje elegijność w praktyce poetyckiej pisarzy, którzy ukształtowali paradygmat romantyczny. Należy do nich niewątpliwie Victor Hugo — *Victor Hugo: un géant de la littérature*<sup>2</sup>. Właśnie tytuł jego poematu *Les Mages* dał nazwę całemu pokoleniu Magów. Paul Bénichou zapożyczył pojęcie, by jednym określeniem scharakteryzować wielkich pisarzy urodzonych tuż po rewolucji — poetów nadziei budujących podstawy nowej literatury na

---

<sup>1</sup> Z taką definicją romantyzmu polemizują np. J.P. Bertrand i P. Durand, dla których podstawowym wyznacznikiem romantyzmu jest rewaloryzacja poezji ujętej jako Absolut. Oni także mówią o temperamencie elegijnym jako jednej z cech w podważanej przez nich definicji konstelacyjnej — zob. J.P. Bertrand, P. Durand, *La modernité romantique de Lamartine à Nerval*, Paris–Brunelles 2006, s. 12.

<sup>2</sup> To tytuł książki P. du Boucheta, *Victor Hugo: un géant de la littérature* (Paris 1985). Jak pisze J.B. Barrère o stosunku wieku XX do Hugo: „Wszyscy poeci francuscy od końca zeszłego stulecia do początku naszego zaciągnęli wobec niego dług, gdyż wszyscy oni w jakiejś mierze są w nim” (J.B. Barrère, *Wiktor Hugo — człowiek i dzieło*, przeł. J. Parvi, Warszawa 1968, s. 340). Ostatnio tezę o przemożnym wpływie Schillera na dziewiętnastowieczną refleksję poświęconą elegii podniósł P. Śniedziewski w artykule *Romantyczna świadomość elegijna — rozprawa „O elegii” Kazimierza Brodzińskiego* („Pamiętnik Literacki” 2011, z. 1, passim, zwłaszcza s. 14).

wierze w postęp ludzkości i w misję artysty<sup>3</sup>. Hugo był pisarzem wyjątkowo płodnym. W jego twórczości — szczególnie poetyckiej, a ta właśnie będzie mnie tutaj interesować — obejmującej cały romantyzm (i większą część wieku XIX), daje się wyróżnić kilka etapów. Jeśli zatem mowa o elegijności Hugo, należy postawić dwa pytania. Pierwsze: o jaką elegijność chodzi, jak należy ją zdefiniować? Drugie: czy jest ona właściwa całej twórczości pisarza, czy związana z jej określonym etapem?

Jak wiadomo, definicja elegii to definicja historycznie zmienna. Początkowo — w antyku — o przynależności do elegii decydowały cechy związane z formą wiersza, która była pod tym względem istotniejsza niż jego tematyka (ta zyskała na znaczeniu nieco później). Można w tym miejscu powtórzyć za badaczką, że w starożytnej Grecji wyznacznikami elegii były: metrum elegijne (dystych elegijny), towarzyszenie aulosu i określony zestaw melodii oraz konkretna liczba wykonawców (dwoje)<sup>4</sup>. Nowożytnie (zapoczątkowane w XVII w.) rozumienie elegii wiąże się z odejściem od wyznaczników formalnych i wskazywaniem raczej na pewną modalność tekstu<sup>5</sup>. Jeśli chodzi o elegijność nowoczesną, jako symptomatyczne przywołać można ujęcie Anny Legeżyńskiej. Badaczka, analizując elegijność w utworach Czesława Miłosza, Jarosława Iwaszkiewicza, Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza i Stanisława Barańczaka, tak definiuje tę kategorię: „Elegijność oznacza aurę emocjonalną wiersza, którą buduje temat przemijania i nostalgiczno-melancholijne, a niekiedy depresyjne samopoczucie podmiotu”<sup>6</sup>.

Elegia romantyczna jest efektem zmian zachodzących od antyku po wiek XVIII, a zarazem wstępem do współczesnego rozumienia elegijności. Nie chodzi w niej już o zachowanie zasad klasycznej wersyfikacji i kompozycji, ale o postawę podmiotu, ton i tematykę<sup>7</sup>. Zasadniczo w wieku XIX miano elegii nadaje się

<sup>3</sup> Zob. P. Bénichou, *Romanstismes français*, t. 2: *Les Mages romantiques*, Paris 2004.

<sup>4</sup> Zob. A. Szastyńska-Siemion, *Elegia i epigram. Kilka problemów terminologicznych*, w: *Elegia poprzez wieki. Konferencja naukowa 8–9 XI 1994*, red. I. Lewandowski, Poznań 1995, s. 12.

<sup>5</sup> Zob. J. Sławiński, *Elegia* [hasło], w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński et al., Wrocław 2002, s. 126.

<sup>6</sup> A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 17. Chodzi zatem o pewną postawę podmiotu i tematykę.

<sup>7</sup> Na temat przemian gatunku zob. np.: G. Urban-Godziek, *Elegia renesansowa. Przemiany gatunku w Polsce i w Europie*, Kraków 2005; H. Piotrowska, *Elegia*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002; M. Grzędzińska, *Elegia* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1994; G. Królikiewicz,

utworom o charakterze skargi spowodowanej utratą ukochanego obiektu uczuć, ich wspólną cechą jest element *comploratio* – opłakiwania – i refleksyjny charakter. Wyróżnia się rozmaite odmiany elegii, w tym elegię filozoficzną (czyni to już w swojej rozprawie o elegii Kazimierz Brodziński), którą można uznać za poprzedniczkę dwudziestowiecznej elegii metafizycznej, reprezentowanej choćby przez poezję Reinerja M. Rilkego. Wydaje się istotne, że w romantyzmie uwaga skupia się już nie tylko na elegii jako konkretnym gatunku literackim, ale także na elegijności jako kategorii estetyczno-ideowej wkraczającej w teksty genologicznie różnorodne. Jak pisze Grażyna Królikiewicz, prezentując koncepcję Brodzińskiego: „Elegijność romantyczna wydaje się zatem pewną modalnością liryki, a zarazem formą-figurą obrazującą sytuację świadomości człowieka – i ludzkiego bycia – w świecie”<sup>8</sup>.

Synonimami czy określeniami bliskimi elegii stają się: „medytacja”, „dumanie”, „refleksja”, do czego przyczyniło się niewątpliwie bardzo wpływowe dzieło romantyzmu francuskiego – *Medytacje poetyckie* Alphonse’a de Lamartine’a (1820), przygotowane przez wcześniejsze zjawiska estetyczne w literaturze europejskiej, takie jak *graveyard school of poetry* (szczególnie *Elegia napisana na wiejskim cmentarzu* Thomasa Graya i *Mysli nocne* Edwarda Younga) albo osjanizm. Pisząc o elegii francuskiej, obok *Medytacji...* wspomnieć trzeba zbiór z tego samego co tom Lamartine’a okresu, czyli miłosne *Élégies* (1819) Marceline Desbordes-Valmore<sup>9</sup>. Sam Hugo również nadawał swoim utworom nazwę elegii – np. jedną z części *Legendy wieków* jest *L’Élégie des fléaux* (1875) napisana w formie dialogu chóru i poety rozpaczającego nad nieszczęściami Francji. O elegiach mówi się w odniesieniu do jego cyklu *Kontemplacji* w pewnym sensie nawiązującego do *Medytacji...* Lamartine’a, szczególnie – w związku z tradycją utożsamiania elegii z liryką funeralną – w odniesieniu do liryków napisanych po śmierci córki poety, Leopoldyny.

*Symboliczność i elegijność w liryce Słowackiego*, w: Juliusz Słowacki – poeta europejski, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Zioliwicz, Kraków 2000, s. 74–77.

<sup>8</sup> G. Królikiewicz, op.cit., s. 77. O elegii i elegijności u Brodzińskiego pisze także P. Śniedziewski, sytuujący jego rozważania w kontekście rozprawy Schillera. Badacz mówi o charakterystycznej dla Brodzińskiego, dominującej także w jego wypowiedziach poświęconych idylli, „świadomości elegijnej, będącej wynikiem dojmującego poczucia straty i wydziedziczenia” – zob. P. Śniedziewski, op.cit., s. 8.

<sup>9</sup> Na temat elegii Desbordes-Valmore zob. M. Siwiec, „Kobiety, wiem to, pisać nie powinny/ A jednak piszę...”. *Romantyczna poetka i jej muza*, „Teksty Drugie” 2009, nr 3, s. 11–32.

Podczas lektury poezji Hugo nie będę się jednak zajmować elegią pojmowaną jako gatunek literacki i jej ewolucją, ale postawą elegijną stanowiącą odpowiedź na właściwe romantyzmowi doświadczenie kryzysu, tak jak rozumieją ją teoretycy niemieccy — Friedrich Schiller i Friedrich Schlegel. Obydwaj odwołują się do kategorii elegijności (posługują się pojęciem „elegia”), mówiąc o relacji między tym, co rzeczywiste, a tym, co idealne. Autor rozprawy *O poezji naiwnej i sentymentalnej* zaznacza, że określeń „elegia”, „satyra” i „idylla” używa w szerszym niż powszechnie przyjęte znaczeniu, że jego podział przebiega niejako obok klasyfikacji genologicznych, ponieważ „idzie jedynie o dominujący w każdym z tych gatunków sposób odczuwania”. Dlatego „[e]legijnie wzrusza nas nie tylko elegia, dla której zarezerwowano tę nazwę; także poeta dramatyczny i epicki mogą na nas oddziaływać w sposób elegijny”<sup>10</sup>.

Istota schillerowskiej elegii leży w silnie podkreślanej opozycji natury i ideału z jednej strony oraz sztuczności i rzeczywistości — z drugiej. Elegijny poeta sentymentalny, skłonny do autorefleksji, analizujący własne wrażenia wywoływane przez przedmioty, na pierwszy plan wysuwa idealne, naturalne, naiwne (eksponowanie tego, co wartościowane jest tu negatywnie — realne i sztuczne zarazem — będzie cechować poetę satyrycznego). Jeśli ideał przedstawia się jako utracony, jest to elegia w sensie ścisłym, jeśli zaś jako istniejący — idylla czy elegia idylliczna. Zatem z elegią wiązać się będą: żal, poczucie straty, ogołocenia podmiotu z ważnych dla niego wartości (zwrot ku nim jest zwrotem ku przeszłości). Jednocześnie Schiller podkreśla, że przedmiot utraty musi zostać poddany idealizacji, która ma dla autora charakter etyczny<sup>11</sup>.

Schlegel również mówi o satyrze, elegii i idylli jako sposobach wyrażania relacji między rzeczywistym i idealnym, lecz jednocześnie dowodzi, że owe sposoby, reakcje na doświadczenie kryzysu, to trzy etapy, przez które musi przejść poeta:

Istnieje poezja, której cała istota tkwi w stosunku między idealnym a realnym, i którą — przez analogię do żargonu filozoficznego — należałoby nazwać poezją transcendentalną. Jako satyra zaczyna się w absolutnej różnicy między idealnym i realnym, jako elegia uno-

<sup>10</sup> F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska, w: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972, s. 350.

<sup>11</sup> Zob. ibidem, zwłaszcza s. 340–354, 371. Według Schillera idylla może mieć swoją postać zarówno pierwotną — naiwną, jak i wtórną — sentymentalną.

si się w ich środku, a jako idylla kończy na absolutnej tożsamości obydwu<sup>12</sup>.

O wyznacznej przez Schlegla ścieżce poety rozczarowanego, prowadzącej od bolesnej satyry, przez elegię, do idylli rozumianej jako „drugi czar”, pisze Agata Bielik-Robson, która etap środkowy — „moment elegii” — nazywa konfrontacją poety z resentymentem, „pracą żałoby” nad odczarowanym światem<sup>13</sup>. Kwestią otwartą pozostaje to, w jakim stopniu projekt Schlegla koresponduje z późniejszą praktyką literacką romantyzmu.

W przypadku Hugo na pewno można mówić o trzech „momentach”: satyrycznym, elegijnym i idyllicznym jako specyficznej reakcji na poczucie zagrożenia poezji, jednak te trzy „momenty” nie układają się w tym przypadku chronologicznie. Ewolucja poezji Hugo nie pokrywa się z zarysowaną przez Schlegla drogą, bardziej adekwatne wydaje się tu pomijające aspekt gradacyjny myślenie Schillera. Owe „momenty” współistnieją, funkcjonują obok siebie, nawet jeśli w poszczególnych zbiorach jeden z nich staje się pierwszoplanowy. Postawiłabym tezę, że „momentem” dominującym twórczości Hugo będzie idylla. Jest ona dla romantyka — i to byłoby zgodne z projektem Schlegla — punktem dojścia, ale można mówić o predylekcji idyllicznej w całym dziele poety. Jakie jest zatem miejsce „momentu elegijnego” i na którym etapie się ujawnia?

Problem zderzenia realnego i idealnego — kluczowy dla rozumienia satyry, elegii i idylli przez niemieckich myślicieli — podejmowany jest przez Hugo już w najwcześniejszych utworach. Jego młodzieńcze *Odes* należą do poezji zaangażowanej. Warto zwrócić uwagę na pisane w latach 1822–1853 przedmowy do kolejnych wznowień ód uzupełnianych o nowe utwory poetyckie, dowodzące ewolucji rozumienia poezji przez pisarza, ale zarazem wskazujące na to, że Hugo stale utożsamiał się ze wspomnianym zbiorem. W pierwszym zdaniu przedmowy do *Odes et poésies diverses* z 1822 r. autor wskazuje na dwie nierozzerwalnie powiązane ze sobą okoliczności publikacji — literacką i polityczną<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. C. Bartl, oprac. M.P. Markowski, Kraków 2009, fragmenty z „Athenaeum” [238], s. 89. W tłumaczeniu K. Krzemieniewej elegia „unosi się pomiędzy nimi [idealnym i realnym]”. *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowska, Warszawa 1995, s. 172.

<sup>13</sup> A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 323.

<sup>14</sup> O wadze historyzmu, zakotwiczenia literatury w danym momencie dziejowym, świadczy tematyka większości ód obracających się wokół konkretnych wydarzeń i postaci. Na temat miejsca historii (także polityki) i sposobie jej

Jako odkrycie swoich czasów przedstawia rozumienie poezji: „la poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes” („poezjanie leży w formie idei, ale w samych ideach”)<sup>15</sup>. Tym samym pisarz, przeciwstawiając fenomen (formę) esencji, daje pierwszeństwo tej ostatniej, co będzie stałą cechą jego twórczości i co zbliża go do idealizmu uznawanego przez Niemców za wyznacznik elegii. A jednak gdy w odzie pojawia się elegijność (a pojawia się), to niejako mimochodem, wbrew założeniom samego poety. Co oczywiste, lecz może warto podkreślić, że w sensie genologicznym oda i elegia stanowią swoje przeciwieństwa, pytanie o (anty)elegijność ód, które tu stawiam, ma sens tylko jako pytanie o określoną modalność.

Jeśliby przyjrzeć się cytowanemu zdaniu uważniej, opozycja relanego i idealnego nie jest tu oczywista — Hugo wyraża przekonanie nie tyle o całkowitym oderwaniu formy od idei, ile o ich doskonałej koherencji. Nie ma w tym wczesnoromantycznym paratekście problemu niewyraźności. Poeta raczej ma na myśli przenikanie się obu porządków, pisze on: „Sous le monde réel, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'oeil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses” („Pod światem rzeczywistym istnieje świat idealny, który ukazuje się w całym swym blasku oku tych, których poważne medytacje przyzwyczyły do widzenia w rzeczach więcej niż same rzeczy”, s. 3). Tę deklarację nieograniczonej wolności poezji, a także założenie platońskiej podwójności bytu, można odczytać jako realizację romantycznej epifanii w sensie, jaki przypisał jej Charles Taylor<sup>16</sup>. Zjawisko zbliżone jest do novalisowskiej romantyzacji świata. Polega na uświadomieniu sobie istnienia ukrytej, niewidocznej dla oka sfery, uchwytej tylko dzięki poezji rozumianej przez Hugo — to także definicja romantyczna — w oderwaniu od formy gatunkowej czy rodzajowej. Wydaje się, że pisarz zatrzymuje się między epifanią tradycyjną a romantyczną, wskazuje na istnienie sensu transcendentnego, poza podmiotem (ów świat idealny istnieje udzielnie, autonomicznie), z drugiej zaś strony podkreśla rolę perspektywy jednostkowej — oka odpowiednio przygotowanego na zmianę widzenia.

tekstualizacji przez Hugo zob. *Hugo et l'Histoire*, red. L.F. Hoffmann, S. Nash, Paris 2005, tu zwłaszcza P. Laforgue, *Le Roi et le Moi: Politique et histoire chez Hugo (1826–1829)*.

<sup>15</sup> Wszystkie cytaty z Hugo podaję za wydaniem: V. Hugo, *Oeuvres poétiques complètes*, Paris 1961, s. 3. Dalej notuję w nawiasie numer strony; tłumaczenia — M.S.

<sup>16</sup> Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przekł. zbiorowy, oprac. T. Gadacz, Warszawa 2001, s. 839 i n.



Relacja rzeczywistego i idealnego wiąże się u młodego Hugo z okolicznościami politycznymi: należy on do konserwatystów, restauratorów starego porządku, który poddany zostaje idealizacji, co wydaje się zgodne z założeniami elegii. Jak dowodzą Maria Janion i Maria Żmigrodzka, stosunek romantyków do rewolucji francuskiej jest ambiwalentny, nie mogą jej bowiem ani bezpośrednio kontynuować, ani całkowicie negować<sup>17</sup>. Ambiwalencja dotyczy także postawy Hugo, który przecież występuje przeciw rewolucji — głównie przeciw doktrynie o samozbawieniu człowieka — ale występuje w imię wartości rewolucyjnych: wolności i sprawiedliwości, chce być głosem uciemżonych. W przedmowie do wydania ód z 1824 r. pisze wprost, że rewolucję literacką traktuje jako rezultat rewolucji politycznej, ale nie jako jej wyraz; ten rezultat tożsamy jest z odcięciem się od tego, co odeszło i co odejść musiało, a także jednoczesnym sięgnięciem do tego, co było jeszcze wcześniej. Niewątpliwie pojawia się tu niezgoda na oświeceniowe „odczarowanie świata”, niezgoda jeszcze wyraźniejsza w przedmowie z 1823 r., gdzie można przeczytać o wychodzeniu (także dzięki odom religijnym i konsolacyjnym) z porewolucyjnych Saturnaliów — „saturnales de l’athéisme et de l’anarchie” („saturnaliów, ateizmu i anarchii”, s. 3). W tym kontekście uprawniona wydaje się teza Ludmiły Charles-Wurtz o właściwym młodemu Hugo poczuciu wykorzenia przez rewolucję „ogrodu poezji”<sup>18</sup>. Poeta zmierza ku postawie skojarzonej przez Schlegla z satyrą podkreślającą różnicę między ideałem a rzeczywistością. Zatem to prawda — można tu mówić o zwrocie podmiotu w stronę ideału (usytuowanego przed rewolucją) traktowanego jako utracony, co wskazywałoby na elegijność ód. Jednak tezy tej nie da się utrzymać. Po pierwsze dlatego, że cel ma tu wymiar polityczny, jest — jak się zdaje — zbyt konkretny, zbyt ograniczony, by spełniać warunki ideału, który według Schillera ma odsyłać do nieskończoności. Po drugie, ważniejsze — to cecha postawy Hugo podważająca wymiar elegijny jego postawy — poeta wyraża przekonanie, że ideał ten może zostać przywrócony.

Co więcej, można powiedzieć nawet, że postawa elegijna jest w odach bezpośrednio zanegowana, poddana krytyce. Za przykład niech posłuży otwierający zbiór utwór *Le poète dans les révolutions*, który ma formę dialogu, polemiki. Występujący jako

<sup>17</sup> M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Gdańsk 2001, s. 140–141.

<sup>18</sup> Zob. L. Charles-Wurtz, *Des „Odes et Ballades” aux „Orientales” — vers une libre circulation de la parole poétique*, „La Revue des Lettres modernes” 2002, Victor Hugo, t. 5: *Autour des „Orientales”*, red. C. Millet, s. 60.

jeden z interlokutorów poeta broni swego prawa do zabierania głosu w imieniu zbiorowości — ludu, choć chce mówić jednocześnie o własnym bólu. W tym sensie mamy tu do czynienia z zapowiadany pierwszą przedmową połączeniem liryki osobistej z zaangażowaną. Indywidualne jest zarazem częścią doświadczeń ogólnoludzkich, a podstawę owej wspólnoty — co niebawem stanie się charakterystyczne dla całego romantyzmu — stanowi cierpienie. Tym samym Hugo, zrównując w przedmowie do ód jednostkowe doświadczenie („les émotions d’une âme”) z wydarzeniami historycznymi, powszechnymi („révolutions d’un empire”), niweluje zarzut egocentryzmu stawiany młodej poezji romantycznej. Jeśliby przyjąć za badaczkami, że są dwa skrzydła romantycznego indywidualizmu związane ze stosunkiem do historii: jej odrzucanie na rzecz intymnych przeżyć lub — przeciwnie — potwierdzanie roli jednostki przez uczestnictwo w dziejach, Hugo reprezentuje oba<sup>19</sup>.

Elegijność nie cechuje jednak w liryku wypowiedzi *porte-parole* autora, jest ona właściwa dyskursowi jego adwersarza. Ten ostatni dowodzi, że poezja utraciła swe właściwości profetyczne: „Et la Muse, aveugle et muette, / Ne sait plus rien d’avenir!” („I Muza, ślepa i niema, / Niczego już nie wie o przyszłości!”, s. 13). Idealizując przeszłość, wyraża on żal, że poeta nie urodził się w innym miejscu i czasie, dowodzi, że aktualizacja wzorca jest niemożliwa, i sugeruje zwrócenie się ku poezji osobistej. Poeta natomiast, który ma w wierszu ostatnie słowo, odwrotnie — broni możliwości ożywienia klasycznych wzorców, jest przekonany, że stanie się nowym herosem niosącym nadzieję i pocieszenie ludziom, już nie w Hadesie, lecz w piekle ludzkim, współczesnym. Nasuwa się zatem wniosek, że — skoro elegijny adwersarz nie ma racji — Hugo odrzuca w odach postawę elegijną jako bierną, sprzeczną z programowym dla zbioru zaangażowniem. Wierząc w możliwość realizacji ideału, zbliża się do schillerowskiej idylli, krytykując współczesność — do satyry. Symptomatyczne jest występowanie w odach dwóch rodzajów Muz. To Muzy egotyczne, symbolizujące poezję obojętną na cierpienie odrzucaną przez Hugo, oraz Muzy-Eumenidy, reprezentujące afirmowaną poezję zaangażowania społecznego. Wydaje się, że figury tych pierwszych — negatywnych inspiratorów — są figurami związanymi z elegią.

W przedmowie do ód z roku 1824 nowa literatura jest dla francuskiego poety przywracaniem porządku, a więc restytucją, odtworzeniem czegoś, co już było i co przez rewolucję zo-

<sup>19</sup> Zob. M. Janion, M. Żmigrodzka, op.cit., s. 148.



stało zniszczone, obrócone w ruinę — Hugo używa właśnie tego określenia. Motyw ruin, który bardzo często wiąże się z elegią, wielokrotnie powraca w odach, podobnie jak motyw rozbitej bądź zamilkłej liry czy topos dzieciństwa jako utraconego raj, co świadczyć by mogło o latentnej elegijności ód, nawet jeśli w tym miejscu mówimy o modalności elegijnej uwolnionej od tradycyjnej motywiki. Jawnie młody poeta wyraża jednak optymistyczne przekonanie, że ów utracony porządek można odtworzyć, a dzieło destrukcji zatrzymać. Zaznaczmy: inaczej niż następne pokolenie — pokolenie poetów rozczarowanych, którzy będą tworzyć na ruinach języka, z owych ruin czyniąc pożywkę dla swej twórczości i tym samym pogłębiając zniszczenie. Jak sądzę — wbrew ustaleniom Bénichou — sam Hugo również dotknięty jest owym rozczarowaniem, jednak w odach nie jest to jeszcze tak wyraźne. Poezja ma być tu wyjściem z ruin, co wiąże się także z jej wielokrotnie przez autora podkreślanym religijnym wymiarem i z silnym poczuciem misji poety. Dalej, w księdze IV, a szczególnie V, ton i tematyka ulegają zmianie: zyskuje na znaczeniu owa druga strona poezji, wcześniej mniej ważna niż zaangażowanie w sprawy społeczne — strona uczuć intymnych i strona wyobraźni. Częściej też daje o sobie znać tonacja elegijna (*Mon enfance, Paysage, A mes amis*), nie stanie się ona jednak w zbiorze tonacją dominującą, deklarowaną.

Zatem ody, mimo że zwrócone ku przeszłości, nie są elegijne (jeśli są, to w sensie nadanym elegii przez Schlegla — jako oscylacja między realnym a idealnym), ich centrum jest rozpoznanie straty, jej nazwanie i przezwyciężenie. Przedmiotem tęsknoty usytuowanym w czasie przeszłym, obiektem utraconym, jest u Hugo zarówno porządek przedrewolucyjny (w planie historycznym), jak i dzieciństwo (w planie indywidualnym). Z obydwoma płaszczyznami wiąże się przekonanie o niemożności prostego powrotu do stanu sprzed zmiany. Niemniej wysiłek przywoływania przeszłości staje się podstawą kształtowania tożsamości poety w terażniejszości, dominuje przesłanie konstruktywne, nie elegijność.

Kolejny tom Hugo, *Les Orientales* (1829), przynosi zdecydowaną zmianę zasygnalizowaną w ostatnich odach, przy czym nie chodzi o kierunek elegijny, lecz o postulat absolutnej wolności twórczej. Nie tylko, acz z innych powodów niż ody, „orientałki” jako zbiór nie mają charakteru elegijnego (co nie znaczy, że nie można mówić o elegijności niektórych zawartych tu tekstów, do czego jeszcze wrócę). Więcej — one w ogóle nie mieszczą się w ramach poezji projektowanej przez Schillera, który krytykuje nieokiełznaną samowolę fantazji, czyli to, co dla Hugo

stanie się założeniem. Przedmowa do *Poezji wschodnich* współgra z o dwa lata wcześniejszą, mającą charakter manifestu inną słynną przedmową napisaną nie do zbioru poetyckiego, ale do dramatu — do *Cromwella*. W obu paratekstach Hugo wyraża świadomość udziału w przełomie, a wartość swoich utworów widzi w tym, że poddają one pod dyskusję język i literaturę. Tym samym pisarz czyni swój tomik polem walki o nową poezję<sup>20</sup>. *Les Orientales* można potraktować jako antytezę wobec ód w tym sensie, że wprowadzają przeciwstawną koncepcję poezji, z której dopiero w następnych tomach powstawać będzie synteza, stanowiąca połączenie owych dwu wykluczających się postaw: podporządkowania określonej ideologii i wolności twórczej. Często zresztą podkreślano, że wyznacznikiem wyobraźni poetyckiej i światopoglądu autora *Hernaniego* jest kontradykcyjność<sup>21</sup>. Jednak elegijność nie mieści się ani w koncepcji ód, ani w koncepcji *Poezji wschodnich*.

*Ody* i *Les Orientales* traktuje się jako poetyckie preludium do właściwej wielkiej liryki Hugo wyznaczonej przez publikację czterech następnych tomów, poczynając od *Les feuilles d'automne* (1831). Albert Thibaudet nazywa Hugo „mistrzem techniki”, dowodząc, że twórczość poety do 1829 r. jest uwerturą, a dwa pierwsze zbiory liryczne „z *Cromwellem* stanowią rodzaj trylogii — prób, umiejętności, techniki”<sup>22</sup>. Przełomowe znaczenie zbioru *Liście jesienne* (zaznaczmy od razu, że tytuł jest, jeśli można tak powiedzieć, *par excellence* elegijny) polegać ma — według badaczy — na ujawnieniu właściwej Hugo wizyjności, eksponowaniu rzeczywistości wewnętrznej i proroczej roli poety<sup>23</sup>. W istocie z tezą tą można polemizować. Po pierwsze — z powodu silnej obecności modelu profetycznego poezji już w odach, dla których wizyjność stanowi podstawę ideową i estetyczną<sup>24</sup>. Po drugie — ze względu na różnicę między zaangażowaniem ód a założeniami przyświecającymi *Les Orientales* jako zbiorowi do-

<sup>20</sup> W drugiej przedmowie do *Les Orientales* Hugo rozpoznaje sytuację poezji współczesnej jako sytuację kryzysową, mówi: „moment de crise et de révolution littéraire” (s. 97).

<sup>21</sup> Zob. P. Bénichou, op.cit., s. 1279. Jak pisze badacz, antyteza to dla Hugo figura retoryczna i prawo świata.

<sup>22</sup> A. Thibaudet, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Guze, Warszawa 1997, s. 158. O wielkich tematach poezji Hugo zapoczątkowanych tym tomem zob. B. Juden, *Traditions orpiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800–1855)*, Paris 1942, cz. 4, rozdz. 3.

<sup>23</sup> Zob. A. Thibaudet, op.cit., s. 163–164.

<sup>24</sup> Zob. P. Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo*, Paris 1968, s. 15. Badacz już w podmiocie *Ód* widzi prefigurację wizjonera z *Kontemplacji*.

wartościowującemu wyobraźnię twórczą, realizującemu autonomiczny model poezji.

Niemniej jednak należy zgodzić się z opinią, że *Les feuilles d'automne* to zbiór niezwykle ważny w ewolucji poezji Hugo, zarówno jej koncepcji, jak i realizacji — z innego jednak niż podane przez badaczy powodu. Stanowią one zwrot, ponieważ łączą świadomie dwa modele wcześniej wchodzące ze sobą w konflikt, a także dlatego, że Hugo jawnie dowartościowuje romantyczną elegijność. Właśnie w odniesieniu do *Liści jesiennych* bowiem romantyk posłuży się pojęciem elegii, wiążąc je z powrotem do wewnętrznej prawdy<sup>25</sup>. Niniejszy tom musi więc stać się punktem dojścia naszych rozważań.

W przedmowie do zbioru poeta diagnozuje sytuację, w której tworzy, jako kryzysową — mówi nie tylko o zawirowaniach politycznych w ówczesnej Europie, ale również o konflikcie idei i wierzeń. Wiek XIX to dla niego etap przejściowy między tym, czego już nie ma, a tym, czego nie ma jeszcze. Jednocześnie pisarz powołuje się na doświadczenia społeczne i polityczne, by się od nich odciąć (co, *nota bene*, nie przeszkadza mu zasygnalizować zmiany we własnych poglądach), uzasadniając istnienie sztuki niejako obok polityki, niezależnie od niej. By przedstawić możliwość, a nawet konieczność oderwania się poezji od zakotwiczenia w „tu i teraz”, od konkretnych okoliczności społecznych, Hugo porównuje poezję do ptaka lecącego pod wiatr. W ten sposób nadaje owemu odsunięciu się od poetyckiej interwencji w rzeczywistość charakter heroiczny, choć jest to poezja wedle samego autora harmonijna, spokojna, przeciwstawiona tumultowi rewolucji, elegijna i melancholijna.

W postulacie: „que l'art reste fidel à lui même” („niech sztuka pozostanie wierna samej sobie”, s. 133) można by widzieć kontynuację idei z *Les Orientales*, tyle że w *Liściach jesiennych* jej uzasadnienie jest natury humanitarnej — sztuka ma zwracać się do człowieka w ogólności, nie do konkretnych frakcji politycznych. Tendencja uniwersalizująca — stawianie sobie za cel poznania i przedstawienia ludzkiego doświadczenia w całości przez sięgnięcie do tego, co odczuwa artysta jako człowiek właśnie, pisanie „des vers de l'interieur de l'âme” („wierszy z wnętrza duszy”, s. 134) — zbliża tę definicję poezji do koncepcji Williama Wordswortha z przedmowy do *Ballad lirycznych*. Wiersze stanowiące poetycki intymny dziennik przedstawiają „dzieje duszy”, jednocześnie odtwarzając rytm ludzkiej egzystencji: od narodzin

<sup>25</sup> Na ten aspekt elegijności romantycznej (dystans wobec świata i zwrot ku wnętrzu) — w koncepcji Schillera i Brodzińskiego — zwraca uwagę P. Śniedziewski — zob. P. Śniedziewski, op.cit., s. 18–19.

po śmierć. Wiele w nim też zwrotów do czytelnika, które podkreślają wspólnotę losów. Poza dążnością do powiązania tego, co jednostkowe, z tym, co wspólnotowe, łączy Hugo z autorem *Pre-ludium* także rozumienie aktywności twórczej (wiele utworów ma charakter autoreferencjalny) jako szczególnej wrażliwości, zdolności do intensyfikacji przeżyć znanych — choć w różnym wymiarze — każdemu.

Jak zatem Hugo sam definiuje elegijność poezji? *Liście jesienne* rozwijają technikę autokontemplacji, refleksji, marzenia (*rêve*, *rêverie* są tu słowami kluczami), prowadzącą do intymizacji poezji<sup>26</sup>. Nie jest to już rozbuchana fantazja, jak w *Poezjach wschodnich*, ale autosonda pozwalająca na odkrycie w sobie światów, na zasadzie romantycznej korespondencji przekazujących prawdy uniwersalne; zbadanie mikrokosmosu pozwala dotrzeć do makrokosmosu<sup>27</sup>. Hugo akcentuje charakter rezygnacyjny, kontemplacyjny poezji — zarówno wobec teraźniejszości, jak i, przede wszystkim, wobec przeszłości. Na postawione przez siebie pytanie o to, czym są jego poezje, udziela odpowiedzi metaforycznej, nazywając je martwymi, zeschłymi liśćmi:

Des feuilles tombées, des feuilles mortes, comme toutes feuilles d'automne. [...] Ce sont enfin, sur la vanité des projets et des espérances, sur l'amour à vingt ans, sur l'amour à trente ans, sur ce qu'il y a de triste dans le bonheur, sur cette infinité de choses douloureuses dont se composent nos années, ce sont de ces élégies comme le coeur du poète en laisse sans cesse écouler par toutes les fêlures que lui font les secousses de la vie. (s. 134)

Opadłe liście, liście martwe, jak wszystkie liście jesienne. [...] Są to wreszcie elegie o próżności zamiarów i nadziei, o miłości w wieku lat dwudziestu, o miłości w wieku lat trzydziestu, o tym, co smutne w szczęściu, o mnóstwie bolesnych rzeczy, z których składają się nasze lata, jest to ten rodzaj elegii, którym poeta pozwala nieustannie wypływać ze swego serca przez wszystkie rany, zadane mu przez ciosy życia.

Elegijność wiąże się z bolesnym, ale konstytuującym egzystencję doświadczeniem przetworzonym w poezję. Dominujący

<sup>26</sup> *Les Rêves z Nouvelles Odes i La Rêverie z Les Orientales* oraz *La pente de la rêverie z Les feuilles d'automne* zestawia O. Decroix w *Logiques de l'expansion du discours dans l'oeuvre poétique avant l'exil*, w: *Victor Hugo et le langage*, red. F. Naugrette, G. Rosa, Bréal 2005, s. 199–206.

<sup>27</sup> Zob. M. Janion, *Gorączka romantyczna*, w: *Prace wybrane*, red. M. Czermińska, t. 1, Kraków 2000, cz. 2: *Romantyczne głębie i przestworza*.

jest tu element przemijania, odchodzenia, śmierci, ale należałoby mówić raczej o melancholii niż o żałobie. Hugo, posługując się enumeracją, labirytną zawilnością składni, stosuje dyskurs melancholiczny<sup>28</sup>. On sam posługuje się zresztą pojęciem „melancholia” i podkreśla niemożność uzasadnienia bolesnego doznania związanego z poetyckimi obrazami. Zaznacza też — co dla melancholii kluczowe — że przedmiotu utraty nie da się jednoznacznie określić, nazwać (dowodzi tego także enumeracyjna multiplikacja). Tym samym Hugo podaje w przedmowie pewien trop dotyczący skomplikowanych relacji między elegijnością, melancholią a liryką żałobną, wskazując na bliski związek przede wszystkim dwóch pierwszych kategorii. Również według przywołanych tu już niemieckich myślicieli ideał będący przedmiotem elegii także nie powinien być jednoznacznie wskazany i nazwany. Zatem melancholia i w teorii niemieckiej, i w koncepcji Hugo byłaby bliższa elegijności niż oplakiwanie zmarłych, z którym często elegia jest utożsamiana.

Zanim jednak przejdę do liryków *Les feuilles d'automne*, chciałabym cofnąć się jeszcze do ostatniego wiersza *Les Orientales*. Utwór ten, zatytułowany *Novembre*, stanowi swoiste preludium do *Liści jesiennych*. Rozbrzmiewa tu elegijny ton, dla którego hasłem wywoławczym stanie się jesień; poruszane są też te same problemy, co w zbiorze z 1831 r.: przeciwstawienie rzeczywistości i marzenia, ideału, poezji. Tytułowy listopad jest sygnałem przejścia: między odchodzącą jesienią a zimą, między złotym, słonecznym Orientem a szarym, deszczowym Paryżem, w końcu — między poezją a prozą życia, fantazją a jawą, jak również między tym, co umieszczone w czasie, a tym, co poza nim. Motto z Sadiego — o krótkim trwaniu róż — podkreśla iluzoryczność świata zamkniętego w kończącym się tomie *Poezji wschodnich*. Hugo nie zatrzymuje się tu jednak na budowaniu prostej opozycji, doprowadza bowiem do swoistego nałożenia się owych dwóch przeciwstawionych sobie porządków, które na siebie oddziałują (Schiller i Schlegel mówią o oscylacji elegii między tymi porządkami)<sup>29</sup>. Dlatego nie zgodziłabym się z Claudem Millem, który widzi w *Novembre* rozdziew między zewnętrznym i wewnętrznym, a w Muzie karykaturę zewnętrznego źródła poezji — zmierza ku interpretacji wiersza jako schillerowskiej satyry.

<sup>28</sup> Zob. M. Bienczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998, zwłaszcza rozdz. 6–7.

<sup>29</sup> Zob. C. Millet, *L'Inspiration poétique des „Nouvelles Odes” aux „Orientales”*, „La Revue des Lettres modernes” 2002, *Victor Hugo*, t. 5: *Autour des „Orientales”*, red. C. Millet, s. 89–103.

Otwarcie tekstu spojrzeniem na to, co zewnętrzne i zarazem współczesne — na jesienne miasto — prowadzi do wycofania się w głąb własnego „ja”: „O ma muse! en mon âme alors tu te recueilles” („O moja muzo! Schroń się więc w mojej duszy”, s. 129). Według Schillera to właśnie u poetów elegijnych „fantazja jest silniejsza od oglądu, władza myślenia od władzy czucia; czytelnik zamyka oczy i uszy, ażeby jako obserwator zagłębić się w samym sobie”<sup>30</sup>. U Hugo owo schronienie się w głębi duszy, to schronienie się najpierw w świat orientalnych fantazji, potem w świat przeżyć i wspomnień. Mamy tu do czynienia z podwójnym czarem: pierwszy zostaje zniesiony przez zderzenie z szarą rzeczywistością („moment satyry”) — to swoiste odczarowanie czy roz-czarowanie. Poeta mówi:

Devant le sombre hiver de Paris qui bourdonne,  
Ton soleil d’orient s’éclipse, et t’abandonne  
Ton beau rêve d’Asie avorte, et tu ne vois  
Sous tes yeux que la rue au bruit accoutumée,  
Brouillard à ta fenêtre, et longs flots de fumée  
Qui baigent en fuyant l’angle noirci de toits. (s. 129)

Wobec mrocznej zimy szemrzącego Paryża  
Twoje wschodnie słońce znika i opuszcza cię,  
Twój piękny sen Azji zostaje przerwany i nie widzisz  
Już przed oczyma niczego poza ulicą przywykłą do hałasu,  
Za oknem mgła i długie fale dymu,  
Które zalewają, ulatując, czerniejące załamania dachów.

Tak przedstawiona dominacja wyraźnie dewaloryzowanej zwyczajności życia wymaga przewyciężenia, na które pozwala uświadomienie sobie przez poetę iluzoryczności stworzonych przez niego obrazów. Wyobraźnia zostaje zarazem widokiem ulicy za oknem, który wymazuje cudowne „sny Azji”. Kryzys poezji jest tu przejściem na drugą stronę — na „stronę prozy”. Świat został odczarowany i dopiero teraz może zostać zainicjowany ruch elegijny przygotowujący drugi czar. Rozpoczyna się on od — jak w przytoczonym cytacie — włączenia tego, co prezentowane jako antypoetyckie, w obręb poezji: zimowy Paryż staje się elementem *Les Orientales*, zostaje objęty ich magią.

Następne dwie strofy rozpoczynające się od słów: „Alors s’en vont [...]” („Tak więc odchodzą [...]”, s. 129) stanowią enumerację wschodnich cudowności, które odchodzą, które muszą ustą-

<sup>30</sup> F. Schiller, op.cit., s. 354.



pić wobec rzeczywistości zewnętrznej. Jednakże enumeracja ta ma moc paradoksalnego — na zasadzie *praeteritio* — przywołania tego, co mija. Dokładnie w połowie wiersza następuje przełamanie relacji opozycyjnych poziomów — w piątej strofie przywołana jest raz jeszcze paryska zima, przenikająca do baśniowego świata Peri, sułtanek, białych słoni, dromaderów, keftów, odalisek i kalifów, mroząca bengalskie róże. Fantazmatyczny i poetycki Orient zostaje pożegnany, ale jego Muza nie odchodzi, jest bowiem w istocie nie Muzą Wschodu, ale Muzą poety, który zwraca się do niej: „Pleurant ton Orient, alors, muse ingénue, / Tu viens à moi, honteuse, et seule, et presque nue” („Zatem, oplakując twój Wschód, naiwna muzo, / Przychodzisz do mnie, zawstydzona, i sama, i prawie naga”, s. 129). Poezja roz-czarowana zostaje оголоcona, pozbawiona swej mocy, lecz dzięki temu оголоczeniu staje się *tabula rasa* — czystą kartą gotową na nowy zapis. Otwiera zatem nowe możliwości kreacji, widoczne tylko dzięki wyczerpaniu dawnych. Pieśń poety złożona jest już nie z obrazów orientalnych, ale ze wspomnień, doświadczeń intymnych, które tym samym zostają przywrócone, i to one właśnie stają się podstawą owego drugiego czaru. Dokonuje się tu projekcja własnego „ja”, Muza jest potrzebna, by poeta mówiący: „Puis tu me vois [...]” („Potem widzisz mnie [...]”) mógł siebie zobaczyć oczyma innego. Jak pisze Schiller o poecie elegijnym: „Umysł nie może doznać żadnego wrażenia, żeby od razu nie przyglądać się swojej własnej grze, żeby na to, co jest w nim samym, nie patrzeć refleksyjnie jak na coś, co jest przed nim, co zostało z niego wydobyte na zewnątrz”<sup>31</sup>. Tym samym auto-refleksja, autotematyczność, rozpamiętywanie poezji przez nią samą, stają się wyznaczkami elegijności (podobnie zresztą jak Schleglowskiej ironii).

W *Novembre* czar zostaje odtworzony, bo pierwsze miłości, porównane do złocistych, efemerycznych motyli, mają go tyle, co odległy Wschód. Zrównanie rzeczy dalekich i bliskich — Orientu i przeżyć podmiotu — dokonuje się przez ich fantazmatyczną naturę i przeciwstawienie na równych prawach temu, co — także dosłownie — jest na zewnątrz: Paryżowi. Epifania romantyczna ma tu zatem dwoisty charakter. Zima miejska nie zostaje jednak wykluczona z obszaru poezji, choć Hugo stara się ją przedstawić w ten właśnie sposób. W istocie bowiem ów Paryż również „wdziera się”, choć przez zaprzeczenie, do wiersza.

W *Liściach jesiennych* zauważyć można podobną technikę, zawarte w tomie wiersze stanowią także poetycki zapis dyna-

<sup>31</sup> Ibidem.

micznej relacji między światem zewnętrznym a wewnętrznym. Przedmiotem niektórych utworów (np. XVI) jest oderwanie się od rzeczywistości, wewnętrzna emigracja, uwolnienie duszy, dosłownie: jej ucieczka od ziemskiego hałasu. Znakiem nowoczesności poezji Hugo jest bez wątpienia świadomość uwikłania wizji poetyckiej w dyskurs, której efektem jest uzależnienie obrazu od języka. Wizje Hugo mają charakter gradacyjny czy — pozwolę sobie na takie określenie — samonapędzający: słowa nie tyle nazywają obrazy będące poza nimi, ile je wywołują, kolejne słowa wytwarzające pewne obrazy konotują następne słowo-obrazy. W tym sensie jest to poezja magiczna, nie mimetyczna. Tak często pojawiający się w odniesieniu do twórczości Hugo epitet „wizyjna” należałoby, w moim przekonaniu, wiązać ze sposobem konstruowania obrazów poetyckich wedle określonej strategii. Zarówno owe wizje, jak i pojawiająca się w wierszach Hugo postać poety wizjonera to kreacje: oryginalne, ale realizujące na swój sposób — decydujący o unikalnej poetyce Hugo — wzorzec. Można by powiedzieć, korzystając z ustaleń strukturalistów — że to kreacje wpisujące się w pewną strukturę, wypełniające schematy dyskursywne. Tak semiotykę Hugo — którego wypowiedzi poetyckie czerpią swe znaczenie właśnie ze struktury, odsyłają do tego, co już powiedziane, już napisane — analizował Michael Riffaterre. Postawił on tezę, że obrazy tworzone przez Hugo nie są ufundowane na referencjalności języka, odsyłaniu słowa do rzeczy, ale na systemach całkowicie „stekstualizowanych”. Zatem — wnioskował dalej — należy mówić o tworzeniu systemów, które już są intertekstualnie potwierdzone. Jak już wspomniałam, z poglądem o całkowitym zawieszeniu referencji u Hugo można dyskutować, także dlatego, że interpretacyjnie założenie to prowadzi donikąd. Niemniej cenne w owej koncepcji jest wskazanie, że dla Hugo wizja to imitacja, że ma ona charakter fikcyjny<sup>32</sup>. Częste u romantyka nawiązania do wzorców ustanowionych przez poetów poprzedników dowodzą świadomego konstruowania jego poematów jako wizji, czynienia z tych wizji utworów tekstowych. Wizyjność jest zatem cechą poetyki Hugo.

Przykładem takiego rodzaju wizyjności jest utwór, który można uznać za punkt kulminacyjny zbioru — *La pente de la rêverie*. Tytułowe zboczce, czeluść, stok (Jerzy Parvi tłumaczy: *Przepaść marzenia*) łączący świat realny z niewidzialnym — to przepastna spirala prowadząca na drugą stronę, granica, któ-

<sup>32</sup> Zob. M. Riffaterre, *Sémiosis hugolienne*, w: *Hugo le fabuleux*, red. J. Seebacher, A. Ubersfeld, Paris 1985. W tym kontekście Riffaterre analizuje wskazanie przez Hugo na wzorzec (hypogram) z Wergiliusza.

rej przekroczenie jest doświadczeniem ekstremalnym<sup>33</sup>. Wiersz stanowi opis procesu transgresji, zejścia (schodzenia) w wewnętrzną przepaść, elegijnego ruchu zstępowania ku ideałowi. Rozpoczyna go spojrzenie na to, co zewnętrzne i bliskie (dzieci), spojrzenie przez okno na zewnątrz, na majowy Paryż, spojrzenie prowadzące do harmonii. W tym punkcie wzrok zewnętrzny przestaje funkcjonować, jego rolę przejmuje wzrok wewnętrzny („des yeux de ma pensée” — „oczy mojej myśli”). Sama wizja, czyli to, co zostaje wydobyte przez wzrok wewnętrzny, ma charakter stopniowego poszerzania perspektywy: najpierw pojawiają się bliscy poety, znajomi, towarzysze artyści, potem przemieniają się oni w bezosobowy tłum; dalej spojrzenie rozszerza się jeszcze bardziej, zbliżając się w zawrotnym tempie ku nieskończoności, obejmuje wszechświat. Wizja ma charakter dyskursywny, Olivier Decroix uznaje ten tekst za doświadczenie granic dyskursu<sup>34</sup>. Obrazy wywoływane przez słowa nakładają się zgodnie z poetyką oniryczną, palimpsestowo, można mówić o symultaniczności, nawarstwianiu się rozmaitych porządków temporalnych i spacialnych. Zastosowana tu technika oparta jest nie tylko na zderzeniu dwóch sfer i ich przenikaniu się (przy czym ruch jest odwrotny — to pozaludzkie ingeruje w ludzkie), ale także na metamorfozach oraz gradacji, intensyfikacji doświadczenia. Tę samą technikę, na większą skalę, realizuje później *Legenda wieków* oraz, szczególnie, *Dieu*. Przemianie ulega także podmiot, który stopniowo przestaje być podmiotem jednostkowym, staje się jakimś bezosobowym okiem wieczności, podłączonym do duszy świata czy do podświadomości zbiorowej<sup>35</sup>. Jeśli punktem wyjścia wizji jest u Hugo elegia, krążenie między realnym a idealnym, punktem dojścia staje się nałożenie na siebie obu wymiarów.

<sup>33</sup> J.B. Barrère sytuuje wiersz w nurcie egzystencjalnego niepokoju (J.B. Barrère, *Ku szczytom kariery*, w: *Wiktor Hugo...*). B. Juden nazywa go *poème d'un échec* i wskazuje jego związki z tradycją inicjacyjną (B. Juden, op.cit., s. 437–441).

<sup>34</sup> O. Decroix, nazywający wiersz „pasażem leksykalnym”, dowodzi, że dyskurs sam się ocala, zastępując finalny krzyk słowem (O. Decroix, op.cit., s. 205–206). Na temat rozumienia przez Hugo języka jako dyskursu (także o jednoczesności słowa i idei oraz o utożsamieniu dyskursu z podmiotem) zob. H. Meschonnic, *Hugo — la poésie contre le maintien de l'ordre*, Paris 2002, zwłaszcza s. 76–92.

<sup>35</sup> L. Charles-Wurtz, analizując wiersz, dochodzi do konkluzji, że jego podmiot nie jest już podmiotem Historii, ale: „un «je» vide dans lequel peuvent se glisser tous les hommes” („jakimś niezapełnionym «ja», w które mogą wniknąć wszyscy ludzie”). L. Charles-Wurtz, *Poétique du sujet lyrique dans l'oeuvre de Victor Hugo*, Paris 1998, s. 75.

Zderzenie rzeczy namacalnych, dostępnych ludzkiej percepcji, z tym, co wymaga percepcji odmiennej, a więc — wyobraźni, z nieco odmiennej perspektywy ukazują także inne wiersze *Liści jesiennych*. Na przykład XXVII *A mes amis S.-B et L.B.* stanowi doskonały przykład romantycznego przeciwstawienia wyobrażenia o rzeczywistości jej samej. Podmiot realizuje tu strategię — można by rzec — celowego odwleczenia („*J'ai différé. La vie à différer se passe!*” — „*Odwlekałem. Życie upływa na odwlekaniu*”, s. 151): mówi o projektach i marzeniach, wymyślonych podróżach i miejscach, celowo nie konfrontuje ich z rzeczywistością, by mogły pozostać idealne, piękne, nietknięte w marzeniu i w opowieści, czyli w poezji. Oto, co podmiot wybiera:

Et puis, dans mon esprit, des choses que j'espère  
 Je me fait cent récits, comme à son fils un père.  
 Ce que je voudrais voir je le rêve si beau!  
 Je vois en moi des tours, des Romes, des Cordouses,  
 Qui jettent mille feux, muse, quand tu secoues  
 Sous leur sombres piliers ton magique flambeau! (s. 151)

A potem w moim duchu z rzeczy, na które mam nadzieję  
 Tworzę sto opowieści, jak ojciec dla syna.  
 To, co chciałbym widzieć, wymarzam tak piękne!  
 Widzę w sobie wieże, Rzymy, Kordoby,  
 Króre rzucają tysiąc ogni, muzo, kiedy ty strząsasz  
 Pod ich mroczne filary twój magiczny płomień!

Obraz magicznego płomienia ponownie przywołuje koncepcję poezji czararu, poezji, która marzenie przetwarza w słowo i — by raz jeszcze posłużyć się pojęciem Novalisa — romantyzuje świat, interioryzując go i tworząc inny: w niewielkim stopniu mimetyczny, piękniejszy, nierzeczywisty, ale dlatego właśnie dający rozkosz estetyczną. Warto zwrócić uwagę na porównanie wytworów poety do dzieci, jego samego zaś do ojca, porównanie, które stosuje Adam Mickiewicz w *Wielkiej Improwizacji*, również będącej wyrazem koncepcji (w *Dziadach* skazanej na porażkę) poezji „magicznej”, w której centrum znajduje się samowładca-artysta. To, co przetworzone, wyzwala się od referencji. Nie chodzi już o konkretne miasta — jednostkowości pozabawia ich użycie liczby mnogiej — ale o „un monde enchanté d'art et de poésie” („zaczarowany świat sztuki i poezji”). Wiersz jest wielką pochwałą iluzji, rzeczywiste miejsca nie mogą — jak pisze Hugo — zaćmić idealnego wyobrażenia o nich, stąd apele: „Gardons l'illusion” czy „Restons où nous voyons” („Zachowaj-

my złudzenie”, „Zostańmy tam, gdzie widzimy”, s. 151). Podmiot dowodzi, że ideał, stykając się z rzeczywistym, przestaje być ideałem, rozsypuje się w proch, a jego ochrona wydaje się konieczna, by zapewnić sens. Jest to wybór świadomy. Hugo doskonale rozpoznaje asymptotyczność, która jest jednym z głównych wyznaczników romantyzmu: dążenie, zmierzanie do celu, spoglądanie jak Mojżesz na ziemię obiecaną (to obraz Hugo, ale także przecież Alfreda de Vigny’ego), stanowią istotę ludzkiej egzystencji. Cel musi być nieosiągalny, by motywował romantyka do działania, co bliskie jest modalności elegijnej.

Wiersz XL, zamykający *Liście jesienne*, jest dialektycznym powrotem do poezji zaangażowanej i — co ciekawe — stanowi swoiste przekreślenie, unieważnienie całego tomiku, który podsumowuje. Jest on także odrzuceniem założonej w przedmowie elegijności. Przedstawiony tu gest zamknięcia księgi na zawsze, zastrzeżenie, że nie ma do niej powrotu, to tylko wstęp do tego unieważnienia. Jego istotą jest przywołanie — już nie w szacie monarchistycznej, lecz rewolucyjnej — wartości ód: ojczyzny i wolności<sup>36</sup>. Walka przeciw tyranom jako idea nadrzędna usuwa to, co było tematem tomu — miłość, rodzinę, dzieciństwo. Wraz z określeniem wierszy zbioru jako „molles chansons” („miękkie piosenki”) następuje zapowiedź dodania spizowej struny do liry (być może zainspirowana *Orfeuszem* Pierre’a-Simona Ballanche’a).

Można powiedzieć, że *Les feuilles d’automne* stanowią moment przełamania — apogeum kryzysu, rozczarowania, po którym następować zaczyna ponowne dialektyczne odbudowanie języka poezji i ponowne czarowanie świata. Ich waga polega również na tym, że stanowią pierwszy wyraźny „moment elegijny” w twórczości Hugo. Starłam się dowieść, że modalność elegijna we wcześniejszych poezjach romantyka jest obecna, ale nie w sposób jawny. Staje się ona modalnością postulowaną właśnie dopiero w *Liściach jesiennych*. W związku z zaskakującą zmianą, która pojawia się na końcu tomu, określenie „moment elegijny” jest tu jak najbardziej adekwatne. Nie jest to jednak moment efemeryczny. Odtąd elegijność będzie jedną z kategorii określających poezję Hugo, który od niej odchodzi, by raz po raz do niej powracać. Dowodzą tego kolejne zbiory: *Les Chants du crépuscule*, *Les voix interieurs* i *Les Rayons et les ombres*, które stanowią kontynuację *Les feuilles d’automne*. Sam Hugo w przedmowie do *Blasków i cieni* z 1840 r. podkreśla koherencję tych czterech to-

<sup>36</sup> Misję cywilizatorską poezji Hugo podkreśla P. Bénichou w całej swej analizie dzieła autora — zob. P. Bénichou, op. cit., s. 1283 i n.

mów, które mimo pewnych przesunięć (pisarz nazywa je niuansami) reprezentują ten sam sposób myślenia. We wszystkich można odnaleźć utwory elegijne (jak choćby słynny *Smutek Olimpia*). Kolejny tom, *Les Châtiments*, jest wycofaniem elegii i wielkim powrotem satyry, ale już w *Les Contemplations* obok idylli znów pojawia się elegia. Być może właśnie te późniejsze realizacje elegii są ciekawsze, głębsze. Sądziłam jednak, że warto przyjrzeć się drodze, którą pisarz dochodził do własnego jej wariantu, rozpoczynając ją od postawy antyelegijnej.

Odpowiedzią na pytanie o to, dlaczego ani satyra, ani elegia nie zdominowały twórczości Hugo, jest zasada *coincidentia oppositorum* stanowiąca podstawę wyobraźni twórczej. Realizując ją, poeta musi przeciwstawiać realne idealnemu — jak chcieliby Schiller i Schlegel, których wkład w ewolucję pojęcia elegii warto podkreślić. Ale Hugo przeciwstawia, by człony opozycji połączyć. Zapewne dlatego twórczość tego romantyka można uznać za kolejny krok ku charakterystycznej dla literatury nowocześniejszej niejednoznaczności kategorii genologicznych i estetycznych. W przypadku elegii i elegijności widać, jak definicyjna niejasność, mająca swoje odzwierciedlenie i zarazem uzasadnienie w pismach teoretycznych, znajduje je również — choć częściej — w praktyce poetyckiej.

MAGDALENA SIWIEC

### Victor Hugo's elegiac moment

This article attempts to define the place of elegiac modality in the literary output of Victor Hugo. The starting point for the discussion and at the same time appropriate interpretative tool is the definition of elegy derived from the writings of German theoreticians of Romanticism: Friedrich Schiller and Friedrich Schlegel. The thing is question is the elegiac attitude based on exposing of what is ideal and lost at the same time. The above, indeed, constitutes an answer to the questions of the experience of crisis so inherent to Romanticism. Analyses of the early poetical volumes written by the author show a particular evolution of Hugo's conception of poetry. Politically committed *The Odes*, being anti-elegiac by assumption, are discussed, as well as purely poetical *Eastern poems* overtly promoting limitless freedom which characterizes the creative imagination. The interpretation of individual poems from these volumes proves, however, that one can discern a certain elegiac tone in them, though the tone is never dominant. The volume that distinctively enhances the elegy (thus far discredited by Hugo and from then on permanently occurring in his works) turns out to be *Autumn Leaves* — a collection of poems of contemplative, melancholic, visionary and self-reflective character.



**Key words:** Victor Hugo, elegiac mood, lyric poetry, conceptions of poetry, Romanticism, literary tradition, Friedrich Schiller, Friedrich Schlegel.

**MAGDALENA SIWIEC** — doktor, adiunkt w Katedrze Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki UJ. Zajmuje się literaturą romantyzmu w ujęciu komparatystycznym, reinterpretacją mitów i toposów w literaturze i sztuce XIX w. (zwłaszcza w Polsce i we Francji) oraz ich rolą w kształtowaniu się romantycznych koncepcji poezji (ze szczególnym uwzględnieniem stosunku romantycznego poety do źródła inspiracji twórczej). Autorka książek *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval* (1998), *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval w kontekście epoki* (2002), *Romantyzm i zatrzymany czas* (2009).  
e-mail: magdalena.siwiec@uj.edu.pl

