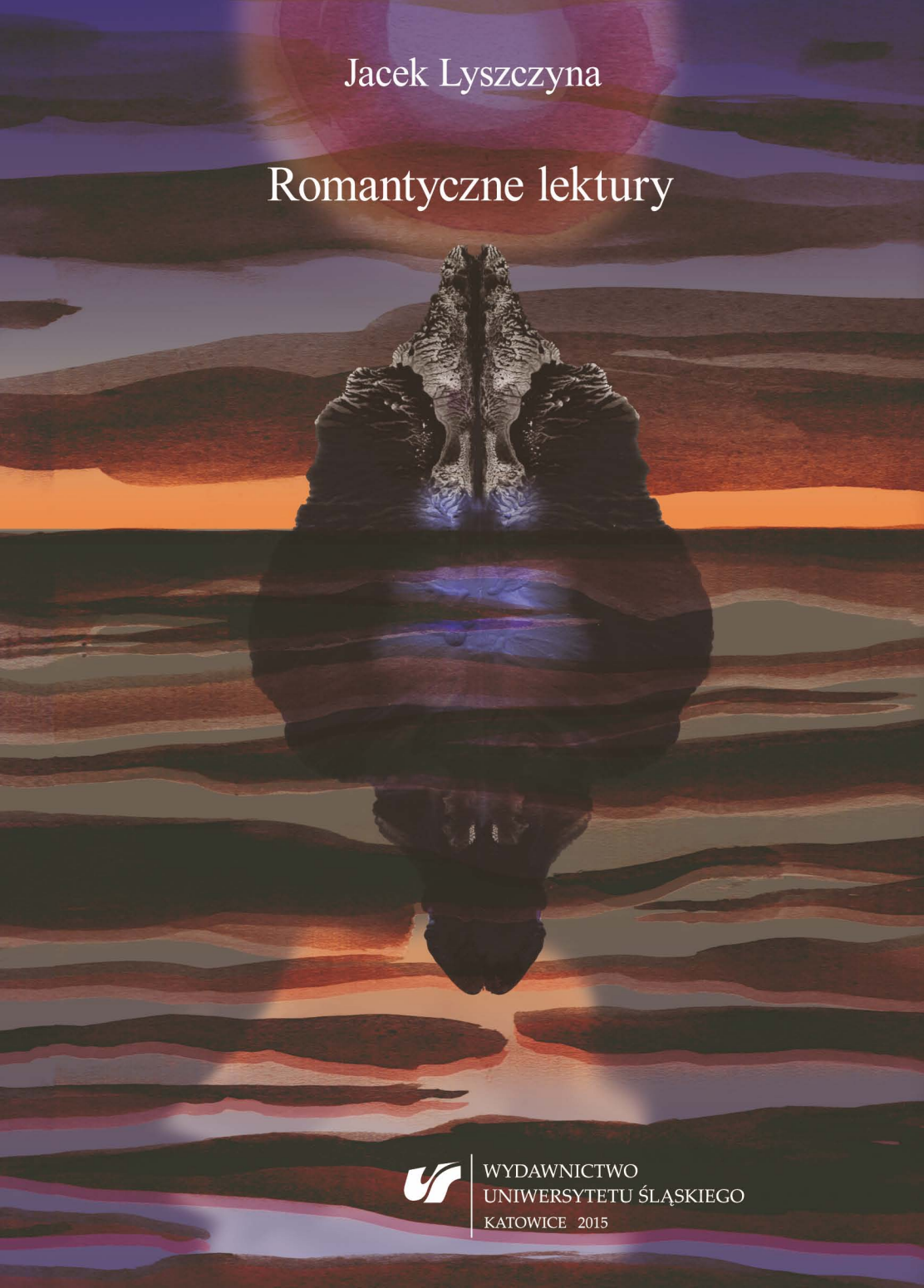
Jacek Lyszczyna

Romantyczne lektury



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2015

Książka Jacka Lyszczyny zawiera na poły teksty już drukowane, na poły zaś – nowe. Wszystkie one wyróżniają się zainteresowaniem w wysokim stopniu utworami znanymi i cenionymi, które doczekały się już szczegółowych analiz i interpretacji, jak również tymi, które umknęły badaczom. Znajdziemy zatem opracowania twórczości Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza, Aleksandra Fredry, Zygmunta Krasińskiego, Teofila Lenartowicza, Stefana Garczyńskiego, Maurycego Gosławskiego. Autor mierzy się więc z arcydziełami romantycznymi, próbując nadać im piętno subiektywnej oceny. Nie świadczy to z pewnością o braku stanu badań – wręcz przeciwnie, Lyszczyna przywołuje ważne teksty na zasadzie reinterpretowania.

W gruncie rzeczy mamy do czynienia z błyskotliwymi esejami, które kończą się z reguły efektowną puentą. [...]

Lyszczyna w swoich dociekaniach sięga do wybitnych dzieł romantycznych. Omawia je w myśl najnowszej wiedzy polonistycznej. Nie boi się reinterpretować utworów w sposób nowatorski, a zarazem bardzo charakterystyczny. W eleganckiej oraz erudycyjnej formie pisze o niekiedy trudnych w odbiorze lekturach.

Z recenzji wydawniczej
prof. dr. hab. Krzysztofa Bilińskiego

Romantyczne lektury



NR 3324

Jacek Lyszczyna

Romantyczne lektury

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2015

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Krzysztof Biliński

Spis treści

Wstęp 7

Dynamiczna koncepcja struktury cyklu lirycznego, czyli raz jeszcze o *Sonetach krymskich* 9

W stronę romantyzmu — o *Hymnie* Mickiewicza 19

Faust ocalony. *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego 27

Dwa *Hymny* Juliusza Słowackiego 39

Dumania w grobie Agamemnona 57

Trzy liryczne komentarze (Gosławski — Garczyński — Mickiewicz) . 63

Doświadczenie mistyczne w *Dziadów części III* Mickiewicza 77

Semiotyczne przesłanie *Dziadów* 85

Broń mnie przed sobą samym… 93

Zemsta Aleksandra Fredry wobec klęski powstania listopadowego . 101

Lambro Juliusza Słowackiego — etyka i pragmatyka zemsty 109

Szwajcarska baśń Juliusza Słowackiego 117

Hymn Zygmunta Krasińskiego w kręgu tradycji poezji barskiej . . . 131

Nad wodą wielką i czystą… — w stronę symbolizmu 147

W kręgu ludowości symbolicznej (Teofil Lenartowicz: *Kalina*) . . . 151

Sowiński w okopach Woli Juliusza Słowackiego w kontekście mitu genezyjskiego 155

„Dusza anielska" i „czerep rubaszny", czyli *Poema Piasta Dantyszka* Juliusza Słowackiego 165

Kiedy prawdziwie Polacy powstaną… Genezyjska wizja odrodzonej Polski 175

Anhelli genezyjski 183

O duchu, ślimaczkach i pożytkach zgłębiania pism genezyjskich Juliusza Słowackiego 193

Nota edytorska 199

Indeks osobowy 201

Summary 205

Résumé 206

Wstęp

Książka *Romantyczne lektury* stanowi zbiór rozpraw poświęconych głównie utworom poetyckim polskiego romantyzmu. Można powiedzieć, że są one efektem wieloletnich studiów nad poezją tej epoki, stanowiąc plon zarówno wykładów i zajęć uniwersyteckich, jak i różnych sesji i konferencji naukowych. W większości są to teksty wcześniej drukowane już na łamach czasopism lub książek zbiorowych. Jest też kilka artykułów nowych, dotychczas niedrukowanych.

Wszystkie one — w przeciwieństwie do poprzedniego tomu *Natura, historia, egzystencja* — poświęcone są interpretacji konkretnych wierszy czy poematów, ich odczytaniu, rozumieniu przez dzisiejszego czytelnika. Znalazły się tu więc rozprawy dotyczące wczesnego romantyzmu, teksty poświęcone gatunkom uprawianym przez romantyków, choć odziedziczonym po poprzednich pokoleniach, jak hymn czy sonet, a także interpretacje, np. *Liryków lozańskich* Adama Mickiewicza i genezyjskiej poezji Juliusza Słowackiego.

Dynamiczna koncepcja struktury cyklu lirycznego, czyli raz jeszcze o *Sonetach krymskich*

Sonety krymskie Adama Mickiewicza są — jak się wydaje — szczególnie dogodnym pretekstem do refleksji nad naturą i wyznacznikami cyklu lirycznego. Z jednej strony nie ulega wątpliwości, że mamy w tym przypadku do czynienia z dziełem cyklicznym, choć już wyraźna obecność w nim pewnych cech epickich budzić może nieśmiałe wątpliwości, czy możemy tu jednoznacznie mówić o cyklu lirycznym. Oczywiście przejawia się w tym romantyczna zasada zacierania granic pomiędzy gatunkami i rodzajami literackimi, powszechna w tym okresie praktyka łączenia w jednym utworze elementów różnych rodzajów literackich, tak więc *Sonety* Mickiewicza są w tym akurat typowe dla ówczesnej literatury. Niekwestionowane jest jednak przekonanie, iż tworzą one cykl literacki, usankcjonowany zresztą przez samego poetę nadaniem mu takiej postaci i tytułu podkreślającego ich całość i odrębność. Ale przecież wcale nie jest oczywiste, na czym owa konstrukcja cykliczna *Sonetów krymskich* polega — badacze próbowali znaleźć i wskazać zasadę kompozycji, w różny sposób przedstawiając układ całości, by wspomnieć tu Władysława Folkierskiego[1], Juliusza

[1] W. Folkierski: *Wstęp*. W: *Sonet polski: wybór tekstów*. Oprac. W. Folkierski. Kraków 1925.

Kleinera[2], Czesława Zgorzelskiego[3], Ireneusza Opackiego[4], a także Rolfa Fiegutha[5].

Niezależnie od kłopotów z cyklem Mickiewiczowskich sonetów warto zastanowić się, czy istnieje jakiś nadrzędny model kompozycji cyklu lirycznego, w który wpisywałyby się tak różne cykle, jak dajmy na to *Treny* Jana Kochanowskiego, *Sonety krymskie* i odeskie Mickiewicza, ale i np. *Traktat teologiczny* Czesława Miłosza. Wydaje się, że najsensowniejszym rozwiązaniem jest pojęcie dynamicznej koncepcji cyklu literackiego, nie tylko oczywiście lirycznego. Chodzi o to, że nie można wskazać takich wyznaczników, które dałyby się uchwycić w każdym cyklu, a więc inaczej mówiąc, ich obecność przesądzałaby zawsze o uznaniu danej grupy utworów za cykl czy też odmówieniu im tego miana. Można widzieć tu analogię do kwestii rozumienia pojęć gatunkowych, dawniej — przynajmniej do czasów poetyk klasycystycznych — definiowanych poprzez wyliczenie pewnej grupy stałych cech, których posiadaniem charakteryzować się musiał każdy gatunek. Takie rozumienie gatunku pozwalało na w miarę precyzyjną ocenę każdego utworu pod względem genologicznym, gdyż przyjrzenie mu się przez pryzmat ściśle określonej w poetykach normatywnych listy cech gatunkowych posiadanych lub nieposiadanych przez oceniany utwór było podstawą literackiego wyroku na temat jego doskonałości i umiejętności poetyckich — w gruncie rzeczy rzemieślniczych w tym przypadku — ich autora.

Definitywne zburzenie takiej wizji literatury przez pisarzy epoki romantyzmu, komplikujących w praktyce maksymalnie struktury genologiczne utworów literackich, zmusiło teoretyków literatury i krytyków nie tylko do stosowania odmiennych kryteriów ich oceny, ale do zupełnie innego spojrzenia na kwestie genologiczne, zwłaszcza tożsamości gatunków literackich. Wypada tu przypo-

---

[2] J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 522.

[3] C. Zgorzelski: *Pielgrzym „w krainie dostatków i krasy"*. W: Idem: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*. Warszawa 1976.

[4] I. Opacki: *Człowiek w sonetach przełomu*. W: Idem: *„W środku niebokręga". Poezja romantycznych przełomów.* Katowice 1995.

[5] Zob. m.in. R. Fieguth: *Rozpierzchłe gałązki: cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*. Przeł. M. Zieliński. Warszawa 2002.

mnieć koncepcje Ireneusza Opackiego, który za kwestię fundamentalną uważał proces ewolucji postaci gatunkowych i wzajemne ich krzyżowanie się w toku procesu historycznoliterackiego, prowadzące w efekcie do ich zmienności i powstawania ciągle nowych ich form[6]. W takiej koncepcji nie mogło oczywiście być miejsca dla szukania jakichkolwiek stałych cech gatunkowych, gdyż fundament tożsamości ulegających wciąż zmianom gatunków stanowiła przede wszystkim ich ewolucyjna ciągłość, a ich opis był możliwy właśnie poprzez wskazanie pewnej grupy cech, z których tylko część mogła być realizowana przez konkretny utwór.

Wydaje się, że analogicznie można widzieć kwestię tożsamości cyklu lirycznego — analogicznie, bo np. nieistotne w tym przypadku będzie zagadnienie ciągłości ewolucyjnej, choć już wzajemne wpływy gatunków czy cykli gatunkowych na siebie mogą być sprawą znaczącą, jak dowodzi chociażby przedstawiona przez Ireneusza Opackiego analiza *Sonetów krymskich* jako romantycznego cyklu poetyckiego, niejako zastępującego niemożliwy już dla poetów tej epoki do napisania w tradycyjnej, ciągłej i kompletnej formie poemat opisowy[7].

Analizując *Sonety krymskie* jako znakomitą, a przecież wciąż kryjącą dla nas tajemnice realizację cyklu lirycznego, można pokusić się o wskazanie pewnych cech, które właśnie dla cyklu — ale przecież nie dla każdego, i w różnym stopniu — mieć mogą konstytutywne znaczenie.

1

Pierwszą z takich cech, najbardziej chyba widoczną, chociaż przecież nie konieczną, jest tożsamość gatunkowa utworów, składających się na cykl liryczny. Jest to czynnik wyraźnie zwracający

[6] I. Opacki: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: Idem: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999.

[7] I. Opacki: *Człowiek w sonetach…*

uwagę czytelnika na pewną jednorodność takiego zbioru utworów, choć brak owej tożsamości gatunkowej nie oznacza, że taki zestaw utworów cyklem nie jest. Ważne to zwłaszcza w przypadku liryki, począwszy od romantyzmu, kiedy to porzuca ona sztywny gorset gatunkowy i przez następne dwa stulecia obywa się najczęściej bez jakichkolwiek dystynkcji gatunkowych. Tak jest również w przypadku wspomnianego już *Traktatu teologicznego* Czesława Miłosza. Romantycy, choć bardzo rewolucyjni w deklaracjach genologicznych, w praktyce poetyckiej nie zawsze tacy byli i właśnie tworząc cykle literackie — nie tylko liryczne — zwartość ich cyklicznej struktury podkreślali najczęściej jednak utrzymaniem wyrazistej jedności gatunkowej utworów, składających się na dany cykl. Tak jest nie tylko w przypadku sonetów Mickiewicza, ale i np. zbiorów gawęd Henryka Rzewuskiego, Ignacego Chodźki czy Konstantego Gaszyńskiego, mających przecież wyraźnie charakter cyklu literackiego. Z drugiej jednak strony już Cyprian Norwid, który romantyczny postulat oryginalności twórczej traktował z bezkompromisową powagą, płacąc za to wysoką cenę odrzucenia i niezrozumienia przez współczesnych, układa swój zbiór liryczny *Vade-mecum*, który bez wątpienia uznać trzeba przecież za cykl liryczny[8], składający się z utworów w przeważającej części amorficznych gatunkowo. Mickiewicz, pisząc swe *Sonety krymskie*, decyduje się jednak na zachowanie wyrazistej jedności gatunkowej całego cyklu. Pozwalało to z jednej strony na wyraźne zasygnalizowanie cyklicznego ich charakteru — a przecież czytelnik mógłby mieć pokusę potraktowania ich jako w miarę luźny kompozycyjnie zbiór „obrazków" z podróży na Krym, z drugiej zaś — na wyraźne ich osadzenie w tradycji literackiej i jednocześnie także zasygnalizowanie — poprzez genologiczny związek z cyklem odeskim — na jedność obydwu tych cykli, składających się dopiero w całości na fragment duchowej biografii romantyka[9].

---

[8] Zob. J. Lyszczyna: *„Vade-mecum" Cypriana Norwida — romantyczny cykl dygresyjny*. W: *Semiotyka cyklu. Cykl w muzyce, plastyce i literaturze*. Red. M. Demska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma. Białystok 2005.

[9] R. Fieguth: *Rozpierzchłe gałązki...*

2

Drugim takim czynnikiem, stanowiącym wyraźną podporę konstrukcyjną jedności cyklu, jest z pewnością kreacja wspólnego dla wszystkich składających się na niego utworów świata przedstawionego czy też — formułując rzecz może ostrożniej — odwołanie się do pewnego wspólnego kontekstu w rozumieniu Romana Jakobsona[10]. Bez wątpienia taką jedność świata przedstawionego wskazać można zarówno w cyklu odeskim, jak i w *Sonetach krymskich* Mickiewicza, gdzie najsilniejszym chyba czynnikiem tożsamości całego cyklu jest kreacja bohatera lirycznego — owego tęskniącego wciąż za ojczystą ziemią pielgrzyma, przemierzającego „krainę dostatków i krasy".

Nie zawsze jednak można mówić w ścisłym znaczeniu o jedności świata przedstawionego wszystkich utworów danego cyklu, dlatego też lepiej posłużyć się owym pojęciem kontekstu, np. w Miłoszowym *Traktacie teologicznym* wszystkie utwory cyklu łączy właśnie pewien kontekst kulturowy, filozoficzny i historyczny, tworzący horyzont doświadczeń człowieka XX wieku — i niewątpliwie jest to czynnik jedności tego cyklu, choć świat przedstawiony poszczególnych, wchodzących w jego skład utworów, jest przecież całkowicie odmienny.

3

Czynnikiem jedności całego cyklu jest zawsze bez wątpienia tożsamość podmiotu czy bohatera lirycznego wszystkich jego części składowych. Oczywiście różny może być stopień jego konkretyzacji. Daleko posunięta będzie ona np. w *Trenach* Kochanowskiego czy *Sonetach krymskich*, do minimum sprowadzona w cyklach takich jak

[10] R. Jakobson: *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: Idem: *W poszukiwaniu istoty języka*. Red. M.R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989, s. 82.

Vade-mecum Norwida czy *Traktat teologiczny* Miłosza, choć i w tych przypadkach mówić możemy o pewnej tożsamości podmiotu lirycznego utworów całego cyklu, choć na wysokim, rzecz jasna, stopniu uogólnienia — u Norwida będzie to jednak zawsze świadomość dziewiętnastowiecznego romantyka, z ironią i intelektualną wnikliwością opisującego rzeczywistość swojego czasu, u Miłosza — sceptycyzm i rozpaczliwe poszukiwanie trwałych wartości, mogących stanowić oparcie dla mającego za sobą doświadczenia wiary, nadziei i rozczarowań człowieka XX wieku.

W przypadku *Sonetów krymskich* będzie to chyba stan niejako pośredni — niewątpliwie mamy do czynienia z pewną konkretyzacją bohatera lirycznego, choć tkwiącą raczej w aluzjach i domysłach, jednocześnie bardzo wyraźnie kreślą one pewien kontekst wspólnoty pokoleniowej.

Wiąże się z tym oczywiście problem autobiografizmu w tych cyklach — o ile w czasach przedromantycznych utożsamianie podmiotu czy bohatera lirycznego z faktycznym autorem było dla czytelnika oczywiste, stąd np. taka właśnie jednoznaczna na ogół — inna rzecz, czy do końca słuszna — lektura *Trenów*, to przecież romantyzm rzecz tę komplikuje. Kreacja fikcji idzie w parze z sugestywnym narzucaniem czytelnikowi takiego właśnie biograficznego modelu odbioru, który przecież panował nie tylko wśród współczesnych Mickiewiczowi, ale utrzymywał się nawet w pracach poważnych literaturoznawców XX wieku. Ta romantyczna sugestia autobiografizmu utworu literackiego[11] jest zatem też jednym z czynników mocno spajających całość cyklu. *Sonety krymskie* mogą być doskonałym tego przykładem — odbierane w świadomości czytelników jako pamiętnikarski wręcz zapis wrażeń poety ze wschodnich wojaży, choć przecież dawno już wykazano, jak Mickiewicz świadomie cykl ten komponował, tworząc w efekcie całość odbiegającą daleko od kroniki rzeczywistej podróży. Ale element takiego właśnie poetyckiego autobiografizmu znajdzie przecież także czytelnik Norwida czy Miłosza, mimowolnie utożsamiający jednak przynajmniej

[11] Zob. J. Lyszczyna: *Romantyczna sugestia autobiografizmu tekstu*. W: *Biografie romantycznych poetów*. Red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk. Poznań 2007.

w pewnym stopniu — nawet jeśli jest uczonym filologiem wystrzegającym się z zasady podobnych zabiegów — podmiot liryczny ich utworów z osobami rzeczywistych autorów.

4

Kolejnym elementem — choć bynajmniej nie mniej ważnym od poprzednich — spajającym całość cyklu są wszystkie czynniki tworzące jego strukturę kompozycyjną, mniej czy bardziej zwartą i kompletną, nie zawsze oczywistą dla czytelnika, ale jednak niewątpliwie istniejącą. Chodzi tu przede wszystkim o pewien porządek nadany całości przez autora, porządek narzucający nie tylko kolejność poszczególnych utworów składowych, których nie sposób zamienić miejscami, ale także ich niezbędność w cyklu, niemożność pominięcia któregokolwiek z nich, i to nawet w utworach romantycznych, których zasadą jest przecież pozorna dezintegracja struktury, pod tym powierzchownym chaosem zachowującej jednak pewien porządek. Inna rzecz, że o ile np. w *Trenach* Jana Kochanowskiego ten porządek, wyznaczający kolejność poszczególnych utworów cyklu jest jasny i oczywisty, zgodny z psychologicznym prawdopodobieństwem przeżyć wewnętrznych bohatera lirycznego, to już w *Sonetach krymskich* tej oczywistości brak, nie mówiąc o zawiłościach struktury *Vade-mecum* czy *Traktatu teologicznego*. Ale też bardzo często w przypadku cyklu zarówno takiego, gdzie struktura całości z kolejnością poszczególnych utworów jest wyrazista i niepodlegająca wątpliwości, jak i tych wcale nieoczywistych dla czytelnika, autorzy uciekali się do zabiegu prostego, ale niepozostawiającego wątpliwości co do ich intencji — numerowali po prostu kolejne utwory, nie pozostawiając czytelnikowi możliwości swobodnego układu ich kolejności.

Wydaje się, że ta właśnie kwestia kolejności utworów składowych i kompletności cyklu jest fundamentalna przynajmniej dla pewnej odmiany cyklu literackiego, jak np. wspomniane cykle Mickiewicza, Norwida czy Miłosza. Można więc z pewnością mówić o dwóch ty-

pach — czy może dwóch biegunach w całej palecie ich różnorodności — cyklu literackiego: jeden z nich będzie zbliżał się do wyraźnie całościowej struktury poematu, rozbitej na poszczególne części, drugi, o dużym stopniu dezintegracji, składać się będzie z poszczególnych utworów o znacznie większym stopniu samodzielności, jak np. zbiory pieśni czy fraszek Kochanowskiego albo satyr czy bajek Krasickiego.

5

Ważnym czynnikiem gwarantującym jedność cyklu jest także tożsamość struktur językowo-stylistycznych i kompozycyjnych utworów wchodzących w jego skład. Szczególnie istotne staje się to w przypadkach, kiedy w cyklu nie mamy do czynienia z tożsamością gatunkową utworów, ale przecież tak jest i w przypadku *Sonetów krymskich*, choć wszystkie utwory tego cyklu łączy wspólny, wyrazisty w swej formie gatunek. Rzecz jednak w tym, że Mickiewicz konsekwentnie gatunek ten przekształca, odchodząc od dawnych jego wzorców. Takim zabiegiem jest m.in. nadanie poszczególnym sonetom — pozornie przecież opisowym — struktury epickiej. Widać to wyraźnie chociażby już w otwierających cały cykl *Stepach akermańskich*. Sonet nie jest przecież zapisem krajobrazu, ale dokonujących się w czasie jego przemian, wyznaczanych rytmem zapadania zmierzchu. O ile w pierwszej zwrotce cały krajobraz widziany jest w pełnym oświetleniu, w bogactwie kolorów, o tyle w zwrotce drugiej wrażenia wizualne sprowadzone zostają już tylko do opozycji jasność — ciemność, aby w zwrotkach kolejnych zapadła właśnie noc pozbawiła bohatera lirycznego całkowicie wrażeń wzrokowych, pozostawiając go wyłącznie ze światem dźwięków. I oto nagle znów pojawiają się przedmioty — żurawie, sokół, wąż i motyl, trawa i „zioła", wreszcie wizja odległej ojczystej Litwy, ale wszystko to widziane jest już przecież tylko w wyobraźni, „oczyma duszy". Zmiany percepcji krajobrazu nie są jednak wynikiem zmiany miejsca

przez podróżującego przez stepy — ich widok jest w każdym miejscu taki sam, zmiany wyznaczane są strukturą czasową *quasi*-akcji utworu, w której podróży przez step odpowiada postępujący proces zapadania zmierzchu i ciemności. Co więcej, łatwo zauważyć pewną symetrię zmieniającej się perspektywy percepcji krajobrazu — od pierwszej zwrotki kurczy się ona wraz z zapadającą ciemnością, aż praktycznie ograniczona zostaje ona do zera — i wtedy zaczyna się proces odwrotny, znów perspektywa powiększa się, od szeleszczących traw, poprzez lot sokołów, aż do odległej o tysiące kilometrów Litwy — tylko że o ile najpierw była to zmysłowa percepcja krajobrazu, o tyle proces odwrotny — jej poszerzania się — przebiega już tylko w wyobraźni podmiotu. Wszystko to tworzy jednak strukturę *quasi*-fabularną, wyznaczaną relacjami czasowymi, a nie przestrzennymi.

Podobnie jest w wielu innych utworach z cyklu *Sonetów krymskich* — wystarczy przywołać chociażby *Ałusztę w dzień*, gdzie struktura czasowa — *quasi*-fabularna wyznaczana jest opisem wstającego świtu, kiedy to najpierw szczyt góry oświetlony zostaje promieniami słońca, równocześnie opadająca mgła odsłania kolejne fragmenty krajobrazu, coraz niżej, aż wreszcie odkrywa się przed patrzącym na to bohaterem lirycznym perspektywę leżącego w dole, poniżej skalistego brzegu, morza.

Dodajmy do tego jeszcze charakterystyczny sposób kreowania metaforyki, będący ważnym elementem budowania kolorytu lokalnego. Przecież cała pierwsza zwrotka *Ałuszty w dzień*, przynosząca metaforyczny opis odsłanianej przez opadającą mgłę i oświetlaną promieniami wschodzącego słońca góry, przywołuje obraz człowieka Wschodu — muzułmanina, którego pierwszą poranną czynnością po obudzeniu się i wstaniu jest modlitwa, podczas której szept łączy się z pokłonami. Ten sam sposób kreacji metafor wskazać można również w innych sonetach krymskiego cyklu.

Można także mówić o konsekwentnej realizacji w całym cyklu zasady romantycznego sensualizmu — opisy zgodne są z zasadami zmysłowej percepcji otoczenia, np. w *Stepach akermańskich* zdolność rozpoznawania kolorów i zasięg widzenia zależy od oświetlenia pejzażu, a w *Ałuszcie w dzień* — wzrok podąża z góry na dół, zgodnie

z kolejnością wyłaniania się poszczególnych elementów krajobrazu, w miarę wznoszenia się słońca coraz wyżej i opadania mgły.

Oczywiście wskazane tu czynniki, stanowiące o jedności cyklu lirycznego, nie są czynnikami jedynymi, w tej funkcji może przecież występować jeszcze wiele innych — właściwie każdy cykl ma w dużym stopniu własną, indywidualną zasadę konstrukcji. Ich czytelnicza percepcja dokonuje się zwykle nieświadomie, tak iż mając pewność, że mamy do czynienia z cyklem, najczęściej mielibyśmy kłopot z uzasadnieniem tego bez poddania tekstu procedurze analitycznej. Ale to już pewnie pozostanie tajemnicą sztuki poetyckiej samych twórców.

W stronę romantyzmu — o *Hymnie* Mickiewicza

W twórczości trzech romantycznych „wieszczów" znaleźć możemy wiersze opatrzone identycznym, zwięzłym tytułem *Hymn.* Kilka innych *Hymnów* włączonych zostało w teksty epickie, jak *Lambro* czy *Konrad Wallenrod*, a tak samo zatytułowane utwory wskazać można także w dorobku wielu innych poetów tego okresu. Choć oczywiście pod względem ilościowym rzecz wydawać się może w istocie marginalna, to przecież w przypadku *Hymnów* Mickiewicza, Słowackiego czy Krasińskiego chodzi o utwory wysokiej rangi literackiej. Wskazać można przynajmniej dwa powody, dla których warto przyjrzeć się im bliżej. Po pierwsze, ograniczenie tytułu do nazwy gatunkowej[1] wydawać się musi podejrzane w wypadku tekstów poetów epoki romantyzmu, którzy i w teorii, i w praktyce poetyckiej programowo występowali przeciwko klasycystycznej zasadzie czystości gatunków. Powszechne stało się w ich twórczości raczej zacieranie granic pomiędzy gatunkami czy nawet rodzajami literackimi, gdy tymczasem użycie nazwy gatunkowej jako tytułu wskazywać może na zamiar przeciwny — wyraźnego określenia przynależności gatunkowej utworu czy przynajmniej wyeksponowania głównego

[1] Rozróżnienie nazwy gatunkowej, przedmiotu gatunkowego i pojęcia gatunkowego według S. Skwarczyńskiej: *Niedostrzeżony problem genologii.* W: *Problemy teorii literatury.* [Wyboru prac dokonał H. Markiewicz]. Seria 2: *Prace z lat 1965—1974*. Wrocław 1987, s. 97—114.

składnika jego struktury genologicznej. Po drugie, hymn jako gatunek wywodzący się z literatury antycznej i należący w epoce średniowiecza do głównych form poezji religijnej jako uroczysta i utrzymana w podniosłym tonie pieśń pochwalna[2] cieszył się uznaniem klasyków, traktujących go jako szczególną — o charakterze religijnym — odmianę ody[3]. Jego antyczny rodowód, retoryka i swoiste cechy metryczne odpowiadały gustom klasyków, te same jednak powody sprawiały, że gatunek ów nie mógł należeć do form szczególnie preferowanych przez romantyków, pomimo iż niektórzy — jak Mickiewicz — w klasycystycznej szkole poetyckiej terminowali.

Zastrzeżenia te potwierdza pobieżna nawet lektura tekstów, które z tradycyjnym — antycznym, średniowiecznym czy klasycystycznym hymnem przeważnie niewiele mają wspólnego. Czytelnik może więc podejrzewać, że z faktu tego zdawali sobie sprawę sami autorzy i posługując się ową nazwą gatunkową świadomie, zamierzali sugerować określone odczytanie utworu. W pewnym stopniu taką funkcję nazwa gatunkowa pełniła już w dawnych epokach — tam jednak chodziło głównie o poinformowanie czytelnika, czego oczekiwać ma w toku lektury utworu, co było możliwe w warunkach względnie ustabilizowanych reguł poetyckich[4]. W romantycznych *Hymnach* — w sytuacji zatarcia wyraźnych granic pomiędzy gatunkami czy wręcz ścierania się różnych konwencji w obrębie jednego utworu[5] użycie takiej nazwy pełnić musi inną, bardziej skomplikowaną rolę,

---

[2] O hymnie jako gatunku poezji religijnej zob. m.in. J. Schnayder: *Hymn.* „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1960, T. 3, z. 1.

[3] Wyraźnie ujmują to w ten sposób ówczesne prace teoretyczne, np. E. Słowackiego: *Teoria poezji.* W: Idem: *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone.* T. 2. Wilno 1826, s. 74—75.

[4] W poezji klasycystycznej „nazwy gatunkowe były nie tyle odpowiednikiem odmienności zasad budowy poszczególnych odmian poezji, ile sygnałem określającym przede wszystkim odbiór czytelniczy utworu". (T. Kostkiewiczowa: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko.* Warszawa 1979, s. 125).

[5] To perspektywa, w której „oglądowi podlega »ruch konwencji« wewnątrz utworu, terenem obserwacji jest dialog toczony przez różne wzorce bądź ich elementy, tworzące zamknięty, wewnętrznie spoisty i indywidualny układ, charakterystyczny dla konkretnego utworu". (A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej.* Katowice 1975, s. 12).

stając się pełnoprawną częścią struktury utworu, wchodzącą w cały system układów i odniesień, składających się na bogactwo znaczeń zawartych w tekście[6].

Przyjrzyjmy się więc napisanemu w grudniu 1820 r. *Hymnowi na dzień zwiastowania N. P. Maryi*[7] Adama Mickiewicza, zaczynającemu się od słów:

> Pokłon Przeczystej Dziewicy:
> Nad niebiosa Twoje skronie,
> Gwiazdami Twój wieniec płonie
> Jehowie na prawicy.
>
> Ninie, dzień tobie uświęcamy wierni,
> Śród Twego błyśnij kościoła![8]

Czy jest to hymn? Odpowiedź nie budzi z reguły wątpliwości badaczy[9]. W zacytowanych 6 wersach utworu znaleźć można podstawowe cechy tego gatunku, łącznie z odwołaniem się do tradycji hymnu religijnego i retoryki poetyckiej klasycyzmu. Inaczej jednak sprawa wygląda z zakwalifikowaniem genologicznym utworu jako całości. Trudno bowiem mówić tu o wymaganej przez klasycyzm „jedności tonu", w dodatku pojawia się wydatnie eksponowany swoisty wątek epicki (kolejność wydarzeń: modlitwa, słowa proroka,

---

[6] Tytuł *Hymn* „[…] wyraża tym więcej, im dziwniejszy się staje w powiązaniu z tekstem, nad którym go wypisano. U nagłówka utworu typowo hymnicznego stawałby się konwencją z zakresu poetyki. Tu zaś przeistacza się w środek wyrazu, równouprawniony z innymi. Gra w zestawieniu z całością". (C. Zgorzelski: *Hymn — „Smutno mi, Boże…"*. W: Idem: *Liryka w pełni romantyczna. Szkice o wierszach Słowackiego*. Warszawa 1981, s. 46.

[7] O *Hymnie* Mickiewicza zob. K. Świegocki: *Wizje człowieka w poezji*. Warszawa 2009, s. 36—46.

[8] Wiersz Mickiewicza cytowany według wydania: A. Mickiewicz: *Dzieła.* T. 1: *Wiersze.* Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 127—128.

[9] Problematykę tę podjął m.in. W. Kubacki: *„Hymn na dzień Zwiastowania N. P. Maryi"*. W: *Pierwiosnki polskiego romantyzmu.* Kraków 1949, s. 121—133. Szeroko analizuje ten utwór S. Skwarczyńska: *Rozważania genologiczne nad dwoma utworami Mickiewicza.* W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim.* Lublin 1979.

wizja) oraz dramatyzacja konstrukcji lirycznej, która dała podstawy nawet do interpretacji tego utworu jako sceny dramatycznej[10].

Przyjrzyjmy się przebiegowi zarysowanych w toku utworu wydarzeń. Początkowe 6 wersów to hymn zgodny z klasycystycznymi regułami tego gatunku, utrzymany w podniosłym, uroczystym tonie, przepojony retoryką, wypowiadany przez podmiot zbiorowy (tłum), o treści modlitewnej (uwielbienie i błaganie). Konsekwencją jest... cisza. Pomimo próśb i wezwania: „Śród Twego błyśnij kościoła!" — nic się nie wydarza. Następuje pełne napięcia oczekiwanie, przerwane dopiero przez „proroka":

Oto na ziemię złożone czoła,
Oto śród niemej bojaźnią czerni
Powstaje prorok i woła:

Po jego prośbie o natchnienie — traktowanej tu jako dar Boży — następuje poetycko ujęta wizja, będąca spełnieniem wyrażanego w modlitwach pragnienia wiernych. Wizja Matki Boskiej, wyróżnionej przez Boga, i dokonującego się aktu wcielenia Boga w człowieka, zamyka się czterowierszem, będącym jednocześnie finałem całego utworu:

Grom, błyskawica!
    Stań się, stało:
Matką Dziewica,
    Bóg ciało!

To swoista obiektywizacja przedstawionych zdarzeń, a jednocześnie pozbawiony wszelkich retorycznych ozdobników i sprowadzony do esencjonalnych treści akt wiary. Wszystko to — podkreślmy raz jeszcze — następuje tu po słowach „proroka", podczas gdy odpowiedzią na retoryczny hymn (modlitwę tłumu) była cisza. To zestawienie wypada więc zdecydowanie na korzyść owego „proroka". Ale zwrócić trzeba uwagę na jeszcze inne, nie mniej ważne przeciwstawienie — w modlitwie tłumu i w owej wizji dostrzec można

[10] S. Skwarczyńska: *Rozważania genologiczne…,* s. 146—148.

dwa różne obrazy Matki Boskiej. W początkowych wersach *Hymnu*, w modlitwie tłumu wiernych, obraz ten, nawiązujący do jednej z wizji *Apokalipsy św. Jana*, ukazany — zdawałoby się — w wymiarach kosmicznych:

> Nad niebiosa Twoje skronie,
> Gwiazdami Twój wieniec płonie

jest w istocie całkowicie statyczny. Nasuwa się nieodparte przypuszczenie, że nie jest to odniesienie wprost do nowotestamentowego pierwowzoru, lecz do jego ikonograficznych wyobrażeń w sztuce sakralnej. Mówiąc prościej — to opis malowidła, w które wpatrzeni są wierni zgromadzeni w kościele w święto Zwiastowania. Inaczej w następującej po modlitwie „proroka" wizji — obraz jest dynamiczny, na co wskazuje już samo nagromadzenie czasowników:

> — A któż to wschodzi? — Wschodzi na Syjon dziewica;
> […]
> Śnieży się obłok, słońce z ukosa
> Smugiem złota po nim strzeli:
> Taka na śniegu, co szaty bieli,
> Powiewność jasnego złota.
>
> Pójrzał Jehowah i w niej upodobał sobie;
> Pękły niebios zwierciadła,
> Biała gołąbka spadła
> I nad Syjonem w równi trzyma skrzydła obie

Brak tu ograniczeń czasowo-przestrzennych, pomimo konkretności elementów wizja nie rozgrywa się na tle malowanego nieba, lecz pomiędzy niebem a ziemią, jak w wizji św. Jana — już w wymiarach kosmicznych. Nie jest tu także podkreślana — jak w wersach początkowych — potęga i wielkość Matki Boskiej, w tej wizji elementami wartościującymi stają się piękno i doskonałość, symbolizowane tonacją jasności, bieli i złota. Romantyczny estetyzm idzie tu w parze z odrzuceniem atrybutów mocy i majestatu — jest zwieńczeniem doskonałości i skromności, będącej zaprzeczeniem

tych pierwszych cech. To jakby daleka zapowiedź przeciwstawienia wielkości i pokory, którego symbolem staną się w *Dziadów części III* Konrad i Ksiądz Piotr.

Wizja stanowi przeniesienie akcji z wypełnionego tłumem wiernych kościoła w mityczny czas i przestrzeń[11], z konkretnych realiów w zamknięte koło wiecznie teraźniejszego czasu mitu. To nie sprowadzanie *sacrum* do wymiaru świątyni, lecz sakralizacja całej rzeczywistości, nie Madonna z malowidła, lecz „wschodząca na Syjon dziewica". Stąd też tak intensywne, wręcz ekstatyczne przeżycie owego święta Zwiastowania nie jako pamiątki zdarzeń minionych, lecz jako dokonujących się właśnie teraz. Warto też zwrócić uwagę na zachodzącą w toku wiersza przemianę podmiotu lirycznego[12], który z bezstronnego obserwatora, przekazującego czy powtarzającego bezwiednie słowa początkowego hymnu i beznamiętnie opisującego dokonujące się wydarzenia zmienia się w uczestnika rozgrywającego się tam misterium. Finałem staje się uniesienie i ekstaza, będące jednocześnie momentem duchowej przemiany[13].

Tok utworu znaczony jest jeszcze jedną ewolucją, równoległą do przemiany postawy podmiotu — jest to przejście od hymnu wyrażonego słowami tłumu do hymnu już nie werbalnego, nie w retorycznych okresach wyrażanego uwielbienia, ale hołdu wyrażanego pełnią podporządkowania się, oddania się jednostki. To przejście od słownej deklaracji do romantycznego uniesienia, od klasycystycznego hymnu religijnego i wiary pojmowanej w sposób racjonalistyczny — do wiary przyjmowanej i odczuwanej w pełni romantycznego uniesienia i do autentycznego, głębokiego jej przeżycia. Blisko już stąd do ballady *Romantyczność* i zawartej w niej apoteozy „czucia".

---

[11] Zob. M. Eliade: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał M. Czerwiński, przeł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1970.

[12] Na obecność trzech planów akcji w tym utworze — świata ziemskiego, świata pozaziemskiego (wymiar symboliczny) i świata życia wewnętrznego postaci — zwraca uwagę S. Skwarczyńska: *Rozważania genologiczne*…, s. 142—143.

[13] „[...] motyw przemiany duchowej oraz motyw wartości człowieka w biegunowym kontraście wielkości i małości, należą do najbardziej trwałych i najpotężniej rozwiniętych w twórczości Mickiewicza, a pojawiają się już w jego młodzieńczej poezji". (Ibidem, s. 145).

Można więc uznać, że *Hymn* Mickiewicza, wyrastając z poetyki klasycyzmu, podobnie jak powstała w tym samym czasie *Oda do młodości*, jest świadectwem przejmowania nowych, romantycznych zasad twórczości i zasadniczym krokiem w kierunku uchwycenia i przyjęcia za swoją nowej, romantycznej już wizji świata i człowieka[14]. Hymn tłumu i następujące po nim milczenie ukazują jałowość i bezsilność retorycznej wymowy. Trzeba natchnienia, by stał się cud. Oznacza to świadome odrzucenie klasycystycznych reguł poetyckich, uznanie ich za niewystarczający instrument przekazywania myśli i uczuć, tworzenia nowej rzeczywistości poetyckiej.

Wszystko to prowadzi do wniosku, że mamy do czynienia z hymnem w zmodyfikowanym, romantycznym pojęciu. To hymn nie w znaczeniu utworu przestrzegającego ściśle określonego kanonu konwencji gatunkowej, klasycystycznych reguł kompozycji i stylistyki, ale mający głębokie uzasadnienie w swej warstwie treściowej. Głoszenie chwały i uwielbienia dokonuje się tu nie w sposób werbalny — w każdym razie nie jest on najważniejszy — lecz znajduje wyraz w przeżyciach i postawie podmiotu, który nie musi wygłaszać żadnych pochwalnych tyrad. Odchodząc od poetyki klasycystycznej, Mickiewicz zachował więc funkcję tytułu zawierającego nazwę gatunkową jako sygnału sugerującego odbiór czytelniczy tego utworu, który, łamiąc dobrze znane czytelnikowi reguły gatunku, zmierzał już ku nowej, romantycznej formie wypowiedzi.

---

[14] Tak ujmuje to K. Kremser: *„Hymn na dzień Zwiastowania N. M. Panny" Adama Mickiewicza.* „Rocznik Humanistyczny" 1971, z. 1.

Faust ocalony
Wacława dzieje Stefana Garczyńskiego

Na obecność motywów faustowskich w poemacie Stefana Garczyńskiego *Wacława dzieje*, który znalazł się w wydanej w 1833 roku w Paryżu dwutomowej edycji jego *Poezji*[1], zwrócił już uwagę pierwszy czytelnik i wnikliwy komentator tego utworu — Adam Mickiewicz. Opiekując się chorym przyjacielem, który jako jeden z uczestników powstania listopadowego znalazł się w Dreźnie w styczniu 1832 roku, Mickiewicz czuwał także nad ostatecznym przygotowaniem do druku rękopisu Garczyńskiego[2]. Kiedy w 1842 roku w swych wykładach o literaturze słowiańskiej[3] omawiał *Wacława dzieje*, nadając im wysoką rangę literacką i określając je mianem „najobszerniejszego i najbardziej filozoficznego utworu, jaki istnieje w językach słowiańskich"[4], wskazywał na dwa istotne źródła jego inspiracji — właśnie *Fausta* oraz poematy Byrona. Mickiewicz pisał o bohaterze poematu Garczyńskiego:

---

[1] S. Garczyński: *Poezje*. T. 1—2. Paryż 1833.

[2] Zob. *Garczyński — Mickiewicz. (Nowe przyczynki biograficzne i filozoficzne z okresu romantyzmu*. W: *Miscellanea z okresu Romantyzmu*. Red. J. Maciejewski. Wrocław 1972; Z. Stajewska: *„Wacława dzieje" Stefana Garczyńskiego*. Wrocław 1976, s. 17—44.

[3] Mickiewicz poświęcił Garczyńskiemu i jego poematowi obszerną część wykładów XXX, XXXI i XXXII z 17, 21 i 28 czerwca 1842 roku.

[4] A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 10: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*. Przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1955, s. 382.

> Jest to istota na kształt Fausta, na kształt Manfreda, ale nieszczęśliwym uczyniła go nie żądza wiedzy, nie zgrzeszył tym, co Faust; nie namiętność go pożera, to nie Lara ani Korsarz, co gonią po świecie szukając pastwy dla swych namiętności; jest on nieszczęśliwy, bo jest Polakiem, jest nieszczęśliwy, bo nie widzi moralnej zasady bytu swej ojczyzny, bo stracił wiarę, bo w filozofii znalazł jedynie ubóstwienie sił, które kraj jego zgubiły[5].

Porównanie obydwu utworów prowadzi Mickiewicza nie tylko do wniosków o wspólnych motywach, ale i zasadniczych różnicach pomiędzy bohaterami dzieł Goethego i Garczyńskiego. Tak pisze on o scenie z utworu *Wacława dzieje* rozgrywającej się w karczmie:

> Scena ta, bez wątpienia znacznie piękniejsza i głębsza niż scena w gospodzie *Fausta*, daje do myślenia Polakowi; zachodzi w nim zupełna odmiana. Potępia on swe niemoralne teorie, odtrąca książki, chce się poprawić. Widzi jednak, że dotąd tylko marzył i rozprawiał, czuje zaś, że trzeba działać, że w działaniu jeno znajdzie rozwiązanie wszystkich zagadnień[6].

Pomimo iż *Wacława dzieje* Garczyńskiego spotykały się ze skrajnie sprzecznymi ocenami już pierwszych czytelników, jak i późniejszych badaczy[7], którzy nie zawsze podzielali entuzjastyczną opinię Mickiewicza, to jednak z dzisiejszej perspektywy widoczne staje się, że jest to dzieło szczególne i w polskim romantyzmie wyjątkowe. Poemat, który powstawał w okresie dokonującego się w okolicach roku 1830 przełomu literackiego[8] — niedającego się przecież sprowadzić wyłącznie do konsekwencji wybuchu i klęski powstania listopadowego, lecz mającego swą własną wewnętrzną logikę — w postaci tytułowego bohatera uobecnia dokonujące się wówczas przemiany romantycznej świadomości. Przedstawiona w obrębie utworu duchowa ewolucja Wacława przebiega bowiem od wczes-

[5] Ibidem, s. 383.

[6] Ibidem, s. 404.

[7] O recepcji *Wacława dziejów* pisze Z. Stajewska: *„Wacława dzieje"…* , s. 5—16.

[8] Hipotezy dotyczące czasu i okoliczności powstania tekstu poematu Garczyńskiego przedstawia w swej monografii Z. Stajewska. Zob. ibidem, s. 17—43.

noromantycznego zagubienia w świecie do prób stworzenia spójnej jego wizji, od poszukiwania sensu życia do jego odnalezienia w idei poświęcenia dla ojczyzny, od indywidualizmu i pogrążenia w byronicznej samotności do poczucia się częścią narodowej zbiorowości.

W tej ewolucji bohatera poematu wątki faustowskie odgrywają szczególną rolę[9]. Zwróćmy uwagę na dwa ważne momenty w życiu Wacława. Pierwszy z nich, składający się z dwóch właściwie oddzielnych etapów, przedstawiony jest w sposób jednoznacznie nawiązujący do dramatu Goethego. Wacław, którego pierwszy odruch buntu skierowany został przeciwko religii reprezentowanej przez zinstytucjonalizowany Kościół — tą sceną, rozgrywającą się w opustoszałym kościele w Wielki Piątek, rozpoczyna się poemat — kieruje się w stronę nauki i filozofii, spodziewając się w księgach odnaleźć Boga i sens własnego życia:

> Kiedy blask wiary dawnej ściemnili mu księża,
> Myślił tedy, że z nauk iskrę po iskierce
> Zsypując znowu światłem jasny duch zabłyśnie.
> s. 35[10]

Podobne pragnienie przyświecało Faustowi, który tak wyznawał swe zamiary:

> Dlategom w końcu magii się poświęcił
> […]
> Bym wreszcie poznał, czym jest ta potęga,
> Co wnętrzne siły świata w jedno sprzęga,
> Bym ujrzeć mógł wszechsprawczą moc i ziarno,
> I w słowach grzebać nie musiał na darmo.
> s. 71—72[11]

---

[9] Wskazuje je także Z. Stajewska. Zob. ibidem, s. 30, 72, 107.

[10] Cytaty z poematu według wydania S. Garczyński: *Wacława dzieje. Poema.* Warszawa 1974.

[11] Cytaty według wydania J.W. Goethe: *Faust.* Przekł. F. Konopka. Warszawa 1962.

Faust zamknął się w tym celu:

> W przeklętym stęchłych murów zacieśnieniu,
> Gdzie słońca promień zanim ściany draśnie,
> W barwionych szybach łamie się i gaśnie,
> Gdzie od posadzki do samej powały
> Piętrzą się w ścisku całe góry książek,
> Gdzie zakopconych pergaminów zwały
> Kurz warstwą kryje, mól i robak drąży.
> Bezużytecznych szkieł i retort skład
> Zapchany mnóstwem dziwnych instrumentów
> […]
>
> s. 72

Podobnie wygląda też pracownia Wacława:

> Z rozwartych ksiąg na stole czarnych liter pułki
> Wyjrzały jak spod śniegu pnie zgorzałych borów,
> A z szaf liczne narzędzia, machiny, ampułki,
> Służące do fizycznych, chemicznych rozbiorów,
> Raz pierwszy z pleśni kurzu krwawą świecą łuną
> Dwa tylko twory inne — czaszka martwa trupa,
> Blada, między księgami, jakby kawał słupa,
> Który z marmuru cięty wznosi się nad truną,
> I twarz blada Wacława […].
>
> s. 31—32

I w tych właśnie poszukiwaniach spotyka go faustowski zawód. Na próżno i on czyta słowa kuszące perspektywą zdobycia boskiej wszechwiedzy:

> „Eritis sicut Deus" — przeczytał, znów czyta —
> Milczy — […].
>
> s. 32

Obietnica, w której rolę węża-kusiciela spełniają księgi przepełnione ludzką mądrością, okazuje się kłamstwem — nicość całej tej wiedzy odsłania się przed Wacławem tej właśnie nocy, która przynieść miała mu wewnętrzną przemianę:

Dziś znów szał przyszedł dawny — nad stołem od rana
Zasiadł i tysiąc książek prędką dłonią przebrał,
[…].
Jedna przecież w Wacławie wielka jest odmiana:
Dawniej — myśli powagą ksiąg trzymane w ryzie
Nie wznosiły rokoszu, chociaż jarzmo czuły;
Dziś inaczej — sam siebie w odmiar nauk kładzie,
[…]
Nie sentencji, nie zabaw — prawdę znaleźć żąda.
Żąda, lecz nie dostrzeże, chyba cień za ciało,
Kreski planów za gmachu węgielne kamienie;
Osobno mur do niego — dach — ściany, sklepienie,
A gmach? — na powiązanie gmachu rąk nie stało.

s. 33—34

Po „zdarciu form" z nauki niewiele dostrzega Wacław w pozostającym w niej „myśli osadzie" — w jej perspektywie wizja świata pozostaje nadal zdezintegrowana, jest on rozłożony na atomy i sklasyfikowany, wszystkie jego części są opisane, ale nie sposób złożyć ich na powrót tak, by zbudować harmonijną całość. Świat rozłożony w ten sposób przy pomocy nauki pozostaje martwy, bez odpowiedzi pozostają pytania o przyczynę występujących w nim zjawisk i tajemnicę bytu. Toteż Wacław:

Oszukał się okropnie! — rozumowań słowa
Słyszał ciągle — w nich jakaś treść — ziarno — osnowa,
A duszy ani śladu. — Czasem niecierpliwie
Rzucając książkę z ręki wołał na głos cały:
„Gdzież jest bóstwo, które ja w piersiach moich żywię?
Przyjaźni zapał — miłość — wolności zapały
I myśl, co człeka tworzy i różni od zwierza?
Gdzie jest Bóg, stwórca świata?" — Książki nie wiedziały!
[…]
„Rozbrat więc z nimi wieczny" — pomyślił — wykona.

s. 35

Ten faustowski przełom w życiu Wacława ma swój dalszy ciąg w scenie również nawiązującej w pewien sposób do dramatu

Goethego, rozgrywającej się w karczmie, gdzie wśród wesołej zabawy ludu rozbrzmiewa nagle patriotyczna pieśń:

> Wacławowi jednemu zabrzmiała inaczej,
> Bo w myślach, w duszy jego obudziła ciało,
> Ciało z letargu wspomnień wywołała znakiem,
> Uczuł, że ma ojczyznę — wspomniał, że Polakiem.
>
> s. 41

W tej jednej chwili następuje więc w nim radykalna przemiana, której Wacław jest w pełni świadomy:

> „Ojczyzna! — krzyknął Wacław — o dzięki wam, dzięki
> Za znak życia nowego! póki stanie ręki,
> Ręka do niej należy — póki myśli stanie,
> Myśli jej niechaj będą! — Zabłysło zaranie
> Świateł nowych — Bóg w nowej zabłysnął postaci,
> Nie w księgach go wynaleźć: On w żywocie braci
> Mieszka jak w swym kościele, jak w arce przymierza".
>
> s. 41

Duchowe narodziny Wacława-Polaka to równocześnie odnalezienie Boga, którego na próżno szukał w zinstytucjonalizowanej religii i w filozofii. Przebył więc bohater poematu Garczyńskiego długą drogę rozwoju, odnajdując wreszcie swe powołanie, a więc i swoje miejsce w świecie i w „boskim planie" historii. Jak z tego wynika, nawiązania do *Fausta*, widoczne tu zwłaszcza w momentach porzucenia nauki, wyjścia między ludzi w wieczór wielkanocny i w scenie w karczmie, uwidaczniając ową przemianę bohatera, pozwalają jednocześnie dostrzec, iż wiedzie ona w zupełnie innym kierunku niż w przypadku dramatu Goethego. W tym też dopatrzyć się można typowej dla bohatera polskiego romantyzmu specyfiki — tak jak Konrad, Kordian i wielu innych — Wacław, mierząc się z faustowskim poczuciem braku sensu życia i niemożności przeniknięcia tajemnic bytu, sens ten odnajduje w poświęceniu życia dla dobra swego narodu, odchodząc jednocześnie od wczesnoromantycznej problematyki egzystencjalnej, która dominować miała przecież długo w romantyzmie europejskim. Na tej przemianie nie kończą się

jednak wątki faustowskie w biografii Wacława. Czeka go bowiem nowa, trudniejsza jeszcze próba — i on zmierzyć się musi ze swym Mefistofelesem, którym w poemacie Garczyńskiego jest pojawiająca się właśnie w scenie w karczmie tajemnicza postać Nieznajomego. Swoista rozgrywka pomiędzy nimi staje się bowiem osią kompozycyjną dalszej części utworu.

Kim jest Nieznajomy? Interpretacja tej postaci budziła od dawna wiele kontrowersji. Jego wypowiedzi wiązano z różnymi koncepcjami filozoficznymi, zwłaszcza z teoriami Hegla[12], próbowano też rekonstruować jego poglądy, dopatrując się w nich czasem trafnej, racjonalnej analizy rzeczywistości. Rzecz w tym, że mniej istotna jest treść wypowiadanych przez Nieznajomego opinii, natomiast zasadniczą kwestią jest ich cel. Nietrudno bowiem zauważyć, że Nieznajomy poglądy swe zmienia w zależności od sytuacji i — co jeszcze ważniejsze — od rozmówcy. Wypowiadając takie czy inne stwierdzenia i odwołując się przy tym do uzasadnień filozoficznych, stara się za każdym razem, by były one bliskie przekonaniom rozmówcy, w ten sposób łatwiej mu bowiem nawiązać z nim porozumienie, aby w końcu narzucić własną interpretację rzeczywistości.

Już Mickiewicz, komentując postępowanie Nieznajomego wobec Wacława, zauważył, iż „celem jego jest odwieść go, nie od rozmyślań i rozumowań, ale od czynów"[13]. A więc powstrzymywanie innych przed działaniem, przed czynem, będzie podstawowym celem wysiłków Nieznajomego[14]. Zgromadzonym w karczmie wieśniakom, śpiewającym patriotyczną pieśń, mówi:

> Dla panów waszych z czoła pracujecie potem,
> Dla drugich! — a ci drudzy! — wściekłość mnie pożera!

---

[12] Zob. m.in. Z. Stajewska: *„Wacława dzieje"*…, s. 70—75.

[13] A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 10…, s. 405.

[14] Jak zauważa W. Sztурc: *Faust Goethego w antropologii romantycznej*. Kraków 1995, s. 36: „W gruncie rzeczy Faust nie pojmuje istoty swego przełomu rozpoczynającego się od zakwestionowania osiągniętej wiedzy, a kończącego się paktem z Mefistofelesem. Nie rozumie też, że znajduje się właśnie na krawędzi swego życia, że jedynie działanie a nie badanie zjawisk nawet duchowej natury jest prawdziwą drogą poznania". W tym także dopatrzyć się można istotnej różnicy pomiędzy Faustem a Wacławem, jak i przyczyny niepowodzeń usiłowań Nieznajomego.

Każdy z nich próżniak, skąpiec, obłudnik, kostera!
Robi z wami jak z młynkiem, co mu się podoba —

s. 45

Te same intencje kierują Nieznajomym podczas jego wystąpienia na zebraniu spiskowców, w scenie, której replika znaleźć się miała później także w *Kordianie* Słowackiego:

Chcecie czynów — a z działań czyż pewne wypadki?
Chcecie czynów — i śmiałych — a ze stu tysięcy
Ledwie jeden się uda, i ten jeszcze rzadki.
Cóż tedy! broń zachwycić — zabić — zginąć łatwo,
Ale cóż po nas będzie — co z żonami, dziatwą,
Co z ojczyzną, jeżeli sprawa chybi celu?

s. 63

W rozmowie z Wacławem Nieznajomy najpierw próbuje przekonać go logiczną argumentacją, odwołującą się także chwilami do założeń filozofii Hegla. Przedstawia swoją koncepcję dziejów jako toczących się własnym biegiem według z góry ustalonych prawideł i niepodlegających ludzkiej woli, na próżno więc człowiek chciałby wpłynąć na ich bieg. Upadek Polski w takiej koncepcji staje się czymś nieuniknionym, niejako naturalną konsekwencją historii, która niesie z sobą kolejne fazy rozkwitu i stopniowego upadku poszczególnych narodów:

Narody jednym trybem powstają i giną
I Polska, kolebana od rodziny Piasta,
W młodości ciało swoje Elbą, Dnieprem, Dźwiną,
Jak potrójnym łańcuchem opasała silnie.
[…]
Po tej wiośnie, niestety — nieszczęśliwe grudnie
[…].

s. 69

Oczywiście Wacław, który wraz z księgami porzucił przekonanie o możliwości racjonalnego wyjaśnienia wszelkich tajemnic bytu, a więc i sensu historii narodów, powyższym rozumowaniem nie

zostaje przekonany. Nieznajomy wnet dostrzega nieskuteczność swych wysiłków, postanawiając zmienić taktykę. Skoro zawodzą racjonalne argumenty, pozostaje jeszcze możliwość emocjonalnego poruszenia Wacława, który przecież — jako osobowość wybitnie romantyczna — powinien być na to wrażliwy. Tak też widzi to Nieznajomy w autokomentarzu do swych wypowiedzi:

> Nie trafiłem, choć przecie jako szczur grobowy
> W jego się ciało, myśli i duszę wżerałem,
> Spróbujmy teraz z większym przemówić zapałem.
> s. 69

Temu właśnie służyć ma scena następna, zatytułowana *Obrazy.* Nieznajomy, niczym szatan w biblijnym kuszeniu Chrystusa, odsłania przed Wacławem cztery kolejne wizje, które ukazać mają różne kręgi społeczeństwa. Pojawia się w nich cała galeria postaci zaślepionych swymi egoistycznymi interesami, obojętnych i nieczułych zarówno na nieszczęście drugiego człowieka, jak i na niedolę całego poddanego niewoli narodu. Może więc Nieznajomy szepnąć z satysfakcją:

> Rozdrażniłem serce.
> Teraz tylko iskierkę rzucać po iskierce…
> s. 74

Cel jest jasny — ukazując to, co w narodzie złe, podważyć sens działania w jego imię i dla jego dobra. Nie kryje zresztą Nieznajomy przed Wacławem swych intencji:

> Raz ciebie proszę jeszcze, raz zaklinam jeszcze,
> Dla miłości ojczyzny, bliźnich i rodziny
> Zaniechaj przedsięwzięcia — opóźnij twe czyny!
> s. 81

Próbuje jeszcze innego także sposobu — stara się wzbudzić w Wacławie egocentryczne poczucie wyższości, aby ten „na skrzydłach geniuszu" wzbił się ponad ziemię, porzucił troskę o sprawy całego narodu, uznał je za niewarte swego poświęcenia i — pogrążył

się znów w bezczynności. Przypomina mu nawet napisaną niegdyś przez niego odę sławiącą poetycki geniusz, aby wzbić go w narcystyczne samouwielbienie:

> Poznaj godność twą całą — twą wszechwładność całą;
> Nie brudź duszy tak wielkiej robakami ziemi.
> Jak orzeł ty w obłokach wznosisz się nad niemi.
> Czyń — rozmawiaj — lecz tylko z duchami świętymi;
> Ludzie — niech tobie służą, jak ja służyć myślę!
>
> s. 81

Podkreślmy, że taka rola Nieznajomego — odmienna niż Mefistofelesa w dramacie Goethego — możliwa jest tylko dzięki przemianie, jaka stała się wcześniej udziałem Wacława. W ten sposób poemat Garczyńskiego wpisuje się w romantyczną apoteozę czynu, w której siły dorównać muszą zamiarom. Ale ten swoisty pojedynek pomiędzy Wacławem i Nieznajomym mieści się także w pojawiającej się już w poezji powstania listopadowego i rozwiniętej później w nurcie myślenia mesjanistycznego metafizycznej perspektywie widzenia świata i historii jako terenu odwiecznej walki dobra ze złem. Powtórzmy więc raz jeszcze pytanie — kim jest Nieznajomy?

Zauważmy najpierw, że jego adwersarz i niedoszła ofiara — Wacław — pojawia się wielokrotnie w kontekstach biblijnych, czasem niosących wręcz analogię z postacią Chrystusa. Sny matki przed jego narodzeniem są proroctwem przyszłych czynów Wacława, a jego przemiana zyskuje symboliczny wymiar — to właśnie Wielki Piątek jest dniem jego „śmierci duchowej", zerwania z Bogiem, którego nie znajduje w zinstytucjonalizowanym Kościele, w Wielkanoc natomiast następuje jego „zmartwychwstanie", jakim jest odnalezienie Boga w narodowej wspólnocie. Obserwując zabawę w karczmie, Wacław mówi:

> A nam — a mnie, żeby
> Bóg się w płomiennym krzaku pokazał Mojżesza
> I morzem wszystkie świata wylały się skarby,
> Mnie by Bóg nie pocieszył […].
>
> s. 38

A jednak chwilę później Bóg objawia mu się, co prawda nie w płonącym krzaku, lecz — jak mówi Wacław — „w żywocie braci". Jak Mojżesz więc przyjmuje on swe posłannictwo, aby ocalić naród:

> Chcesz ofiar — ja mój żywot w ofierze położę,
> Przyszły i teraźniejszy — chcę jak lud na puszczy
> Łaknąć, byle ojczyźnie tym dopomóc można;
>
> s. 41

Postać Nieznajomego ukazywana jest w sposób jednoznaczny. Oto jak wygląda jego odejście w scenie rozgrywającej się w karczmie:

> Ledwie zmilkli, ktoś przeszedł jak kłąb liści z szumem
> I w kształt ognia, co z dymem wlecze się po ziemi,
> Zgniłym pniem lub drewnami wzbudzony mokremi,
> Schylona jakaś długa przeciągła się postać.
>
> s. 47

A podczas rozmowy z Wacławem mówi on:

> Tyś mój pan — jam twój sługa!
> […]
> Jestem na twe rozkazy!
>
> s. 65—66

> Ludzie już braćmi mymi — i ty — mam nadzieję,
> Śmiałku, nim ty zostaniesz.
>
> s. 67

Wacław nie ma wątpliwości, z kim ma do czynienia. Mówi on:

> Szatanie czy człowieku! jeśliś twarz człowieka
> Oblekł, by zbrodnie szczepić […].
>
> s. 48

> Nie szatanowi — będę przyjazny, wzajemny!
> […]
> Człowieka postać wziąłeś, ale w duszy na dnie
> Piekło całe — tym parzysz, kogo schwycić łatwo;
>
> s. 66

Również we wspomnianej już scenie *Obrazów* Nieznajomy postępuje jak szatan w biblijnym kuszeniu Chrystusa, ofiarowujący Mu swe królestwo w zamian za porzucenie misji zbawienia świata. I tak jak Chrystus wyrzekł słowa „Idź precz, szatanie" (Mt 4, 10), tak i Wacław opiera się namowom kusiciela, wołając: „To czary są szatańskie!" (s. 78).

Wacław — polski Faust — zostaje ocalony. Jego rozgrywka z Mefistofelesem została wygrana. Ocaliło go to, co i innych bohaterów literackich polskiego romantyzmu chroniło przed zatraceniem w egzystencjalnych rozterkach, w poczuciu braku sensu życia czy w egocentrycznych przeżyciach własnych niepowodzeń. Celem życia stało się to, do czego dochodzili także inni bohaterowie literatury polistopadowej — idea poświęcenia życia dla wspólnego dobra narodu.

Ale nigdy nie jest się ocalonym na zawsze. Nieznajomy przestrzegał Wacława:

> Ale to całe zginąć musi pokolenie,
> Z tego już nic nie wzrośnie!
>
> s. 68

Temu pokoleniu przyszło zmierzyć się z demonem groźniejszym i potężniejszym niż Mefistofeles, przybierający w literaturze raz postać dającego się łatwo okpić diabła rodem z ludowych opowieści, kiedy indziej będący wyrazem mrocznych sił tkwiących w samym człowieku, dających się jednak pokonać — wolą czy egzorcyzmem. Tym demonem stała się Historia, która nie dawała jednostce szans zwycięstwa nad sobą.

Zakończenie poematu Garczyńskiego jest otwarte:

> Wacław wyjechał — dokąd? — na świata obszary —
> […]
> Jam chciał mu pieśń ostatnią, śpiew nucić podróży!
> Ale zaledwie myśli skrzydłem się uniosły,
> Wypadło pióro z ręki — bo pod piórem rosły
> Inne, okropne słowa! i nie śpiewam dłużej! —
>
> s. 99

Dwa *Hymny* Juliusza Słowackiego

Parę lat wcześniej niż *Hymn* (*Smutno mi, Boże*…) powstał zatytułowany tak samo wiersz Słowackiego, zaczynający się słowami:

Bogarodzico, Dziewico!
Słuchaj nas, Matko Boża,
To ojców naszych śpiew.
Wolności błyszczy zorza,
Wolności bije dzwon,
Wolności rośnie krzew.
Bogarodzico!
Wolnego ludu śpiew
Zanieś przed Boga tron.
s. 40[1]

Napisany w pierwszych dniach powstania listopadowego i wyrażający entuzjazm oraz oczekiwania tych wszystkich, którzy uwierzyli w możliwość zwycięstwa i odzyskania tą drogą niepodległości, utwór ten nieprzypadkowo nawiązuje do *Bogurodzicy*. Powołanie się na najstarszy znany polski hymn maryjny, ale jednocześnie i rycerski, związany — w świadomości Polaków — m.in. ze zwycięską

[1] Cytaty wierszy Słowackiego przywołuje według wydania: J. Słowacki: *Dzieła*. T. 1: *Liryki i inne wiersze*. Oprac. oraz wstęp J. Krzyżanowski. Wrocław 1959. Poszczególne fragmenty lokalizuję, podając numer strony, z której pochodzi cytat.

bitwą pod Grunwaldem, miało oczywiście w owym momencie historycznym głębokie uzasadnienie. To odwołanie się do *Bogurodzicy* — czy też raczej może próba stworzenia nowej, aktualnej wersji tej pieśni, ożywia bowiem ona obydwie, równoległe, choć często w literaturze polskiej nierozerwalnie ze sobą związane tradycje — poezji religijnej oraz pieśni rycerskiej czy też szerzej: poezji patriotycznego apelu. Ich związek stał się szczególnie wyrazisty w okresie konfederacji barskiej, którą romantycy traktowali jako pierwszy z całej serii zrywów niepodległościowych w obronie wolności i wiary[2]. Pieśni maryjne przeniknięte patriotyzmem i bojowymi apelami należały do najpopularniejszego repertuaru konfederatów.

Również w *Hymnie* Słowackiego widoczne jest to wzajemne przenikanie się motywów pieśni religijnej i rycerskiej, ale ze znamiennym przesunięciem akcentów. Próżno tu szukać bezpośrednio wyrażonych próśb o pomoc w walce i o zwycięstwo. Tak jak w *Bogurodzicy* zawarta jest tu prośba do Matki Boskiej o wstawiennictwo u Boga, o pośrednictwo, jednak ową modlitwą, która trafić ma „przed Boga tron", jest „wolnego ludu śpiew". Następuje tu więc odwrócenie tradycyjnego porządku świata, do którego odwoływano się w dawnych hymnach zawierających kierowane do Boga prośby lub podziękowania za otrzymane dary. To nie wolność jest tu darem Boga dla ludu, lecz odwrotnie — pieśni i krew tego ludu, powstałego do walki, stają się darem — ofiarą składaną Stwórcy.

Całość, choć odwołuje się do tradycji hymnu religijnego, nosić mogłaby tytuł innego, napisanego w tym samym czasie przez Słowackiego utworu — *Ody do wolności.* Adresatką pierwszej i ostatniej zwrotki *Hymnu* jest co prawda Matka Boska, ale to nie o jej chwałę chodzi w utworze — jedynym przedmiotem uwielbienia staje się tu właśnie wolność. Słowa „wolność" i „śpiew", powtarzające się w toku całego utworu, wiążą się z sobą i powracają w różnych kontekstach. To „wolności śpiewy" są ową siłą potężną, od której „wstrzęsną się Moskwy wieże" — można się domyślać, że obwarowania despotyzmu runą niczym mury Jerycha. Ta sama siła sprawić

[2] O literaturze konfederacji barskiej i jej oddziaływaniu na romantyków pisze J. Maciejewski we wstępie do antologii: *Literatura barska.* Wrocław 1976.

ma, że „wzruszą się" „zimne granity Newy", a „orzeł dwugłowy […] w przestrachu uleciał nad świątyń krzyże". Inwokacja wiersza służy więc tylko odwołaniu się do historycznej pieśni i związanych z nią tradycji religijnych, narodowych i literackich. Stąd strofy pierwsza i ostatnia, stanowiące jakby klamrę obejmującą całość utworu, przybrane zostały w formę hymnu, podczas gdy cała zawarta pomiędzy nimi część wiersza łączy w sobie elementy narracji z poezją patriotycznego apelu[3]. Prowadzi to oczywiście do pewnych rozbieżności w strukturze utworu, łagodzonych jednak jednolitością tonu utrzymanego w klasycystycznej formie wiersza, pełnego entuzjazmu i wzniosłości oraz retoryki. Tak więc warstwa stylistyczna staje się tu czynnikiem ładu i jedności.

Zwróćmy także uwagę, że takim elementem jedności utworu stają się obecne w całym tekście ciągi motywów, odnoszących się symbolicznie do wolności i jej braku — niewoli. Tak więc z jednej strony mamy kojarzone z wolnością — „ojców naszych śpiew", „bije dzwon", „wolnego ludu śpiew", „podnieście głos", „niech grzmią wolności śpiewy", „wolności pieniem wzruszę", „zagrzmiały spiże", z drugiej zaś kojarząca się ze zniewoleniem cisza: „orzeł dwugłowy drzemał". Równolegle rozwija się ciąg motywów, w którym z wolnością kojarzy się jasność — „wolności błyszczy zorza", „olśniony blaskiem swobody", a z niewolą ciemność — „noc była", orzeł dwugłowy „szukał cienia... i w ciemność uleciał północy", „z ciemnej pognębienia toni". I wreszcie nawiązujący do tradycji sadzenia „drzew wolności" w czasach Rewolucji Francuskiej ciąg motywów kojarzących się z życiem — „wolności rośnie krzew", „i tam są ludzie — i tam mają duszę", „z popiołów Feniks nowy", i śmiercią — „zimne granity Newy", „ptak zakrwawiony", „krwią zardzawiałe korony".

---

[3] „Kompozycje tego utworu przełamują dwie niezharmonizowane, wyraźnie odmienne zasady układu. Pierwsza kształtuje początek i koniec: wszystko podporządkowane tu stylizacji na pieśń hymniczną, temu służą i rytmika, i składnia, i obrazowanie, i ton ogólny strof ramowych utworu. Strofy centralne natomiast dźwięczą bądź to jak opowiadanie, akcentami liryki klasycystycznej sztucznie entuzjazm wzniecające; ku odezwie propagandowej, nie ku poezji hymnicznej nachylone". (C. Zgorzelski: *Liryka młodzieńcza.* W: Idem: *Liryka w pełni romantyczna. Szkice o wierszach Słowackiego*. Warszawa 1981, s. 22.

Wszystkie obecne w wierszu Słowackiego sygnały odwoływania się do gatunku hymnu w połączeniu z jego w istocie świeckim tematem — skoro wiersz jest pochwałą wolności — oznaczać muszą jedno. Chodzi o sakralizację samego pojęcia wolności, co było charakterystyczne dla poezji okresu powstania listopadowego. Słowacki miał zresztą poprzednika — kilkadziesiąt lat wcześniej Ignacy Krasicki napisał również „świecki" *Hymn do miłości Ojczyzny*, w podobny sposób niejako uświęcając samo to pojęcie.

W pełni romantycznym utworem jest *Hymn* (*Smutno mi, Boże…*) Juliusza Słowackiego, w którym autor zawarł wrażenia z pierwszego etapu swej podróży na Wschód, podjętej w 1836 roku. Hymn zaskakujący, bo gdy tytuł zdaje się zapowiadać utwór pochwalny, to już pierwsze słowa stanowią zaprzeczenie tych oczekiwań[4]. Zamiast pochwalnej inwokacji czytelnik napotyka melancholijną skargę, zamiast jakiegoś wariantu uroczystego, podniosłego *Te Deum* — to do samego Boga zwraca się przecież od początku podmiot liryczny utworu — słowa „Smutno mi, Boże", wyrażające niejasne, prywatne uczucie, powracające uporczywie w zakończeniu każdej zwrotki[5].

Kilka tygodni wcześniej (29 sierpnia 1836 roku) w wysłanym z Otranto liście do matki Słowacki pisał:

> Nie rozumiesz zapewne, moja droga, co mię do takiej nakłoniło podróży — ja sam prawdziwie nie mogę sobie wytłumaczyć, dlaczego z takim smutnym zapałem rzucam się w świat nieznajomy, pełny niebezpieczeństw, gdy w Grecji rozboje, w Egipcie zaraza panuje[6].

---

[4] O posłużeniu się przez Słowackiego nazwą gatunkową „hymn" w tytule utworu pisze C. Zgorzelski (*Liryka w pełni romantyczna…*, s. 45—46), do którego rozprawy o tym wierszu nawiązuje prezentowany artykuł. Zob. także M. Piechota: *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku*. Katowice 1992, s. 75—93.

[5] O elegijności *Hymnu* Słowackiego zob. C. Zgorzelski: *Liryka w pełni romantyczna...*, s. 45—46.

[6] J. Słowacki: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 13: *Listy do matki*. Oprac. Z. Krzyżanowska. Wrocław 1959, s. 292.

Już przed podróżą zjawiają się więc niejasne przeczucia i trudny do określenia, ale jednak wyraźny „smutny zapał". W *Hymnie* wyraźniej jednak niż w liście poznać możemy jego przyczyny.

Pierwsza zwrotka przynosi tu przeciwstawienie wspaniałości otaczającego świata, widzianego w promieniach zachodzącego słońca — wewnętrznej postawie podmiotu:

> Choć mi tak niebo Ty złocisz i morze,
> Smutno mi, Boże!

To przeciwstawienie, wzmocnione spójnikiem „choć", wskazuje na widoczny dysonans między światem a człowiekiem, chociaż brak tu jeszcze wskazówek określających przyczyny tego stanu, a nawet z tonu wypowiedzi przebija zaskoczenie tym niespodziewanym i trudnym do wyjaśnienia odkryciem[7].

Podobnie wygląda sytuacja w zwrotce drugiej i trzeciej. Dopiero w następnych — czwartej i piątej — pojawia się próba rozpoznania przyczyn. Nie będzie tu już przeciwstawienia, lecz uzasadnienie, wskazanie, skąd ten powracający smutek się bierze. W obydwu tych zwrotkach dominuje czas przeszły — „widziałem", „znał", „dumał", „był" . To przeszłość bowiem rzutuje na dzień dzisiejszy, determinuje teraźniejszość i budzi gorzkie refleksje. Stąd ten ciąg równoległych zdań, prowadzących do refrenicznego stwierdzenia, a rozpoczynających się od wprowadzającego stosunek podrzędności spójnika „że". To najpierw widok „lotnych w powietrzu bocianów", potem już zaduma nad przeszłością, wspomnieniami i własnym zawikłanym losem. Teraz już tok wiersza rozwija się szybko. O ile pierwsze trzy zwrotki są kontemplacją obserwowanych zjawisk przyrody — i własnego wnętrza, zwrotki czwarta i piąta stanowią spojrzenie w przeszłość, służą wyjaśnieniu i zrozumieniu chwili teraźniejszej, następne — szósta i siódma — skierowane są w przyszłość.

Świadczy o tym nie tylko pojawiający się czas przyszły: „będziesz widział", „mieć będę", ale nawet w zwrotach operujących cza-

[7] O problemach kompozycji tego utworu pisze C. Zgorzelski: *Liryka w pełni romantyczna…*

sem teraźniejszym wyraźna jest tu perspektywa przyszłości, celu, do którego się zmierza: „Mój okręt nie do kraju płynie", „modlitwa dziecka nic nie może". Tu również spójnik „że" wprowadza wypowiedzenia uzasadniające nadrzędnie usytuowane zdanie „Smutno mi, Boże!". Tym uzasadnieniem nie są jednak, jak poprzednio, refleksje wywołane bezpośrednio odbieranymi czy niedawno widzianymi zdarzeniami, jak przelot bocianów, ani też wspomnieniami czasów minionych. Źródłem tego uczucia jest teraz wybieganie myślą w przyszłość, próba jej odgadnięcia i przeniknięcia, a z tych wysiłków rodzi się pesymistyczne przeświadczenie człowieka, co „zazdrości mogił popiołom", co los swój nawet po śmierci uważa za już przesądzony, pewny, że i tam oczekuje go „niespokojne łoże". To przeświadczenie o fatalizmie losu, skoro nawet „modlitwa dziecka nic nie może". Wydawać by się mogło, że owo przeświadczenie oznacza wchodzenie podmiotu lirycznego w kompetencje samego Boga, od którego zależy spełnienie modlitwy „niewinnej dzieciny". Ale przecież człowiek obdarzony został wolną wolą... To jest jedyne ograniczenie wszechmocy Boga, szanującego wolność ludzkich wyborów, i tylko tak wytłumaczyć można pewność podmiotu lirycznego, że modlitwa ta będzie nieskuteczna — nie może się ona ziścić, jeśli sam podjął inną decyzję. Ma on tu świadomość konieczności i — co za tym idzie — słuszności dokonanego wyboru. Wyjaśnienia i uzasadnienia dopatrzyć się można w późniejszym o wiele lat wierszu *Do matki* („Zadrży ci nieraz serce, miła matko moja"), w którym tłumaczy się przed nią, dlaczego to jego „okręt nie do kraju płynie":

> […] syn twój na sztandarach jak pies się położył
> I choć wołasz — nie idzie, oczy tylko zwraca.
> Oczy zwraca ku tobie… więcej nic nie może,
> Tylko spojrzeniem tobie smutek swój tłumaczy;
> Lecz woli konający — nie iść na obrożę,
> Lecz woli zamiast hańby — choć czarę rozpaczy!
> Przebaczże mu, o moja ty piastunko droga,
> Że się tak zaprzepaścił i tak zaczeluścił;
> Przebacz… bo gdyby nie to, że opuścić Boga
> Trzeba by — toby ciebie pewno nie opuścił.
>
> s. 212

Cały tok *Hymnu* doprowadza wreszcie do ostatniej, finałowej zwrotki, w której te jednostkowe losy, doświadczenia i refleksje wpisane zostały już nie w perspektywę historii, która stanowiła tło przemijającego czasu, ale wieczności. Początkowo było tylko doświadczenie ogromu i bezkresu przestrzeni — niebo i morze, słońce, co „rzuca […] z fali ostatnie błyski", człowiek „na wielkim morzu obłąkany, sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem", „pielgrzym, co się w drodze trudzi", i „okręt", który „nie do kraju płynie, płynąc po świecie". Obcowanie z tymi kategoriami przestrzeni, doznanie jej bezmiaru prowadzą do odczucia bezkresu czasu, w którym — jak na bezkresnych wodach morza — zagubiona jest jednostka. W ostatniej zwrotce *Hymnu* następuje więc transpozycja kategorii przestrzennych na czasowe. Najpierw podmiot patrzy:

> Na tęczę blasków, którą tak ogromnie
> Anieli Twoi w niebie rozpostarli,

— aby następnie stwierdzić, że na nią, taką samą, trwającą, jakby czas w ogóle nie płynął:

> Nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie
> Patrzący — marli.
>
> s. 78

To moment najbardziej chyba dramatyczny w toku utworu. Ogrom i wieczność wszechświata, w którym jako w swoim dziele objawia się Bóg, tworzący cały ten roztoczony przed człowiekiem spektakl barw i świateł, skonfrontowane zostają z pozycją i możliwościami jednostki. Rodzi się wówczas poczucie nicości, zaświadczone wyznaniem:

> Nim się przed moją nicością ukorzę,
> Smutno mi, Boże!
>
> s. 78

Do tego prowadził cały tok doznań i refleksji lirycznych — od piękna zachodu słońca i oglądanego w jego promieniach morza,

świadomości, że twórcą tego wszystkiego jest Bóg, adresat wyznań podmiotu, aż do niczym nieumniejszonego odczucia Jego potęgi. Uzasadnieniem stanu wewnętrznego jest tu więc narastające odczucie — nie refleksja czy werbalne stwierdzenie faktu, ale odczucie, doznane i przeżyte do głębi — własnej znikomości wobec przestrzeni i czasu. Początkowa dysharmonia między wspaniałością przyrody a uświadamianym sobie — wpierw ze zdziwieniem, potem z zaciekawieniem i próbą analizy — uczuciem smutku przekształcona zostaje wreszcie w kontrast pomiędzy potęgą Stwórcy a znikomością podmiotu. Drogą do tego jest jednak postępująca ze zwrotki na zwrotkę ewolucja jego postawy. Od konkretów, takich jak podziw dla wspaniałości zachodu słońca, nostalgia za krajem i domem rodzinnym, pesymistycznych przewidywań własnej przyszłości, uświadomienia sobie konieczności dożywotniej tułaczki, wreszcie poczucia przemijania czasu i historii — aż do refleksji na temat sensu świata i ludzkiej egzystencji. Ewolucja ta dotyczy także stosunku podmiotu do „rozmówcy" — Boga, od dostrzeżenia Go w pięknie Jego dzieła:

> Dla mnie na zachodzie
> Rozlałeś tęczę blasków promienistą;
> Przede mną gasisz w lazurowej wodzie
> Gwiazdę ognistą…
>
> s. 77

— aż do ujrzenia i doznania Jego potęgi i złożenia Mu hołdu — szczególnego co prawda, bo moc i chwała Stwórcy ukazane są poprzez kontrast z „nicością" człowieka. Uznanie bowiem potęgi i ogromu wszechświata, w którego centrum wpisany zostaje niejako podmiot wypowiedzi lirycznej — perspektywa morska to perspektywa „środka świata", wyznaczana dla dowolnego punktu przestrzeni przez koło widnokręgu — to równocześnie uznanie potęgi jego twórcy.

I tu pora przypomnieć sobie tytuł utworu — oczywiście w tym rozumieniu *Hymn* Słowackiego jest hymnem pochwalnym, sławiącym wielkość, moc i potęgę Boga. Nie jest to wyrażone jako jedno-

znaczne i bezwarunkowe od początku uczucie — cały czas towarzyszy temu powracające echo smutku — lecz mamy tu przecież do czynienia z utworem do głębi romantycznym, w którym u podstaw lirycznego wyznania tkwi gra sprzecznych uczuć[8]. Pochwała potęgi Stwórcy, widzialnej w Jego dziełach i przeciwstawianej znikomości i niedoskonałości ludzkiej natury, to temat częsty w hymnach.

W *Teorii poezji* Euzebiusza Słowackiego, w części poświęconej gatunkowi ody, która mieć musi „cel wyniosły, lot górny, wielkie myśli i mocne uczucia"[9], jako jedna z jej odmian wymieniony jest „hymn, czyli pieśń uroczysta, poświęcona chwale Boga"[10]. Autor w przypisach jako charakterystyczny dla tego gatunku przykład cytuje *Modlitwę z angielskiego, przekładania F. Dmochowskiego,* w którym łatwo znaleźć wspomniane tematy:

> O ty! który na równej szali ważysz góry,
> Ty, co w wszechmocnej ręce trzymasz gmach natury;
> Ty, co jednym tchem możesz wody przeźroczyste,
> Wody mokre, zamienić w bałwany ogniste;
> Do ciebie, człek nikczemny słaby głos podnoszę,
> I z drżeniem na kolanach twej dobroci proszę[11].

Przestrzegając jednolitości tonu, autor tego hymnu również wprowadził motywy potęgi Stwórcy, słabości człowieka i poddania się całkowicie woli Bożej, nie ma tu jednak miejsca na jakieś odmienne uczucia i rozterki wewnętrzne. Zgodnie z założeniem, że jedność ody zasadza się na „jedności uczucia i przedmiotu, które zajmują

---

[8] Struktura genologiczna *Hymnu* Słowackiego odpowiada sytuacji opisanej w rozprawie I. Opackiego: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji.* W: *Problemy teorii literatury.* Seria 1. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1967. Hymn przybiera tu postać romantycznej liryki osobistej, zachowując jedynie w planie treściowym niektóre cechy swego gatunku — Bóg jako adresat utworu, pochwała Stwórcy, który jednak jest tu przedstawiony raczej jako artysta, kreujący piękno zachodu słońca specjalnie dla człowieka, krajobraz stanowi natomiast swoiste dzieło sztuki.

[9] E. Słowacki: *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone.* T. 2. Wilno 1826, s. 75.

[10] Ibidem, s. 155.

[11] Ibidem.

poetę"[12], z jednolitością tonu i tematu idzie w parze wyraźnie deklarowana stałość podmiotu:

> Niech, im gorętszy z góry światła ciska promień,
> Tym większy mię zapali twej miłości płomień.
> A nawet gdy już nocy cienie rozciągnięte,
> Ja jeszcze wyśpiewuję twoje imię święte[13].

Podobnie brzmiały słowa pieśni XXV z *Ksiąg wtórych* Jana Kochanowskiego:

> Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary?
> Czego za dobrodziejstwa, którym nie masz miary?
> Kościół Cię nie ogarnie, wszędy pełno Ciebie,
> I w otchłaniach, i w morzu, na ziemi, na niebie[14].

W wierszu Słowackiego zauważyć można charakterystyczne przesunięcie akcentów. Podmiot hymnu Kochanowskiego przemawia w imieniu zbiorowości, podczas gdy tu podkreślona jest osobista płaszczyzna kontaktu z Bogiem, zindywidualizowanie tej modlitewnej sytuacji, zaakcentowane m.in. parokrotnie słowami „dla mnie", „przede mną".

Warto jednak zwrócić uwagę na inną, bardzo istotną sprawę. Powtórzmy, że zwrotki 1—7 prowadzą do odczucia własnej znikomości podmiotu wobec przestrzeni i czasu. W ten sposób zakończenie *Hymnu* stanowi oczywistą konsekwencję tej ewolucji — wyprowadzenie wniosków wynikających z uprzednich doznań i refleksji oraz pragnienie ukorzenia się, czyli przyjęcia z pokorą tej właśnie uświadamianej sobie sytuacji. To ukorzenie się, wyznanie swej nicości i pokory, jest jednak drogą do Boga, wobec którego wypowiadane są słowa tego *Hymnu* — dzięki temu właśnie można Go usłyszeć, rozmawiać z Nim. Akt pokory, zapowiadany w zakończeniu utworu

---

[12] Ibidem.

[13] Ibidem, s. 75.

[14] J. Kochanowski: *Dzieła polskie*. Oprac. J. Krzyżanowski. Warszawa 1972, s. 299.

— „nim się przed moją nicością ukorzę" — pozwoliłby podmiotowi *Hymnu* na powtórzenie słów Księdza Piotra z III części *Dziadów* Mickiewicza:

> Panie! czymże ja jestem przed Twoim obliczem? —
> Prochem i niczem;
> Ale gdym Tobie moję nicość wyspowiadał,
> Ja, proch, będę z Panem gadał[15].

W ten sposób w Mickiewiczowskim dramacie osiągana jest łączność z Bogiem i uzyskanie siły, gdyż w tej pokorze objawia się dopiero prawdziwa wielkość człowieka, którą nadaremnie chciał zdobyć Konrad. Tą drogą kroczy też podmiot *Hymnu* Słowackiego. O wielkości człowieka, osiąganej dopiero wtedy, gdy jest „prochem i niczem", i to w znaczeniu materialnie niemal dosłownym, mówi też inny utwór poety — *Na sprowadzenie prochów Napoleona:*

> Ale nigdy, o nigdy! choć w ręku
> Miałeś berło, świat i szablę nagą,
> Nigdy, nigdy nie szedłeś wśród jęku
> Z tak ogromną litości powagą,
> Z taką mocą… i z tak dumnym obliczem,
> Jak dziś, wielki! gdy powracasz tu niczem.
>
> s. 111

Na powinowactwa ideowe podmiotu *Hymnu* z postacią Księdza Piotra wskazuje jeszcze jedno — „gdym Tobie moję nicość wyspowiadał", mówi Ksiądz Piotr, a przecież cały *Hymn* jest także swego rodzaju spowiedzią, wyznaniem niepokojów, obaw i — win, gdyż w tych okolicznościach, wobec roztaczanych przed oczyma wędrowca barw zachodu słońca już sam smutek tak kontrastujący ze wspaniałością otoczenia i pozornie nieuzasadniony, wprowadzający dysharmonię, odczuwany musi być jako swego rodzaju wina.

Drugi istotny moment — to sytuacja rozmowy z Bogiem, tak jak w cytowanej scenie V *Dziadów.* Cały *Hymn* jest bowiem rozmową,

---

[15] Cyt. według: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 188.

nie monologiem, jak z pozoru mogłoby się zdawać, gdyż wypowiedzi podmiotu są replikami, tyle że druga strona przemawia za pomocą niekonwencjonalnych środków, nie słowami, ale pejzażem, wspaniałością zjawisk przyrody, patosem historii i przemijającego czasu, wreszcie nieskończonością wszechświata. Tak właśnie toczy się ta dziwna, pełna dramatycznego napięcia rozmowa człowieka ze Stwórcą, w zagubieniu na wodach rozciągających się aż po kres horyzontu, w świetle ostatnich promieni zachodzącego słońca.

Taka postawa podmiotu zapowiada mający nastąpić głęboki przełom ideowy w twórczości Słowackiego, którego manifestem stał się wiersz *Tak mi, Boże, dopomóż*. Jak blisko od słów kończących *Hymn* do wyznania:

> Z pokorą teraz padam na kolana,
> Abym wstał silnym Boga robotnikiem.
> Gdy wstanę — Mój głos będzie głosem Pana,
> Mój krzyk — ojczyzny całej będzie krzykiem,
> Mój duch — aniołem, co wszystko przemoże.
> Tak mi dopomóż, Chryste Panie Boże!
>
> s. 125

Te dwa wiersze to jakby dwa kolejne kroki w jednym kierunku. *Hymn* — kończący się słowami „nim się przed moją nicością ukorzę" i raz jeszcze powtarzający po tym stwierdzeniu liryczne westchnienie o wewnętrznym smutku — to spojrzenie sprzed przekroczenia owej granicy pokory, z perspektywy „świata", do którego należy całkowicie podmiot tej wypowiedzi. Drugi z tych utworów przynosi już spojrzenie i ocenę z „drugiej strony", z całkiem innej perspektywy:

> Idea wiary nowej rozwinięta,
> W błyśnieniu jednym zmartwychwstała we mnie
> Cała, gotowa do czynu i święta;
>
> s. 124

Po przekroczeniu tego progu podmiotowi tego wiersza przyświecają już inne cele i hierarchie wartości — te uznawane w *Hymnie* stanowią tu już „świat umarły", z którym trzeba zerwać:

Więc niedaremnie, o! nienadaremnie
Snu śmiertelnego porzuciłem łoże,
Tak mi dopomóż, Chryste, Panie Boże!
s. 124

Tymczasem ewolucja podmiotu *Hymnu* — stanowiącego przecież artystycznie skończoną całość — kończy się właśnie na dojściu do granicy pomiędzy podjęciem decyzji a jej wykonaniem. Dopiero złożenie tego aktu autentycznej pokory i poddania się woli Boga — które napawa tu przecież jeszcze rozczarowaniem i smutkiem, budzi gorzkie refleksje — stanowić będzie przekroczenie bariery dzielącej *Hymn* od *Tak mi, Boże, dopomóż*. Tam nie ma już miejsca na smutek, na wahania i wątpliwości — zamiast tego pojawia się uczucie radości, pewności, całkowitego oddania się sprawie, w którą się uwierzyło. Ten sam akt pokory, do którego dochodzi, a raczej: które zapowiada podmiot *Hymnu*, ale jaka różnica perspektyw. Poczucie własnej znikomości:

Mały ja, biedny […]

— idzie w parze z poczuciem siły i potęgi, płynącej z wiary:

[…] ale serce moje
Może pomieścić ludzi milijony.
Ci wszyscy ze mnie będą mieli zbroje —
I ze mnie piorun będą mieć czerwony,
[…]
I będę wieczny — jak te które wskrzeszę,
I będę mocny — jak to, co zdobędę —
I będę szczęsny — jak to, co pocieszę —
s. 124

Zasadność spojrzenia na *Hymn* jako na zapowiedź późniejszego mistycznego przełomu w twórczości Słowackiego potwierdzają inne jego utwory z lat czterdziestych. I tak, w wierszu *Wiesz, Panie, iżem zbiegał świat szeroki*… powraca obraz lecących nad morzem bocianów, znany także z *Hymnu*:

[…] — I tak, Boże!
Słuchałem znowu lecących bocianów,
Które się wlekły girlandą przez morze,
A niosły mi pieśń z mych ojczystych łanów.
s. 130—131

Zamiast refleksji nad utraconym rajem dzieciństwa, niemożnością powrotu do ojczyzny i smutnym losem wędrowca pojawia się tu inny komentarz, wskazujący na niewłaściwość tamtej właśnie reakcji, jej bezowocność i jałowość, a jednocześnie odkrywający przyczyny takiego a nie innego wówczas — znanego z *Hymnu* — pojmowania świata:

Ale i głosy ptaków nic nie rzekły
Rozumieć tworów nie umiejącemu,
Tylko girlandy smętnych jęków wlekły,
Szum skrzydeł dając wiatrowi wielkiemu.
s. 131

A więc „girlandy smętnych jęków" to stanowczo za mało — ale też tylko tyle dane było wtedy dostrzec i pojąć: „Rozumieć tworów nie umiejącemu". Z aktualnej perspektywy podmiotu tego wiersza — a w jego mniemaniu dane jest mu już zrozumienie sensu świata — wszystko wygląda zupełnie inaczej:

[…] Lecz teraz, o Panie,
Radosny jestem i rozweselony,
Przyszedłszy na to natury poznanie,
Które mi staje za skarby i trony
A z Ciebie wyszło...
s. 131

Potrzebne było więc dopiero owo „natury poznanie", którego źródłem jest Bóg, aby móc przeniknąć sens świata. Innymi słowy — jest to przebycie owego przełomu wewnętrznego, wskazanego już w *Hymnie,* przełomu, który pozwolić ma na dotarcie do prawdy, uchwycenie jedności świata i natury[16].

[16] Przemiany literatury romantycznej od przedlistopadowego nastawienia na poszukiwanie sensu życia, stawiania pytań pozostających bez odpowiedzi aż do

W okresie sprzed *Hymnu* podmiot liryki Słowackiego mógłby powtórzyć pewnie słowa postaci z wiersza cytowanego wcześniej:

> Od źródeł, które są w powojów szacie,
> Piękności tylko żądamy i woni.
>
> s. 133

W *Hymnie* to już nie wystarcza, o czym świadczy ów smutek odczuwany pomimo wspaniałości i piękna obserwowanej natury. Budzi się już świadomość, że te zmysłowe wrażenia to tylko powierzchnia głębszych zjawisk. Ale dopiero podmiot wiersza *Wiesz, Panie, iżem zbiegał świat szeroki…* będzie mógł sobie udzielić pełnej odpowiedzi na pytanie o przyczyny tego stanu, wyjaśnić powody rażącej dysharmonii pomiędzy światem a stanem duchowym jednostki:

> […] piękność, woń i świeca
> Jest w duchu... a wy na zewnątrz wyciekli
> Jak rozwiązana w chmurze błyskawica.
>
> s. 133

Także obraz zachodzącego słońca w utworach z późniejszego okresu twórczości Słowackiego budzi już zupełnie inne skojarzenia, w innej funkcji używany będzie w przenośniach i porównaniach, jak chociażby w wierszu *Dusza się moja zamyśla głęboko…*:

> Dusza się moja zamyśla głęboko,
> Czuje, że tu jak słońcu zajść potrzeba,
> A innym ludziom zabłysnąć na oko.
>
> s. 169

Oczywiście w tej koncepcji świata nie ma już miejsca na smutek, a przemijanie i śmierć będą tu tylko pewnymi etapami na drodze do doskonałości, do Absolutu. W *Hymnie:*

---

literatury polistopadowej, gdy konstruuje się systemy — mistyczne, mesjanistyczne — które dać mają odpowiedź na wszystkie dręczące człowieka pytania, wyjaśnić sens ludzkiego życia i historii świata — wnikliwie opisuje I. Opacki: *„Ewangelija" i „nieszczęście"*. W: Idem: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice.* Wrocław 1972.

Jako na matki odejście się żali
Mała dziecina, tak ja płaczu bliski,
Patrząc na słońce, co mi rzuca z fali
Ostatnie błyski…
Choć wiem, że jutro błyśnie nowe zorze,
Smutno mi, Boże!

s. 77

— akcent pada na przemijanie, niepowtarzalność przeżycia każdej chwili — widok nawet tego samego zjawiska nie będzie już tym samym dzisiejszym przeżyciem — i całego życia. W cytowanym fragmencie wiersza *Dusza się moja zamyśla głęboko…* mamy natomiast do czynienia z zamkniętym kręgiem czasu mitycznego, podkreślana jest powtarzalność zjawisk, cykliczność procesów unicestwiania i odradzania się. Zmierzch, zachód słońca czy schyłek ludzkiego życia — to tylko zamknięcie pewnego etapu, stanowiącego fragment większej całości i tylko w jej kontekście nabierającego właściwego sensu. Choć w jednym z utworów z tego okresu — *Los mię już żaden nie może zatrwożyć…* zachodzące słońce pojawia się z przymiotnikiem „smętne" — to cały kontekst, w jakim znajdują się te słowa:

Dzisiaj, przy schyłku dnia, ważniejsze czyny,
Wielkie i smętne jak słońce zachodnie.

s. 133

— przeczy temu. Samo określenie „wielkie i smętne" oznacza w tym kontekście raczej powagę i podkreśla znaczenie, tak więc ów „smętek" jawi się tu jako powierzchowne wrażenie, któremu już przeczy zarówno sam początek utworu:

Los mię już żaden nie może zatrwożyć,
Jasną do końca mam wybitą drogę

s. 133

— jak i następne zwrotki:

Na nich się zegar życia zastanowi
I puści ducha-skowronka w otchłanie,

Pomóżże, Boże, temu skowronkowi,
Niech wesół leci, niech wysoko stanie.
A raczej powiem — gdy się żywot zmierzcha,
Dusza-jaskółka daleko od ziemi,
Pomóż jaskółce, co mi z oczu pierzcha
Z oczkami w światło rozweselonemi.

s. 133

I tu zatem, tak jak w wierszu *Dusza się moja zamyśla głęboko…*, zachód słońca kojarzy się z przemianą, z ciągłością i cyklicznością procesu śmierci oraz ponownego odradzania się. A co najważniejsze — fakt ten interpretowany jest jako radosny: „Niech wesół leci […]", „Z oczkami w światło rozweselonemi".

Wracając do *Hymnu* — ewolucję postawy podmiotu lirycznego tego utworu można przedstawić jako przechodzenie od stanu fascynacji oglądanym pejzażem i stwierdzenia dysharmonii między własnymi uczuciami a wspaniałością otoczenia, następnie zdziwienia własnym smutkiem, próby zgłębienia i wyjaśnienia jego przyczyn, poczucia własnej znikomości wobec wszechświata i jego Stwórcy, próby skrytego buntu, dźwięczącej w elegijnych tonach refleksji — do zgody na swą ludzką kondycję, gotowości do aktu pokory, ale jeszcze niepełnej, targanej sprzecznościami. Powracające wyznanie „Smutno mi, Boże!" nabiera tu charakteru zastrzeżenia, wskazuje, że stan rezygnacji i pokory jest w pewnym sensie wymuszony, przyjmowany jako uświadomiona konieczność. Utwór kończy się dojściem do tej granicy, ostatnim zanotowanym tu w lirycznej formie etapem jest gotowość jej przekroczenia i świadomość potrzeby podjęcia tej decyzji.

Czy uprawnione jest spojrzenie na *Hymn* Słowackiego jako na zapowiedź przełomu mistycznego? Wydaje się, że właśnie w tym okresie, w podróży do Ziemi Świętej, tkwią tego przełomu korzenie, choć w twórczości poety wyraźny staje się on dopiero po kilku latach. Nawet jeśli ów przełom potraktować jako nagłą, gwałtowną przemianę, to przecież można uznać ją za kulminacyjny punkt pewnego procesu, okresu „przygotowywania gruntu", narastania doświadczeń…, przemyśleń, które potem zostać mogą w jednym momencie uporządkowane, złożyć się w jakiś nowy system. *Hymn* (*Smutno mi, Boże…*) dowodzi — jak się wydaje — że tak właśnie w przypadku jego autora było.

Dumania w grobie Agamemnona

18 września 1836 roku Juliusz Słowacki, podróżując przez Grecję do Ziemi Świętej, zwiedził ruiny starożytnych Myken, wśród których znajduje się najokazalszy spośród 9 zachowanych tam grobowców kopułowych, zwany grobem Agamemnona lub skarbcem Atreusa. Romantycy podróżujący po Grecji, jak François René de Chateaubriand, Edgar Quinet czy Alphonse de Lamartine, chętnie odwiedzali to miejsce, wierząc tradycji mówiącej, iż spoczywają tam prochy mitycznego króla Agamemnona, opisanego przez Homera w *Iliadzie* naczelnego wodza Achajów.

Poetycki zapis wrażeń z chwil spędzonych w tak bardzo działającym na wyobraźnię romantyka otoczeniu ruin, będących świadkami czasu świetności i upadku starożytnej Grecji, zawarł Słowacki w strofach, które stanowić miały początek pieśni VIII niepublikowanego jednak za życia poety poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Sam pomysł i pierwszy szkic tego fragmentu powstał zapewne jeszcze w trakcie podróży, ostateczną redakcję nadał mu Słowacki jednak dopiero w 1839 roku i opublikował rok później w Paryżu jako *Grób Agamemnona* wraz z dramatem *Lilla Weneda*.

Utwór w swej wymowie jest wieloznaczny i można go interpretować na wiele sposobów. Najczęściej zwykło się dostrzegać jego wymowę publicystyczną, najwyraźniej uwidaczniającą się w drugiej połowie tekstu, od zwrotki jedenastej zaczynającej się słowami: „Na Termopilach?". W ten sposób wiersz traktowany jest przede wszystkim jako krytyczny, pełen oskarżycielskiej pasji głos w dyskusji na

temat przyczyn klęski powstania listopadowego, wokół której ogniskowało się wiele sporów emigracji polskiej w latach trzydziestych dziewiętnastego stulecia. Nieprzypadkowe jest tu odwoływanie się przez Słowackiego do symboliki z zakresu starożytnej mitologii i historii — romantycy, choć pochłonięci zwykle historią rozgrywającą się wokół nich, której sami bywali aktorami i współtwórcami, czerpali także stamtąd wiele motywów, uwznioślając niejako w ten sposób wydarzenia współczesne i nadając im wymiar ponadczasowy na miarę antycznego dramatu.

Użyta przez Słowackiego symbolika opiera się na wprowadzeniu par przeciwstawnych pojęć. Kluczowe znaczenie ma tu odwołanie się do dwóch miejsc klęski Greków — Termopil i Cheronei. Termopile, gdzie w 480 roku p.n.e. król Sparty Leonidas wraz z 300 wojownikami poległ, broniąc ojczystego kraju przed najazdem wojsk perskich dowodzonych przez Kserksesa I, stały się synonimem najwyższego poświęcenia. Spartanie walczyli tam do końca nawet wówczas, gdy otoczeni z dwóch stron w wąwozie nie mieli już żadnych szans na zwycięstwo pozostali jednak w ten sposób wierni wyznawanym przez siebie zasadom honoru, nakazującym zwyciężyć lub ponieść śmierć. Na wzniesionym pod Termopilami pomniku w hołdzie bohaterskim obrońcom wyryto słynny napis: „Przechodniu, powiedz Sparcie, że leżymy tutaj, posłuszni jej prawom". Niedługo później odwróciła się karta historii i Persowie ponieśli klęskę w bitwie morskiej pod Salaminą, pokonani przez flotę grecką.

Symbolem nieodwracalnej klęski stała się natomiast Cheroneja, gdzie w 338 roku p.n.e. wojska dowodzone przez Filipa II Macedońskiego zadały cios połączonym siłom Ateńczyków i Tebańczyków, kładąc w ten sposób ostateczny kres niepodległości Grecji. I tutaj wzniesiono na cześć obrońców Grecji na ich mogile pomnik w kształcie lwa, odkryty ponownie w 1818 roku.

Słowacki, odwołując się do związanej z tymi wydarzeniami symboliki, daje — podobnie jak wcześniej w otwierającej *Kordiana* scenie *Przygotowania* — krytyczną wizję powstania listopadowego. To Cheroneja staje się tu figurą klęski Polaków z 1831 roku, kładącej kres nadziejom na bliskie odzyskanie niepodległości ojczyzny.

[…] na Cheronei
Trzeba się memu załamać koniowi[1]

— mówi podmiot liryczny *Grobu Agamemnona*, dopatrując się w mogile poległych tam Greków — „co jest równa — naszej" — symbolu ostatecznie pogrzebanych szans.

Przeciwnie Termopile — stają się one tu symbolem tego wszystkiego, czego — według autora wiersza — zabraknąć miało polskiemu powstaniu. Przede wszystkim wskazuje on brak determinacji walczących, którą symbolizować miała nieugięta postawa Spartan. Zarzut ten rozszerzony zostaje na ogół uczestników powstania, nie tylko dowódców, których ocierające się o paszkwil portrety znalazły się we wspomnianym wcześniej *Przygotowaniu* otwierającym *Kordiana*. O ile krytyka osób stojących na czele powstania była po jego klęsce powszechna, a oskarżenia o kunktatorstwo i niekompetencję łączono wprost z zarzutami zdrady, o tyle wiersz Słowackiego wskazuje nie tylko, iż Polacy nie mieli swojego Leonidasa, ale że brakowało im także ducha walki. Poddanie się w końcowej fazie powstania zbrojnych oddziałów i wyjście na emigrację traktowane jest jako sprzeniewierzenie się głoszonej w licznych powstańczych wierszach i pieśniach, jak chociażby słynnej *Warszawiance* Delavigne'a i Kurpinskiego, dewizie „tryumf albo zgon". Jej radykalizmowi przeciwstawiony jest obraz kraju, „gdzie widmo nadziei / Dla małowiernych serc podobne snowi" i „gdzie zawsze po dniach nieszczęśliwych / Zostaje smutne pół — rycerzy — żywych". Konkluzja wiąże się więc ponownie z konfrontacją z postawą Spartan: „pierwej skonam: niż tam iść — z łańcuchem" i usłyszeć pytanie: „Wiele was było?".

Znacznie szerszy wymiar, nieodnoszący się już tylko do kwestii klęski powstania listopadowego, mają pojawiające się w dalszej części tekstu namiętne oskarżenia, kierowane pod adresem całej narodowej tradycji i wprowadzone za pomocą symboliki kolejnej pary przeciwstawnych pojęć: „kontusza" i „nagości" oraz odpowiadającemu im przeciwstawienia „czerepu rubasznego" i „duszy anielskiej" Polski. Znów wraca termopilskie pole bitwy:

[1] Wszystkie cytaty *Grobu Agamemnona* pochodzą z wydania: J. Słowacki: *Dzieła.* Red. J. Krzyżanowski. T. 4: *Poematy.* Oprac. J. Pelc. Wrocław 1959, s. 74—77.

[…] bez złotego pasa,
Bez czerwonego leży trup kontusza:
Ale jest nagi trup Leonidasa

Przeciwstawienie to rozwijane jest w cały ciąg obrazów, przynoszących z jednej strony oskarżenia Polski o wady przynoszące jej zgubę, z drugiej — wizję jej zmartwychwstania. „Złoty pas" i „kontusz" to części owego „czerepu rubasznego" tradycji sarmackiej, ukazanej jako zaprzeczenie spartańskich cnót, do których należało stawianie dobra wspólnego ponad własne życie. Nagość symbolizuje tu nie tylko odrzucenie owej zgubnej tradycji, ale i przyszłe odrodzenie Polski, w której weźmie górę owa „dusza anielska". „Jest w marmurowych kształtach piękna dusza", toteż Polska ma powstać:

jak wielkie posągi bezwstydne,
Naga — w styksowym wykąpana mule,
Nowa — nagością żelazna bezczelna
[…]
taki wielki posąg — z jednej bryły

Nagie piękno marmurowych greckich rzeźb, uznawane za wcielenie piękna i doskonałości, staje się więc figurą nowej Polski, wyzwolonej z pęt zgubnej tradycji, porównanej tu jednocześnie do mitycznej koszuli Dejaniry, która stała się przyczyną śmierci Heraklesa. Ratunek dla Polski zawiera się więc w słowach: „Zrzuć do ostatka te płachty ohydne, / Tę — Dejaniry palącą koszulę".

Jeśli więc Polskę można nazwać „niewolnicą", to dlatego, że w tę niewolę zaprzedała się sama, kryjąc się za „czerepem" tradycji i bezmyślnie naśladując obcych: „[…] lecz ciebie błyskotkami łudzą; / Pawiem narodów byłaś i papugą". Właśnie owa bezmyślność należy tu do grzechów najcięższych w kraju, „gdzie nie trwa myśl nawet godziny" i do którego kierowane jest jeszcze jedno, nawiązujące do mitu Prometeusza oskarżenie: „Sęp ci wyjada nie serce — lecz mózgi". Można w tym dopatrzyć się wyrazu romantycznego rozumienia pojęcia narodowości, sformułowanego m.in. przez Maurycego Mochnackiego w jego pracy z 1830 roku *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym,* zgodnie z którą każdy naród posiada swą oryginalną

niepowtarzalność, ujawniającą się w jego charakterze, historii i kulturze. Naśladownictwo cudzych wzorów prowadzić musi więc do zatracenia cech właściwych danemu narodowi i w konsekwencji do jego duchowego unicestwienia. Tak rozumiane pojęcie narodowości było dla romantyków m.in. uzasadnieniem krytyki epoki Oświecenia i jej literatury, której zarzucano kopiowanie obcych, głównie francuskich wzorów i w konsekwencji niemożność pełnienia przez nią podstawowej powinności, jaką miało być kształtowanie i przekazywanie narodowej tożsamości.

Wskazana tu publicystyczna warstwa *Grobu Agamemnona* budziła od początku kontrowersje wśród czytelników, którzy w słowach poety dopatrywali się swoistej uzurpacji roli narodowego wieszcza i krytyka polskiej tradycji, a bezkompromisowe słowa oceniające postawę uczestników powstania listopadowego konfrontowano z biografią samego Słowackiego, który w walce nie wziął udziału, wyjechał bowiem za granicę już wiosną 1830 roku. Kwestionowano więc moralne prawo autora wiersza do wypowiadania tego rodzaju krytycznych ocen pod adresem innych i stawiania ogółowi radykalnych wymogów, którym sam nie był w stanie sprostać.

Jednocześnie zauważyć trzeba, że podmiot liryczny tego wiersza, noszącego przecież wyraźnie manifestowany autobiograficzny charakter, również samego siebie czyni adresatem swoich gorzkich słów: „Mówię — bom smutny — i sam pełen winy". Cały utwór utrzymany jest zresztą w charakterystycznej dla poezji epoki porozbiorowej konwencji „dumania", w której rozmyślania nad przeszłością, wywołane najczęściej nastrojem związanym z miejscem — ruinami, grobowcami — prowadzą do gorzkich refleksji nad dniem dzisiejszym.

A przecież ów publicystyczny charakter posiada jedynie połowa całego tekstu, którego wymiar jest znacznie bardziej złożony. Jest to przecież w swej najgłębszej warstwie także utwór o poezji — o jej tworzeniu, źródłach i przeznaczeniu, miejscu i roli w życiu narodu. Nieprzypadkowo sam podmiot liryczny kreowany jest tu konsekwentnie na romantycznego poetę, podobnie jak Mickiewiczowski Konrad z III części *Dziadów*, który buntuje się przeciw Bogu, tylko że tu bunt ów skierowany jest przeciw obezwładniającej mocy naro-

dowej tradycji. Raz po raz pojawiają się symboliczne atrybuty poety: „lutnia", „harfa złota", „struna z harfy Homera", z której poeta na próżno pragnie wydobyć ton: „ale w moim ręku / Ta struna drgnęła i pękła bez jęku" — bo też powracającym motywem jest tu właśnie pragnienie stworzenia pieśni, która przerwałaby ciszę i zbudziła pogrążonych w letargu słuchaczy. Podmiot liryczny *Grobu Agamemnona*, kreowany na poetę, ma bowiem poczucie swoistej niemocy, nie tyle w sensie panowania nad materią poetycką, ile skuteczności jej oddziaływania:

> To los mój senne królestwa posiadać,
> Nieme mieć harfy i słuchaczów głuchych
> Albo umarłych

To stawia więc przed poetą dylemat: czy zamknąć się w kręgu swych myśli i uczuć, czy posłuchać owych „świerszczy polnych", które „Jakby mi chciały nakazać milczenie, / Sykają" i zadowolić się tym, że „Owe sykanie, co się w grobach słyszy — / Jest objawieniem, hymnem, pieśnią ciszy", czy też wyjść z owego odosobnienia z pieśnią, która nie będzie usypiać słuchaczy, lecz budzić, drażnić i prowokować. Inaczej mówiąc, to pytanie, czy poezja służyć ma „krzepieniu serc", czy też przeciwnie — „rozdrapywaniu ran"? *Grób Agamemnona* jest głosem za tym drugim sposobem rozumienia powinności poezji, jej roli terapeutycznej, chociaż bolesnej: „Choć Muzę moją w twojej krwi zaszargam, / Sięgnę do wnętrza twych trzew i zatargam".

Późniejsza twórczość Słowackiego z lat czterdziestych, kiedy to pod wpływem towianizmu poeta ukształtował swój własny system genezyjski, przynosi rezygnację z takiej roli „sumienia narodu" na rzecz rewelacji prawd mistycznych, jednocześnie głosząc apoteozę dawnej Polski i jej tradycji.

Trzy liryczne komentarze (Gosławski — Garczyński — Mickiewicz)

Wyraziście romantycznym rysem *Pana Tadeusza* jest — zgodne z założeniami programowymi tej epoki — współistnienie w obrębie utworu nie tylko różnych konwencji gatunkowych, ale jednocześnie obecność wyznaczników różnych rodzajów literackich, których granice w literaturze romantycznej były celowo zacierane[1]. W Mickiewiczowskiej epopei przejawem takiej tendencji jest ujawnianie się oraz konkretyzowanie narratora, w tradycyjnej epice zwykle „niewidocznego", nadające całości liryczne ramy, wpisane w strukturę całego utworu. To one stanowią bowiem fundament epickiej opowieści — „historii szlacheckiej z r. 1811 i 1812", snutej przecież z takiej właśnie lirycznej perspektywy teraźniejszości, będącej pretekstem i uzasadnieniem przywoływanych wspomnień czasów młodości, a także utraconej ojczyzny.

[1] O problemach genologicznych *Pana Tadeusza* zob. m.in.: K. Wyka: *„Pan Tadeusz"*. T. 1: *Studia o poemacie*. Warszawa 1963; S. Skwarczyńska: *Na marginesach „Pana Tadeusza"*. W: Eadem: *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru"*. Warszawa 1957; I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z Epilogiem?* W: Idem: *„W środku niebokręga". Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 196—207.

Dziś piękność twą w całej ozdobie
Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie.
I, w. 3—4[2]

Cała ta epicka opowieść, składająca się na fabułę *Pana Tadeusza*, jest przecież rozwinięciem takich właśnie wspomnień, wyrazem tęsknoty za bezpowrotnie minioną przeszłością i jednocześnie jedyną możliwą formą powrotu „na ojczyzny łono".

Narrator ujawnia się w poemacie wielokrotnie, najczęściej na początku niektórych ksiąg, przyjmując w takich przypadkach funkcję podmiotu lirycznego, porzucając epicką opowieść i koncentrując się na swych przeżyciach, odczuciach i refleksjach. Tak jest już na początku księgi I, w jej wersie czwartym, gdzie arkadyjskiej wizji litewskiej przyrody towarzyszy świadomość utraty tego świata i poczucie tęsknoty: „tęsknię po tobie. Tymczasem przenoś moją duszę utęsknioną" (I, w. 14); poczucie samotności połączone z myślą o powrocie do kraju, który w tym momencie dokonywać się mógł w jedynie dostępny narratorowi — ale przecież i autorowi, i ówczesnemu czytelnikowi poematu na emigracji — sposób: za pośrednictwem poezji, zdolnej przenosić tam „duszę utęsknioną". Podobnie wygląda początek księgi II, gdzie myśl o polowaniu budzi wspomnienia litewskiej przyrody i myśliwskich przygód, a jednocześnie marzenia o szczęściu upatrywanym w zwyczajnym, spokojnym życiu na ojczystej ziemi:

Kiedyż nam Pan Bóg wrócić z wędrówki dozwoli
I znowu dom zamieszkać na ojczystej roli
II, w. 21—22

W księdze IV wspomnienia narratora wiążą się z litewskimi puszczami — miejscem zadumy, rozmyślań, schronienia przed światem w burzliwych latach młodości. I wreszcie księga XI — wspomnienie wiosny pamiętnego roku 1812, w którym zdawało się, że

[2] Cytaty z *Pana Tadeusza* przywołuję za wydaniem: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z.J. Nowak. Warszawa 1995, Wydanie Rocznicowe. Cytaty lokalizuję, podając numer księgi i wersy.

nadzieje na odzyskanie wolności i wskrzeszenie Rzeczypospolitej Obojga Narodów spełni szczęśliwa gwiazda Napoleona:

> Ja ciebie dotąd widzę, piękna maro senna!
> Urodzony w niewoli, okuty w powiciu,
> Ja tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu.
> XI, w. 76—78

To ujawnienie się narratora w funkcji podmiotu lirycznego wykracza poza fabularne ramy poematu, choć wydarzenia mieszczące się w obrębie jego akcji (polowanie, wkroczenie wojsk napoleońskich na Litwę) są tu przecież pretekstem do refleksji i wspomnień, tworzących jednak własny, nie epicki już, lecz liryczny porządek. Jednocześnie podkreśla to dystans między czasem akcji a czasem narracji, silnie akcentując ten drugi. Wprowadzona zostaje więc w ten sposób pewna perspektywa historyczna — rok 1811 i 1812, czyli czas akcji *Pana Tadeusza,* został przeciwstawiony teraźniejszości czasu po klęsce powstania listopadowego, teraźniejszości emigracji, z której perspektywy wspominany jest „kraj lat dziecinnych", chociaż (zauważmy tu problem, do którego wrócić przyjdzie nam później) w tych lirycznych dygresjach, pojawiających się w obrębie poszczególnych ksiąg, owa teraźniejszość nie jest wyraziście skonkretyzowana — w przeciwieństwie do *Epilogu*, osadzonego w określonej rzeczywistości: „na paryskim bruku".

Podwójnej roli narratora, przybierającego we wskazanych partiach utworu funkcję podmiotu lirycznego, odpowiada swego rodzaju „rozdwojenie" jego świadomości. Jako narrator epicki posiada on świadomość wyraźnie ograniczoną, zamkniętą w obrębie czasu akcji i nieobejmującą późniejszych wydarzeń historycznych ani dalszych losów bohaterów poematu. Nieznający historii czytelnik mógłby sądzić, że wkroczenie wojsk napoleońskich na Litwę było wydarzeniem przełomowym, stwarzającym trwałą zmianę sytuacji, choć przecież wiemy, co stało się niedługo później — klęska kampanii rosyjskiej Napoleona, wreszcie jego ostateczny upadek, utworzenie Królestwa Polskiego, wybuch i klęska powstania listopadowego, emigracja. Z tej perspektywy widziane wydarzenia opisane

w *Panu Tadeuszu* to niewiele znaczący epizod historyczny, niemający wielkiego znaczenia dla przyszłości i tylko dla narratora o zawężonej świadomości, zamykającej się w czasie opisywanych wydarzeń, może to być momentem przełomowym, choć takim — w skali historycznej — naprawdę będzie przecież dopiero klęska Napoleona, w poemacie nieobecna. Pełną świadomość historyczną narrator posiada właśnie w partiach lirycznych, gdy z perspektywy emigracyjnej teraźniejszości spogląda w przeszłość, choć niezbyt czasowo odległą, to przecież bezpowrotnie zamkniętą, co zresztą traktować można także jako element wyraźnie epopeiczny. Oczywiście, owa liryczna, subiektywna perspektywa tłumaczy taki właśnie sposób przedstawienia opisanych wydarzeń — są one ważne i wyjątkowe dla narratora w świecie jego osobistych, ale i pokoleniowych przeżyć: „Ja tylko jedną taką wiosną miałem w życiu".

Dodajmy, narrator ów, tak jak i autor *Pana Tadeusza*, nie przeżywał widocznie bezpośrednio nocy listopadowej i nie uczestniczył w walkach powstania 1830 roku, bo wtedy w jego wspomnieniach mieścić by się musiała i druga taka „wiosna" — mniejsza o to, że tym razem rozpoczynająca się listopadową porą — choć zakończona podobnym finałem niepokazanej tu klęski.

Liryczne ujawnienie się narratora najpełniej dochodzi do głosu w *Epilogu*, choć tu od razu pojawia się wielokrotnie podejmowany przez badaczy problem traktowania go jako odrębnej czy też integralnej części *Pana Tadeusza*[3]. Problematykę tę — liryzacji epiki, ujawniania się narratora, wprowadzania lirycznych epilogów — warto jednak dostrzegać w szerszym kontekście literatury początku lat trzydziestych, w której takie sposoby konstrukcji poematów nie są czymś wyjątkowym. Jednocześnie podkreślić trzeba, że tego rodzaju rozwiązania postrzegane w *Panu Tadeuszu* nie były wówczas czymś zupełnie nowym, choć w twórczości Mickiewicza pojawiły

[3] O *Epilogu Pana Tadeusza* zob. m.in.: J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 2. Cz. 2. Lublin 1948, s. 495—502; K. Wyka: *„Pan Tadeusz"*. T. 2: *Studia o tekście*. Warszawa 1963, s. 25—29; J. Maciejewski: *O wierszu nazywanym „Epilogiem" „Pana Tadeusza"*. W: Idem: *Trzy szkice romantyczne*. Poznań 1967; C. Zgorzelski: *Dwa posłowia liryczne Mickiewicza*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979; I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja…*, s. 137—139.

się — przynajmniej w taki sposób — po raz pierwszy. W poprzednich utworach epickich Mickiewicza — *Grażynie, Konradzie Wallenrodzie,* choć można przecież i tam mówić o liryzacji całości — narrator nie wykraczał jednak poza swoją funkcję epicką, nie zyskiwał autonomii wobec fabuły przez ujawnianie się i konkretyzację liryczną. Podobnie było w dramacie — choć w *Dziadów części IV* żywioł liryczny miejscami rozsadza ramy utworu, to przecież mieści się on do końca w obrębie jego struktury dramatycznej i jest nią motywowany. W *Panu Tadeuszu* jest odwrotnie — to warstwa liryczna staje się motywacją i pretekstem epickiej opowieści, która z niej wyrasta i jest jej rozwinięciem. Na innej zasadzie pojawi się także swoisty epilog *Dziadów części III* — wiersz *Do przyjaciół Moskali,* mający charakter utworu dedykacyjnego i pozostający „na zewnątrz" struktury dramatu[4].

Punktem odniesienia dla rozważenia poruszanych tu problemów mogą być dwa poematy opublikowane w 1833 roku, czyli rok przed ukazaniem się *Pana Tadeusza.* Jeden z nich to *Tęsknota* Maurycego Gosławskiego[5], drugi to *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego. Poemat Garczyńskiego — swojego przyjaciela jeszcze z czasów przedlistopadowych, z okresu pobytu w Berlinie i później w Rzymie — Mickiewicz osobiście przygotowywał do druku i przeprowadzał korektę tekstu, wyręczając śmiertelnie już wówczas chorego autora[6]. O poemacie tym w entuzjastycznym tonie wypowiadał się też później w swych prelekcjach paryskich[7]. Czy znał także *Tęsknotę* Gosławskiego, wydaną w tomie zatytułowanym *Poezja ułana polskiego poświęcona Polkom,* który — choć opatrzony fikcyjnym adresem

---

[4] Zob. C. Zgorzelski: *Dwa posłowia…*, s. 320 i 322.

[5] O poemacie *Tęsknota* zob. J. Lyszczyna: *Twórczość poetycka Maurycego Gosławskiego*. Katowice 1994, s. 61—81.

[6] Zob. T. Pini: *Mickiewicz jako wydawca poezji Garczyńskiego*. Lwów 1898; Z. Szeląg: *Garczyński — Mickiewicz. (Przyczynki biograficzne i filologiczne*). W: *Miscellanea z okresu romantyzmu*. Wrocław 1972, s. 419—420; Z. Stajewska: *Dzieje pomysłu i tekstu „Wacława"*. W: Eadem: *„Wacława dzieje" Stefana Garczyńskiego*. Wrocław 1976.

[7] Kurs II, wykłady XXX, XXXI i XXXII z 17, 21 i 28 czerwca 1842 roku. (A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 9: *Literatura słowiańska. Kurs drugi.* Oprac. J. Maślanka, przeł. L. Płoszewski. Warszawa 1997, Wydanie Rocznicowe , s. 252—287.

wydawniczym „W Paryżu, w drukarni A. Pinard" — ukazał się naprawdę we Lwowie jako tajny druk Ossolineum? Nie mamy świadectw potwierdzających jednoznacznie, że Mickiewicz tom ten miał w swych rękach, wiele jednak za tym przemawia. Nazwisko Gosławskiego nie było mu obce. W liście do Antoniego Edwarda Odyńca z 22 marca 1828 roku wspominał go jako autora utworów drukowanych na łamach „Dziennika Warszawskiego" i oceniał przychylnie wydany właśnie wówczas pierwszy tom jego poezji, zawierający m.in. poemat *Podole*. Zwracając uwagę na niedostatki debiutanckiego tomu Gosławskiego, Mickiewicz pisał: „Chwała Bogu, wytchnąłem nad tym pierwszym tomikiem. Gosławski ma niepospolity talent, a co większa, różnostronny"[8]. Fragmenty *Tęsknoty* — co prawda bez interesującego nas, powstałego już w okresie popowstaniowym epilogu — drukowały w numerze 6 z 1827 roku „Rozmaitości Warszawskie". W latach trzydziestych utwory Gosławskiego publikowano też w prasie emigracyjnej.

Wspomniany tom *Poezji ułana polskiego*… Gosławskiego był jednym z kilkudziesięciu opublikowanych w latach 1832—1834 tajnych druków Ossolineum, zawierających utwory m.in. Kazimierza Brodzińskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Joachima Lelewela, Aleksandra Jełowickiego, Stefana Witwickiego oraz samego Mickiewicza (*Reduta Ordona, Do Matki Polki* i *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*)[9]. Dowodzi to, że utrzymywane były kontakty między Galicją a emigracją, nie tylko zresztą literackie. Wiązały się one z działalnością konspiracyjną, zwłaszcza w okresie przygotowań do wyprawy Józefa Zaliwskiego, podjętej przez grupę ochotników, na teren zaboru rosyjskiego.

Tomik Gosławskiego mógł zresztą zainteresować przyszłego autora *Pana Tadeusza* ze względu na zamieszczony w nim wiersz zatytułowany *Do Adama Mickiewicza bawiącego w Rzymie podczas woj-*

---

[8] A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 14: *Listy*. Cz. l. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1955, Wydanie Jubileuszowe, s. 373.

[9] Zob. W.T. Wisłocki: *Tajne druki Zakładu Ossolińskich. W stulecie procesu o zdradę stanu*. Lwów 1935; H. Łapiński: *U początków działalności wydawniczej Ossolineum 1817—1834*. Wrocław 1973.

ny narodowej, napisany jeszcze w dniach powstania i zawierający wezwania do stawienia się autora *Konrada Wallenroda* w szeregach wojsk powstańczych w imię romantycznie pojmowanego wymogu zgodności słów i czynów. Wszystko to przemawia za domniemaniem, że Mickiewicz znał ów tom. Niezależnie od tego przywołanie wymienionego poematu wydaje się uzasadnione jako świadectwo pewnej zbieżności tendencji literackich tego okresu.

Porównując *Tęsknotę* Gosławskiego i *Wacława dzieje* Garczyńskiego z *Panem Tadeuszem*, zwróćmy uwagę najpierw na pewne istotne różnice. Przede wszystkim autorzy obu wcześniejszych poematów — obydwaj żołnierze powstania listopadowego i twórcy zbiorów powstańczych liryków — rozpoczęli pracę nad nimi wcześniej, w latach dwudziestych, aby zakończyć je ostatecznie, modyfikując przy tym koncepcje całości, już w czasach popowstaniowych. Oba te utwory — w odróżnieniu od *Pana Tadeusza* — to poematy dramatyzowane, w których partie liryczne i epickie przeplatają się ze scenami dramatycznymi. Można więc powiedzieć, że konsekwentnie zostały w nich zatarte granice trzech rodzajów literackich, złączonych w jedną strukturalną całość.

Wszystkie trzy poematy łączy natomiast wspomniana perspektywa liryczna w ukazywaniu świata przedstawionego, osiągana przez ujawnienie się narratora, przy czym w *Tęsknocie* i w *Panu Tadeuszu* zauważyć to można nie tylko w epilogu, ale także w inwokacji-prologu oraz kilkakrotnie w innych miejscach, na początku poszczególnych ksiąg czy scen. Podobnie zresztą ukształtował Gosławski kilka lat wcześniej strukturę liryczną wspomnianego już — chwalonego przez Mickiewicza — poematu opisowego *Podole* z pierwszego tomu swych *Poezji.* W *Wacława dziejach* natomiast owo liryczne ujawnienie się narratora następuje tylko raz, w swoistym lirycznym komentarzu, niebędącym zresztą — ściśle rzecz biorąc — epilogiem, gdyż znajduje się on dokładnie w środku utworu, w zakończeniu pierwszej z dwóch jego części. Fragment ten, choć w istocie pełniący funkcję lirycznego epilogu, nie mógł się jednak znaleźć na końcu poematu ze względu na otwartość jego kompozycji fabularnej — zamykające go *Zakończenie* głosi, że:

Wacław wyjechał — dokąd? — na świata obszary —
Krótkim był w pożegnaniu — uściśnienie dłoni.
Łza w oku, bądźcie zdrowi! czyż spełni zamiary?
Czas okaże — a pióro wieszcz kiedyś odsłoni!

s. 99[10]

Nie jest to więc ostateczne zamknięcie fabuły, która może być kontynuowana. Zwróćmy uwagę, że w podobny sposób Kazimierz Wyka uzasadniał niezamieszczenie przez Mickiewicza *Epilogu* w drugim wydaniu *Pana Tadeusza*, tłumacząc to prawdopodobnym zamiarem jego kontynuacji[11].

Tęsknota jako uzasadnienie powrotu do „kraju lat dziecinnych" pojawia się nie tylko w *Inwokacji Pana Tadeusza* oraz w tytule i w epilogu poematu Gosławskiego. Również w *Wacława dziejach* narrator zwraca się we wspomnianym lirycznym fragmencie ze skargą:

O bracia! czym kraj własny, jeśli nie czujecie.
Opuśćcie go na chwilę, a będziecie czuli.
Ileż razy myśl moja w wasze grono leci
I goni miłe duszy przeszłości obrazy

s. 52

Wszystkie te trzy utwory łączy też motyw przemiany bohatera, odnajdującego sens życia w poświęceniu dla ojczyzny. Bohater *Tęsknoty* — Bożydar — po tragicznej historii miłosnej zakończonej samobójstwem swej wybranki, której rodzina nie pozwoliła na pójście za głosem serca, pragnie również zadać sobie śmierć na jej grobie. Powstrzymuje go Ksiądz, przynoszący wiadomość o wybuchu powstania. Życie Bożydara nabiera więc sensu, gdy może zostać ofiarowane w imię wyższych celów. Podobną drogę do pełnego poświęcenia patriotyzmu przejdzie też Jacek Soplica. Z kolei Wacław dochodzi do tego faustowską drogą rozczarowań religią, filozofią, poezją, miłością. Oczywiście, wspomnieni bohaterowie mieli swych poprzedników w postaciach Konrada Wallenroda czy Gustawa-Konrada.

---

[10] Cytaty przywołuję za: S. Garczyński: *Wacława dzieje*. Oprac. M. Bizan. Warszawa 1974.

[11] K. Wyka: *„Pan Tadeusz"*. T. 2: *Studia o tekście*…, s. 26.

Interesującą zbieżnością między *Tęsknotą* i *Panem Tadeuszem* jest także ukazanie postaci księdza jako emisariusza powstania. W *Wacława dziejach* jest on jeszcze — podobnie jak w *Dziadów części IV* — antagonistą romantycznego bohatera, podczas gdy u Gosławskiego staje się jego sprzymierzeńcem, wskazującym mu drogę działania, a u Mickiewicza ksiądz Robak sam staje się takim bohaterem[12].

Akcja wszystkich tych trzech poematów rozgrywa się w czasach przedpowstaniowych, choć opowiadana jest z perspektywy popowstaniowej, emigranckiej i traktowana jako zamknięta już przeszłość, do której nie ma powrotu, chyba że w marzeniu, tęsknocie, poezji. Samo powstanie listopadowe pojawia się jedynie w formie aluzji w owych lirycznych epilogach, z wyjątkiem *Tęsknoty*, gdzie akcja kończy się właśnie jego wybuchem i wyruszeniem bohatera w bój, wreszcie obrazem jego śmierci i pogrzebu. Zarysowany w partiach lirycznych obraz teraźniejszości kreślony jest w czarnych barwach, przeciwstawiających go przeszłości. Tak jest już w pierwszych słowach *Tęsknoty*[13]*:*

> Rzadki tu widok szczęścia na tej ziemi płaczu, —
> Człowieku! męczenniku, wygnańcze, tułaczu!
>
> s. 71

W epilogu tego poematu czytamy:

> Szczęśliwi w dniach owych blasku,
> Coście żyjąc duszą czynną
> Legli na ziemię rodzinną
> Przykryci garstką rodzinnego piasku!
>
> A my po tej blasku chwili
> Dni tułactwaśmy dożyli!

[12] Szerzej o tym motywie zob. J. Lyszczyna: *Antagonista, przewodnik, bohater. Romantyczne kreacje postaci księdza*. W: *Z Bogiem przez wieki. Inspiracje i motywy religijne w literaturze polskiej i literaturach zachodnioeuropejskich XIX i XX wieku*. Red. P. Żbikowski. Rzeszów 1998, s. 103—109.

[13] Cytaty z poematu *Tęsknota* przywołuję za wydaniem: M. Gosławski: *Poezje*. Oprac. L. Zienkowicz. Lipsk 1864.

Przyjdąż równe, lub podobne
Górnym owym chwilom chwile?

Przeszłość, jak zachodu fale.
Odpłynęła w pełnej chwale,
A my — tułacze, jak brzozy żałobne,
We mgle nocy, w tęsknocie, jak głazy nagrobne,
Dogasamy na mogile!

s. 120—121

Narrator *Wacława dziejów* ze swej emigracyjnej perspektywy zwraca się do bohatera poematu;

— Szczęśliwy! ty przynajmniej miałeś komu śpiewać!
Moich uczuć i pieśni nikt ze mną nie dzieli,
Ty masz przed kim zapłakać, ulgi się spodziewać,
Ja daleki od moich — nie mam przyjacieli
Nie mam rady skąd czerpnąć — trudno wyżyć z niemi;
Jeśli łza czasem spłynie, upływa samotnie.
Szczęśliwy, kto świat zwiedził, szczęśliwy stokrotnie,
Kto nigdy nie opuścił rodzicielskiej ziemi.

s. 51

Tak samo *Epilog* — chronologicznie ostatniego w tym szeregu — *Pana Tadeusza* zaczyna się obrazem:

Przekleństw i kłamstwa, niewczesnych zamiarów,
Za późnych żalów, potępieńczych swarów!

w. 3—4

Emigranci:

Gdy w niebie nawet nadziei nie widzą!
Nie dziw, że ludzi, świat, siebie ohydzą,
Że utraciwszy rozum w mękach długich,
Plwają na siebie i żrą jedni drugich!

w. 16—19

Tego rodzaju osobiste (a więc i subiektywne zarazem) wyznania prowadzą do konstatacji, że:

> Jedna już tylko jest kraina taka,
> W której jest trochę szczęścia dla Polaka:
> Kraj lat dziecinnych!
>
> w. 66—68

Powrót w „kraj lat dziecinnych" jest więc — jak pisze Ireneusz Opacki — ucieczką „w świat marzonej epopei"[14]. Podobnie widział to narrator poematu Gosławskiego — gdy wydaje się, że brak jakichkolwiek perspektyw przyszłości:

> Kiedy cios nad wytrwałość w serce ci ugodzi.
> Gdy w piersi niegaszone zajmą się pożogi,
> […]
> Cóż ci zrobić zostało? Uderzyć żelazem
> I zakończyć wszystko razem.
>
> s. 77

Nawet wtedy jednak zostaje jeszcze ta jedna jedyna nadzieja na ocalenie:

> Lecz rzuć okiem raz jeszcze, przebież wspomnień dzieje,
> Może tam jakie światło jeszcze zajaśnieje.
>
> s. 73

Myśl narratora *Wacława dziejów* też goni miłe duszy przeszłości obrazy (s. 52), a wyimaginowana scena własnej śmierci jest również wizją swoistej ucieczki w ojczystą krainę:

> Ta myśl — wam, przyjaciele — rodacy — ojczyźnie!
>
> s. 53

I rzecz jeszcze jedna — mówiąc o momencie historycznym, w który wpisana została fabuła *Pana Tadeusza*, wskazywaliśmy, że

[14] I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja*…, s. 139.

w pewien sposób „zawężona" świadomość narratora fałszuje historyczną perspektywę, ukazując początek kampanii rosyjskiej wojsk napoleońskich, lecz przemilczając jej finał. A przecież — we wstępie *Tęsknoty* Gosławskiego możemy znaleźć uzasadnienie takiego właśnie postępowania, gdy narrator formułuje cele stawiane poezji:

> Słać pieśń swą do przyszłości, która ją powtórzy.
> s. 76

ale i:

> Ciosem klątwy, jak piekła oddechem ognistym,
> Stwarzać widma przed sercem tyrana nieczystym.
> s. 77

Ukazane w tych trzech poematach wydarzenia — początek kampanii rosyjskiej Napoleona, zawiązywanie konspiracji w latach poprzedzających powstanie listopadowe i wreszcie sam początek insurekcji — to momenty nadziei dla zniewolonego narodu, ale i chwile zagrożenia dla tyrana. Świat tych poematów to świat zwyczajnych ludzi, którzy kochają się, kłócą, marzą, rozpaczają, szukają sensu życia, a przecież wystarczy iskra, aby rozpalić wypełniający ich serca gorący patriotyzm, gotowość do poświęceń i ofiar.

Co wynika więc z zestawienia tych trzech utworów? Nie chodzi przecież o dowodzenie, że *Pan Tadeusz* asymiluje w jakimś stopniu pojawiające się wcześniej rozwiązania literackie. Ważniejsze jest stwierdzenie, że występuje w nich pewna wspólna tendencja, świadcząca, iż mamy do czynienia z ważnym zjawiskiem w literaturze tego okresu. Chodzi mianowicie o proces dezintegracji epiki, dokonujący się przez ekspansję żywiołu lirycznego (wcześniejsze wkraczanie liryki na grunt epicki w balladzie czy powieści poetyckiej nie prowadziło jednak do tego stopnia dezintegracji rodzaju literackiego). Przejawem tej tendencji stanie się zresztą w latach trzydziestych także poemat dygresyjny[15].

[15] Zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1986, s. 388; J. Brzozowski: *Dygresyjny poemat*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa. Warszawa 1991, s. 195.

Dla problematyki badawczej *Pana Tadeusza* ważniejsze będzie jednak inne spostrzeżenie — otóż wszystko to jest dodatkowym argumentem przemawiającym za tezą ścisłej integracji *Epilogu* z całością utworu[16]. Porównanie z przywołanymi tu poematami innych autorów z tego samego okresu skłania do wniosku, że *Epilog* w *Panu Tadeuszu* miał pełnić podobną funkcję. Zwróćmy uwagę na występujący w tym utworze swoisty „podział ról". Liryczne dygresje rozmieszczone w obrębie poszczególnych ksiąg *Pana Tadeusza,* choć sugerują dystans między czasem akcji utworu a lirycznym „teraz" narratora, w istocie skupiają się na czasie przeszłym, na lirycznym wspomnieniu czasu tożsamego z czasem świata przedstawionego. Przeciwnie rzecz przedstawia się w *Epilogu* — stanowi on ścisłe dopełnienie tych lirycznych dygresji, wręcz ich sublimację, koncentrując się właśnie na lirycznie ukazywanej teraźniejszości. To zrozumiałe — skoro akcja poematu, cały świat przedstawiony, w którym się ona rozgrywa, jest formą ucieczki w „kraj lat dziecinnych", aby wyrwać się z teraźniejszości napawającej tylko pesymizmem, to towarzyszące tej wizji liryczne „teraz" staje się takim właśnie czasem wspomnień, marzeń, tęsknoty, a więc ucieczki od tego wszystkiego, o czym chce się zapomnieć.

Ucieczka ta jest konsekwentna. Czytelnik wprawdzie dowiaduje się już na samym początku *Pana Tadeusza,* że narrator jest emigrantem, żyjącym z dala od kraju, do którego wciąż tęskni, nie ma mowy jednak o przypominaniu — skądinąd dla czytelnika oczywistych — przyczyn tej emigracji ani też o wydarzeniach bezpośrednio wynikających z akcji poematu, jak koniec wojny 1812 roku i ostateczna klęska Napoleona niewiele później. Nic — żaden cień tragicznej przyszłości — nie burzy tego świata, w którym wkroczenie niosących wolność wojsk polskich budzi radosną euforię. Dysonansem w tym świecie byłaby myśl o tym wszystkim, o czym narrator przecież wie: o klęskach, emigracji polistopadowej, „potępieńczych swarach" i „paryskim bruku". To wszystko dojdzie do głosu dopiero po zamknięciu akcji poematu, gdy rozwiewa się marzenie, oddala wizja kraju i powraca rzeczywistość paryskiej emigracji. To uzasadnia wy-

[16] Przekonująco udowadnia to I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja…,* s. 138.

odrębnienie *Epilogu* jako samodzielnej części poematu, ściśle z nim jednak zintegrowanej. W poematach Gosławskiego i Garczyńskiego otwartość ich kompozycji sprawia, że owe liryczne komentarze nie muszą w nich być wyodrębnione w postaci samodzielnych części. W *Panu Tadeuszu* natomiast *Epilog* wyrasta na osobną, prawdziwą „trzynastą księgę" poematu.

Doświadczenie mistyczne w *Dziadów części III* Mickiewicza

Problem doświadczenia mistycznego, rozumianego najprościej jako możliwość nawiązania bezpośredniego kontaktu człowieka z Bogiem, chociaż nie należał do często podejmowanych w twórczości Mickiewicza, pojawiał się jednak już w jego lirykach religijnych, jak *Rozmowa wieczorna*, *Mędrcy*, *Rozum i wiara*. W zamierzeniu poety utwory te nie miały jednak być zapisem takich doświadczeń, lecz tylko formą poetyckiej refleksji nad ich możliwością i charakterem, istotą i formą. Znajdziemy w nich zarówno określenie pewnych warunków, które muszą zostać spełnione, aby takie doświadczenie mogło nastąpić:

Z Tobą ja gadam, co królujesz w niebie,
A razem gościsz w domku mego ducha;
[…]
Z Tobą ja gadam! słów nie mam dla Ciebie:
Myśl Twoja każdej myśli mej wysłucha;
[…]
Gdy mię spokojnym zowią dzieci świata,
Burzliwą duszę kryję przed ich okiem,
I obojętna duma, jak mgły szata,
Wnętrzne pioruny pozłaca obłokiem;

I tylko w nocy — cicho — na Twe łono
Wylewam burzę, we łzy roztopioną[1].

Kiedy rozumne, gromowładne czoło
Zgiąłem przed Panem jak chmurę przed słońcem:
Pan je wzniósł w niebo, jako tęczy koło,
I umalował promieni tysiącem.

Rozum i wiara, s. 330

A więc warunkiem zaistnienia takiego doświadczenia jest za każdym razem owo bezsłowne porozumienie między Bogiem i człowiekiem, relacja bezwzględnego zaufania Bogu, a przede wszystkim — pokora, jaką człowiek okazuje względem Stwórcy.

Inny wiersz pokazuje sytuację, która stanowi przeciwieństwo doświadczenia mistycznego:

Więc mędrcy w nocy lampy zapalali
I na swych księgach ostrzyli rozumy
Zimne i twarde, jak miecze ze stali;
[…]
I tajemnicze szaty z Boga zwlekli,
I szyderstwami ciało jego siekli,
I rozumami serce mu przebodli:

Mędrcy, s. 329

W *Dziadach części III* możliwość doświadczenia mistycznego urasta do jednego z centralnych problemów dramatu, wpisując się zarówno w losy głównych jego bohaterów, jak i określając metafizyczny wymiar przedstawionej w nim rzeczywistości. To właśnie ta kwestia — możliwości i niemożliwości doświadczenia mistycznego — stanowi zasadniczą oś konstrukcyjną utworu. Po jednej stronie mamy więc Konrada, który w swej *Improwizacji* grzeszy skrajną pychą, próbując wręcz szantażem wymusić ów kontakt z Bogiem i stawiając Stwórcy ultimatum:

[1] A. Mickiewicz: *Rozmowa wieczorna*. W: Idem: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 327—328. Wszystkie wiersze Mickiewicza cytowane są według wydania: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*… Dalej lokalizuję je, podając tytuł i strony, z których pochodzi cytat.

Odezwij się — bo strzelę przeciw Twej naturze;
Jeśli jej w gruzy nie zburzę,
To wstrząsnę całym państw Twoich obszarem;
Bo wystrzelę głos w całe obręby stworzenia,
Ten głos, który z pokoleń pójdzie w pokolenia:
Dziady część III, s. 165—166[2]

W scenie *Improwizacji* Konrad, ulegając szatańskim podszeptom, unosi się pychą, czuje się równy Bogu, a nawet sugeruje, iż stworzyłby świat doskonalszy i szczęśliwszy. W imię tego żąda, aby Bóg podzielił się z nim swą władzą nad światem, a raczej „przeszedł na emeryturę", przekazując pełną władzę Konradowi: „Daj mi rząd dusz" — woła, odsłaniając jednocześnie despotyczne w istocie pragnienie rządów absolutnych:

Co ja zechcę, niech wnet zgadną,
Spełnią, tym się uszczęśliwią,
A jeżeli się sprzeciwią,
Niechaj cierpią i przepadną.
Dziady część III, s. 161

Improwizacja to wyraz nieograniczonych pragnień Konrada-poety, mającego poczucie absolutnej mocy i władzy tworzenia. Odpowiedzią Boga na prośby i propozycje podzielenia się władzą nad światem, a wreszcie groźby Konrada, jest nie tylko nieprzerwane niczym milczenie — skrajnej ironii dopatrzyć można się w tym, że na cały ten długi monolog Konrada odpowiedzią jest odezwanie się nie Boga, lecz — diabła:

Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale…
Głos diabła
Carem!
Dziady część III, s. 166

[2] Cytaty z *Dziadów części III* według wydania: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Warszawa 1995. Dalej przywołuję fragmenty, korzystając z tego wydania.

Ale też dramat ma w istocie drugiego, równorzędnego bohatera, którego postać jest wyraźnie przeciwstawiona Konradowi[3]. To oczywiście Ksiądz Piotr, którego pokora jest przeciwieństwem pychy Konrada, a jego *Widzenie* — wcześniejszej Konradowej *Improwizacji*. *Widzenie* zaczyna się aktem pokory — leżąc krzyżem, Ksiądz Piotr modli się:

> Panie! Czymże ja jestem przed Twoim obliczem? —
> Prochem i niczem;
> Ale gdym Tobie moję nicość wyspowiadał,
> Ja, proch, będę z Panem gadał.
>
> *Dziady część III*, s. 188

I ta właśnie pokora Księdza Piotra, a nie pycha Konrada, okazuje się skuteczną drogą do Boga, którego odpowiedzią jest wieszcza wizja przyszłości narodu.

Zwróćmy uwagę, że kluczowe znaczenie w romantycznym pojęciu doświadczenia mistycznego — inaczej niż w dawniejszych świadectwach mistyków — ma fakt, iż z natury jest pozawerbalne. Już w cytowanej wcześniej *Rozmowie wieczornej* owo „gadanie" z Bogiem miało szczególny charakter — obywało się bez słów, było aktem bezpośredniego porozumienia człowieka ze Stwórcą:

> Z Tobą ja gadam! słów nie mam dla Ciebie:
> Myśl Twoja każdej myśli mej wysłucha;
>
> *Rozmowa wieczorna*, s. 327

[3] W tradycji badawczej dotyczącej *Dziadów* spotyka się też często ujęcie odmienne. Jak pisze np. A. Witkowska: „Wszakże nie ma w *Dziadach* wyraźnego potępienia postaci Konrada ani nie zostaje mu przeciwstawiony inny pozytywny bohater. Nie jest nim bowiem ks. Piotr, którego rola polega głównie na ratowaniu Konrada z upadku moralnego [...]". (A. Witkowska: *Romantyzm*. W: A. Witkowska, R. Przybylski: *Romantyzm*. Warszawa 1997, s. 286). Takie ujęcie postawy Księdza Piotra drastycznie redukuje jego rolę w dramacie Mickiewicza, bagatelizuje też szatańską pychę Konrada, który w dalszym ciągu utworu staje się innym, pozytywnym bohaterem dopiero po przyjęciu, wzorem Księdza Piotra, postawy głębokiej pokory.

Podobnie wygląda owo „gadanie" Kiędza Piotra z Bogiem, który zsyła mu widzenie. Ale i u innych romantyków Bóg nie potrzebuje słów, aby się porozumieć z człowiekiem. Pisał Cyprian Norwid w swej *Modlitwie*:

> Przez wszystko do mnie przemawiałeś — Panie!
> Przez ciemność burzy, grom i przez świtanie;
> Przez przyjacielską dłoń w zapasach z światem,
> […]
> Przez całą Ludzkość z jej starymi gmachy,
> Łukami, które o kolumnach trwają,
> A zapomniane w proch włamując dachy,
> Bujnymi z nowa liśćmi zakwitają.
> Przez wszystko!…[4]

Również Juliusz Słowacki, opisując w swych utworach z okresu genezyjskiego doświadczenia mistyczne, ukazuje je jako mające wyraźnie charakter pozawerbalny. Tak jest w *Genezis z Ducha*:

> Na skałach Oceanowych postawiłeś mię, Boże, abym przypomniał wiekowe dzieje ducha mojego, a jam się nagle uczuł w przeszłości Nieśmiertelnym, Synem Bożym, stwórcą widzialności i jednym z tych, którzy Ci miłość dobrowolną oddają na złotych słońc i gwiazd girlandach[5].

Także w liryku *Zachwycenie* Słowacki opisuje wizję, w której objawienie się Boga następuje bez słów:

> Bo mój Stworzyciel znalazł mię na ziemi
> I napadł w nocy ogniami złotemi…
>
> Bo Pan, mówiący w objawieniu: Jestem,
> Napadł mię w ogniach z trzaskiem i szelestem[6].

[4] C. Norwid: *Pisma wszystkie*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. J.W. Gomulicki. Warszawa 1971, s. 135.

[5] J. Słowacki: *Dzieła*. T. 12: *Pisma prozą. Część druga*. Oprac. W. Floryan. Warszawa 1959, s. 9.

[6] J. Słowacki: *Dzieła*. T. 1: *Liryki i inne wiersze*. Oprac. J. Krzyżanowski. Warszawa 1959, s. 179.

Słowo nie stanowi więc elementu doświadczenia mistycznego, owo „gadanie" z Bogiem odbywa się zawsze na płaszczyźnie pozawerbalnej. Werbalizacja pojawia się dopiero na etapie następnym, kiedy o tym doświadczeniu mistycznym pragnie się opowiedzieć innym, aby upowszechnić jego treść, przesłanie, które w nim się zawiera. Nie dotyczy więc ona relacji pomiędzy człowiekiem a Bogiem, lecz pojawia się tylko w relacjach międzyludzkich. Treść swoich doświadczeń mistycznych usiłuje przekazać słowami Ksiądz Piotr czy podmiot *Genezis z Ducha*, kiedy to mistyczne wizje przybierają kształt poetyckich obrazów. Czasem zresztą nawet takiej próby się nie podejmuje, uznając najwyraźniej, że owe doświadczenia mistyczne są z natury swej nieprzekazywalne w sposób werbalny — ich treść nie pojawia się więc np. w cytowanym wierszu Norwida, również w lirykach religijnych Mickiewicza mamy do czynienia raczej z próbą ogólnego sformułowania przesłania, jakie człowiek znajduje w owych mistycznych kontaktach z Bogiem, niż ich dosłownego przekładu na język pojęć i obrazów.

Klęska, jaką ponosi Konrad w Mickiewiczowskiej *Improwizacji*, jest więc w istocie klęską uniesionego romantyczną egzaltacją poety-racjonalisty, przekonanego, że realne jest tylko to, co daje się zamknąć słowem, usiłującego zracjonalizować doświadczenie mistyczne przez jego werbalizację i na takiej właśnie płaszczyźnie je przeżyć. Nic więc dziwnego, że usiłowania Konrada nie kończą się powodzeniem — jego skierowana do Boga przemowa, posługująca się argumentacją, w której stara się logicznie dowodzić swych racji, nie może w żaden sposób zainicjować owego mistycznego kontaktu pomiędzy Stwórcą i stworzeniem. Wiedział to już Gustaw w *Dziadów części IV*, ale widać zapomniał o tym wiedziony szatańską pychą Konrad, ufny w swoją moc poety. Słowo nie stanowi więc drogi do Boga, nie można poprzez nie nawiązać z Nim mistycznego kontaktu. To oznacza jednak, że *Dziadów część III* staje się także rozrachunkiem z wczesnoromantycznym indywidualizmem, ukazując, iż Konradowskie przekonanie o kreacyjnej potędze wieszczego słowa poety jest tylko złudzeniem i świadectwem chorobliwego egocentryzmu. Dramat przynosi więc — podobnie jak przekona o tym czytelnika lektura wydanej niewiele później *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta

Krasińskiego — zwątpienie w moc słowa, tego ludzkiego, pisanego małą literą, w przeciwieństwie do niosącego kreacyjną moc Stwórcy Słowa-Logosu. To oznacza więc zwątpienie w owo przekonanie o nieograniczonej mocy słowa poetyckiego, które podzielali romantycy w latach dwudziestych. W ten sposób otwiera się droga do akceptacji idei mistycznych, niesionych przez romantyczny mesjanizm czy głoszonych później w kręgu Towiańskiego bądź w genezyjskich wizjach Słowackiego.

Według romantyków doświadczenie mistyczne obywa się bez słów. Opowiadać o nim, przekazywać jego treść za pomocą języka, można dopiero później, aby podzielić się nim z innymi, którzy nie dostąpili tej łaski. Można te doświadczenia zamykać w słowach. Ale nie trzeba. Słowacki w okresie genezyjskim postanowił głosić swą poezją tajemnice prawd objawionych. Inaczej Mickiewicz. Może w tym właśnie — w przekonaniu o nieadekwatności języka werbalnego i języka doświadczeń mistycznych — tkwiła tajemnica jego zamilknięcia w końcu lat trzydziestych? W głoszeniu Słowa odnajdzie się dopiero w kręgu Sprawy Bożej Andrzeja Towiańskiego. Ale wtedy nie będzie już poetą.

Semiotyczne przesłanie *Dziadów*

Jak wiadomo, żaden z naszych „trzech wieszczów" w powstaniu listopadowym nie wziął czynnego udziału. Oczywiście najłatwiej sobie z tym poradził Zygmunt Krasiński, choć tchnące wielką egzaltacją listy do ówczesnego przyjaciela młodego poety — Henryka Reeva z tego czasu pełne są patriotycznych skarg i niespełnionych planów. Ale przebywający wówczas w Genewie Zygmunt Krasiński miał dopiero 18 lat i jego nazwisko jako poety było przecież jeszcze nieznane, gdyż miał za sobą tylko kilka anonimowych publikacji i nikt — poza oczywiście nim samym — przecież nie oczekiwał, że Zygmunt — w dodatku przecież syn potępianego przez zwolenników powstania Wincentego Krasińskiego — weźmie udział w walkach z bronią w ręku. Toteż kiedy niedługo później w Paryżu ukazała się — też anonimowo wydana — genialna *Nie-Boska komedia*, nikt autorowi — którego tożsamości się przecież domyślano — nie czynił zarzutów z faktu braku uczestnictwa w powstaniu.

O wiele gorzej wyszedł na tym Juliusz Słowacki, który opuścił Warszawę w kwietniu 1831 roku w niewyjaśnionych naprawdę okolicznościach, choć różne argumenty wysuwano zwłaszcza w obronie misji, do której miał zostać przeznaczony poeta. Argumenty te jednak dla wielu pozostały nieprzekonujące i chyba naprawdę nigdy już nie dowiemy się, czy stały za tą decyzją istotne przyczyny — dość, że w przekonaniu walczących w powstaniu poeta po prostu uciekł z zagrożonego wkroczeniem wojsk nieprzyjaciela miasta. Wymow-

ny był niepublikowany co prawda, ale przecież napisany — wiersz poety-żołnierza Stefana Garczyńskiego:

> Nie uciekanie z kraju, gdy się inni biją,
> Nie przenoszenie nosem współbliźnich zaletą,
> Kto chce dziś wiersze pisać, kto zostać poetą,
> Ten niech nie będzie *Mnichem — Arabem —* lub *Żmiją.*
> Polakiem trzeba zostać, Polakiem jedynie![1]

I formułuje dalej wyraźnie koncepcję, zgodnie z którą o wartości poezji decydują czyny jej twórcy, a nie sama wartość estetyczna dzieła:

> Zresztą nie rym gładzony do serc dzisiaj kluczem:
> Będziemy poetami, kiedy się nauczem
> Czuć prawdę — pisać prawdę — i stwierdzać ją w czynie.
> Ty rzuć pióro, twym zimnym nie poruszysz słowem.
> Matka Boska w śmiech parschła, gdyś *Hymn* pisał dawny.
> Nikt w nogę nie uderza, kiedy chce być sławny,
> Więc rzuć pióro — żyj długo — tucz się — i bądź zdrowym[2].

Inaczej zresztą niż w przypadku Zygmunta Krasińskiego, niewiele przecież od niego starszy Słowacki stał się znany z początkiem powstania jako autor *Hymnu* („Bogarodzico, Dziewico!"), opublikowanego jako bardzo popularny druk ulotny, wzywający wszystkich do walki na śmierć i życie. Dlatego też w Paryżu, kiedy w tomie I i II *Poezji* opublikował swe dawne, jeszcze przedpowstaniowe utwory, stał się przedmiotem krytyki. Ów rzekomy brak zainteresowania poety tragedią narodu doskonale współgrał bowiem z wersją o tchórzostwie i ucieczce z Warszawy.

Inaczej postąpił Adam Mickiewicz, który też przecież w powstańczych walkach nie brał udziału, a relacje o jego próbach przedostania się na teren Królestwa Polskiego, zwłaszcza nieudana przeprawa w lipcu 1831 roku z Wielkopolski przez Prosnę, brzmią niezbyt

---

[1] S. Garczyński: *Wybór poezji*. Oprac. Z. Szeląg. Warszawa 1985, s. 108.
[2] Ibidem.

poważnie, by nie rzec wprost: operetkowo. Przytoczmy słowa napisanego w czerwcu 1831 roku wiersza Maurycego Gosławskiego *Do Adama Mickiewicza bawiącego w Rzymie podczas wojny narodowej*. Oczywiście jego autor, poeta i żołnierz powstania listopadowego, nie mógł wówczas wiedzieć, że Mickiewicz w kwietniu opuścił Rzym i przebywał wówczas w Paryżu:

U nas dziś tchnienie swobodne,
Piersią pełne włada życie,
Życie górnych pieśni godne.
A ty winny, dotąd grzeszysz!
Odetchnąć nim nie pospieszysz!

[…]
Spiesz! my dumni naszym rodem,
Tutaj każdy Wallenrodem —

[…]
Wieszczu czczony! coś umiał ognistymi słowy
Do serc braci twoich strzelać,
Coś umiał własne ognie w bratnie piersi przelać,
Wieszczu! świat twojej myśli, jak łysk piorunowy,
Zajaśniał ci przed oczyma.
Czemuż na nim ciebie nie ma?
Miałżebyś życia jego jeden nie podzielać?
Zmartwychwstań! w jego powiciu
Tyś mu nucił, jak dziecięciu.

Śpiewaj dziś jego młodości życiu —
Utul go w twoim objęciu:
Dowiedź i pieśnią, i czynem,
Żeś tej wielkiej ziemi synem![3]

I tu formułowane jest stwierdzenie, wyrażające świadomość sporej części społeczeństwa, iż Mickiewicz jest niejako duchowym ojcem zbrojnego powstania, iż w jego słowach — co oczywiście jest

[3] M. Gosławski: *Wybór poezji*. Oprac. J. Lyszczyna. Katowice 2005, s. 95—98.

niezbyt prawdziwe w odniesieniu do większości tekstów przedpowstaniowych Mickiewicza — odczytać można wezwanie do walki o wolność. Nieprzypadkowo więc Gosławski opatrzył swój wiersz mottem z *Konrada Wallenroda*, którego słowa tak wówczas odczytywano. Szczytem nieporozumienia było też przywoływanie w dniach walki zakończenia *Ody do młodości*, słów:

> Pryskają nieczułe lody
> I przesądy światło ćmiące;
> Witaj, jutrzenko swobody,
> Zbawienia za tobą słońce![4]

— słów napisanych dziesięciolecie wcześniej i mających wówczas zupełnie inne znaczenie, ale w tych dniach nabierających zupełnie innego sensu.

Można powiedzieć, że swojego stanowiska duchowego przywódcy narodu bronił więc właśnie jako poeta. Swymi wierszami o tematyce powstańczej *Reduta Ordona*, *Śmierć pułkownika*, *Nocleg*, *Te rozkwitłe świeżo drzewa…*, *Ja w mej chacie spać nie mogę…* — wpisał się niejako w świadomość czytelników jako poeta walki, a publikując *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* przyjął w sposób naturalny — choć niejako samozwańczo — rolę duchowego przywódcy narodu.

Najważniejsza rola w odzyskiwaniu tej pozycji narodowego wieszcza przypadła jednak *Dziadom części III.* Już w dedykacji pojawiają się autentyczne nazwiska kolegów Mickiewicza, którzy w wyniku wileńskiego procesu filomatów zostali zesłani i następnie zmarli daleko od ojczyny. Pisał tam poeta:

> Świętej pamięci
> Janowi Sobolewskiemu,
> Cyprianowi Daszkiewiczowi, Feliksowi Kółakowskiemu
> spółuczniom, spółwięźniom, spółwygnańcom;
> za miłość ku ojczyźnie prześladowanym,
> z tęsknoty ku ojczyźnie zmarłym
> w Archangielu, na Moskwie, w Petersburgu

[4] A. Mickiewicz: *Dzieła.* T. 1: *Wiersze.* Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 44,

narodowej sprawy
męczennikom
poświęca autor[5].

A w poprzedzającej dramat przedmowie jednoznacznie stwierdza:

> Kto zna dobrze ówczesne wypadki, da świadectwo autorowi, że sceny historyczne i charaktery osób działających skryślił sumiennie, nic nie dodając i nigdzie nie przesadzając[6].

Od początku autor dramatu sugeruje zatem czytelnikowi, że opowiada o wydarzeniach prawdziwych i swych współtowarzyszach. Podobnie będzie w scenie 1 aktu I dramatu, gdzie również współwięźniowie występują pod swymi własnymi nazwiskami, a cała scena więzienna nawiązuje do autentycznych przeżyć — co oczywiście bynajmniej nie oznacza, że je przedstawia czy odtwarza — samego Mickiewicza. Można więc zapytać, czy ten jawny, wręcz manifestacyjny biografizm wpisany w ten utwór wynikał po prostu z romantycznych obyczajów literackich, aczkolwiek na pewno od nich nie odbiegał czy wręcz przeciwnie, był z nimi całkowicie zgodny[7]?

Wydaje się, że chodziło o skierowane do czytelnika przesłanie, mówiące, iż co prawda wieszcz w narodowym powstaniu udziału nie wziął, ale przecież już kilka lat wcześniej, gdy nikomu z rodaków nie śniło się nawet o konspiracji i walce o wolność, sam Mickiewicz wraz z gronem przyjaciół cierpiał za ojczyznę, był więziony, sądzony i zesłany. Można więc powiedzieć, że *Dziadów część III* była swoistą legitymacją patriotyzmu i etycznej postawy poety, jak się okazało, bardzo skuteczną, gdyż nie tylko tego nie kwestionowano, ale Mickiewicz w naturalny sposób przyjął postawę wieszcza i duchowego przywódcy narodu.

---

[5] A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 119.

[6] Ibidem, s. 123.

[7] Więcej na ten temat zob. J. Lyszczyna: *Romantyczna sugestia autobiografizmu tekstu*. W: *Biografie romantycznych poetów*. Red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk. Poznań 2007, s. 139—146.

Zwraca na to uwagę przy innej okazji Zofia Trojanowiczowa, pisząc:

> Wiele przemawia za tym, że Mickiewiczowi — podobnie zresztą jak Czartoryskiemu — nieobce było myślenie w kategoriach określanych dzisiaj jako socjotechniczne[8].

Podobnie stało się zresztą w pisanym zaraz potem *Panu Tadeuszu*, gdzie mit Napoleona jest mitem politycznym, adresowanym wyraźnie — tak jak i *Epilog* — do emigracyjnej wspólnoty, mającej jeszcze wówczas nadzieję, że przyjdzie czas, w którym spełnią się prośby o ten powrót „cudem na ojczyzny łono".

A właśnie przypomnienie nadziei, rozbudzonych ową wiosną 1812 roku, o której narrator *Pana Tadeusza* mówi: „tylko jedną taką wiosnę miałem w życiu" (XI, w. 78[9]), przynosi ten mit w poemacie. W jego kontekście można *Pana Tadeusza* odczytywać przede wszystkim jako utwór o potrzebie zachowania narodowej jedności, której przeciwieństwem jest obraz przedstawiony w *Epilogu*, gdzie żywot „na paryskim bruku" toczy się wśród „przekleństw i kłamstwa", „za późnych żalów, potępieńczych swarów", wśród tych, którzy „ludzi, świat, siebie ohydzą", którzy „utraciwszy rozum w mękach długich, Plwają na siebie i żrą jedni drugich" (*Epilog*, w. 2—3, 17—19). Właśnie idea napoleońska, nie do końca określona jako program polityczny, ale za to ucieleśniona w micie Cesarza, mogła być tym, co zjednoczyłoby skłóconą emigrację. I może dlatego też Mickiewicz napisał właśnie utwór sięgający do wydarzeń lat 1811 i 1812, a nie tak bliskiego w czasie i rozpamiętywanego wciąż przez emigrantów powstania listopadowego. Powstanie postrzegane było także w kontekście kłótni i sporów politycznych, rozciągających się jeszcze na emigracyjną rzeczywistość — i w tym właśnie braku jedności doszukiwano się też jednej z najważniejszych przyczyn klęski powstania. Mit

---

[8] Z. Trojanowiczowa: *Dylematy romantycznego patriotyzmu*. W: Eadem: *Romantyzm. Od poetyki do polityki. Interpretacje i materiały*. Kraków 2010, s. 270—271.

[9] Cytaty z *Pana Tadeusza* przywołuję za wydaniem: A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z.J. Nowak. Warszawa 1995, Wydanie Rocznicowe. Cytaty lokalizuję, podając numer księgi i wersy.

napoleoński był przypomnieniem tej właśnie upragnionej jedności i wezwaniem do przygotowania się na czas, który — jak wierzono — musi kiedyś przyjść. Kryło się w tym także wezwanie powtarzane przez księdza Robaka, aby najpierw „dom oczyścić z śmieci" (IV, w. 447). W ten sposób kreowany na nowo w *Panu Tadeuszu* mit Napoleona stawał się wezwaniem do dyskusji o przyszłości i jednocześnie konkretną propozycją, odwołującą się do niegdysiejszych — i cóż z tego, że niespełnionych, skoro mit zwyciężał tym razem w starciu z historią — polskich snów o wolności.

Następnym etapem tych ambicji oddziaływania Mickiewicza na rodaków stanie się chwila, gdy przemawiać do nich zacznie już nie jako poeta, lecz jako profesor z katedry Collège de France, mistyk głoszący naukę Towiańskiego czy przywódca organizujący polskie Legiony we Włoszech, a w końcu w Turcji.

Broń mnie przed sobą samym…

Zapisany na jednej karcie razem z wierszami *Pytasz, za co Bóg trochą sławy mnie ozdobił…* i *Gęby za lud krzyczące…*, utwór *Broń mnie przed sobą samym…* nie został przez Mickiewicza opublikowany. Wydał go z autografu dopiero w 1889 roku Józef Kallenbach[1], który też próbował ustalić datę jego powstania, wskazując hipotetycznie koniec roku 1836 jako najbardziej prawdopodobny. Dostrzegając pewne związki z *Improwizacją* Konrada z III części *Dziadów*, Kallenbach odrzucił jednak możliwość, aby wiersz ten był brulionowym zapisem wariantu jakiegoś fragmentu tego dramatu, choć na karcie autografu widniały ślady uczynionego wcześniej anonimową ręką zapisku „Warianty — *Dziady cz. III".* Do hipotezy Kallenbacha przychylili się także w większości późniejsi badacze, m.in. Czesław Zgorzelski i Zbigniew Sudolski, podkreślając zwłaszcza związki tego utworu z cyklem *Zdań i uwag*, przede wszystkim z dystychami Anioła Ślązaka i Louis-Claude de Saint-Martina[2].

Problem związków tego wiersza z III częścią *Dziadów* wydaje się interesujący właśnie dlatego, że niewątpliwe odniesienia do *Wielkiej improwizacji* nie wskazują na to, abyśmy mieli tu do czynienia z jakimś zaniechanym jej wariantem, wręcz przeciwnie — zdecydowa-

[1] J. Kallenbach: *Nieznane wiersze Adama Mickiewicza.* „Przegląd Polski" 1889, T. 91, s. 1—4.

[2] Zob. C. Zgorzelski: *Wstęp*. W: A. Mickiewicz: *Wybór poezji*. T. 2. Wrocław 1986, s. XCI—XCII; Z. Sudolski: *Mickiewicz. Opowieść biograficzna.* Warszawa 1995, s. 399.

na odmienność postaw podmiotu lirycznego wiersza *Broń mnie przed sobą samym…* oraz Konrada nasuwa przypuszczenie, że chodzi raczej o swoistą polemikę z Konradowskim monologiem. Co najwyżej, można by utwór ten wiązać — jak czyni to Czesław Zgorzelski[3] — z jakimiś próbami stworzenia dalszych scen tego dramatu.

Tę różnicę postaw obnaża w dramatyczny sposób już pierwszy wers analizowanego tu utworu — prośba „Broń mnie przed sobą samym" ujawnia głębokie wewnętrzne rozdarcie podmiotu, którego trudno byłoby się dopatrzyć w pragnieniach wiedzionego pychą Konrada, stawiającego Bogu ultimatum i deklarującego, że on sam lepiej potrafiłby ten świat stworzyć i kierować jego losami. Zupełnie inaczej rzecz ma się w tym wierszu, gdzie konflikt przeniesiony zostaje do wnętrza ludzkiej świadomości, a Bóg staje się tu nie przeciwnikiem, lecz jedynym sojusznikiem w tej walce człowieka z samym sobą. Oczywiście bohater rozdarty wewnętrznym konfliktem to w literaturze romantycznej swoista norma, wystarczy przypomnieć niektóre postacie z utworów Byrona, Mickiewiczowskiego Gustawa i Konrada Wallenroda czy protagonistów powieści poetyckich oraz *Kordiana* Juliusza Słowackiego. W *Dziadów części III* rzecz rozegrana została jednak inaczej. Już Maurycy Mochnacki twierdził, że istotą dramatu jest konfrontacja idei:

> Na nich gruntuje idealny porządek dramatycznej konstrukcji. Jest to właściwie układ, plan dzieła[4].

I tak też właśnie w *Dziadów części III* ów konflikt idei uosobiony został w kontrastowo przeciwstawionych sobie postaciach Konrada i Księdza Piotra. Patrząc na ten dramat w takich właśnie kategoriach, uznać możemy, że uwidoczniona w końcowych scenach przemiana Konrada jest w istocie zwycięstwem Księdza Piotra czy raczej idei, której jest on wcieleniem.

Wiersz *Broń mnie przed sobą samym…* ukazuje, tak jak wiele innych utworów romantycznych, wewnętrzne rozdarcie jednostki, zmienia

---

[3] C. Zgorzelski: *Wstęp…*, s. XCII.

[4] M. Mochnacki: *„Mnich" tragedia Korzeniowskiego.* W: *Polska krytyka literacka 1800—1918.* T. 1. Warszawa 1959, s. 350.

jednak zasadniczo jego płaszczyznę. Nie o czyny tu bowiem chodzi, lecz o myśli. O walce człowieka ze swoim „wrogiem wewnętrznym" mówiły już, nawiązując do *Biblii*, chociażby utwory poetów epoki baroku, poczynając od sonetów Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, zwłaszcza sonetu IV *O wojnie naszej, którą wiedziemy z szatanem, światem i ciałem.* I w wierszu Mickiewicza czytamy: „My walczym w sobie, w świecie z chęciami własnymi" (w. 29)[5]. Tu jednak, w przeciwieństwie do sonetu Sępa-Szarzyńskiego, ten wróg, z którym człowiek toczyć musi zaciętą walkę, wydaje się bardziej podstępny — nie jest nim przecież ciało, lecz ludzki rozum. To on podsuwa myśli, przed którymi trudno się bronić, gdy jest się zdanym jedynie na własne słabe siły — zresztą, jakże się bronić „przed sobą samym"? Potrzeba zyskania w Bogu sojusznika w tej walce jest tu więc jeszcze wyraźniejsza niż w sonecie szesnastowiecznego poety. Paradoksalnie też, zwycięstwo Boga musi się tu stać w istocie zwycięstwem samego człowieka.

Uzurpacja ludzkiego rozumu sprowadza się tu do Konradowskiego problemu, czy człowiek może postawić się na równi z Bogiem:

> Dowiedź, żeś jest mocniejszy, lub wyznaj, że tyle
> Tylko, ile ja możesz w mądrości i w sile.
>
> w. 10—11

To przecież pytanie o to, czy kusicielski podszept węża w rajskim ogrodzie — „Eritis sicut Deus" (Rdz 3, 5) — był obietnicą, która naprawdę może się spełnić. Rozum bowiem podszeptuje człowiekowi kierowane do Boga słowa:

> Nie znasz początku Twego, a czyż ludzkie plemię
> Wie, od jakiego czasu upadło na ziemię?
> Bawisz się tylko ciągle, badając sam siebie?
> Cóż robi rodzaj ludzki? — w swych dziejach się grzebie.
> Twoja mądrość samego siebie nie dociecze?
> A czyliż samo siebie zna plemię człowiecze?
> Jeden masz nieśmiertelność, czy my jej nie mamy?

[5] Wiersze Mickiewicza cytowane tu według wydania A. Mickiewicz: *Dzieła.* T. 1: *Wiersze.* Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 405—406. Dalej przywołane cytaty z tego tomu lokalizuję, podając tytuł utworu i stronę.

I znasz siebie, i nie znasz, my czy siebie znamy?
Końca Twojego nie znasz, my kiedyż się skończym?
Dzielisz się, łączysz, i my dzielim się i łączym.
Tyś różny, i my zawsze myślą rozróżnieni.
Tyś jeden, i my zawsze sercem połączeni.
Tyś potężny w niebiosach, my tam gwiazdy śledzim.
Wielkiś w morzach, my po nich jeździm, głąb ich zwiedzim.
O Ty, co świecąc nie znasz wschodu i zachodu,
Powiedz, czym ty się różnisz od ludzkiego rodu!

w. 12—27

Zauważmy, że mamy tu do czynienia z wyraźnym odwróceniem schematu tradycyjnych hymnów zwróconych do Boga, kontrastowo ukazujących Jego wielkość i znikomość człowieka — tu porównanie prowadzi nie do przeciwstawienia, lecz dostrzeżenia podobieństw.

Ale w tych śmiałych domysłach ludzkiego rozumu trudno dopatrzyć się postawy Konrada. „Będziecie" — a raczej chyba „jesteście jako Bóg" — obiecuje tu rozum, ale nie ma w tym przecież pychy wygłaszającego *Improwizację* bohatera *Dziadów części III*, stawiającego się ponad Bogiem i czującego jednocześnie swą wyższość nad całą resztą rodzaju ludzkiego. Tutaj owo poczucie zrównania z Bogiem dotyczyć ma całej ludzkości i jej odwiecznego dramatu — dzięki rozumowi, traktowanemu właśnie jako jeden z atrybutów człowieczeństwa, ludzkość może porywać się na wspomnianą w wierszu penetrację gwiazd i oceanów, rzucając Bogu swoiste wyzwanie, ale też narażona jest na niebezpieczeństwo fałszywych dróg, na jakie wkracza nieraz zdając się na własne tylko siły. Złudne bowiem okazuje się owo Konradowskie poczucie nieobce ludzkości, która próbuje dowieść, iż równa jest Bogu. *Improwizacja* Konrada wykazuje jednak, że to tylko zaślepienie pychą rodzić może takie przeświadczenie. Cały ciąg przedstawionych w wierszu *Broń mnie przed sobą samym*… racjonalnie motywowanych dowodów, mających tę boskość rodzaju ludzkiego ukazać, okazuje się raczej obrazem jego słabości i ograniczeń. Owa nieznajomość własnych początków co innego przecież znaczy, gdy jest atrybutem Boga, co innego, gdy dotyczy ludzkości, stając się wówczas jedynie świadectwem ograniczoności jej wiedzy, podobnie jak i wskazana tu ciekawość wiodąca do pozna-

wania głębi mórz i odległych gwiazd. Karykaturą tajemnicy Trójcy Świętej wydaje się stwierdzenie „i my dzielim się i łączym […] i my zawsze myślą rozróżnieni", gdyż oznacza to przecież ludzką słabość — brak możliwości porozumienia.

I tu nasuwa się podejrzenie, czy w przedstawieniu tych zajmujących większą część tekstu kusicielskich podszeptów rozumu nie można się przypadkiem dopatrzyć autorskiej ironii? Czy wypowiadający je na głos podmiot wiersza nie przytacza ich w taki sposób, w jaki np. Ignacy Krasicki w satyrze *Do króla* powtarzał — nie kryjąc ironicznego dystansu — argumenty tych, w których oczach pamięć o tym, że król pochodził z równego im stanu, deprecjonowała całkowicie jego majestat?

A przecież uzurpacje ludzkiego rozumu przypisującego sobie boskość stają się tu dowodem na coś przeciwnego. Obietnica „będziecie jako Bóg" okazuje się fałszywa. To nie człowiek czy cała ludzkość równa się z Bogiem — to Bóg zniża swą wielkość, stając się człowiekiem w akcie wcielenia. I zakończenie wiersza pozostawia otwarte pytanie, czy był to akt jednorazowy, czy też Bóg objawia się stale w dziejach ludzkości — inaczej mówiąc, czy jest Bogiem transcendentnym, władającym z zaświatów, czy też obecny jest immanentnie w człowieku i całej ludzkości. A więc to także pytanie o sens historii i kształt jej „boskiego planu".

Ta myśl o Bogu wcielonym w człowieka pojawiała się wcześniej parokrotnie m.in. w *Zdaniach i uwagach*:

> Wierzysz , że się Bóg zrodził w betlejemskim żłobie,
> Lecz biada ci, jeżeli nie zrodził się w tobie.
>
> *Boże narodzenie*, s. 382

> Do nieba patrzysz w górę, a nie spojrzysz w siebie;
> Nie znajdzie Boga, kto go szuka tylko w Niebie.
>
> *Gdzie niebo*, s. 382

Ta wspólnota Boga i człowieka sięga więc głębiej:

> Człowiek święty jest równie jak Stwórca bogaty,
> Bo Stwórca z nim podziela wszystkie swoje światy.
>
> *Bogactwo świętego*, s. 381

Czasem łączy się to właśnie z motywem rozumu jako przeszkody na drodze człowieka do Boga:

> Bóg nie nad głową mieszka, lecz w środku człowieka,
> Więc kto w głowę zachodzi, od Boga ucieka.
>
> *Środek*, s. 279

Wkraczamy tu jednocześnie w problematykę wierszy Mickiewicza z lat 1830—1832. Już w *Arcymistrzu* wskazane jest niebezpieczeństwo wynikające z zetknięcia się pokory Boga z ludzką pychą:

> Dotąd mistrz nazbyt wielkim był dla świata,
> Dziś świat nim gardzi poznawszy w nim brata.
>
> s. 326

Motyw owej pychy, wyrastającej z uroszczeń ludzkiego rozumu, wybija się na pierwszy plan także w innych utworach pochodzących z tego okresu. Wiersz *Rozum i wiara*, którego tytuł wskazuje już wyraźnie obecne w nim przeciwstawienie, traktować można jako wytłumaczenie, dlaczego w utworze *Broń mnie przed sobą samym*… pojawia się na początku owo dramatyczne wezwanie. Już bowiem w wierszu z 1832 roku dążenia ludzkiego rozumu przedstawione są jako zamknięte w nieprzekraczalnych granicach i skazane na niepowodzenie, jeśli nie oświetli ich blask wiary:

> Rozumie ludzki! tyś mały przed Panem,
> Tyś kroplą w Jego wszechmogącej dłoni;
> Świat cię niezmiernym zowie oceanem
> I chce ku niebu na twej wzlecieć toni.
> […]
> Wzdymasz się, płaszczysz, czernisz się i błyskasz,
> Otchłanie ryjesz i w górę się ciskasz,
> Powietrze ciemnisz chmurami mokremi
> I spadasz z gradem — tyś zawsze na ziemi!
>
> s. 331

To porównanie rozumu z oceanem prowadzi więc do takiego obrazu:

Im wyżej buchnął, tym głębiej upadnie,
Wznosząc się wiecznie, nie wzniesie ku niebu.
s. 331

Znacznie ostrzej ukazuje to wiersz *Mędrcy*, w którym rozum staje się bronią — narzędziem męki i śmierci Chrystusa:

Więc mędrcy w nocy lampy zapalali
I na swych księgach ostrzyli rozumy
Zimne i twarde jak miecze ze stali;
[…]
I tajemnicze szaty z Boga zwlekli,
I szyderstwami ciało jego siekli,
I rozumami serce mu przebodli:
s. 329

I to wszystko jednak nie jest w stanie przynieść im zwycięstwa:

Spełnili mędrcy na Boga pogrzebie
Kielich swej pychy. — Natura w rozruchu
Drżała o Boga. — Lecz pokój był w niebie:
Bóg żyje, tylko umarł w mędrców duchu.
s. 329

Podobnie Konrad w *Dziadów części III* wołał w swej *Improwizacji*:

Przyszedłem zbrojny całą myśli władzą
[…][6].

W *Zdaniach i uwagach* pojawia się jeszcze jeden motyw rozwinięty w wierszu *Broń mnie przed sobą samym…* — źródło niepokoju i owej wewnętrznej walki tkwi w samym człowieku:

Bóg jest dobrem: więc wszystko, na co duch narzeka,
Zło, śmierć i potępienie pochodzą z człowieka.
Skąd zło?, s. 385

[6] Cyt. według A. Mickiewicz: *Dzieła.* T. 3: *Dramaty.* Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 160.

Największego grzesznika Bóg sił nie pozbawia,
Tylko na karę własnym siłom go zostawia.

Kara boża, s. 387

Jeśli jednak człowiek, jak w wierszu *Broń mnie przed sobą samym…*, odwołuje się do Boga z prośbą o pomoc, wciąga Go tym samym w swą wewnętrzną walkę, sprawiając, że staje się On stroną w tym konflikcie. A więc walka człowieka z samym sobą toczy się jednocześnie przeciw Bogu. Ale przecież to także oznacza, że i występując przeciw Bogu — jak choćby Konrad — człowiek występuje sam przeciw sobie, wzniecając ową walkę wewnętrzną przeciw tej części swej natury, która wyraża się wiarą. I losy Konrada potwierdzają przecież taką hipotezę. Dodajmy, że udział Boga w tej wewnętrznej walce człowieka z sobą samym nie prowadzi do pogwałcenia w jakikolwiek sposób wolnej woli — Bóg musi przecież zostać do tej walki zaproszony, a jego zwycięstwo nie jest zwycięstwem nad człowiekiem, lecz właśnie — zwycięstwem człowieka nad sobą samym.

To wszystko raz jeszcze potwierdza, że nie mamy tu do czynienia z wariantem monologu Konrada, tylko z pewnego rodzaju komentarzem — podsumowaniem problematyki otwartej w twórczości Mickiewicza wierszami z lat 1830—1832, podjętej w *Dziadach części III* i kontynuowanej w *Zdaniach i uwagach.* Ale komentarz ten składa się przecież nie z gotowych odpowiedzi, lecz z pytań, jakie rodzi w człowieku ów wewnętrzny konflikt. I w tym może też tkwi jedna z przyczyn, dla których wiersz ten nie został ani ostatecznie zredagowany, ani nie pojawił się w druku za życia Mickiewicza, który w połowie lat trzydziestych poszukiwał już raczej systemu, który mógłby objaśnić świat, a nie pozostawać przy pytaniach, wobec których człowiek jest bezradny[7].

[7] Problematykę paradygmatu pytań i poszukiwania systemu objaśniającego świat, jako odróżniających romantyzm przedlistopadowy i polistopadowy, ukazuje rozprawa I. Opackiego: *„Ewangelija" i „nieszczęście".* W: Idem: *Poezja romantycznych przełomów.* Wrocław 1972.

Zemsta Aleksandra Fredry wobec klęski powstania listopadowego

Zemsta Aleksandra Fredry powstała prawdopodobnie w roku 1833[1] i wystawiona została po raz pierwszy we Lwowie w roku 1834, uznawana bezdyskusyjnie za arcydzieło polskiego komediopisarza, odczytywana jest zwykle jako „czysta" komedia, a więc utwór wolny od jakiejkolwiek aluzyjności politycznej i aktualnych odniesień. Nawet jego fabuła umieszczona została w niezbyt określonym czasie historycznym i tylko drobiazgowa analiza wypowiedzi bohaterów pozwala na domniemania, iż można ją sytuować gdzieś w pierwszych latach XIX stulecia, jeszcze przed wkroczeniem wojsk Napoleona na ziemie polskie[2]. Oczywiście, jeśli próby określenia czasu akcji wymagają takich zabiegów w celu jego rekonstrukcji, to można chyba przyjąć, iż tak naprawdę jest to sprawa drugorzędna, a w istocie mamy do czynienia z pewną ponadczasowością komicznych sytuacji i dydaktyzmu finałowego przesłania, kierowanego do odbiorcy. Do tego celu wystarczyło autorowi użycie w kreacji świata przedstawionego charakterystycznych, wręcz stereotypowych dla przywoływanej w literaturze tego czasu wizji odchodzącego już w — niedaleką co prawda — przeszłość świata szlacheckiego sarmatyzmu wraz z jego pieczołowicie przestrzeganą wybujałą tytułomanią, skłonnoś-

[1] Zob. W. Natanson: *Sekrety fredrowskie*. Warszawa 1981, s. 104—112.
[2] Ibidem, s. 104—105.

cią do pieniactwa, a jednocześnie poszanowaniem dla troskliwie pielęgnowanej narodowej tradycji i obyczajów.

A przecież nasunąć się musi pytanie, czy utwór powstały w tak szczególnym czasie, krótko po klęsce powstania listopadowego, które nie było obojętne także dla mieszkańców zaboru austriackiego, śledzących zza kordonu przebieg militarnych zmagań, rzeczywiście mógł być pisany, a tym bardziej — odbierany przez współczesnych — z pominięciem kontekstu wydarzeń politycznych, tak żywo zaprzątających opinię publiczną również poza granicami Królestwa Polskiego[3]. W powstańczych szeregach znaleźli się przecież ochotnicy z Galicji, wśród nich dwaj młodsi bracia Aleksandra Fredry — Henryk i Edward. I choć sam poeta nie przekroczył granicy, aby też stanąć do walki, jak ponad dwadzieścia lat wcześniej w epoce napoleońskiej, jest to zrozumiałe nie tylko ze względu na nienajmłodszy już wiek i kłopoty zdrowotne, jak i zobowiązania rodzinne, ale także na typową dla pokolenia weteranów wojen z okresu Księstwa Warszawskiego rezerwę wobec powstania, którego szansę zwycięstwa oceniali bardzo krytycznie. Nie oznaczało to bynajmniej obojętności wobec tragedii rozgrywającej się za kordonem. Świadczy o tym chociażby fakt, iż Fredro uczestniczył w pracach tajnego komitetu obywatelskiego, który zajmował się organizacją pomocy dla uczestników walki.

Również po klęsce powstania w Galicji znalazło się wielu jego uczestników, którym udało się przekroczyć granicę austriacką i tam szukali schronienia, nienękani na ogół przez władze austriackie. Wystarczy przypomnieć Seweryna Goszczyńskiego czy Maurycego Gosławskiego, który ukrywał się pod fałszywym nazwiskiem. Również w domu Fredrów w Benkowej Wiszni znalazło schronienie dwóch żołnierzy-uchodźców[4].

Lwowskie Ossolineum podjęło z początkiem lat trzydziestych akcję wydawania tajnych druków, zarówno ulotnych, jak i broszur

[3] Na problem ten zwraca uwagę D. Ratajczakowa: *Wstęp*. W: A. Fredro: *Zemsta*. Kraków 1997, s. 31: „Tymczasem trudno przypuścić, aby powstanie listopadowe, które miało tak istotne konsekwencje dla historii, kultury, sztuki stulecia, pozostało bez najmniejszego wpływu na twórczość Fredry".

[4] Zob. A. Fredro: *Pisma wszystkie*. T. 14: *Korespondencja*. Oprac. K. Czajkowska, S. Pigoń. Warszawa 1976, s. 77.

czy książek, wśród których znalazła się nawet dwutomowa edycja poezji wspomnianego Maurycego Gosławskiego. Publikowano także teksty pisarzy, którzy znaleźli się na emigracji we Francji, m.in. Mickiewicza i Mochnackiego[5]. Świadczy to nie tylko o żywym zainteresowaniu i przejęciu się społeczeństwa Galicji sprawą powstania, ale także o istnieniu tajnych kontaktów z paryską emigracją.

Dowodem na to, jak głęboko przeżywał poeta ówczesne wydarzenia, mogą być słowa, jakie w styczniu 1832 roku skierował w liście do Józefa Grabowskiego:

> Trudno wziąć pióro w rękę bez bolesnego uczucia. Zaraz przed myśl staje obraz tego, co się stało od ostatniego widzenia się lub listu, obraz okropny. W jak krótkim czasie jakie długie, długie pasmo nieszczęść! Dzieci nasze jeszcze końca nie zobaczą[6].

Pod wrażeniem narodowych nieszczęść Fredro myślał już wtedy nawet o porzuceniu pisarstwa[7]:

> Autorstwo moje diabli wzięli, nie podlecę już nad ziemię w ołowianych botach, które los nam wszystkim wprawił[8].

Przyczynę tego jasno wskazuje w cytowanym liście, pisząc: „byłbym szczęśliwym, gdybym nie był Polakiem" i nazywając siebie: „biedny sierota — eks-poeta"[9]. Nie zarzucił wtedy Fredro pisania, lecz jego słowa wskazują wyraźnie, że nie widział się wówczas w roli twórcy komedii mających widzów po prostu bawić. Czy rzeczywiście więc rok później, pisząc *Zemstę*, był znowu beztroskim komediopisarzem, myślącym jedynie o dostarczeniu czytelnikom i widzom czystej rozrywki?

Rok 1833, kiedy to Fredro pracował nad *Zemstą*, przyniósł kolejne wydarzenia, które wywołały nie tylko poruszenie wśród opinii

---

[5] Działalność tę omawia w swej książce H. Łapiński: *U początków działalności wydawniczej Ossolineum 1817—1834*. Wrocław 1973.

[6] A. Fredro: *Pisma wszystkie*. T. 14…, s. 76—77.

[7] Kwestię zamilknięcia Fredry omawia D. Ratajczakowa: *Wstęp*…, s. 10—14.

[8] Ibidem, s. 77.

[9] Ibidem.

publicznej, ale miały także znaczące skutki dla sytuacji mieszkańców Galicji. Chodzi oczywiście o zakończoną klęską wyprawę Józefa Zaliwskiego, który wraz z całym oddziałem emigrantów — byłych żołnierzy powstania listopadowego, przedostał się nielegalnie przez granicę właśnie z ziem zaboru austriackiego na teren Królestwa Polskiego z intencją wznowienia tam powstańczych walk. W konsekwencji pod naciskiem Rosji także na terenie Galicji władze austriackie zaostrzyły kurs wobec Polaków, zwłaszcza nielegalnie przebywających tam emigrantów, podejmując akcję represyjną, aresztowania, a także wpadając na trop tajnej działalności wydawniczej Ossolineum i kładąc jej ostateczny kres.

Wobec wszystkich tych wydarzeń Fredro nie mógł pozostawać obojętny, tym bardziej że wielokrotnie wcześniej dawał dowody swojego zaangażowania w aktualne sprawy polityczne, począwszy od lat wczesnej młodości, gdy wstąpił do wojsk Księstwa Warszawskiego i przemierzył z Napoleonem cały szlak kampanii rosyjskiej aż do ostatecznej klęski Cesarza[10], ale także i później, angażując się w polityczną działalność w sejmie galicyjskim.

Pośrednim tropem, wskazującym na możliwość aluzyjnego odbioru *Zemsty*, jest wielokrotnie wskazywane przez badaczy istnienie zdumiewających zbieżności pomiędzy komedią Fredry a *Panem Tadeuszem* Mickiewicza, choć obydwaj twórcy pracowali nad swymi arcydziełami niezależnie od siebie, publikując je — w przypadku *Zemsty* chodzi oczywiście o premierę sceniczną — w tym samym 1834 roku. Obydwa utwory sięgają do świata szlacheckiej przeszłości, sytuując go w początkach XIX stulecia, gdy powoli ustępuje on wobec gwałtowanych przemian niesionych przez wichry historii. Bohaterowie Mickiewicza i Fredry nie są wolni od wad i przywar, symbolizujących to, co najgorsze w tradycji sarmackiej, a jednocześnie są głęboko ludzcy w swoich reakcjach i odczuciach, zjednując sobie w gruncie rzeczy sympatię czytelników.

Oczywiście najbardziej uderzająca jest zbieżność głównego motywu fabularnego obydwu utworów — zajadły spór o zrujnowany

[10] O wpływie wojennych przeżyć na osobowość Fredry pisze Z. Kuchowicz: *Aleksander Fredro we fraku i w szlafroku*. Łódź 1989, s. 69—81.

zamek, w którego cieniu toczą się wszystkie wydarzenia, łącznie z wpisanymi w akcję wątkami erotycznymi, komplikującymi się wobec wrogości skłóconych rodzin. Dodajmy, że motyw zamku jest w obydwu przypadkach znaczący właśnie jako symbol wyraźnie odwołujący się do czasu historycznego, w którym toczy się fabuła tych utworów. Zrujnowany zamek utrwalony został bowiem w literaturze klasycystycznej jako alegoria upadającej lub unicestwionej rozbiorami Rzeczpospolitej, a *Król zamczyska* Seweryna Goszczyńskiego świadczy dobitnie, że i romantycy motyw ten tak właśnie rozumieli, rozbudowując jego symboliczne znaczenia.

Wreszcie wskazać trzeba na wieloznaczność tytułowych wydarzeń fabularnych w obydwu utworach — zarówno bowiem „zemsta" Cześnika, jak i „ostatni zajazd" skierowany przeciw Soplicom, odnoszą w konsekwencji skutek zupełnie niezamierzony. W Mickiewiczowskim poemacie ów zajazd, stanowiący kulminację konfliktu pomiędzy zwaśnionymi stronami, prowadzi w rzeczywistości ku zgodzie i pojednaniu, a dostrzeżenie wspólnego wroga wyrywa bohaterów *Pana Tadeusza* z mentalnego zaścianka i stanowi przełomowy krok w budowaniu ich wspólnej świadomości narodowej[11]. Również w *Zemście* uknuta przez Cześnika intryga odnosi skutek dokładnie odwrotny od zamierzonego. Spełniają się nie tylko pragnienia zakochanych młodych bohaterów komedii, ale w efekcie zawarta zostaje pomiędzy obydwoma protagonistami utworu zgoda, o której nie tylko nie byliby w stanie wcześniej pomyśleć, ale przeciwko której skierowane były dotychczas wszystkie ich działania. Mamy tu więc do czynienia z nieco przewrotną ilustracją chrześcijańskiej zasady *felix culpa* — konsekwencją popełnionej winy stają się błogosławione dla przyszłości skutki. Zgodne to także z romantyczną historiozofią, w której koncepcjach na realizację boskiego planu dziejów składają się działania ludzi także nieświadomych swej roli, niepojmujących, w jaki sposób ich czyny odnoszą z czasem efekty zupełnie inne niż spodziewane.

Najważniejsze jednak wydaje się wynikające z tych niespodziewanych zwrotów fabularnych przesłanie, którymi kończą się oby-

[11] Pisze o tym I. Opacki: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z epilogiem?* W: Idem: *„W środku niebokręga". Poezja romantycznych przełomów.* Katowice 1995.

dwa utwory — wezwanie do zgody, która łączy bohaterów literackich *Zemsty* i *Pana Tadeusza*, kierowane jest przecież do odbiorców tych dzieł. Tak traktować trzeba XII księgę Mickiewiczowskiej epopei, zatytułowaną *Kochajmy się*, w której wszystkie działania postaci, łączących się we wspólnej sprawie dobra narodu, przenika atmosfera pojednania i zgody w imię wyższych celów. Temu zresztą służyło także odwołanie się w *Panu Tadeuszu* do mitu napoleońskiego i epoki zwycięstw Cesarza, bowiem w kontekście niedawnej klęski powstania listopadowego tamte wydarzenia nabierają kontrastowo odmiennego charakteru w świadomości Polaków. Rzecz w tym, że w świetle emigracyjnych dyskusji nad przyczynami klęski powstanie postrzegane było przede wszystkim w kontekście kłótni i sporów politycznych, rozciągających się jeszcze na emigracyjną rzeczywistość — i w tym właśnie braku jedności doszukiwano się też jednej z najważniejszych przyczyn klęski powstania. Mit napoleoński był przypomnieniem tej właśnie upragnionej jedności i wezwaniem do przygotowania się na czas, który — jak wierzono — musi kiedyś przyjść. Kryło się w tym także wezwanie powtarzane przez księdza Robaka, aby najpierw „dom oczyścić z śmieci”[12]. W ten sposób kreowany na nowo w *Panu Tadeuszu* mit Napoleona stawał się wezwaniem do dyskusji o przyszłości i jednocześnie konkretną propozycją polityczną. Przypominając tamte lata, pełne nadziei na lepszą przyszłość, epopeja Mickiewicza przynosiła wezwanie do porzucenia tych sporów i waśni, widząc w jedności i wspólnocie celów narodu, ponad interesami rodów czy stanów, warunek przyszłego odrodzenia niepodległości ojczyzny. Zgoda staje się więc w *Panu Tadeuszu* także hasłem politycznego działania, wytyczną na przyszłość[13].

Fakt, iż do Fredry docierać musiały także echa emigracyjnych komentarzy i sporów — a dyskusje o przyczynach klęski powstania toczyły się przecież także w Galicji, choć pod powierzchnią kontro-

[12] A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z.J. Nowak. Warszawa 1995, Wydanie Rocznicowe, ksiega IV, w. 447.

[13] O przesłaniu politycznym *Pana Tadeusza* i wykorzystaniu w tym celu mitu napoleońskiego zob. J. Lyszczyna: *Mit napoleoński w „Panu Tadeuszu”*. W: *„Pan Tadeusz” i jego dziedzictwo. Poemat*. Red. B. Dopart, F. Ziejka. Kraków 1999, s. 313—323.

lowanych przez cenzurę obszarów wypowiedzi — pozwala także w zakończeniu *Zemsty* dopatrywać się podobnego przesłania:

WSZYSCY
Zgoda! zgoda!
[…]
WACŁAW
Tak jest — zgoda,
A Bóg wtedy rękę poda[14]

Te słowa bohaterów komedii Fredry odnieść można przecież nie tylko do nich samych, ale odczytać jako przesłanie kierowane do współrodaków. A wówczas — jak i zakończenie *Pana Tadeusza* — można zrozumieć je także jako wytyczną i fundament programu narodowego działania[15]. Jest przecież jednak różnica pomiędzy tymi tak pozornie podobnymi zakończeniami obydwu utworów. W *Panu Tadeuszu* owa narodowa zgoda staje się faktem w obliczu historycznego zwrotu, jakim jest początek kampanii rosyjskiej Napoleona i wkroczenie wojsk polskich na Litwę. W komedii Fredry owe deklaracje zgody są nie tylko wymuszone niespodziewanym zwrotem komediowej fabuły, ale w kontekście poprzedzających je intryg, które odsłaniają prawdziwy charakter głównych postaci, czytelnik nie jest do końca przekonany, iż ta cudowna przemiana pieniaczy w zgodnych sąsiadów będzie trwała i szczera. Ale przecież i *Pan Tadeusz*, i *Zemsta* zawierają pierwiastek optymizmu właśnie w uprzytomnieniu czytelnikowi, iż to wstępujące na scenę młode pokolenie — pokolenie Tadeusza, ale także Wacława i Klary — będzie urządzać świat już zupełnie inaczej niż ich ojcowie.

---

[14] A. Fredro: *Wybór dzieł*. T. 2: *Komedie. Wiersze i proza*. Oprac. B. Zakrzewski. Wrocław 1994, s. 117.

[15] Na jeszcze inny, ważny aspekt interpretacji komedii Fredry w kontekście klęski powstania listopadowego zwraca uwagę D. Ratajczakowa: *Wstęp…*, s. 34: „Na powstaniu *Zemsty* i *Ślubów panieńskich* […] zaważył czynnik dodatkowy, będący rezultatem klęski listopadowej, a występujący w sposób nadwyrazisty w twórczości emigrantów: świadomość przesunięcia egzystencji ojczyzny w sferę słowa, zatem literatury. Właśnie bowiem literatura zdolna była uchronić przed niepamięcią zagrożoną polskość — barwność języka, obyczaju, typy ludzkie…".

Zauważmy, że wykorzystywanie błahej, komediowej fabuły w celach moralizatorsko-dydaktycznych czy politycznych leżało w oświeceniowej tradycji tego gatunku, z której twórczość Fredry przecież wyrastała. Wystarczy przywołać chociażby przykład premierowej inscenizacji opery komicznej Wojciecha Bogusławskiego *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, odbieranej w kontekście wydarzeń 1794 roku również jako wezwanie do narodowej zgody i jedności wobec wspólnych zagrożeń, w taki sposób też wystawianej w okresie insurekcji kościuszkowskiej.

Czy więc traktowanie *Zemsty* jako komedii całkowicie obojętnej wobec wydarzeń, którymi żył cały naród — także przecież jej twórca — w okresie poprzedzającym jej powstanie, nie jest po prostu bezwiednym powtarzaniem sądów, jakie sformułował już w 1835 roku w swej rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej* Seweryn Goszczyński, sugestywnie oskarżając Fredrę, iż jego utwory „są nienarodowe”[16]? A przecież jako jaskrawą niesprawiedliwość odczytujemy dziś zarzuty Goszczyńskiego, iż twórczość komediopisarza nie zasługuje na wysoką ocenę ze względów czysto artystycznych — krytyk dostrzegał bowiem w jego dziełach „jednostajność stylu, oklepane miłosne intrygi, jednym słowem, wszystkie niedorzeczności pseudoklasycznych komedii”[17]. Chyba więc na paradoks zakrawa konstatacja, iż to właśnie powszechne uznanie *Zemsty* za arcydzieło, wyróżniające się wybitnymi walorami artystycznymi, sprawia, że kolejne pokolenia czytelników i widzów odbierają ją jako komedię całkowicie oderwaną od realiów czasu, w którym powstała.

---

[16] S. Goszczyński: *Nowa epoka poezji polskiej*. W: Idem: *Dzieła zbiorowe*. T. 3: *Podróże i rozprawy literackie*. Wyd. Z. Wasilewski. Lwów 1911, s. 229. Jak zauważa W. Natanson, sądy Goszczyńskiego „podobnie jak opinie Dembowskiego, Borkowskiego, Jabłonowskiego i innych, długie lata wpływały na niedocenianie Fredry” (W. Natanson: *Sekrety fredrowskie…*, s. 11).

[17] S. Goszczyński: *Nowa epoka…*, s. 229.

Lambro Juliusza Słowackiego — etyka i pragmatyka zemsty

Wydany w 1833 roku w trzecim tomie poezji Juliusza Słowackiego *Lambro* różnił się bardzo od poprzednich, młodzieńczych jego poematów, pisanych jeszcze w Warszawie[1]. To utwór przede wszystkim dojrzalszy, stworzony już przez poetę świadomego swej własnej oryginalności twórczej, wkraczającego na samodzielną drogę literacką, będącą owocem wcześniejszych poszukiwań i eksperymentów estetycznych, dotychczas jednak w większości wtórnych i mało nowatorskich. Ale *Lambro* — jakkolwiek jeszcze niedoskonały wydawać się może w zestawieniu z niewiele przecież późniejszą twórczością Słowackiego — wnosi do niej nową jakość nie tylko w aspekcie estetycznym. To poemat napisany już przez człowieka, który wiele przeżył i przemyślał, który podejmuje problematykę etyczną umieszczoną nie w abstrakcyjnym kontekście literackiej, egzaltowanej wyobraźni, ale dotyka najżywszych dylematów, jakimi żyła emigrancka społeczność polistopadowych wygnańców. Inna rzecz, na ile ten proces wzmogło czy nawet wymusiło nieprzychylne przyjęcie dwóch poprzednich tomów jego poezji i mieszające się z oburzeniem komentarze o obojętności poety wobec narodowych nieszczęść.

Jednym z wyraźnych symptomów porzucenia przez poetę postawy wczesnoromantycznego estetyzmu i przyjęcia koncepcji lite-

[1] Zob. J. Maciejewski: *Powieści poetyckie Słowackiego*. Poznań 1991, s. 112—116.

ratury zaangażowanej w zewnętrzną rzeczywistość, tak wyraźnej i oczywistej przecież w całej późniejszej twórczości Słowackiego, choć nie zawsze — jak np. w przypadku *Balladyny* czy twórczości genezyjskiej — tak to odbierano, było podjęcie w *Lambrze* polemiki z Mickiewiczem, co zauważył już Manfred Kridl[2], pisząc w swej książce o antagonizmie wieszczów o tym poemacie jako reakcji ma *Konrada Wallenroda*.

Tych zbieżności można wskazać wiele, ograniczmy się więc do tych najbardziej oczywistych — obydwa poematy ukazują dramatyczny moment śmiertelnej groźby dla całego narodu i jednocześnie przedsięwzięte przez jednostkę próby jego ocalenia za cenę całkowitego poświęcenia i samozagłady, której zapowiedzią jest pijaństwo Konrada i narkomania Lambra. Przestrzeń polemiki stwarzają jednak różnice w działaniu obydwu bohaterów, dotyczące zarówno ich motywacji i celów, sposobów, jak i skutków podejmowanych przedsięwzięć.

Wskażmy te oczywiste różnice w obydwu poematach. Odmienne są przede wszystkim skutki działania Konrada Wallenroda i Lambra. Gdy ten pierwszy osiąga zamierzony cel — unicestwienie wroga zagrażającego bytowi jego narodu, to w drugim przypadku cel taki od początku jest niemożliwy do uzyskania, z czego oczywiście doskonale zdaje sobie sprawę bohater poematu Słowackiego. Inaczej mówiąc, gdy bohater Mickiewicza działa po prostu pragmatycznie — i w tym kontekście rozpatrywać trzeba pojawiający się w poemacie dylemat etyczny — to Lambro postępuje od początku wręcz irracjonalnie, wiedząc, że jego działania nie przyniosą żadnych konkretnych rezultatów. Z tego wynika także odmienność problematyki zemsty w obydwu utworach. Co prawda Konrad Wallenrod wspomina wielokrotnie o zemście, która przyświeca jego poczynaniom, tak naprawdę jednak mają one przecież charakter wybitnie pragmatyczny i odwoływanie się do uczucia zemsty służy wyłącznie zagłuszaniu wątpliwości natury etycznej, które pojawiają się tam w kontekście zdrady. Korsarska działalność Lambra, niemająca żadnego

[2] M. Kridl: *Antagonizm wieszczów: rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*. Warszawa 1925.

aspektu pragmatycznego ze względu na brak możliwości osiągnięcia w ten sposób jakichkolwiek korzyści dla swego narodu, motywowana jest wyłącznie chęcią odwetu.

Tak więc w *Konradzie Wallenrodzie* problemy etyczne rodzi nie zemsta, a zdrada, która jest nie tylko złamaniem etosu średniowiecznego rycerza, ale jest po prostu niezgodna z etyką chrześcijańską. Napięcie wewnętrzne rodzi się w tym poemacie właśnie z tej ambiwalencji zdrady jako z jednej strony jedynej skutecznej metody walki z wrogiem i ocalenia własnego narodu, a więc uzyskania przez nią niejako pragmatycznej sankcji słuszności, a jednocześnie jako metody etycznie nie do przyjęcia. Dodajmy, że wbrew upraszczającemu problem odczytaniu *Konrada Wallenroda* poemat nie był, rzecz jasna, apoteozą zdrady, gdyż wtedy musiałby przynosić jednocześnie mniej czy bardziej przekonujące argumenty niwelujące problematykę etyczną. Mickiewicz stawiał w tym utworze znak zapytania, czy rzeczywiście cel uświęca środki, czy można wartości etyczne podporządkowywać celom pragmatycznym[3].

Inaczej rzecz wygląda w *Lambrze*, gdzie nie pojawia się problem zdrady[4], a obecny jest problem zemsty, pozbawionej jakichkolwiek motywacji pragmatycznych. Można więc powiedzieć, że w ten sposób poemat Słowackiego stawia przed czytelnikiem problem etyczny w stanie czystym.

Zemsta była jednym z ważnych problemów literatury przedpowstaniowej, można zresztą postawić tezę, że w pewnym stopniu pełniła — w warunkach represyjnej cenzury w Królestwie Polskim i na ziemiach wcielonych do Rosji — funkcję zastępczą, przez co redukowany był także jej aspekt etyczny. Nie chodziło bowiem o rozważanie słuszności czy niedopuszczalności zemsty jako takiej, a raczej o kamuflaż tematyki niepodległościowej, która oczywiście nie mogła pojawić się w oficjalnie wydawanych drukach. Zresztą tak

[3] O problematyce zdrady w literaturze porozbiorowej zob. *Bo insza rzecz jest zdradzić, insza dać się złudzić. Problem zdrady w Polsce przełomu XVIII i XIX w*. Red. A. Grześkowiak-Krwawicz. Warszawa 1995; P. Żbikowski: *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego oświecenia i zwiastuny romantyzmu*. Wrocław 2007, s. 98—216.

[4] J. Maciejewski: *Powieści poetyckie…*, s. 115.

można tłumaczyć werbalną obecność problematyki zemsty — problematyki pozornej w tym utworze, bo przecież wcale nie o zemstę chodzi — w *Konradzie Wallenrodzie*, którego akcja dodatkowo jeszcze rzucona została na tło zamierzchłego średniowiecza.

Zemsta jako motyw działania bohatera pojawiała się w wielu wczesnoromantycznych powieściach poetyckich, wystarczy wspomnieć *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego czy utwory samego Słowackiego — pierwszą wersję *Szanfarego* i *Araba*, w którym to poemacie nie tylko nie znamy jej przyczyn, ale nawet jej cel dla czytelnika — a może i samego protagonisty — jest niejasny. Czasem motyw zemsty łączy się — jak w *Żmii* czy *Janie Bieleckim* Słowackiego — ze zdradą, istotne jest tu jednak właśnie owo kryterium pragmatyczne: czy zdrada służy — jak w przypadku *Konrada Wallenroda* — celom etycznie usprawiedliwionym i powstaje wtedy dylemat, czy cel uświęca środki, czy też, jak w przypadku pozostałych poematów, zdrada jest jedynie narzędziem zemsty, wtedy w ocenie etycznej czynów bohatera traci sens rozróżnienie na cele i środki, skoro obydwa podlegają jednakowej, negatywnej kwalifikacji moralnej.

Taka właśnie sytuacja jest w *Lambrze*, gdzie mamy do czynienia jedynie z pragnieniem zemsty, a więc w pewien sposób z utożsamieniem celu i środków. Tak naprawdę w miejsce dylematów etycznych, które przeżywał Konrad Wallenrod, pojawiają się tu egzystencjalne problemy jednostki, stającej wobec rzeczywistości, która ją przerasta i z którą nie można sobie poradzić w żaden najbardziej nawet tragiczny sposób. Stąd też byronizm tego poematu, było to bowiem dla pokolenia Słowackiego jedyne wówczas narzędzie, aby problematykę tę zgłębić. Wielką zdobyczą wczesnoromantycznej antropologii było bowiem odkrycie, że człowiek nie jest obiektywnie ani dobry ani zły, kształtują go napotykane okoliczności i wynikające z nich — a nie z obiektywnego fatum czy niezmiennych predyspozycji jednostki — czyny. Byronizm pomagał zrozumieć te uwikłania jednostki — nie oznaczało to, rzecz jasna, akceptacji zła, którego ocena etyczna była jednoznaczna, ale przecież pozwalało to nie potępiać człowieka, którego motywy działania i okoliczności, wiodące go do popełnienia określonego czynu, starano się zrozumieć, czego przykładem mogą być chociażby ballady Mickiewicza, jak *Lilije* czy *Świtezianka.*

Warto wspomnieć także o młodzieńczych powieściach Zygmunta Krasińskiego, w których zemsta miała jednak także pewien cel pragmatyczny, pozwalała bowiem, podobnie jak w dramatach Shakespeare'a, na usunięcie przyczyny zła i przywrócenie porządku moralnego świata, choć nie było to zwykle jednoznaczne, bowiem skutków owego zła cofnąć się już nie dało i w pewien sposób można mówić o jego triumfie.

Ale początek lat trzydziestych XIX wieku to moment gwałtownej reorientacji polskiego romantyzmu. Ich wyznacznikiem mogą być takie dzieła, jak *Dziadów część III* Mickiewicza, *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego czy *Kordian* Słowackiego[5], przynoszące kreacje bohaterów przeżywających głęboką przemianę, której symptomem było m.in. odrzucenie wczesnoromantycznego byronizmu. Tak więc zestawiając *Lambra* z *Konradem Wallenrodem*, musimy widzieć utwór Słowackiego także w perspektywie bliskiego chronologicznie *Kordiana*, który w twórczości Słowackiego był takim właśnie rozrachunkiem z własną wczesnoromantyczną poezją, z kreacjami wcześniejszych bohaterów i młodzieńczymi fascynacjami literackimi[6]. Tak jak Mickiewiczowski Gustaw-Konrad z *Wielkiej improwizacji* czy śpiewający wcześniej pieśń z refrenem:

> Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,
> Z Bogiem i choćby mimo Boga![7]

— staje się w końcu dramatu zupełnie innym człowiekiem, wyznającym zasady mesjanizmu, tak byroniczny Lambro, szukający jedynie zemsty i odkrywający, iż nie przynosi ona ukojenia, zastąpiony

[5] Zob. J. Lyszczyna: *Trzy liryczne komentarze (Gosławski — Garczyński — Mickiewicz)*. W: *„Pieśni ogromnych dwanaście…". Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"*. Red. M. Piechota. Katowice 2000, s. 157—166; J. Lyszczyna: *Dwa poematy, czyli kryzys romantycznej epiki. „Wacława dzieje" Stefana Garczyńskiego, „Tęsknota" Maurycego Gosławskiego*. W: *Genologia i konteksty*. Red. C. Dutka. Zielona Góra 2000, s. 235—240.

[6] O związkach obydwu utworów pisze Z. Przychodniak: *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra" do „Kordiana"*. W: *Słowacki współczesnych i potomnych*. Red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak. Poznań 2000, s. 55—70.

[7] A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 153.

zostaje wnet przez Słowackiego Kordianem, kierującym się zupełnie innym, już pragmatycznym, celem. Bohater Mickiewicza zdołał odrzucić tę część osobowości, która ujawniła się w wymienionych jego wypowiedziach, dopiero po przejściu odprawionych przez Księdza Piotra egzorcyzmów, co jednoznacznie wskazuje na diabelską inspirację bohatera romantycznego ideą zemsty. Ale też *Dziady* przynoszą wyraźną orientację na etykę chrześcijańską, niezależnie od niedającej się do końca pogodzić z katolicką ortodoksją idei mesjanizmu narodowego. Wymowne zresztą, że sam Mickiewicz na emigracji odrzuci także swego *Konrada Wallenroda*, potępiając jego wymowę i negując — niesłusznie przecież — nawet jego wartość artystyczną.

Problem zemsty i zdrady wróci w latach trzydziestych także w dramatach Zygmunta Krasińskiego — zemsta czy to w przypadku *Irydiona*, czy *Nie-Boskiej komedii*, będzie zawsze motywacją działania bezbożną, pogańską, skierowaną przeciw chrześcijaństwu, o czym świadczy wymownie fabuła obydwu utworów. Drugorzędny charakter ma tu pragmatyczna motywacja odrzucenia idei zemsty, która w żaden sposób nie służy budowaniu nowego świata, pozostając wyłącznie siłą destrukcyjną, która nie ma żadnego sensu w Bożym zamyśle dziejów, na pierwszy plan wysuwa się bowiem motywacja etyczna, wynikająca z chrześcijańskiej wizji świata i przenikającej obydwa dramaty idei prowidencjalizmu.

Zestawiając *Lambra* z *Kordianem*, zauważyć musimy obecność wczesnoromantycznego splotu motywacji — Kordian pragnie zemsty, do której wzywa: „Z Cezara karła weźmy zemstę Rzymianina”[8], jego czyn jest jednak także zdradą, decydując się na zamach na cara, łamie przecież żołnierską przysięgę wierności. Czyn Kordiana rodzi dylematy zarówno pragmatyczne — tak naprawdę przecież wątpliwe jest, czy zabójstwo cara przyniesie Polsce wolność — jak i etyczne, bo zabójstwo to sprzeniewierzenie się zasadom chrześcijańskim, w dodatku byłoby to zabójstwo polskiego króla, bo car jest właśnie po koronacji w warszawskiej katedrze. Taką wizję roztacza przed spiskowcami Prezes:

[8] J. Słowacki: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 6: *Dramaty*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1959, s. 235.

Patrz, car zabity — we krwi — zabita rodzina —
Bo to następstwo zbrodni... lecz nas Bóg ukarze![9]

Ale to oznacza również, że problematyka *Kordiana*, podobnie jak *Lambra*, nie dotyczy celowości powstania listopadowego, a więc oceny przeszłości. To utwór podejmujący aktualne problemy stojące przed polską emigracją po powstaniu, nie tylko etyczne, ale również — w odróżnieniu od *Lambra* — pragmatyczne, a więc przede wszystkim problem celowości myśli o walce zbrojnej w sytuacji po klęsce. Pamiętajmy, że rok 1833 to moment wyprawy porucznika Zaliwskiego i związanych z nią złudnych nadziei części emigracji na wznowienie powstania.

Tak więc *Lambra* widzieć możemy jako ogniwo pośrednie, wiodące Słowackiego w stronę *Kordiana*. O tym, że poemat ten miał być diagnozą współczesności, utrzymaną w duchu byronizmu, pisał Słowacki w przedmowie do III tomu swych poezji:

> […] Lambro jest to człowiek będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcielone szyderstwo losu, a życie jego jest podobne do życia wielu teraz mrących ludzi, o których przyjaciele piszą, czym być mogli, o których nieznajomi mówią, że nie byli niczym[10].

I dodajmy, że problem zemsty powróci jeszcze w późnej, genezyjskiej twórczości Słowackiego, tyle że jej ocena etyczna będzie tu pozytywna — wtedy bowiem poeta dostrzegać będzie jej sens w Bożym planie dziejów, sens jako siły niszczącej, ale przez to koniecznej, bo nowe formy powstawać mogą przecież tylko na miejsce całkowicie zniszczonych[11].

---

[9] Ibidem.

[10] J. Słowacki: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 2: *Poematy*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1959, s. 155.

[11] Zob. J. Lyszczyna: *Etyka i estetyka w twórczości genezyjskiej Juliusza Słowackiego*. W: *Słowacki współczesnych i potomnych…*, s. 131—138.

Szwajcarska baśń Juliusza Słowackiego

Poemat *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego prowokuje uważnego czytelnika do postawienia szeregu pytań. Jedno z nich dotyczyć może tak uderzającej cechy jego poetyki, jaką stanowią wyraźnie sentymentalne rysy tego utworu[1]. Sentymentalizm ten[2] jest w poemacie Słowackiego czytelnie sygnalizowany od samego początku — już w drugim wersie narrator skarży się przecież: „Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty" (I, w. 2)[3]. Sentymentalne są jego uczucia i gesty — „Stanąłem przed nią i spuściłem oczy" (II, w. 40), sentymentalny jest nakreślony przez narratora jej — bezimiennej bohaterki poematu — wizerunek, gdy dostrzega „rumieniec bez wstydu i grzechu, / Co się na twarzy urodził z uśmiechu" (III, w. 67—68), czy też wówczas, gdy pada utrzymane w poetyce naiwnej, sentymentalnej wyznanie:

---

[1] Na sielskość krajobrazów oraz sentymentalne nacechowanie słownictwa w tym poemacie zwraca uwagę J. Maciejewski w: *Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław 1974, s. 100—106.

[2] Postawę romantyków wobec sentymentalizmu opisuje w swym studium T. Kostkiewiczowa: *Tradycja sentymentalizmu w poezji epoki romantycznej*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria trzecia. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1981, s. 143—162.

[3] Cytaty z poematu według wydania J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 3: *Poematy*. Warszawa 1952. W tekście lokalizuję je, podając wersy i numer pieśni.

Raz — że nie była niebieskim aniołem,
Myślałem całe długie pół godziny;
Wyspowiadałem się potem z tej winy —
V, w. 88—90

Tak samo zachowują się wspólnie bohaterowie poematu: „Mówiąc do siebie / Wbite do wody trzymaliśmy oczy" (VI, w. 118—119). Dodajmy jeszcze wyraźnie sformułowaną przez narratora sentymentalną koncepcję miłości jako związku dusz — już na samym początku poematu pojawia się uzasadnione właśnie takim jej pojmowaniem pytanie: „czemu ta dusza, z popiołów, / Nie wylatuje za nią do aniołów?" (I, w. 3—4), podobnie później, w opisie typowej dla sentymentalizmu schadzki nad wodą: „Gdzieśmy raz pierwszy przez usta zeznali, / Że się już dawno sercami kochamy" (VI, w. 114—115). W parze z tym idzie też chęć całkowitej izolacji od świata ludzi na rzecz poczucia jedności z naturą — „Odtąd szczęśliwi byliśmy i sami" (IV, w. 69), „Byliśmy niczym niestrwożeni — sami —" (X, w. 205) wyznaje narrator. Ta izolacja od świata jest w całym poemacie konsekwentna, zarówno w jego warstwie fabularnej, gdy ów fantastyczny romans rozgrywa się w scenerii szwajcarskich Alp, jak i w jego lirycznych partiach, otwierających i zamykających całość. Charakterystyczny jest także ów alpejski pejzaż, gdy pojawia się wizja rajskiego ustronia, nad którym „stróż anioł biały / Rozwijał skrzydła od skały do skały, / I nakrywał ten cały parów dziki" (IX, w. 197—199):

W jakim szalecie żyłem z moją miłą;
I wiele nam róż do okien świeciło,
I wiele wiszeń naokoło rosło,
Ile słowików na wiszniach się niosło;
Ile tam w każdą noc miesięczną, bladą,
Kłóteń słowików płaczących z kaskadą;
IX, w. 187—192

Swoistą repliką tego sentymentalno-sielskiego pejzażu jest pojawiający się w zakończeniu poematu pejzaż liryczny, wykreowany wyraźnie jako transpozycja uczuć — już nie narratora, a w tym mo-

mencie po prostu podmiotu lirycznego — w postaci wizji, mieszczącej cały konwencjonalny sztafaż sentymentalnych rekwizytów, niosących tu z sobą ogromny emocjonalny ładunek:

Jest pod mojemi oknami fontanna,
Co wiecznie jęczy zapłakanym szumem;
Jest jedne drzewo, gdzie harfowym tłumem
Żyją słowiki; jedna szyba szklanna,
Gdzie co noc blada zaziera Dyjanna
I czoło moje smutnym blaskiem mami.
I tak mię budzą zalanego łzami,
Te drzewo, księżyc ten, i ta fontanna.
I wstaję blady, przez okno wyzieram
Słuchając różnych płaczów na dolinie.
Słowiki jęczą i fontanna płynie,
Mówią mi o niej — ja serce otwieram
I o śmierć prędką modlę się z rozpaczą,
I schnę, i więdnę […]

XIX, w. 396—409

A przecież wskazując te wszystkie sentymentalne, tak mocno w poemacie eksponowane cechy, dostrzegamy w nich jednocześnie wyraźne rysy, przekreślające możliwość dosłownego ich odczytywania. Tak naprawdę nie sentymentalny pejzaż określa scenerię poematu — choć w pewnych momentach właśnie on staje się wyrazem emocjonalnych przeżyć narratora i narzędziem ich artykulacji, właściwym tłem warstwy fabularnej jest tu jednak romantyczna sceneria niebotycznych gór. Jeszcze wyraźniej staje się to widoczne, gdy przyjrzymy się warstwie językowo-stylistycznej utworu — zamiast sentymentalnej prostoty znajdziemy w niej skrzący się bogactwem wyszukanej metaforyki całkowicie romantyczny styl poetycki[4].

Podobnie rzecz przedstawia się w przypadku innych wskazanych wcześniej i odwołujących się do sentymentalizmu cech utworu. Sen-

[4] Przykładem może być obraz alpejskiej kaskady, którego analizę przedstawił S. Makowski: *„Tęcza na burzy w parowie"*. W: Idem: *Tęcze i świerzopy. Słowacki. Beniowski. Mickiewicz*. Wrocław 1984, s. 226—230. Zob. też Idem: *W szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*. Warszawa 1976.

tymentalna koncepcja miłości jako nierozerwalnego związku dusz, łączącego ludzi tak przed ich urodzeniem, jak i po śmierci, najwyraźniej się tu nie sprawdza. Z tego przekonania wyrastała w Mickiewiczowskiej *Romantyczności* wiara ludu, iż „Jasio być musi przy swej Karusi, / On ją kochał za żywota"[5], tymczasem narrator poematu *W Szwajcarii* dziwi się: „czemu ta dusza, z popiołów, / Nie wylatuje za nią do aniołów?" (I, w. 3—4), i — jak wyznaje — „o śmierć prędką modlę się z rozpaczą, / I schnę, i więdnę — i ach, nie umieram…" (XIX, w. 408—409).

Sentymentalni bohaterowie byli w istocie uciekinierami z realnego świata, a ich nocne schadzki pod jaworem czy nad brzegiem strumienia były tylko chwilami wykradzionymi codzienności, do której znów wraz z pierwszym brzaskiem trzeba było powrócić. W poemacie Słowackiego owego realnego świata w ogóle nie ma, para bohaterów żyje w całkowitym oderwaniu od wszystkiego, co nie jest nimi samymi i otaczającą ich naturą, nie mają oni żadnej historii ani przyszłości, nie krępują ich żadne więzy rodzinne czy towarzyskie. Ich świat jest światem od początku do końca wykreowanym w poetyckiej wyobraźni — i tak też właśnie, odrzucając wszelkie biograficzne próby wyjaśniania, które w przypadku tego poematu niczego nie tłumaczą, odczytywać trzeba utwór Słowackiego, jako będący tylko marzeniem i fantazją, grą wyobraźni[6].

To odpowiedź na kolejne pytanie, jakie zadać można sobie, czytając *W Szwajcarii* — wychodząc poza wszelkie konteksty biograficzne i pozostając wyłącznie w obrębie świata poetyckiego tego utworu, na gruncie jego wewnętrznej prawdy, stajemy przecież przed problemem, czy cała obecna w nim warstwa fabularna, rozwijana przez narratora z perspektywy lirycznych ram poematu, stanowi dla niego wspomnienie przeżytych chwil, czy też jest wyłącznie projekcją jego wyobraźni? Nie przyniesie nam odpowiedzi analiza sposobu narracji i budowania fabuły, w której dopatrywano

[5] A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 56.

[6] Bezzasadności tego rodzaju biograficznych interpretacji dowiódł J. Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego*…, s. 94—114, m.in. zestawiając poemat z listami poety z okresu szwajcarskiego.

się w naszych czasach swoistej poetyki filmowego montażu. Oczywiście te „filmowe" analogie pozostają tylko próbą metaforycznego opisu zastosowanej tu techniki fabularnej, wydaje się jednak, że wystarczająco tłumaczy ją psychologiczna zasada luźnych skojarzeń, którą w epoce romantyzmu stosowano np. w konstrukcji fabuły gawędy. W poemacie Słowackiego jest to szczególnie wyraźne w narzucaniu wydarzeniom ogromnego tempa, jak i w swego rodzaju pomniejszaniu ogromu przestrzeni, czytelnego w warstwie językowej, w znaczeniu słów, ale redukowanego w perspektywie świadomości narratora do jednej dającej się objąć okiem wyobraźni sceny, którą stanowią majestatyczne krajobrazy Alp[7]. Ruch lekceważy tu prawa przestrzeni, w której bohaterowie poematu swobodnie się przemieszczają:

Poszedłem za nią przez góry, doliny,
I szliśmy razem u stóp tej lawiny,
III, w. 41—42

Odtąd szczęśliwi byliśmy i sami,
Płynąc szwajcarskich jezior błękitami,
I nie wiem, czy tam łódź była pod nami;
Bom z duchy prawie zaczynał się bratać,
Chodzić po wodach i po niebie latać;
IV, w. 69—74

Pójdziemy razem na śniegu korony!
Pójdziemy razem nad sosnowe bory,
Pójdziemy razem, gdzie trzód jęczą dzwony!
Gdzie się w tęczowe ubiera kolory
Jungfrau, i słońce ma złote pod sobą;
VIII, w. 167—171

Oczywiście tego rodzaju technika komponowania fabuły i kojarzenia w jedną całość luźno przywoływanych obrazów może służyć zarówno poetyce wspomnień, jak i wyobraźni. Cały poemat jednak już od samego początku ujawnia obecność zabiegów

[7] „Syntetycznym krajobrazem" nazywa to J. Maciejewski w: *Florenckie poematy Słowackiego*…, s. 96.

wyraźnie odrealniających jego świat przedstawiony. Rzecz nie tylko w niedopowiedzeniach, dotyczących zwłaszcza osoby bohaterki poematu, której nawet imienia nie poznajemy, a jej śmierć nie tylko nie zostaje bliżej przedstawiona i wyjaśniona, ale też w żaden sposób nie wynika z logicznego ciągu fabuły. W istocie świat przedstawiony nie ma tu podstawowej dla epiki cechy obiektywizmu istnienia, lecz przeciwnie, cały utwór podporządkowany jest lirycznej zasadzie subiektywnego „przefiltrowania" rzeczywistości przez świadomość samego narratora, który staje się w ten sposób raczej podmiotem lirycznym, a cały poemat — liryczną fantazją. Kwestia określenia rodzajowego charakteru tego utworu, łączącego cechy epickie i liryczne w jedną dynamiczną strukturę, to zresztą kolejny problem, przed którym staje badacz i czytelnik poematu Słowackiego.

Wracając do owej techniki „odrealniania" świata przedstawionego, podkreślania jego nierzeczywistości i sygnalizowania, iż chodzi właśnie o marzenie i grę wyobraźni — to już na samym początku utworu narrator określa śmierć bohaterki słowami, iż „zniknęła jak sen jaki złoty" (I, w. 1), a pierwsze spotkanie opisuje w znamienny sposób, zwracając się do czytelnika „Pozwól tam spójrzeć zawróconej głowie" (II, w. 9) i stwierdzając, iż „tak się zaczął prędko romans klecić" (II, w. 29). Obawia się jednocześnie, że ona „jak widmo blade" „roztopi się i zgaśnie i zniknie!" (II, w. 31 i 34). Podobnie w marzeniu o wędrówce „na śniegu korony" pojawia się wizja:

> Ludzie pomyślą, że nas wzięły duchy,
> I gdzieś w niebieskie uniosły lazury;
> VIII, w. 177—178

Z kolei obserwując jej kąpiel, narrator wyznaje: „Myślałem, że śpiąc o aniołach marzę" (XII, w. 246). Towarzyszące mu ciągle poczucie nierealności ukazywanych wydarzeń przejawia się także w inny sposób — w opisywaniu świata przedstawionego w kategoriach baśniowych. Taką właśnie baśniową scenerię narrator maluje już na samym początku owego „romansu", gdy jego oczom ukazuje się — niczym Afrodyta z morskiej piany — nieznana postać:

Widzisz tę tęczę na burzy w parowie?
Na mgłach srebrzystych cała się rozwiesza,
[…]
Tam ją ujrzałem! i wnet rozkochany,
Że z tęczy wyszła i z potoku piany,
Wierzyć zacząłem i wierzę do końca;
II, w. 10—21

Baśniowego olbrzyma przypomina także alpejski lodowiec:

Gdzie śnieg przybiega aż do stóp człowieka
Spłaszczoną płetwą, jak delfin olbrzymi;
Para mu z nozdrza srebrzystego dymi,
A Rodan z paszczy błękitnej ucieka.
III, w. 43—46

Najczęściej jednak baśniowe motywy pojawiają się w opisie wyglądu i zachowania wyśnionej kochanki:

Ach! ona była jak białe łabędzie,
Była jeziora błękitnego panią;
Płynęła lecąc — łódź leciała za nią,
Za łodzią jasność szafirowym szlakiem,
Za tą jasnością rybek korowody,
I wyrzucały się aż do niej z wody;
I z takimeśmy płynęli orszakiem
Uśmiechając się w błękitu krainie.
Bo ona była jak wodne boginie:
Miała powozy z delfinów, z gołębi,
I kryształowe pałace na głębi,
I księżycowe korony w noc ciemną...
IV, w. 75—86

Podobnie w baśniowy sposób narrator widzi ją w otoczeniu skalnej groty:

Tam ją obielił dzień alabastrowy;
I mróz na czole mej jasnej królowej,

Perłami okrył wszystkie polne róże;
I ze sklepienia łzy leciały duże;
A we łzach sylfy z jasnością ogromną,
Deszczem spadały, na białą i skromną.
VII, w. 135—140

Owa baśniowość jest jednak wyraźnie eksponowana nie jako cecha opisywanego świata czy osoby, ale jako sposób transponowania przez narratora jego doznań i wrażeń — zawiera się ona przecież albo w przywoływanych porównaniem obrazach, albo w odwołującej się do nich metaforyce. Można więc mówić o ujawniającej się niemal w całym poemacie baśniowej wyobraźni narratora — podkreślmy w tym miejscu wyraźnie: narratora, a nie poety, gdyż ten sposób narracji jest świadomą i celową kreacją poetycką. Nic więc dziwnego, że w zakończeniu utworu myśl narratora o przyszłości pozostaje zamknięta dalej w tych właśnie kategoriach, gdy wypowiada on swój zamiar:

Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą,
Tam pójdę, aż za ziemskich skał krawędzie.
Spójrzę w lecące po niebie łabędzie
I tam polecę, gdzie one polecą.
XXI, w. 425—428

Od tego baśniowego sztafażu ważniejsze wydaje się jednak coś innego — obecność toposu raju i wygnania z niego. Wbrew pozorom, pojawiające się tu wielokrotnie motywy rajskiego ogrodu nie dadzą się utożsamić ani z sentymentalnym motywem Arkadii, ani też z baśniowością „złotego wieku", choć oczywiście i takie skojarzenia muszą się pojawiać. Tę wizję raju dostrzec można już wpisaną w pierwszą scenę poematu, w której w baśniowej scenerii tęczy i „mgieł srebrzystych" pojawia się „białe jagnię" i „gołąb, co wody zapragnie" (II), rajski charakter ma także owo sielankowe ustronie, gdzie bohaterowie utworu znajdują schronienie — „stróż anioł biały [...] nakrywał cały ten parów dziki" (IX, w. 197 i 199), bo też rzecz dzieje się jeszcze przed upadkiem i wygnaniem, gdy anioł pozostaje stróżem, a nie wykonawcą boskiego wyroku. Fabuła tego poematu

opowiada przecież właśnie historię ludzką postrzeganą w kategoriach niewinności i grzechu, raju i wygnania, ducha i ciała, o manichejskim czasem wymiarze. Widać to doskonale w przemianie, jaka dokonuje się w sposobie widzenia bohaterki poematu przez narratora, początkowo dostrzegającego jedynie jej utrzymaną w konwencji petrarkowskiej anielskość[8]:

Tak jasną była od promieni słońca!
Tak pełna w sobie anielskiego świtu!
Tak rozwidniona zrennicą z błękitu! —
II, w. 22—24

Takie widzenie osiąga swe apogeum w scenie rozgrywającej się w grocie, gdy opisywana postać utożsamiona zostaje z wizerunkiem Matki Boskiej:

Tak nieruchoma stała — a koło niej
Igrały tęcze w blaski rozmaite.
Ja wtenczas modlić się zacząłem do niej.
Ave Maria!
VII, w. 146—149

Wtedy właśnie w całej pełni objawia się owa ambiwalencja natury ludzkiej, zamykającej w sobie dwoistość ducha i ciała, gdy „rumieniec wyszedł z lica świętej" (VII, w. 152), która odpowiada: „Może za miłość ja pójdę do piekła" (VII, w. 158). Tak oto zaczyna się upadek z wyżyn duchowej ekstazy, która prowadzić miała „na śniegu korony" i „nad sosnowe bory" (VIII, w. 167—168), aż „Ludzie pomyślą, że nas wzięły duchy" (VIII, w. 177) — zamiast tych wzlotów bohaterowie poematu przeżywają samotnie szczęście w cichym sielskim ustroniu. Tam też następuje brzemienny w skutkach sentymentalny akt wspólnej lektury nad wodą:

[8] Oczywiście w sposobie przedstawiania bohaterki poematu Słowackiego znaleźć można także inne inspiracje. I tak wpływ lektury poezji Dantego omawia S. Łempicki: *Miłość dantejska w poemacie „W Szwajcarii"*. „Pamiętnik Literacki" 1924/1925, s. 155—187. O związkach tej kreacji z malarstwem Rafaela pisze natomiast A. Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 245—250.

Wtem duch mi jakiś podszepnął do ucha,
Ażebym na nią z książki przeszedł okiem. —
Była jak anioł, co myśli i słucha —
I nagle — takim przejrzystym obłokiem
Rumieniec smutny twarz jej umalował,
Że nie wiem dotąd, jak się wszystko stało;
Alem ją w usta różane całował
I czułem ją tu, na mych rękach, białą,
Sercem bijącą, brylantową w oczach.

X, w. 207—215

To punkt zwrotny całej fabuły poematu, poddanie się pragnieniu zakosztowania owoców drzewa wiadomości złego i dobrego, co musi przecież zakończyć się utratą pierwotnej niewinności i wygnaniem z raju — symptomy tego są wyraźne: „I zadumała ją całą — niewinność" (XI, w. 234), „Nie jam był winien — lecz lilija winna" (XII, w. 258), mówi narrator, dostrzegając jednocześnie uderzającą zmianę w zachowaniu swej ukochanej:

Odtąd w uśmiechach była dla mnie rzadsza,
Smutniejsza, cichsza i bielsza, i bladsza.

XI, w. 221—222

Albo przy kaskad naciągniętej lutni
Stawała słuchać tak jak ludzie smutni,
Z twarzą spuszczoną; lub sama w ustroni
Ręce na białą zakładała szyję,
Jak ta, co boi się, albo się broni.

XI, w. 225—229

Już wolnym, sennym błąkała się krokiem,
I jaskółeczek utraciła zwinność,

XI, w. 232—233

Ten przeczuwany moment wygnania z raju nastąpi niedługo później — poprzedzi go miłosne misterium, dokonujące się w niezwykłej oprawie: „była burza gromami czerwona", „była grota posępna i ciemna", „była trwoga w ciemności tajemna, / Razem niepamięć

jakaś Boskiej kary" (XIV, w. 273—274; 276—277). Paradoksalnie znakiem owego wygnania stanie się w chwili, gdy bohaterów poematu „ptasząt […] obudziły gwary" (XIV, w. 281), spostrzeżenie, iż otaczająca ich natura pozostała niezmienna, taka jak zawsze, jak poprzedniego wieczoru. Bo też wygnanie to dokonuje się nie w sensie fizycznym — zmiany miejsca, opuszczenia rajskiego ogrodu i udania się w ostępy dzikiej natury. Otoczenie jest nadal takie samo, bohaterowie poematu znajdują się dalej w tym samym miejscu, co przedtem, bo raj, który musieli opuścić, znajdował się w nich samych. Ceną, którą przyszło im zapłacić, i jednocześnie znakiem owego wygnania jest zerwanie dotychczasowej więzi z naturą, której zachowanie wymagało owej pierwotnej niewinności. Tak było wcześniej, gdy — jak opisuje narrator — dwie sarny, które:

> […] jakby szczęścia ludzkiego świadome,
> Stanęły blisko złote, nieruchome;
> I utopiły oczów błyskawice,
> W kochanki mojej błękitne zrennice;
> III, w. 49—52

Tak zachowywała się woda, której fala „wzięła w siebie dwa […] obrazy" (VI, w. 122) pogrążonych w lekturze bohaterów poematu, łącząc ich wizerunki:

> Że połączyła nawet nasze usta,
> Choć sercem tylko byliśmy złączeni.
> VI, w. 126—127

— i odkrywając tajemnicę skrywaną przez nich przed samymi sobą.

Zerwanie tej jedności z naturą sprawia, że nie odzwierciedla ona odtąd wewnętrznego stanu bohaterów, pozostając nadal niezmienionym rajskim ogrodem, w którym odczuwający utratę niewinności człowiek nie może odnaleźć swojego miejsca. Nie wie o tym jeszcze, wychodząc z groty bohaterka poematu, która obawia się, że w otaczającej ją naturze odzwierciedlać się będzie zaszła w niej sa-

mej przemiana. Chociaż więc — „Z groty ta piękna wyjść nie śmiała sama", bo „Słońca się może bała na lazurze" (XV, 293—294), to okazuje się przecież, iż „róże […] / takie były jak wczoraj różowe" (XV, w. 299—300):

> I zadziwiła ją ta tęcza ranna,
> Niebios błękitnych przezroczystość szklanna,
> Krążek księżyca tonący w błękicie.
> XV, w. 302—304

I wreszcie ostatni akt fabuły poematu — ślub w chatce pustelnika, poprzedzony przeczuciem śmierci, którego projekcję narrator dostrzega w otaczającej go naturze: „Szalet się oku wydawał jak trumna", ogród „jak cmentarz ponury", „ziemia smutniejsza", okiennice „zabite śmierci ćwiekiem", „jeziora czarne", słońce „czerwone jak krew" (XVII, w. 357—369). Ale w przeciwieństwie do cytowanego wcześniej opisu niezmienionej natury, wskazującego na jej podmiotowość, teraz podkreślana jest subiektywność widzenia — narrator wyraźnie stwierdza, że taki właśnie wydawał mu się jej widok w chwili, gdy szedł „posępny i drżący", gdy wszystko zaczęło go „straszyć i smucić" (XVII, w. 366 i 364). Nic dziwnego, że pejzaż ten jest po prostu wyrazem jego nastroju, skoro tak jak przywoływane w poemacie wydarzenia i przeżycia narratora, jest on tylko wytworem jego wyobraźni, która cofa się jednak przed pokazaniem śmierci idealizowanej kobiety. Śmierć nie ma tu żadnego realnego wymiaru, pozostając tylko owym zniknięciem „jak sen jaki złoty". Ale skoro sama bohaterka poematu jest tylko tworem wyobraźni narratora — podkreślmy raz jeszcze: nie autora, lecz narratora![9] — czyż nie jest usprawiedliwione takie jej zniknięcie? I czyż w ogóle jej zniknięcie nie jest usprawiedliwione w chwili, gdy schodzić zaczyna ona z wysokości wymarzonego ideału?

Czy jest więc to poemat o miłości, erotyczna fantazja, stanowiąca frapujący materiał dla psychoanalityka?

---

[9] Przed utożsamianiem postawy narratora poematu z postawą samego autora przestrzega także J. Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego*…, s. 116.

Kilka lat później, już po przełomie genezyjskim, pisał Słowacki w liście do matki w lutym 1845 roku: „przed Chrystusem nie śmiałbym deklamować z zapałem ani *W Szwajcarii*, — ani innych osobistych poematów”[10]. Szwajcarska baśń Słowackiego ze swą orgiastyczną metaforyką, skrzącą się poetyzmami, była chyba dla samego autora najbardziej wyrazistym przykładem romantycznej poetyki sprzed mistycznej iluminacji. Jako niczym nieskrępowana gra wyobraźni była dowodem potęgi kreacyjnej i manifestem swobody poetyckiej, przejawem wirtuozerii słowa, którą Mickiewicz miał swego czasu określić jako „gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół — ale w kościele Boga nie ma”[11]. Odrzucając swą poetycką przeszłość, Słowacki musiał wyprzeć się tego poematu, tak nieprzystającego do jego genezyjskiej koncepcji poezji jako rewelatorki prawdy objawionej, a nie sztuki pięknego słowa.

Ale mylił się Mickiewicz, mówiąc o kościele bez Boga — poetycki „kościół” Słowackiego nie był pusty. W cytowanym wcześniej liście poeta zalicza *W Szwajcarii* do „osobistych poematów”. Określenia „osobisty” nie możemy oczywiście odczytywać w znaczeniu „osobiście przeżyty”, a więc „autobiograficzny”, tak jak i pozostałe napisane we Florencji poematy nie relacjonują przecież przeżyć autora. Osobisty wymiar tego utworu nie mieści się bowiem w jego wymiarze fabularnym, lecz zupełnie innym — można w nim widzieć cząstkę duchowej biografii pokolenia. Pod sentymentalną konwencją poetyckiego romansu kryje się tu bowiem bajroniczna rozpacz i romantyczny pesymizm, dochodzący do głosu w lirycznym wstępie i w zakończeniu poematu:

> Bo i tu — i tam — za morzem — i wszędzie,
> Gdzie tylko poszlę przed sobą myśl biedną,
> Zawsze mi smutno i wszędzie mi jedno;
> I wszędzie mi źle — i wiem, że źle będzie.
>
> XXI, w. 429—432

[10] J. Słowacki: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 13: *Listy do matki*. Oprac. Z. Krzyżanowska. Warszawa 1959, s. 471.

[11] Ibidem, s. 87.

Oczywiście — i tu dostrzec można literacką konwencję rodem z okresu wczesnego romantyzmu, rzadko pojawiającą się już w poezji emigracyjnej, rzecz jednak w tym, że z tego właśnie bajronicznego pesymizmu wyrasta najgłębsza warstwa znaczeń poematu. Bo czymże innym jest cały ten wyśniony romans, jak nie wyrazem tęsknoty za ideałem — i jednocześnie poczuciem, że jest on niemożliwy do osiągnięcia? Fabuła poematu w symboliczny sposób ukazuje zderzenie ideału z rzeczywistością, w którym to starciu pierwiastek duchowy ulega klęsce. Wymownym symbolem jest wszechobecny w poemacie błękit — błękitna jest woda i niebo, błękitne są oczy wyśnionej kochanki. Wszystko tonie w błękicie — tonacja ta wszechobecna jest w początkowych partiach poematu, gdy narratorowi wydaje się, iż osiągnął sferę ideału, i w partiach końcowych, gdy błękit ten staje się symbolem pragnień niemożliwych do spełnienia. Ale niemożliwa okazuje się upragniona, bajroniczna ucieczka w błękit — ponad szczyty gór, ucieczka w miłość, w śmierć, ucieczka utożsamiana z absolutnym szczęściem. Nie można żyć, będąc zanurzonym w błękicie, można za nim tylko wiecznie tęsknić. I pewnie także z tego powodu Słowacki po przełomie genezyjskim „przed Chrystusem nie śmiałby deklamować z zapałem" tego poematu, będącego ekspresją romantycznego spleenu, choroby duszy[12], z której autor mistycznych wynurzeń czuć się musiał dawno już uleczony, traktując ją jako niegodną czasów objawionego Słowa ludzką słabość.

---

[12] Na ten aspekt poematu zwraca uwagę J. Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego*…, s. 93.

Hymn Zygmunta Krasińskiego w kręgu tradycji poezji barskiej

W napisanym przez Zygmunta Krasińskiego na przełomie 1838 i 1839 roku *Hymnie*[1] pobrzmiewa wyraźna nuta mesjanizmu, wprowadzona konsekwentnie rozwijanym w kolejnych zwrotkach porównaniem umęczonej Polski do Chrystusa i adresowaniem utworu do Matki Boskiej jako Matki Chrystusa i jednocześnie Królowej Polski. Autor wprowadza w tok wiersza trzy równolegle rozwijające się plany wydarzeń, wplecionych w pieśniową lirykę *Hymnu*. Plan pierwszy to ofiara Chrystusa, której kolejnym etapom odpowiadają trzy początkowe zwrotki utworu od momentu, gdy „Syn Twój zstąpił do ziemskich padołów", poprzez mękę i śmierć — „krzyż i gwoździe, i rany, i ciernie", „krwi ziemskiej i łez ziemskich cieki", wreszcie „konania ból", aż do zmartwychwstania i chwały, w której „blaskiem płonie ukrzyżowany — wniebowzięt po zgonie". Dzieje męki Chrystusa ukazane są jednak w utworze wyłącznie poprzez tworzące następny plan wydarzeń przeżycia Jego Matki, do której zwraca się podmiot *Hymnu*. Tak więc Krasiński kolejno przypomina w swej modlitwie do Matki Boskiej o tym, że „na świecie przebolała tyle", „mieczem boleści siedmiokrotnie ranna", że wie, „co rozpaczy wrzący w sercu

[1] Cytaty z utworu przytaczam według wydania: Z. Krasiński: *Dzieła literackie*. Wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz, tekst przygotowała do druku i indeksy zestawiła A. Skarżyńska. T. 1. Warszawa 1973, s. 21—22.

ołów", aż do zwrotki trzeciej, w której jest świadkiem zmartwychwstania Syna i Jego chwały. I wreszcie plan trzeci — to obraz umęczonej Polski, wyłaniający się z modlitwy i próśb o ratunek:

> Skróć umęczonej Polsce Twej — mąk chwile!
> […]
> Roztocz ponad nią tęczę Twej opieki,
> Odwiąż jej ręce od katowskich kołów;

W drugiej zwrotce słowo „Polska" nie pada — cała ta część wypowiedzi odnosi się przecież do przeżyć Matki Boskiej, ale ich źródłem może tu być w jednakowym stopniu męka Chrystusa, jak i cierpienia Polski, gdyż do obydwu faktów odnieść możemy „miecz boleści", „wrzący w sercu ołów", „krwi ziemskiej i łez ziemskich cieki" i „konania ból". Granica się tu zaciera. Dopiero w trzeciej zwrotce sprawa Polski powraca znów w otwarcie wyrażonych prośbach o obronę przed śmiercią i unicestwieniem, o wskrzeszenie i nieśmiertelność:

> Nie daj nas sieciom piekielnym na połów!
> […]
> Wykaż znów śmierci na nas, że jest niczem,
> Wskrześ nas, o Pani, przed świata obliczem

Spełnienie tych słów — wskrzeszenie bytu Polski — byłoby więc następującą po ofierze cudowną przemianą, odrodzeniem w nowej, doskonalszej i nieśmiertelnej postaci, a jednocześnie zyskaniem wiecznej chwały:

> […] wiesz zarówno, jakim blaskiem płonie
> Ukrzyżowany — wniebowzięt po zgonie.

To równoczesne nawiązanie do *Starego Testamentu*, gdzie śmierć pojawia się w *Księdze Rodzaju* jako następstwo grzechu pierworodnego, ale zarazem słowami Boga do przyobleczonego w postać węża szatana „Ona zetrze głowę twoję" (Rdz 3, 15)[2] zapowiadane jest

[2] *Biblia w przekładzie Jakuba Wujka z 1599 r.* Warszawa 1999, s. 35.

przyjście Matki Boskiej i zwycięstwo jej Syna nad grzechem i śmiercią. Mówi podmiot liryczny *Hymnu*:

> Nie daj nas sieciom śmiertelnym na połów!
> Nieśmiertelnymi na śmierć zbrojna leki
> Wykaż znów śmierci na nas, że jest niczem

Wyodrębnienie trzech wymienionych planów nie oznacza bynajmniej, że w tekście utworu są one prowadzone oddzielnie. Wręcz przeciwnie — są ze sobą ściśle zespolone, wpływając na siebie i współbrzmiąc wzajemnie, skupiając w każdym słowie wszystkie trzy sfery odwołań. Tak jak męka Chrystusa jest jednocześnie bólem Jego Matki i cierpieniem Polski, tak i z tragedią Polski łączą się przeżycia Matki Boskiej — Królowej Polski.

Na tym tle interpretować można dopiero zwrotkę ostatnią, ukazującą katastroficzną wizję świata, który „już się rozpadł i rozdziera siebie", świata „składającego się z rozerwanych połów". W tym świecie chaosu i upadku Polska — choć pozbawiona niepodległego bytu państwowego — ukazana jest w sposób, który lapidarnie streszczają dewizy: *Polonia semper fidelis* czy pojawiająca się w III części *Dziadów — Polonus unus defensor Mariae*, gdyż w otaczającym Polskę świecie:

> […] żadna z jego rozerwanych połów
> Już się nie modli, o Mario, do Ciebie!
> My jedni tylko, paląc się na stosie,
> Wciąż ślemy modły w Twój bezmiar daleki —
> Poznasz, Królowo, poddanych po głosie

To także ważna motywacja próśb o wskrzeszenie narodu polskiego, który — jak wynika już ze zwrotek poprzednich, z porównania Polski i jej tragedii do męki Chrystusa — spełnić powinien szczególną misję. Temu właśnie służy ofiara, którą składają Polacy „paląc się na stosie". Z tej właśnie strony powinno przyjść odrodzenie duchowe świata, gdyż jako jedyny dochowujący jeszcze Bogu i Matce Boskiej wierności naród polski jest równocześnie — zgodnie z mesjanistyczną wizją dziejów — narodem wybranym.

Warto w tym miejscu zastanowić się, w jakim stopniu nazwa gatunkowa „hymn" wprowadzona tu jako tytuł utworu ma pokrycie w samym przedmiocie genologicznym[3], tym bardziej że chodzi o gatunek szczególny, do którego romantyczny poeta nie powinien się odwoływać. Hymn to przecież gatunek wywodzący się jeszcze z literatury antycznej i kontynuowany w epoce średniowiecza jako należąca do głównych form poezji religijnej uroczysta i utrzymana w podniosłym tonie pieśń pochwalna[4]. Trudno dziwić się, że hymn, legitymujący się tak szacownym rodowodem, cieszył się także powodzeniem wśród poetów klasycystycznych, traktowany przez nich jako szczególna — o charakterze religijnym — odmiana ody[5], odpowiadająca gustom epoki swą retoryką, antycznym pochodzeniem i swoistymi cechami metrycznymi. Te same jednak powody sprawiały, że hymn jako gatunek nie mógł należeć do form szczególnie preferowanych przez romantyków.

Doszukując się w utworze Krasińskiego dowodów, że tytuł *Hymn* nie stanowi tu tylko nazwy gatunku bez pokrycia w tekście samego wiersza, stwierdzić musimy, że nie jest to oczywiście hymn w znaczeniu uroczystej ody pochwalnej — zbyt dużo w nim zresztą bólu i cierpienia — ale hymn błagalny, stanowiący równocześnie wyraz wiary i nadziei, hołdu i oddania, ujęty w strofy nawiązujące do tradycji tego gatunku jako pieśni religijnej. Właśnie pieśni — w tym charakterze zresztą utwór został przez Krasińskiego napisany, ale na pieśniowy charakter wskazuje także konstrukcja utworu, płynny tok regularnych strof, których wersy pokrywają się na ogół z podziałem na zdania, liczne powtórzenia i paralelizmy, które łatwo wskazać

---

[3] Rozróżnienie nazwy gatunkowej, przedmiotu gatunkowego i pojęcia gatunkowego według: S. Skwarczyńska: *Niedostrzeżony problem genologii.* W: *Problemy teorii literatury.* Red. H. Markiewicz. Wrocław 1967.

[4] O hymnie jako gatunku poezji religijnej pisze m.in. M. Korolko we wstępie do antologii *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Wrocław 1980. O użyciu w tytułach dzieł literackich nazw gatunkowych pisze M. Piechota: *O tytułach dzieł literackich w pierwszej połowie XIX wieku.* Katowice 1992, s. 89—92.

[5] Wyraźnie w ten sposób ujmują to ówczesne prace teoretyczne, np. *Eu-zebiusza Słowackiego dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone.* T. 2. Wilno 1826, s. 74—77.

w całym tekście[6]. Ważne jest jeszcze jedno widoczne w *Hymnie* odwołanie — do religijnej litanii do Matki Boskiej, wyraźnie brzmiące już w pierwszych słowach:

> Królowo Polski, Królowo Aniołów!
> […]
> Lilio bez zmazy, ty gwiazdo poranna,
> Mieczem boleści siedmiokrotnie ranna
> […]
> Bądź nam Aniołem, teraz i na wieki!

To nawiązanie umacnia modlitewny charakter *Hymnu* i uzasadnia zarazem monotonny nieco tok utworu, złożonego z próśb i powtarzających się wezwań. Pod pieśniowym charakterem utworu dostrzec można jednak wcale niemało retoryki. Już sam początek zawiera charakterystyczny, retoryczny chwyt, znany także z klasycystycznych ód — po słowach „Królowo Polski, Królowo Aniołów" następuje moment zawieszenia, prowadzący do wzrastającego napięcia:

> Ty, coś na świecie przebolała tyle,
> Gdy Syn Twój stąpił do ziemskich padołów […]

w oczekiwaniu na łączące te słowa w jeden logiczny związek zdanie:

> Skróć umęczonej Polsce Twej — mąk chwile!

Funkcję retoryczną pełnią także — służące jednocześnie jako nawiązania do litanii — liczne powtórzenia. Nie te jednak cechy są tu najistotniejsze i nie ta związana z nimi tradycja decyduje o odczytaniu utworu.

---

[6] Krasiński wykorzystuje tu także słownictwo i zwroty typowe dla pieśni maryjnych popularnych w XIX wieku i wcześniej, jak i w tych śpiewanych do dziś. Liczne tego przykłady znaleźć można w zbiorze: W. Wielogłowski: *Nabożeństwo majowe poświęcone czci Najświętszej Panny Królowej Korony Polskiej*. Wrocław 1849. Konwencja pieśni maryjnej została więc wykorzystana przez Krasińskiego do wprowadzenia elementów mesjanizmu, które są konsekwencją skojarzenia trzech wskazanych tu planów wydarzeń rozwijanych w toku wiersza.

Zwróćmy uwagę na charakterystyczny szyk wyrazów w niektórych miejscach: „Wiesz, co rozpaczy wrzący w sercu ołów […]", „Nieśmiertelnymi na śmierć zbrojna leki […]". Możemy tu łatwo dopatrzyć się barokowej stylistyki i składni, z charakterystycznym szykiem przestawnym zdania. Barokowy charakter ma także pojawiająca się w tym wierszu kontrastowość: „Ukrzyżowany — wniebowzięt po zgonie […]", „Nieśmiertelnymi na śmierć zbrojna leki […]" oraz wizja świata składającego się z przeciwieństw: „Ten świat się rozpadł i rozdziera siebie, / Lecz żadna z jego rozerwanych połów […]". Właściwie cała trzecia zwrotka, jej obrazowanie i stylistyka, wezwania, takie jak: „Nie daj nas sieciom piekielnym na połów!" przywodzą na myśl poezję barokową.

Przede wszystkim jednak inną, niezmiernie ważną tradycję, sytuującą się na przecięciu nurtu poezji religijnej i literatury patriotycznej, umieścić można w genealogii tego utworu. Chodzi oczywiście o literaturę barską, szczególnie o ówczesne pieśni maryjne, cieszące się ogromną popularnością wśród konfederatów, a splatające tradycyjną, czy raczej rzec by można sarmacką religijność z wątkiem politycznym. Okres romantyzmu przyniósł ponowne zainteresowanie się nimi, opublikowano wiele z tych tekstów[7], a ich dowartościowaniu sprzyjało uznanie konfederacji barskiej za pierwszy narodowy zryw powstańczy w obronie wolności. Zacytujmy kilka charakterystycznych fragmentów, zaświadczających łączność utworu Krasińskiego z tą tradycją:

Przybądź, królowo Nieba, ziemi Pani!
Do Ciebie w smutku wołamy stroskani:
Ty nędznych grzesznych ucieczką, obroną,
Racz błagać Boga za polską Koroną.
[…]

Przecież się nędzni prosić odważamy,
Gdzie Twoję dobroć, miłosierdzie znamy:
Ty wielowładna Pani, Monarchini,

[7] Zob. J. Maciejewski: *Wstęp.* W: *Literatura barska.* Oprac. J. Maciejewski. Wrocław 1976, s. IV—V.

Przyczyń się tylko, Bóg wszystko uczyni!
[…]
Przez udzielenie krwi Twojej i ciała
Bogu Synowi, byś nam pomoc dała,
Prosiemy z płaczem: i przez miłość waszą
Wzajemną ratuj, Tyś obroną naszą.

Przez wielkie boskie ukochanie Ciebie,
I nad stworzenie wywyższenie w niebie,
Przez Twoją chwałę, moc od Boga daną,
Bądź nam pomocą, Królową nazwaną![8]

Panno, nad chóry anielskie wzniesiona,
Zastępcą ludzi grzesznych położona,
Do Ciebie, panno, pokornie wołamy,
Serdecznie płacząc, ratunku wzywamy.

[…]

Błagaj za nami wszechmocnego Boga,
Teraz, gdy Polskę zewsząd ściska trwoga.
Wszak Boskie łaski masz w swoim szafunku,
Dodaj nam w wojnie niniejszej ratunku.

Jezu najdroższy, Jezu dobrotliwy,
Przyszłego wieku sędzio sprawiedliwy,
Nie daj nam ginąć od okrutnej ręki,
Uczyń to, Panie dla Twej gorzkiej męki.

Wspomnij na Twój ból, gdyś był krzyżowany,
I dla nas grzesznych srodze katowany.
Niechaj Cię chwalem tu żyjąc bezpiecznie,
Raczże to sprawić na wiek wieków wiecznie[9].

Podobieństwo między *Hymnem* Krasińskiego a cytowanymi tu utworami dostrzec można w ich pieśniowym charakterze, w skie-

[8] *Nabożne pieśni w czasie rewolucji, upadku wiary świętej, wolności i ojczyzny.* W: *Literatura barska…, Pieśń czwarta*, s. 346—347.
[9] *Nabożne pieśni…, Pieśń trzecia*, s. 352—354.

rowaniu słów prośby do Matki Boskiej, z wyraźnymi przy tym akcentami pochwalnymi, we wzywaniu jej opieki i pomocy dla uciemiężonego narodu, w zwracaniu się do niej jako do Królowej Polski, w deklarowaniu wierności Polaków. W ostatnim z cytowanych utworów pojawia się nawet — niby zapowiedź idei mesjanizmu — wspomnienie męki Chrystusa w kontekście cierpień narodu.

Nawiązanie w konstrukcji wiersza do formy litanii jest charakterystyczne także dla tradycji barskiej, gdyż w ówczesnych utworach często wykorzystywano wzory różnego rodzaju tekstów religijnych — pieśni, modlitw, katechizmu — parafrazując je w celach świeckich.

Czy tradycja ta mogła być znana i bliska Krasińskiemu? Wiemy, że Konstanty Gaszyński zachęcał poetę do zajęcia się bliżej tematem konfederacji barskiej, on jednak wymawiał się w liście z 6 czerwca 1837 roku, a więc niecałe trzy lata przed powstaniem *Hymnu,* pisząc:

> Co do konfederacji barskiej, uznaję, że przedziwny przedmiot, ale do takowego zbywa ducha, na którym coraz więcej zbywać zaczyna Twojemu przyjacielowi. Coraz bardziej okrążają go realne nudy, przymusy, fakta, życie praktyczne. Spokój, Twoim zdaniem tak potrzebny przy tworzeniu, daleki od jego duszy, przeczucie nędznego zawodu i końca go trapi. Jednak on Ci obiecuje, że jeśli nieba dozwolą mu jeszcze spokojniejszych chwil, to on wypełni, coś jemu zalecił[10].

Tradycja ta — zwłaszcza w postaci, jaką ukształtowali romantycy — musiała Krasińskiemu być bliska. Zespolenie patriotyzmu z wiarą, gloryfikacja walki w obronie niepodległości i religii katolickiej, prowidencjalizm, każący wierzyć, że Bóg czuwa nieustannie nad biegiem dziejów i że do Niego trzeba się odwoływać, by zmienić wyroki historii — to wszystko, co można znaleźć w literaturze towarzyszącej szlacheckiemu ruchowi z 1768 roku, pojawia się także w twórczości autora *Nie-Boskiej komedii*, w jego koncepcjach filozoficznych i historiozoficznych czy politycznych. Apoteoza szlachty

[10] Z. Krasiński: *Listy do Konstantego Gaszyńskiego.* Oprac. Z. Sudolski. Warszawa 1971, s. 163—164.

i jej roli w historii i współczesności Polski, zawarta chociażby w *Psalmach przyszłości*, też dobrze wpisuje się w tradycję konfederacji, której celem było przecież właśnie przyjęcie odpowiedzialności za kraj w imię zagrożonego dobra. W *Psalmie miłości* szlachta jest Feniksem, który:

> Nieśmiertelny — śród płomienia!
> A wyleciał ptak ten nowy,
> Syn zbudzonych z snu rozbiorem!
> Ani zasnął ojców wzorem!
> Zjeżył skrzydła — ścisnął szpony —
> I w powietrzu gryzł korony,
> Berła, miecze i okowy,
> Które trzyma ptak dwugłowy!
> […]
> A ją natchnień wiodła siła —
> Bez niej dzisiaj wam by pęta
> Ducha żarły, a nie ciało —
> w. 120—127, 151—153[11]

Istotne tu będą jednak dla nas wskazane wcześniej odniesienia do poezji z okresu konfederacji barskiej, zwłaszcza pieśni. Krasiński mógł dobrze znać niektóre z tych utworów z publikacji w ówczesnej prasie, a w latach 1839—1840 ukazały się dwa tomy wydanego przez Karola Sienkiewicza *Skarbca historii polskiej*, przynoszące wybór tekstów konfederackich[12]. Nie można wykluczyć, że poeta znał niektóre utwory także z jakichś zachowanych rękopisów z prywatnych zbiorów i archiwów, tym bardziej że bliski przyjaciel Krasińskiego Konstanty Gaszyński tematyką tą się bardzo interesował i — jak wspominaliśmy — zachęcał do tego również autora *Hymnu*. Wskazując na te wyraźne odwołania do tradycji barskiej, podkreślić trzeba jednak rzecz bardzo istotną — w utworze Krasińskiego nie znajdujemy elementów nawiązujących do haseł zbrojnej walki, narodowego powstania, nie mówiąc już o apelach czy wezwaniach do czynu. Taka

[11] Z. Krasiński: *Dzieła literackie*… T. 1…, s. 214, 215.
[12] Zob. J. Maciejewski: *Wstęp*…, s. IV—V.

możliwość rozwiązania kwestii polskiej, wyzwolenia narodu spod narzuconej mu przez obcych tyranii i przemocy, nie jest tu w ogóle brana pod uwagę. Nie w ten sposób nadejść ma wyzwolenie i odrodzenie narodu. Właśnie odrodzenie czy też zmartwychwstanie, gdyż kres cierpienia i niewoli wiąże się tu integralnie z wewnętrzną przemianą, bez której niemożliwa byłaby owa ofiara składana „na stosie". Warto porównać ten wiersz Krasińskiego z utworem Juliusza Słowackiego noszącym również tytuł *Hymn* („Bogarodzico, Dziewico!"), ale napisanym kilka lat wcześniej, jeszcze w dniach powstania.

Trudno się dziwić, że tak odmienne spojrzenie i oceny znaleźć można w obydwu wierszach, mając w pamięci, że dzieli je nie tylko klęska powstania listopadowego, ale i załamanie się wszelkich nadziei na możliwość odzyskania niepodległości, towarzyszące wzmożonym represjom w kraju i goryczy emigranckich losów. W wierszu Krasińskiego brzmi już oczywisty ton mesjanizmu, cierpienie narodu jest tu ofiarą Chrystusa, przez którą prowadzi jedyna droga do odzyskania wolności — wolności nie tylko jednego narodu, ale całego świata, Ale odnaleźć można jeszcze jedną różnicę, dzielącą obydwa utwory, a odnoszącą się do ich odmiennej perspektywy historiozoficznej.

W wierszu Słowackiego historia rozgrywa się na ziemi, w kategoriach ziemskiej przestrzeni i czasu. Wzdłuż osi pionowej niebo—ziemia nie zachodzi ścisły związek zależności, nie widać tu wyraźnego łańcucha przyczyn i skutków. Choć pojawia się wezwanie: „Słuchaj nas, Matko Boża [...] wolnego ludu śpiew zanieś przed Boga tron" — to nie jest prośba o pomoc czy ingerencję w ziemskie sprawy, to raczej tylko pewna forma „powiadomienia" o fakcie, gdyż ów lud ze śpiewem na ustach jest już w tym momencie wolny. Mamy tu więc raczej do czynienia z równoległością planów: ziemskiego i boskiego, a nie z ich współzależnością, wzajemnym nakładaniem się czy przenikaniem.

Zupełnie inaczej wygląda to w *Hymnie* Krasińskiego, gdzie oba plany są ze sobą integralnie powiązane. Dramat historii rozgrywa się tu między niebem a ziemią, ziemskie uczucia, wydarzenia i siły, wolność i despotyzm, są — podobnie jak u Słowackiego — przeciwstawione sobie, znajdują się w stanie ciągłej walki, co nadaje utwo-

rowi dramatyczne napięcie, tworząc wizje świata, który „się rozpadł i rozdziera siebie". Ale tutaj są one siłami nie tylko ziemskimi — są jedynie pewną formą, pewnym fragmentem odwiecznej walki sił dobra i zła, umieszczonej w perspektywie eschatologicznej, pomiędzy śmiercią a zmartwychwstaniem, wieczną chwałą i wiecznym potępieniem: „Nie daj nas sieciom śmiertelnym na połów" — mówi podmiot liryczny *Hymnu*. W pieśniowe strofy liryki wkrada się cień historiozoficznego dramatu romantycznego, przenikającego ten właśnie *Hymn*, którym autor *Nie-Boskiej komedii* i *Irydiona* wpisał się w nurt na skrzyżowaniu poezji patriotycznej i religijnej, sięgający baroku i znajdujący najpełniejszy wyraz w literaturze konfederacji barskiej, a którego kontynuacja pojawić się miała w utworach późnego romantyzmu.

Romantyczne hymny — Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego — tak są różne, do innych poetyk się odwołują, podejmują różne tematy i posługują się odrębnymi środkami wyrazu. Nawiązując do wspólnej, bogatej tradycji hymnu jako pieśni religijnej, jak i klasycystycznych jego założeń, pod piórem romantyków wyrażają odmienne treści — od hymnu maryjnego poczynając, poprzez wezwania do walki o wolność, przeżycia i refleksje podróżnika ujęte w formę liryki osobistej, aż po mesjanistyczną litanię. Co łączy te utwory i w jakim stopniu nazwa hymnu odpowiada ich zawartości?

We wszystkich romantycznych „hymnach" dostrzec można charakterystyczne dla tego gatunku elementy retoryczne, w każdym z nich są one jednak usunięte w cień, podporządkowane żywiołowi lirycznemu. Na czoło wysuwa się na ogół pieśniowość. O związkach poezji, a w szczególności właśnie hymnu z muzyką pisał swego czasu Euzebiusz Słowacki:

> Poezja u Greków od samego urodzenia swojego złączona była z muzyką: bo mowie malującej żywo namiętności, mowie mającej pewną harmonią, towarzyszyć musiały mocniejsze natężenia głosu i niejaki ton śpiewający. Pieśni więc i hymny składały pierwiastkową poezją u Greków[13].

[13] *Euzebiusza Słowackiego dzieła…*, s. 66.

Podkreślał on dalej religijny charakter hymnu i wynikającą z tego wzniosłość tonacji:

> Hymn, którego przedmiotem jest cześć Bóstwa, którego osnową jest podziwienie, uczucie i uwielbienie darów Najwyższej Istoty, składa najwznioślejszy rodzaj ody i wymaga najwyższego stopnia lirycznego zapału. Im czyściejszą jest religia, której się uczucia wyraża, tym łatwiej jest dusze czytelników podnieść do wysokich wyobrażeń i zdziwiony ich umysł stawić niejako u podnożka tronu Stwórcy[14].

Uznając zgodnie z klasycystycznymi pojęciami hymn za jedną z odmian ody, Euzebiusz Słowacki zauważa jednocześnie, że tym teoretycznym założeniom nie odpowiadają praktyczne realizacje w polskiej poezji:

> Z naszych nabożnych pieni niewiele jest takich, które by zasługiwały na imię hymnu: są to bardziej pieśni niż ody; bardziej wyrażenia pokornej i cichej pobożności, aniżeli liryczne uniesienie ducha przejętego uczuciem religii. […] w naszym języku znajdujemy niektóre przykłady hymnów w dziełach J. Kochanowskiego, Krasickiego i Karpińskiego[15].

Z analizy romantycznych hymnów wynika wyraźnie, że odwołują się one raczej do tradycji hymnu jako gatunku religijnego, zbliżonego bardziej do pieśni niż klasycystycznej ody. Jeśli *Hymn* („Bogarodzico, Dziewico!") Słowackiego posługuje się środkami charakterystycznymi dla ody, to motywacji szukać trzeba przede wszystkim w patriotycznej tematyce utworu-pobudki wzywającej do walki, mającego wówczas swe żywe wzorce stylistyczno-wersyfikacyjne właśnie w klasycystycznych formach. Wszystko to zostało jednak podporządkowane romantycznym ideałom i całkowicie odmiennemu od klasycystycznego widzeniu świata. Zupełnie inaczej jest już w późniejszym *Hymnie* Krasińskiego, gdzie obecność

[14] Ibidem, s. 77.
[15] Ibidem, s. 77—78.

pewnych elementów retorycznych wynika nie z nawiązania do klasycyzmu, lecz do poezji barokowej i patriotyczno-religijnych utworów okresu konfederacji barskiej.

Mówiąc o religijnej tradycji tego gatunku, dostrzec trzeba jednak znamienne modyfikacje, występujące w tych utworach. Choć formalnie adresatem każdego z nich jest Stwórca lub Matka Boska, to jednak właściwy ich temat odbiega daleko od stereotypowych wyrazów hołdu czy uwielbienia. Pochwała i uznanie potęgi Stwórcy są tu jedynie pretekstem do wyrażenia nieporównanie bogatszej skali treściowej, w której mieszczą się zarówno osobiste doznania i uczucia podmiotu, przeżycia religijne ukazane jako dokonujący się złożony proces, jak i problematyka sensu walki i cierpienia oraz wolności narodu jako największej wspólnej wartości. Jeśli wprowadzone zostają tu tradycyjne tematy hymnu, to zwykle tylko jako kontrastowe tło dla innych problemów, jako pewien punkt odniesienia, wobec którego należy się dopiero odnaleźć, określić w nowych warunkach i sytuacjach, w świecie zmieniających się pojęć i wartości. Świadomość tego rodzi się właśnie z owych kontrastów, z przeciwstawienia — najczęściej dostrzeganego przez podmiot w konkretnych przeżyciach — wielkości i nicości, wieczności i przemijania, bezkresu przestrzeni i zagubionej w niej jednostki, wolności i despotyzmu. Wszystko to składa się na w pełni romantyczną wizję świata jako gry przeciwieństw.

Inną sprawą wartą zainteresowania jest konstrukcja podmiotu lirycznego tych utworów. Znamienne jest przede wszystkim przesunięcie jego pozycji w porównaniu do hymnów klasycystycznych, gdzie łączyła go zależność podrzędności wobec adresata oraz nadrzędności wobec potencjalnego czytelnika. O ile warunek pierwszy — podrzędności wobec adresata, którym pozostaje Bóg lub Matka Boska — pozostaje zachowany, o tyle drugi jest wyraźnie odrzucony (z wyjątkiem *Hymnu* („Bogarodzico, Dziewico!") Słowackiego, gdzie relacje pomiędzy podmiotem a czytelnikiem kształtują się jak w klasycystycznej odzie). Mamy tu bowiem do czynienia z lirycznym wyznaniem, przedstawieniem własnych przeżyć lub występowaniem w imieniu zbiorowości, których członkami są jednak na równych prawach podmiot i czytelnik — zbiorowością tą jest przecież naród.

Dwa rodzaje ukształtowania podmiotu tych utworów — indywidualnego i zbiorowego (lub wyrażającego zbiorowość) odpowiadają dwom nurtom liryki romantycznej — osobistego wyznania oraz szeroko pojętej problematyce narodowej. W pierwszym przypadku — w *Hymnie* Mickiewicza i *Smutno mi, Boże…* Słowackiego — mamy do czynienia nie tylko z podmiotem indywidualnym, ale i zindywidualizowanym, mówiącym w swoim własnym imieniu, przechodzącym w toku utworu określoną ewolucję, angażującym się głęboko w otaczającą go rzeczywistość, wysuwającym na pierwszy plan swe własne przeżycia, które wbrew tradycji tego gatunku zostają tu wyeksponowane na pierwszym planie. To nie adresat zajmuje tu uwagę czytelnika, jak w dawnych hymnach pochwalnych, lecz właśnie sam podmiot liryczny każe ją skupić na sobie. W przeciwieństwie do istniejącego w tradycyjnych hymnach statycznego układu relacji pomiędzy podmiotem i adresatem, mamy tu do czynienia z dynamiką pełną napięć, z dialogicznym ukształtowaniem wzajemnych odniesień i wewnętrzną ewolucją samego podmiotu.

Romantyczna jest także religijność, z którą mamy do czynienia w tych utworach — Bóg objawiający się w pięknie przyrody i potędze wszechświata, indywidualność przeżycia religijnego, dokonującego się zarówno w „świątyni natury", jak i pośród zgromadzonego w kościele tłumu, wreszcie mesjanistyczna wizja Polski i jej roli w Boskim planie historii i zbawienia świata.

Istota romantycznych hymnów realizowana jest tu nie za pomocą wywodzących się z klasycyzmu retorycznych środków wyrazu i określonych formalnie prawideł gatunku. Odnaleźć możemy w tych utworach typowe dla hymnu kategorie wzniosłości, entuzjazmu, uroczystości tonu, pochwały i hołdu — ale osiągane są tu one zupełnie inną metodą, nie w efekcie formalnych konstrukcji czy werbalnych deklaracji, lecz wynikają z najgłębszego sensu tych utworów. Uzasadnieniem hymnu jako gatunku staje się tu pełnia przeżycia i całkowite oddanie idei — religii, wolności, sprawie narodu. Nazwa gatunkowa „hymn" znajduje tu więc adekwatne odbicie w konkretnej realizacji poetyckiej. Tytuł wzmacnia jedynie zawarte w tekstach odniesienia — akceptujące lub polemiczne wobec określonych tradycji tego gatunku, a równocześnie sugeruje czytelniko-

wi, w jakim kierunku powinno iść odczytanie utworu, który pod wieloma przecież względami odbiega znacznie od dawnych hymnów religijnych i klasycystycznych.

Hymn nie był oczywiście gatunkiem romantycznym, a pod wieloma względami poetyce romantycznej był wręcz obcy. A jednak sięgając po ów gatunek, poeci tej epoki potrafili podporządkować go wymogom nowej poetyki, wydobyć z niego i związanych z nim tradycji wszystkie wartości, brzmiące współcześnie dla czytelnika z pierwszej połowy XIX wieku. Pod piórem romantyków i ten gatunek — tak wydawałoby się „nieromantyczny" — stał się środkiem przekazu treści i światopoglądu ich epoki.

Nad wodą wielką i czystą… — w stronę symbolizmu

Jedną z niespełnionych zapowiedzi dalszego rozwoju poezji polskiego romantyzmu były z pewnością tzw. *Liryki lozańskie* — wiersze napisane przez Adama Mickiewicza po dłuższym okresie poetyckiego milczenia podczas pobytu w Lozannie w latach 1839—1840 i nieopublikowane za życia poety, bo też w większości były to raczej poetyckie zapiski, które miały kiedyś rozwinąć się w dłuższy utwór, niestety — Mickiewicz już nie powrócił do nich, nie próbował ich poetycko dopracować na tyle, by przeobraziły się w całe, pełnowartościowe wiersze. I na próżno dowodzić, że te cząstki zawierają w sobie skończony zamysł poetycki i piękno — są to w rzeczywistości zanotowane przez poetę pomysły, które już na zawsze pozostaną tylko cząstkami nierozwiniętymi w większą całość. Tak więc naprawdę kształt skończonej całości — niezależnie od możliwości poprawek i zmian, które poeta pewnie by wprowadził do nich, decydując się na dopełnienie cyklu i jego druk — mają tylko wiersze mające incipity: *Snuć miłość…*, *Nad wodą wielką i czystą…*, *Gdy tu mój trup…*, *Polały się łzy me czyste, rzęsiste…*

Fakt, iż te liryki były — podobnie jak powstały dwadzieścia lat później cykl poetycki Norwida *Vade-mecum* — zapowiedzią zwrotu, który mógł dokonać się w polskiej poezji romantycznej, otwierając perspektywy jej rozwoju aż do czasów modernizmu na przełomie wieków XIX i XX, zwracano już nieraz uwagę. Ich nowatorstwo, nie-

stety niezauważone przez współczesnych, a mogące przecież wyznaczyć nowe kierunki rozwojowe polskiej liryki, to nie tylko ich tematyka, w którą wkracza zarówno refleksyjna zaduma nad przemijaniem, przybierająca czasem dyskretnie autobiograficzne rysy, ale i swoista wizyjność, wykraczająca poza ograniczenia czasu i przestrzeni. Na poziomie poetyki zwraca natomiast uwagę — podobnie jak będzie to później wyraźne u Norwida — ich niezwykła „gęstość", osiągana poprzez skupienie znaczeń już nie w ramach większych całości frazeologicznych, lecz na poziomie pojedynczych słów składowych tekstu. Przede wszystkim chodzi tu jednak o pojawienie się wyraźnego symbolizmu, którego wieloznaczność decyduje również o bogactwie możliwości interpretacyjnych tych utworów i uzasadnia domniemanie o niespełnionej możliwości wytyczenia nowych dróg rozwojowych polskiej poezji XIX stulecia, które — tak jak w poezji Zachodu Europy — mogły prowadzić ją nieprzerwanie aż do modernizmu.

Jednym z takich wierszy, mogących tu być przekonującym przykładem, jest *Nad wodą wielką i czystą…*, opublikowany z rękopisu dopiero w 1861 roku. Nowatorstwo poetyckie tego utworu stawia go wśród najświetniejszych osiągnięć lirycznych poety, zaskakując czytelnika wieloznacznością możliwych odczytań i interpretacji symbolicznych[1].

Wyraźne jest w wierszu — w jego czterech czterowersowych zwrotkach i jednej dwuwersowej — przeciwstawienie, przynoszące skontrastowany obraz niezmiennego trwania stojącej wody i zmienności podlegającego upływowi czasu jej otoczenia. Na brzegu wody i dalej widać, jak „Stały rzędami opoki"', „Przebiegły czarne obłoki", „Błysnęło wzdłuż i grom ryknął". Niezmienna pozostaje tu właśnie woda:

> A woda, jak dawniej czysta,
> Stoi wielka i przejrzysta[2].

---

[1] O wierszu tym zob. J. Prokop: *Adam Mickiewicz: Nad wodą wielką i czystą*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1971, s. 122—139; M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności"*. W: Idem: *Poetyka — gatunek — obraz. W kręgu poezji romantycznej.* Wrocław 1977.

[2] Wiersz cytuję według wydania A. Mickiewicz: *Dzieła*. T. 1: *Wiersze*. Oprac. C. Zgorzelski. Warszawa 1993, s. 411.

Rzecz nie polega tu jednak na samym tylko przeciwstawieniu trwania i przemijania — ważne jest przecież to, że woda odbija wszystkie zachodzące wokół niej zjawiska. Ta właśnie cecha umożliwia porównanie podmiotu lirycznego do owej wody:

> Tę wodę widzę dokoła
> I wszystko wiernie odbijam.

A więc można ten wiersz interpretować jako mówiący o ludzkim życiu wśród zmienności świata, o pragnieniu ideału, o mistycznym zjednoczeniu z naturą, o pojmowaniu wreszcie samej istoty poezji i tajemnicy bycia poetą. Można też czytać go jako wiersz o niezmienności porządku natury, w którym:

> Skałom trzeba stać i grozić,
> Obłokom deszcze przewozić,
> Błyskawicom grzmieć i ginąć

— i o nieuchronności ludzkiego losu, wyznaczonego tym porządkiem. Człowiek ma tu bowiem swoje własne, odrębne miejsce. Można więc powiedzieć, że wiersz ten przedstawia podwójne, a przecież niepełne zakorzenienie człowieka. Nie mieści się on przecież całkowicie w zmiennym porządku natury — owych skał, obłoków i błyskawic, gdyż odczuwa swoje zakorzenienie w wieczności, symbolizowane niewzruszonością stojącej i odbijającej wszystko wody — ale też nie należy w pełni do świata doskonałej niezmienności, trzeba mu bowiem — jak owej wodzie — wciąż „płynąć, płynąć, płynąć". Tak więc symbole, kreowane w tym wierszu, pokazują naprawdę wyjątkowość człowieka. Jest on przecież w tym utworze zawieszony pomiędzy stałością wiecznej niezmienności, symbolizowanej przez stojącą toń wody — posiada przecież owo wyraziste poczucie wieczności — a ciągłą zmiennością i poczuciem przemijania, w którym zakorzeniona jest ludzka doczesność.

W kręgu ludowości symbolicznej (Teofil Lenartowicz: *Kalina*)

Poetyka wczesnej twórczości Teofila Lenartowicza wiąże się wyraźnie z programem literackim tzw. Cyganerii Warszawskiej — nieformalnej grupy młodych poetów, którzy debiutowali około 1840 roku. Było to pierwsze pokolenie literackie, dochodzące w Polsce do głosu po klęsce powstania listopadowego, która sprawiła, iż życie kulturalne w kraju w latach trzydziestych niemal zamarło, gdy prawie cała elita literacka i artystyczna znalazła się na emigracji, a wszelkie polskie instytucje kultury i nauki zostały zlikwidowane lub poddane represjom zaborcy.

Choć Lenartowicz nie należał do Cyganerii, to z poszczególnymi członkami tej grupy łączyły go więzy przyjaźni, jak też wyraźnie odczuwana wspólnota pokoleniowa. W tym też właśnie upatrywać można korzeni jego fascynacji ludowością, która stała się najbardziej charakterystycznym rysem całej jego twórczości, choć sam poeta urodził się przecież w Warszawie. Właśnie ludowość stała się programowo najważniejszą ideą tego pokolenia poetów, które wydało też profesjonalnych badaczy folkloru, jak kilka lat od nich starszy, lecz utrzymujący z nimi także bliskie więzi i podejmujący wspólne wyprawy badawcze w celu zbierania ludowych pieśni, przysłów i baśni Oskar Kolberg. Ten powrót do ludowości wynikał z romantycznego przekonania, że właśnie w niej tkwi żywe źródło nieskażonej narodowości, do którego powinna zwracać się literatu-

ra i sztuka. W przeciwieństwie do wczesnego romantyzmu, który szukał swoistej egzotyki w ludowej wyobraźni, jej fantastyce i niezwykłości, ten zwrot ku ludowości wiązał się raczej z poszukiwaniem autentyzmu zapisu folkloru czy też tworzeniem imitujących go stylizacji.

Wszystkie te charakterystyczne cechy twórczości powstającej w kręgu tego właśnie pokolenia warszawskich poetów odnaleźć można w jednym z najpopularniejszych wierszy Lenartowicza z najwcześniejszego okresu jego twórczości, jakim jest *Kalina*. Wydrukowana po raz pierwszy w czasopiśmie „Niezapominajka" w 1845 roku, stała się wnet powszechnie znana także dzięki muzyce skomponowanej do niej przez Ignacego Komorowskiego, twórcy również wielu innych popularnych pieśni. Ludowość *Kaliny* różni się znacznie od tej, jaka charakteryzowała utwory wczesnoromantyczne, np. ballady Mickiewicza. Brak tu zupełnie owej atmosfery niezwykłości i tajemniczości, która u progu romantyzmu wskazywać miała niemożność poznania otaczającej człowieka rzeczywistości i symbolizowała sferę metafizyki, wobec której staje człowiek niezdolny do tego, aby przeniknąć ją swymi zmysłami i racjonalnym poznaniem.

Zamiast tego w wierszu Lenartowicza spotykamy się ze swoistą surowością poetyki, mającą zbliżać go do wzorców pieśni ludowej. Widać to już w samym typie wersyfikacji, realizującej sylabotoniczny, pieśniowy schemat, podkreślany parzyście ułożonymi rymami dokładnymi, często gramatycznymi (zbierała — kąpała, kaliny — wierzbiny, miała — czekała, kochała — rozwiała, wodę — urodę). Wskazać można także pewne typowe dla pieśni ludowej cechy stylistyczne, jak powtórzenia i paralelizmy, ważniejsza jednak jest tu konsekwentna personifikacja tytułowej kaliny, która:

> Tak się stroiła jak dziewczę młode
> I jak w lusterko patrzyła w wodę
> Wiatr co dnia czesał jej długie włosy,
> A oczy myła kroplami rosy[1].

[1] Wszystkie cytaty z wiersza przywołuję za wydaniem: T. Lenartowicz: *Poezje*. Wybrał i oprac. J. Nowakowski. Warszawa 1968, s. 61.

Zarówno owa personifikacja kaliny, jak i konsekwentne ukazywanie równoległości losu człowieka i natury, przedstawionej tu w kolejnych swoich fazach, od wiosny do jesieni, również odwołują się do poetyki pieśni ludowej, taką właśnie analogią tłumaczącą zwykle ludzki los.

A przecież — pomimo całej tej starannej stylizacji — nie mamy tu do czynienia z autentyzmem ludowej pieśni ani realistycznym rodzajowym „obrazkiem" z życia wsi, jak i z sentymentalną sielanką, choć i jej elementy są tu wyraźnie obecne: tworząca tło natura, płynąca woda, nad nią pasterz grający na fujarce w cieniu kaliny. Zamiast tej prostoty jednoznacznych konwencji mamy materię poetycką znacznie bardziej — wbrew pozornej prostocie — skomplikowaną. Romantyczna poetyka niedomówień odbiega tu od typowej dla pieśni ludowej ogólności i dążenia do uogólnień — bliższa jest bowiem raczej tendencjom symbolicznym, które w różny sposób zaczynają się przejawiać w ówczesnej poezji. Sama tytułowa kalina przybiera zresztą raczej właśnie postać pewnego symbolu, z całą jego nieokreślonością i wieloznacznością znaczeń, niż schematycznego ornamentu ludowej poetyki.

Również ów pojawiający się w tekście utworu Jasio jest kimś innym niż bohaterowie sentymentalnych sielanek czy ludowych pieśni, doszukać się bowiem można w jego postaci, ledwo przecież tylko naszkicowanej kilkoma rysami, cech typowo romantycznych. To chociażby owo szukanie samotności, będące w romantyzmie wyrazem chęci ucieczki od świata, jak i egzystencjalnych rozterek, skrywanych pod pozorem obojętności i spokoju, wreszcie pragnienie idealnej miłości, którego symboliczną projekcją może być właśnie spersonifikowany w postać młodej dziewczyny krzew kaliny. Ale także pomimo „sielankowych" realiów obecnych niemal do końca utworu dopatrzyć się w nim można swoistego romantycznego pesymizmu, któremu patronować może *Maria* Antoniego Malczewskiego — w podtekście obecne są przecież pytania o sens ludzkiego życia, w którego kondycję wpisane są przemijanie i śmierć.

Prostota stylizowanej na ludowość formy skrywa więc w wierszu Lenartowicza bogactwo znaczeń, a jednocześnie przecież — podobnie jak było w przypadku *Ballad i romansów* Mickiewicza — stwa-

rza się w ten sposób możliwość jego odbioru na różnych poziomach, zarówno jako prostej, pełnej melancholijnej zadumy pieśni wykorzystującej poetykę twórczości ludowej, jak i w pełni romantycznej liryki niosącej istotne pytania sięgające w głąb tajemnic natury i człowieka.

Sowiński w okopach Woli Juliusza Słowackiego w kontekście mitu genezyjskiego

Już w grudniu 1831 roku powstał pierwszy wiersz upamiętniający postać poległego na wałach reduty na warszawskiej Woli generała Józefa Sowińskiego, kształtujący jego literacką legendę. Napisany przez walczącego w powstaniu listopadowym poetę Konstantego Gaszyńskiego i zatytułowany po prostu *Śmierć jenerała Sowińskiego*, stanowił bezpośrednią reakcję na docierające do będących w drodze przez Niemcy do Francji emigrantów wieści o szczegółach dotyczących upadku Warszawy[1]. W utworze tym — zupełnie inaczej niż w napisanym ponad 10 lat później wierszu Juliusza Słowackiego — pojawia się typowa dla poetyki klasycystycznych wierszy o bohaterach wysoka retoryka ody, z charakterystyczną tendencją do hiperbolizacji przedstawionych wydarzeń:

> Gdy trzechset dział gromy grzmiące
> Dały hasło na bój krwawy,

[1] O relacjach uczestników powstania listopadowego, dotyczących śmierci generała Sowińskiego i ich literackim odbiciu w wierszach Konstantego Gaszyńskiego, Juliusza Słowackiego i Artura Oppmana pisze Ł. Ginko: *„Sowiński w okopach Woli" Juliusza Słowackiego*. W: *Studia o twórczości Słowackiego*. Red. I. Opacki. Katowice 1982, s. 41—57. Legendzie generała Sowińskiego poświęcił swą książkę C. Kłak: *Polski Leonidas. Rzecz o legendzie historycznej i literackiej generała Józefa Sowińskiego*. Warszawa 1986.

A moskiewskich rot tysiące
Biegły na szańce Warszawy;
Garstka naszych, za wałami,
Przy wolskim skryta kościele
Witając wrogów strzałami,
Z ich trupów wał drugi ściele[2].

Podobny w obydwu utworach jest natomiast obraz głównego bohatera — w wierszu Gaszyńskiego Sowiński to „wódz o szczudle", a „włos jego kryje siwizna" — choć motywy kalectwa i starości nie są przecież tak natrętnie jak u Słowackiego eksponowane. Wspólny jest motyw prośby o poddanie się, z którą zwracają się do generała „zdumieni niewolnicy" oraz „poszanowaniem przejęty / Dowódca wrogów", wreszcie motyw samotnej śmierci, gdy już „wszyscy wyginęli / I Sowiński sam zostaje"[3]. Tym bardziej więc zaskakująca staje się odmienność powstałego w połowie lat czterdziestych wiersza Słowackiego, przywołującego w swej warstwie fabularnej te same przecież sytuacje i wydarzenia.

Najbardziej wyrazistym objawem tej odmienności jest oczywiście wskazywana zwykle przez badaczy prostota — choć bardziej właściwym określeniem byłby chyba: prymitywizm — języka, tak uderzający czytelnika przyzwyczajonego do wirtuozerii językowej autora *Beniowskiego* i poematu *W Szwajcarii*. Oczywiste więc jest, iż mamy w tym przypadku do czynienia z celową — i, jak się wydaje, wymagającą nie mniej mistrzowsko opanowanej władzy nad językiem niż w wymienionych wcześniej utworach — stylizacją na taką właśnie, miejscami nieporadną, narrację. W istocie bowiem mamy tu do czynienia nie tyle z prostotą, ile z zamierzonym efektem, mającym wywołać wrażenie obcowania z tekstem już nawet nie potocznym, lecz wręcz brzmiącym stylistycznymi dysonansami, jak chociażby w wersie „I wrogom się broni szpadą" (I, s. 157)[4] czy

[2] K. Gaszyński: *Poezje. Wydanie zupełne*. Lipsk 1866, s. 155.

[3] Ibidem, s. 155—156.

[4] Cytaty z utworów J. Słowackiego przywołuję według wydania: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 1—14. Wrocław 1959. Dalej opatruję je cyfrą rzymską, oznaczającą numer tomu, oraz numerem strony.

też w niezbyt udanej składni długiego zdania złożonego, tworzącego całą drugą zwrotkę. Podobnie zresztą brzmi nadużywanie w całym wierszu spójnika „i" na początku poszczególnych zdań składowych. Julian Krzyżanowski zauważa więc, że wiersz o Sowińskim „uderza niepokojącą prostotą szaty słownej"[5].

Funkcja tych niezwykłych przecież u Słowackiego zabiegów językowych wydaje się jednak oczywista. Już Julian Kleiner stwierdził, iż Słowacki uczcił Sowińskiego „w czasie pisania *Zawiszy* wierszem, przedziwnie prostym i żołnierskim"[6], również Czesław Zgorzelski zaliczył ten utwór do wierszy, „które z prostoty czynią główną zasadę kształtowania poetyckiego", dostrzegając, iż jest w nim „surowy prymitywizm, prawie żołnierska szorstkość słów i zdań balladowego opowiadania"[7].

Oczywiście owa narracja, którą biały wiersz — rzadki przecież w epoce romantyzmu i wyróżniający się wyraźnie na tle normy, jaką stanowiły wówczas nadal rymy dokładne — pozbawiony w dodatku płynności i rytmiczności, upodabnia do prozy, stwarza wrażenie autentycznej relacji prostego żołnierza, nieznającego sztuki wymowy, skupiającego uwagę na konkretnych w swej drobiazgowości szczegółach, poddającego się przy tym emocjom wspominanych przeżyć.

Taka forma narracji, której jedność widoczna jest także w braku prób zindywidualizowania przytaczanych wypowiedzi Sowińskiego, brzmiących dokładnie tak samo, jak cała reszta opowieści — narrator przekazuje je po prostu „własnymi słowami", nadając im swe własne cechy językowe — służy oczywiście jej uwiarygodnieniu. Narratorem — świadkiem wydarzeń staje się tu bowiem prosty żołnierz, bo tylko on mógł widzieć przebieg bitwy i przekazać swą re-

---

[5] J. Krzyżanowski: *Liryka Słowackiego*. „Zeszyty Wrocławskie" 1949, T. 3, s. 31.

[6] J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 4: *Poeta mistyk*. Cz. 1. Warszawa 1927, s. 366.

[7] C. Zgorzelski: *Liryka w pełni romantyczna*. Warszawa 1981, s. 231. Zob. także A. Boleski: *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842—1848)*. Łódź 1949, s. 96; M. Kridl: *Juliusza Słowackiego liryki*. „Roczniki Humanistyczne" 1958, z. 1, s. 52.

lację innym[8]. W ten sposób czytelnik staje się z kolei świadkiem narodzin „wieści" o bohaterze, która utrwalona w postaci bohaterskiej legendy zacznie żyć w narodzie[9]. To także umacnia wskazany przez Zgorzelskiego balladowy charakter utworu poprzez odniesienie się do romantycznego postulatu ludowości zarówno w konstrukcji postaci narratora, który jako prosty żołnierz z ludu się przecież wywodzi, jak i poprzez odwołanie się do owej „wieści" stającej się składnikiem zbiorowej świadomości tego ludu.

Warto zwrócić uwagę na spostrzeżenie uczynione przez Juliana Krzyżanowskiego, według którego wiersz Słowackiego przypomina „naiwne relacje żywotów świętych czy legend średniowiecznych"[10], które — dodajmy — istniały nie tylko w postaci średniowiecznych rękopisów, z których zostały opublikowane w czasach już późniejszych niż utwór o Sowińskim, ale — jak stwierdza Mirosław Korolko — funkcjonowały także w nieco odmiennych wersjach w tradycji ustnej jako pieśni dziadowskie[11]. Wiersz Słowackiego potraktować można jako swoistą imitację formy poezji średniowiecznej, choć osiąganą przecież zupełnie innymi środkami. I tak np. zastosowanie wiersza białego sprawia, że w odbiorze czytelnika przyzwyczajonego do romantycznego sylabotonizmu utwór uzyskuje brzmienie podobne do wiersza średniowiecznego, którego rymy obejmujące najczęściej tylko końcową samogłoskę zatraciły już w czasach Jana Kochanowskiego swą wyrazistość. Z kolei ośmiozgłoskowiec Słowackiego poprzez swą nieregularność rytmiczną imituje średniowieczną nieścisłość wersyfikacji, w której obok siebie pojawiać się mogły wersy niejednakowej długości. Czytając takie np. fragmenty:

---

[8] Jako żołnierza określa narratora tego wiersza I. Opacki: *Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienia narratora i narracji w balladzie lat 1827—1920*. Lublin 1961, s. 52—53. Z kolei C. Kłak (*Polski Leonidas...*, s. 115—116) w narratorze dopatruje się dziada z przykościelnej kruchty.

[9] Na temat wierszy o śmierci bohaterów zob. I. Opacki: *Rapsod ostatni, rapsod pierwszy*. W: Idem: *„W środku niebokręga". Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 173—195.

[10] J. Krzyżanowski: *Liryka Słowackiego…*, s. 30.

[11] Zob. M. Korolko: *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Wrocław 1980, s. XLIX.

W starym kościółku na Woli
Został jenerał Sowiński,
Starzec o drewnianej nodze,
I wrogom się broni szpadą;
A wokoło leżą wodze
Batalionów i żołnierze,
[…]

I, s. 157

— odnieść można wrażenie, że i tu mamy do czynienia z wersyfikacją nieregularną i trzeba dopiero policzyć sylaby, aby się upewnić, że jest to przecież całkowicie regularny ośmiozgłoskowiec. Wszystko to także — o czym już wspominaliśmy — zbliża ten utwór do toku prozy, co także stanowi jedną z charakterystycznych cech poezji średniowiecznej.

W parze z tą programową „antypoetycznością" utworu i nieprzypadkowym chyba imitowaniem poetyki wiersza średniowiecznego idzie niezwykła kreacja głównego bohatera, który pozornie staje się także swoistym „antybohaterem". Postaciom bohaterów przypisane były przecież w tradycji literackiej wzniosłe ody. Do poetyki tej sięgnął zresztą cytowany na wstępie Gaszyński w swoim wierszu o śmierci Sowińskiego, tymczasem postać generała opisana przez Słowackiego odpowiada w sposób szczególny zastosowanej przez niego poetyce naiwnej i nieporadnej narracji oraz pozornie kulejącej wersyfikacji. W przeciwieństwie do bohaterów dawnych eposów, jak Achilles czy Roland, wyróżniających się już samym wyglądem, tężyzną fizyczną, swoją siłą, postawą i urodą, Sowiński wyróżnia się także, ale w zupełnie inny sposób, swoją starością i kalectwem. Te właśnie cechy są w dodatku manifestacyjnie podkreślane przez narratora — w niedługim przecież tekście generał, w chwili śmierci mający 54 lata, sześciokrotnie nazwany zostaje — także przez siebie samego — starcem, siedmiokrotnie mowa jest natomiast o jego drewnianej nodze i utykaniu, nie licząc wzmianek o zdrowych nogach jego adiutantów, którzy posłużyli się nimi do ucieczki z pola bitwy. Ten portret „antybohatera" podkreślają jeszcze słowa Sowińskiego, wspominającego lekceważący stosunek otoczenia:

Kiedym chodził po ulicach
I śmiała się często młodzież,
Żem szedł na drewnianej szczudle
I często, stary, utykał.
I, s. 158

Do starości, słabości i kalectwa dochodzi więc jeszcze śmieszność w oczach młodych. Oczywiście i tu nasuwać się muszą skojarzenia ze wspomnianymi wcześniej średniowiecznymi, żyjącymi jednak nadal w tradycji ustnej legendami o świętych. Jakże Sowiński z wiersza Słowackiego przypomina chociażby świętego Aleksego, chorego, żyjącego w biedzie i poniżeniu. Dla obydwu też dopiero śmierć staje się momentem prawdy — pogardzany żebrak okazuje się świętym, wyśmiewany kaleki starzec — bohaterem, z którego owa młodzież będzie brać kiedyś wzór. Sam Sowiński zaprzecza takim posądzeniom, mówiąc:

Nie klękajcie wy przede mną,
Bo nie jestem żaden święty,
Ale Polak jestem prawy,
Broniący mego żywota;
Nie jestem żaden męczennik
I, s. 159

I niewątpliwie generał mieć będzie rację, jeśli pojęcie świętości rozpatrujemy w tradycyjnych kategoriach chrześcijańskich, choć zmylić może nas i owa przypominająca średniowieczne legendy forma wiersza, i okoliczności śmierci Sowińskiego, ginącego „w starym kościółku na Woli" (I, s. 157), opartego „na ołtarzu, / Na białym bożym obrusie" (I, s. 157). Ale też przecież utwór ten musimy odczytywać w kontekście genezyjskim, dalekim od pojęć chrześcijańskiej ortodoksji. Nie można się zgodzić ze zdaniem Juliana Krzyżanowskiego, zaliczającego *Sowińskiego w okopach Woli* do wierszy, w których „brawurową pozę romantyczną zastąpiła prostota codziennej rzeczywistości. […]. *Pogrzeb kapitana Meyznera* lub *Sowiński w okopach Woli* — to przejmujące dokumenty owej

codzienności”[12]. Rzecz przecież nie w „małym realizmie”, choć drobiazgowość i szczegółowość niektórych opisów mogłaby sugerować taki zamiar, gdyby nie to, że owe szczegóły podporządkowane są tu wizyjności i symbolicznemu znaczeniu całej tej sceny ostatnich chwil generała.

Wydaje się jednak, że kwestią najistotniejszą jest tu motywacja decyzji Sowińskiego, wybierającego śmierć zamiast oferowanych mu możliwości przerwania bezsensownej już z punktu widzenia militarnego i skazanej na ostateczną klęskę walki. Odrzuca on przecież propozycję kapitulacji na honorowych warunkach, których przyjęcie nie naruszałoby w najmniejszym stopniu jego rycerskiej czci, mimo iż „adiutanty Paszkiewicza”:

Na kolana przed nim padli,
Jak ojca własnego proszą:
„Oddaj szpadę, Jenerale,
Marszałek sam przyjdzie po nią…”
I, s. 157

Najoczywistsza wydaje się motywacja, u podstaw której leży przekonanie, że bohaterska śmierć staje się początkiem wspomnianej już uprzednio „wieści”, która, utrwalając pamięć o bohaterze, staje się realną siłą, poruszając do czynu następne pokolenia i kształtującą w ten sposób dalszy bieg dziejów[13]. Sowiński argumentuje, iż musi zginąć:

Aby miasto pamiętało
I mówiły polskie dziatki,
Które dziś w kołyskach leżą
I bomby grające słyszą,
Aby, mówię, owe dziatki
Wyrósłszy wspomniały sobie,

[12] J. Krzyżanowski: *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*. Warszawa 1972, s. 268.

[13] Zob. I. Opacki: *Rapsod ostatni, rapsod pierwszy…*, s. 187.

Że w tym dniu poległ na wałach
Jenerał — z nogą drewnianą.
I, s. 158

I byłoby to przekonujące, gdyby nie słowa generała z poprzedniej zwrotki:

Choćby nie było na świecie
Jednego już nawet Polaka,
To ja jeszcze zginąć muszę
Za miłą moją ojczyznę,
I za ojców moich duszę
Muszę zginąć…
I, s. 158

W tej hipotetycznej sytuacji, w której by „nie było na świecie / Jednego już nawet Polaka", owa „wieść" staje się oczywiście bezużyteczna, skoro nie znalazłaby żadnego słuchacza, nie mówiąc już o możliwości poruszenia go swą siłą do czynu. Odrzucić trzeba także inną nasuwającą się tu hipotezę — śmierci jako mesjanistycznej ofiary, choć pozornie taka właśnie motywacja mogłaby się wydawać prawdopodobna[14]. Sowiński mówi przecież, że pragnie zginąć **za** ojczyznę i **za** ojców duszę, a sama śmierć dokonuje się w miejscu przeznaczonym właśnie na ofiarę i w sposób przypominający krwawe misteria ofiarne, gdy:

[…] go jeden żołnierz stary
Uderzył w piersi i przebił…
Opartego na ołtarzu
I na tej nodze drewnianej.
I, s. 159

Ale przecież mesjanistyczna ofiara dokonywać miała się po to, aby naród mógł zmartwychwstać i równocześnie zbawić inne na-

[14] Tak też, w kategoriach mesjanistycznej ofiary, interpretuje ten wiersz C. Kłak: *Polski Leonidas…*, s. 118—120.

rody — czy jednak takie zmartwychwstanie jest możliwe także wówczas, gdyby „nie było na świecie / Jednego już nawet Polaka" (I, s. 158)?

Jej sens staje się czytelny tylko wtedy, gdy dostrzegamy ją właśnie w kontekście genezyjskim, gdyż — jak pisał Słowacki w *Genezis z Ducha* — to właśnie ofiara staje się zasadą całego procesu ewolucji ducha na wszystkich jego etapach, od samego początku:

> Wtenczas to, o Panie, pierwsze a idące już ku tobie duchy w umęczeniu ognistym złożyły ci pierwszą ofiarę. **Ofiarowały się na śmierć**. Co zaś dla nich śmiercią było, to w oczach Twoich, o! Boże, było tylko zaśnięciem Ducha w jednej, a obudzeniem się jego w drugiej, doskonalszej formie, bez żadnej wiedzy o przeszłości i bez żadnej przedsennej pamięci. Pierwsza więc ofiara tego ślimaczka, który prosił Cię, Boże, abyś mu w kawałku kamiennej materii pełniejszym żywotem rozweselić się pozwolił, a potem śmiercią zniszczył, była już niby obrazem ofiary Chrystusa Pana i niestraconą została […].
>
> XII, s. 11—12

W wymiarze genezyjskim jednak owa ofiara, choć też podkreślana jest jej analogia do ofiary Chrystusa, nie jest jednak — tak jak w mesjanizmie — aktem jednorazowym, lecz powtarza się przecież na każdym etapie, będąc każdorazowo warunkiem przejścia do nowej, wyższej formy. Co więcej, przejście to wymaga zawsze indywidualnej woli, toteż każdy z duchów powtarzać musi tę samą drogę, której nie zastąpi czyjaś zbawicielska ofiara. Jak pisał Słowacki w wierszu *Tak mi, Boże, dopomóż*:

> Widzę wchód jeden tylko otworzony
> I drogę ducha tylko jednobramną…
>
> I, s. 124

W *Genezis z Ducha* widok oceanu to dla narratora miejsce, „gdzie duchy tą samą co ja niegdyś drogą wstępują na Jakubową drabinę żywota" (XII, s. 9). W słowach Sowińskiego „To ja jeszcze zginąć muszę" (I, s. 158) można więc dopatrzyć się tego właśnie przeświadcze-

nia, że i on powtórzyć musi tę samą drogę, jaką przed nim przeszli inni, którzy osiągnęli już przed nim wyższy etap ewolucji.

W wymiarze indywidualnym śmierć jest więc dla Sowińskiego — tak jak i wszystkich duchów — dopełnieniem owej genezyjskiej drogi wiodącej do wyższej, doskonalszej formy. Obsesyjnie eksponowane przez narratora kalectwo i starość generała odczytać więc można jako oznaki destrukcji starej formy.

Ale ta śmierć dokonuje się przecież także w wymiarze historii — nie tylko „za ojców moich duszę", ale i „za miłą moją ojczyznę" (I, s. 158). Aby naród mógł się odrodzić w nowej formie, musi ulec doszczętnemu zniszczeniu jego dotychczasowa forma. Mówi o tym wprost wiersz *A jednak ja nie wątpię — bo się pora zbliża…*:

> A jednak ja nie wątpię — bo się pora zbliża,
> Że się to wielkie światło na niebie zapali,
> I Polski Ty, o Boże, nie odepniesz z krzyża,
> Aż będziesz wiedział, że się jako trup nie zwali.
>
> I, s. 281

A więc śmierć Sowińskiego staje się dopełnieniem drogi całego narodu, który — aby się odrodzić w nowej formie — swą genezyjską ofiarę doprowadzić musi do samego końca. Bohater wiersza Słowackiego rozumie już, że aby ta genezyjska przemiana narodu mogła się dokonać, każdy z duchów ten naród współtworzących musi poddać się jej także w swym indywidualnym wymiarze. Złożenie broni w walce i uniknięcie śmierci — a przecież Sowiński wyraźnie mówi, że nie walczy, aby zwyciężyć orężem, ale aby zginąć — byłoby więc w istocie cofnięciem się przed tą powinnością, „zaleniwieniem" ducha, które w genezyjskim wymiarze staje się grzechem najcięższym. Wraz z jego śmiercią Polska — zgodnie z genezyjską wizją Słowackiego — postępuje krok dalej na swej drodze ku oczekiwanej przemianie.

„Dusza anielska" i „czerep rubaszny", czyli *Poema Piasta Dantyszka* Juliusza Słowackiego

Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle, wydane anonimowo w Paryżu w marcu 1839 roku, nie spotkało się z uznaniem ani pierwszych czytelników, ani też nie było zbyt cenione przez późniejszych historyków literatury. Niemal natychmiast o ukazaniu się tego utworu Stanisław Ropelewski napisał na łamach paryskiej „Młodej Polski" w artykule, sygnowanym inicjałami Z.K., udając, że nie zna nazwiska autora poematu, choć dla emigrantów nie było ono tajemnicą:

> *Poemat o piekle* nie nosi nazwiska autora; ostrożność bardzo na miejscu. Nie wiemy, kto się dopuścił tego cudactwa, czy jaki człowiek talentu napisał to na żart dla wypróbowania publiczności, czy też ktoś w dobrej wierze popadł w błąd taki. W pierwszym razie ostrzegamy, że niełatwo nas złapać; jeśli zaś nasz autor jest dobra dusza, radzimy mu, aby tytułów, jakie mieć może do poczciwości, nie wymieniał na tytuł śmiesznego poety[1].

[1] Z.K. [S. Ropelewski]: *Trzy poemata Juliusza Słowackiego, Bajki i Poezje Antoniego Goreckiego, Poemat o piekle Dantyszka*. „Młoda Polska. Wiadomosci Historyczne i Literackie" 1839, Dodatek do nr 9 [30 marca 1839], s. 32.

Sześćdziesiąt lat później Antoni Małecki w swej monografii poświęconej Słowackiemu w słowach znacznie bardziej wyważonych, pozbawionych finezyjnej złośliwości, ale też przecież jednoznacznych, tak ocenił utwór:

> *Poemat Piasta Dantyszka* przejdę milczeniem. Nie jest to utwór z liczby celniejszych. Nie daje powodu ani do szczególnych pochwał, ani też do ujemnych wywodów takich, których by każdy czytający sam sobie nie potrafił utworzyć. Poemat ten i w pierwszej chwili małe sprawił wrażenie i później nie potrafił zjednać sobie rozgłosu[2].

Nie krył natomiast odrazy do tytułowego bohatera poematu Słowackiego Stanisław Tarnowski, w swej *Historii literatury polskiej* tak kreśląc jego postać:

> Ale zamknąć oczy i wyobrazić sobie tę figurę z uczepionymi u pasa pięcioma głowami (maskaradą nazywa to Dantyszek), jak leci i krzyczy, robi burdy w piekle, szermierzy językiem i macha serpentyną, płacze na pół ze smutku, a na pół z opicia, z tym junactwem fałszywym, z tą fanfaronadą, z tym nieszczęsnym zawadiactwem, które było (dzięki Bogu, że było) kiedyś znamieniem polskiego szlachcica, i jego nieszczęściem — i taki, taki ma iść ze skargą do Boga, taki ma zanieść do jego tronu insygnia tej największej ludzkiej męki i prosić o sprawiedliwość![3]

Nie dziwi więc ostateczna ocena tego utworu, sformułowana przez historyka literatury przeciwstawiającego go *Piekłu* Dantego:

> Cały ten wznioślejszy, prawdziwie patetyczny pierwiastek piekła nie istnieje; zastępują go węże, gady, plwania, kąsania, opisywane tak *con amore*, z taką dosadnością i z taką wdzięczną i stosowną do okoliczności fantazją podpiłego zawadiaki, że z największym wstrętem, z największym niesmakiem odrzuca w końcu książkę, kto ją do końca doczytać potrafił[4].

---

[2] A. Małecki: *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*. T. 2. Lwów 1901, s. 118.

[3] S. Tarnowski: *Historia literatury polskiej*. T. 5. Kraków 1900, s. 169.

[4] Ibidem, s. 170.

O związkach utworu Słowackiego z dziełem Dantego pisał wnikliwie Jarosław Maciejewski, analizując m.in. podobieństwa i różnice pomiędzy strukturą piekła u obydwóch poetów[5]. Niewątpliwie taka porównawcza analiza obydwu poematów, niekwestionowanego arcydzieła literatury średniowiecza i przyjmowanego z wyraźną niechęcią lub przynajmniej zakłopotaniem utworu polskiego romantyka, wiele wyjaśnia i odkrywa. Niemniej interesująca wydaje się kwestia obecności w poemacie Słowackiego makabry i groteski, które budziła w autorach dawniejszych komentarzy wręcz odrazę i niesmak. Dotyczy to także ironii, wyraźnej przecież, a zwykle pomijanej przez piszących o tym utworze, chociaż ten właśnie jego aspekt jest chyba decydujący dla jego interpretacji, także dla postrzegania obecnych w nim owych elementów makabry, groteskowo przerysowanych, wręcz celowo epatujących czytelnika swym antyestetyzmem. Ta zresztą tendencja, o wyraźnie barokowych korzeniach, nie jest przecież w dziele Słowackiego czymś wyjątkowym, wystarczy przypomnieć jego dramaty z okresu genezyjskiego. Oczywiście takie ukształtowanie świata przedstawionego motywowane jest poetyką snu, i to snu — jak podkreśla Jarosław Maciejewski[6] — pijackiego, z drugiej jednak strony ta właśnie przesadna groteskowość i antyestetyzm jest wyraźnym sygnałem onirycznej wizyjności owej drogi polskiego szlachcica przez piekło.

Ale niezwykła kreacja głównego bohatera, która budziła tak ostre negatywne oceny poematu Słowackiego w tekstach cytowanych autorów, to przecież sygnał jawnej ironii poety. Sam Dantyszek mówi przecież:

> Polak prawdziwy, kiedy się upije,
> Wspomni ojczyznę i płaczem zawyje;
> Potem jak ludzie w zmysłach nieprzytomni
> Śmieje się głośno, gdy o niej zapomni.
>
> II, s. 317[7]

---

[5] J. Maciejewski: *Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław 1974, s. 36—73.

[6] Ibidem, s. 38.

[7] Cytuję utwory Juliusza Słowackiego według wydania: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 1—14. Wrocław 1959. Przywołane fragmenty lokalizuję, podając: cyfra rzymska — numer tomu i dalej strona.

Nieodparcie nasuwa się tu przypomnienie bohaterów satyry *Pijaństwo* Ignacego Krasickiego, którzy zażarte dyskusje i spory o ojczyznę i sposoby jej ratowania wiedli też dopiero po spożyciu odpowiedniej ilości trunku:

> Idą zatem dyskursa tonem statystycznym
> O miłości ojczyzny, o dobru publicznym,
> O wspaniałych projektach, mężnym animuszu,
> Kopiem góry dla srebra i złota w Olkuszu,
> Odbieramy Inflanty i państwa multańskie,
> Liczemy owe sumy neapolitańskie,
> Reformujemy państwo, wojny nowe zwodzim,
> Tych bijem wstępnym bojem, z tamtymi się godzim,
> A butelka nieznacznie jakoś się wysusza.
> Przyszła druga; a gdy nas żarliwość porusza,
> Pełni pociech, że wszyscy przeciwnicy legli,
> Trzeciej, czwartej i piątej aniśmy postrzegli.
> Poszła szósta i siódma, za nimi dziesiąta.
> Naówczas, gdy nas miłość ojczyzny zaprząta[8].

Postać Piasta Dantyszka z poematu Słowackiego jest więc w pewien sposób kreowana w sposób polemiczny — czy wręcz karykaturalny — względem takich bohaterów poezji romantycznej, jak stanowiący wcielenie staropolskich cnót szlacheckich Miecznik z *Marii* Antoniego Malczewskiego. A pamiętać trzeba, iż właśnie w trakcie pracy nad *Dantyszkiem* w 1838 roku Słowacki czytał świeżo wówczas opublikowane lwowskie wydanie *Marii* w opracowaniu Augusta Bielowskiego[9].

W tym okresie powstał też *Grób Agamemnona*, stanowiący część poematu *Podróż do Ziemi Świętej*, a opublikowany w roku 1840 razem z dramatem *Lilla Weneda*. Zawarte w tym wierszu przeciwstawienie „duszy anielskiej" i „czerepu rubasznego" wydaje się niezwykle ważnym, wręcz fundamentalnym kontekstem dantejskiego poematu Słowackiego. Tytułowy Piast Dantyszek jest przecież wcieleniem

[8] I. Krasicki: *Pisma poetyckie.* Oprac. Z. Goliński. T. 2. Warszawa 1976, s. 222.
[9] J. Maciejewski: *Florenckie poematy…*, s. 32—33.

owego „czerepu rubasznego" szlacheckiego sarmatyzmu, z którym tak bezpardonowo rozprawia się poeta w *Grobie Agamemnona*. Przecież „nagi trup Leonidasa" leży:

> Na Termopilach, bez złotego pasa,
> Bez czerwonego […] kontusza:
> IV, s. 77

„Rubasznemu" sarmatyzmowi złotych pasów i kontusza przeciwstawiona jest czysta wizja spartańskich rycerzy. Ich oddanie i poświęcenie ojczyźnie symbolizuje postać Leonidasa, poprzez którego nagość widoczna jest „w marmurowych kształtach piękna dusza". A sarmacki „czerep rubaszny" Dantyszka to nie tylko owo pijaństwo, którego apoteozę wygłaszaną przez niego cytowaliśmy juz wcześniej. O sobie samym też zresztą mówi:

> Tu mówią w karczmie i po domach plotą,
> Żem się ja zapił aż na śmierć zgryzotą;
> Że tracę nawet tę trochę oleju,
> Którą ma z łaski bożej twór człowieczy,
> I roję sobie niestworzone rzeczy.
> II, s. 300

> Otóż tak dobrze! — dzban przyniosłeś wina,
> Postaw tu, panie — tu — na tej mogile;
> Niech trup zazdrości, że ludziom godzina
> Uleci sobie jak złote motyle.
> II, s. 301

To także ów swojsko lekceważący stosunek do świętości, widoczny zarówno w tym stawianiu dzbana wina na mogile, jak i całej makabrycznej historii głów martwych synów Dantyszka. Ale to także najpoważniejszy chyba zarzut czyniony rodakom przez poetę — braku wytrwałości i konsekwencji w działaniu, powodującego, że — jak pisał w *Grobie Agamemnona* — jest:

> Z kraju — gdzie rozpacz nie sypie kurhanów,
> Z kraju — gdzie zawsze po dniach nieszczęśliwych

Zostaje smutne pół — rycerzy — żywych.
IV, s. 76

Sam Dantyszek, który swego postanowienia dotarcia do Boga ze skargą nie zdołał wypełnić, trwoniąc w tej wędrówce martwe głowy synów, jest tego najlepszym przykładem. I chyba przejawem gryzącej ironii poety jest także to, że inaczej niż twórca *Boskiej komedii* terenem wędrówki swego bohatera czyni tylko piekło. O intencjach autora świadczy zresztą wymownie list do Eustachego Januszkiewicza, napisany z Florencji 5 grudnia 1838 roku, w którym prosi go o wyłączenie utworu z planowanego tomu *Trzech poematów* — na jego miejsce poeta dał *Wacława* — obawiając się, iż jego publikacja ściągnąć może represje na matkę i wuja Teofila Januszewskiego. Sugerując, iż można go będzie wydrukować anonimowo, pisał: „A trzy poemata inne, mniej zjadliwe, w świat pójdą z moją nieszczęsną firmą" (XIV, s. 93). Komentarzem do całego poematu mogą być również słowa z *Grobu Agamemnona*:

O! Polsko! póki ty duszę anielską
Będziesz więziła w czerepie rubasznym,
Póty kat będzie rąbał twoje cielsko,
Póty nie będzie twój miecz zemsty strasznym,
Póty mieć będziesz hyjenę na sobie,
I grób — i oczy otworzone w grobie.
IV, s. 77

Ta krytyka sarmackiego „czerepu rubasznego" pojawiać się będzie w późniejszych utworach Słowackiego, by wspomnieć chociażby *Odpowiedź na Psalmy przyszłości*, gdzie zyska ona mocne oparcie w systemie genezyjskim i wynikającej z niego wizji Ducha „Wiecznego Rewolucjonisty", uzasadniającej pytanie: „A czy wiesz, co on wybierze?…" (I, s. 272). I wydaje się, że takim przeciwstawieniem dla skazanej na odrzucenie formy rubasznego sarmatyzmu stanie się przepojona pewnością nadziei wizja z *Uspokojenia*, niedostępna temu, który:

[…] zawsze o zdradę się boi
I wszędzie widzi tylko postrachu upiory,
I, s. 225

A przywołanie kontekstu tego właśnie wiersza jest nieprzypadkowe — przecież *Poema Piasta Dantyszka* poprzedzone jest wierszem dedykacyjnym pt. *Ofiarowanie*, którego adresatką jest Warszawa. Jest to wiersz, który w swej wizji stolicy, nielękającej się carskich represji, dziwnie bliski jest właśnie *Uspokojeniu:*

U nóg twych kładę: o żałośna wdowo
Polskiego ludu! O Matko w żałobie
Tych, co śpią w krwawym pochowani grobie,
I tych — co wierzą, że wstaniesz na nowo;

O! ty gotowa twą krew Chrystusową
Rzucić na twarze wątpiące i blade,
WARSZAWO! tę pieśń ci pod nogi kładę
I nóg skrwawionych twoich sięgam głową.

Bo ja nie wierzę, żebyś ty się zlękła
Carskiego czoła i carskich rycerzy;
A gdy mówiono, żeś przed nim uklękła,
Tom był jak człowiek, gdy grom weń uderzy;

Potem schyliwszy czoło zamyślone
Rzekłem: żeś klękła ty po tę koronę,
Co spadła z głowy i u nóg ci leży.
II, s. 297

Poemat od początku jednak nie sprawiał satysfakcji swemu twórcy, który najwyraźniej uważał go za niezbyt udany. Do Eustachego Januszkiewicza pisał 9 listopada 1838 roku:

[…] jest to poemat, który mi uwiądł w głowie przed napisaniem, i dlatego nie lubię go — i utrudził mnie […].
XIV, s. 90

Nie mógł on także liczyć na cieplejsze wejrzenie ze strony autora później, w okresie genezyjskim — ów „czerep rubaszny" mógłby oczywiście zostać wtedy zaakceptowany, pod jednym warunkiem — gdyby poemat pokazywał jego odrzucenie czy przezwyciężenie, jako formy, którą odrzuca „dusza anielska". Wówczas mieściłby się on w schemacie genezyjskich przemian, co więcej, system ten uzasadniałby istnienie owej sarmackiej, „rubasznej" formy jako jednego z etapów ewolucji ducha narodu. Tego jednak w poemacie nie ma — brak w nim jakiejkolwiek perspektywy optymistycznej przyszłości, jaką dawała genezyjska wizja.

Lektura poematu Słowackiego o Piaście Dantyszku stawia przed czytelnikiem jeszcze jedną niepokojącą kwestię — chodzi o narratora utworu. Jego początek wyraźnie wprowadza takiego niemal bezosobowego narratora, który przedstawia bohatera poematu i oddaje mu głos:

> Usiadł na grobie, gdzie jasne motyle
> Około róż się kręciły grobowych;
> Poprawił wąsa i wylotów płowych
> I rzekł: […]
>
> II, s. 299

Ale w zakończeniu poematu nie pojawia się już taki narrator. A przecież ostatnie słowa utworu są tak odmienne od całego toku opowieści Dantyszka, podobne bardziej do tekstu poprzedzającego poemat *Ofiarowania*:

> Polsko ty moja! gdy już nieprzytomni
> Będziemy — wspomnij ty o nas! o wspomnij!
> Wszak myśmy z twego zrobili nazwiska
> Pacierz, co płacze, i piorun, co błyska.
> A dosyć, że się zastanowisz chwilę,
> Jaka tam cisza na naszej mogile,
> Jak się wydaje przez Boga przeklęta;
> A nie zapomnisz ty o nas, o Święta!
>
> II , s. 349

Dantyszek, opowiadając o swych przygodach, używa cały czas pierwszej osoby liczby pojedynczej — nie ma wątpliwości, że mówi o sobie i tylko w swoim imieniu. Tu natomiast pojawia się konsekwentnie liczba mnoga — narratorskie „my" używane jest w imieniu pokoleniowej, emigranckiej zbiorowości, w poczuciu narodowej wspólnoty, do której należy przecież także zbiorowy adresat *Ofiarowania*. Gawęda Dantyszka o jego onirycznych wędrówkach ma więc narratorską oprawę, która składa się i z początku i zakończenia poematu, i z *Ofiarowania*, i z *Objaśnień poety*, mających charakter żartobliwego autokomentarza. I taka konstrukcja poematu pozwala na zachowanie pewnego dystansu wobec jego bohatera i snutych przez niego opowieści, pozwala też na ironię, która jest jego fundamentem.

Kiedy prawdziwie Polacy powstaną… Genezyjska wizja odrodzonej Polski

Tworząc swój system genezyjski, Juliusz Słowacki przedstawiał drogę ewolucji ducha niejako w dwóch wariantach. Pierwszy to ewolucja duchów indywidualnych, przyjmujących kolejno coraz to wyższe formy, poczynając od form materii nieożywionej, poprzez formy roślinne i zwierzęce, wreszcie ludzką i anielską, aż po formę najwyższą — światło. Wykład tej ewolucji dał w poemacie prozą *Genezis z Ducha. Modlitwa*, także w wielu lirykach z lat czterdziestych, poczynając od przedgenezyjskiego jeszcze, napisanego w dzień po pierwszej rozmowie z Towiańskim wiersza *Tak mi, Boże, dopomóż*, aż po utwory takie, jak m.in. *Los mię już żaden nie może zatrwożyć…*, *Bo to jest wieszcza najjaśniejsza chwała…*, *Do pastereczki, siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem*. W wielu innych utworach — w poemacie *Król-Duch*, w dramatach, wierszach takich jak *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną…* czy *A jednak ja nie wątpię — bo się pora zbliża...*, uwaga autora skupiona jest na wymiarze zbiorowym tej ewolucji. Jej podmiotem staje się naród lub ludzkość, której kolejne etapy historii traktowane są jako wcielenia ducha globowego.

Wspomniany wiersz *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną…*, napisany w latach czterdziestych i wydany dopiero po śmierci poety, doskonale wprowadza czytelnika w meandry myśli genezyjskiej, podejmując problem fundamentalny dla pokolenia polistopado-

wych emigrantów — drogi do odrodzenia niepodległej Polski. Pod wieloma względami mamy tu zbieżność z myślą mesjanistyczną lat trzydziestych — przede wszystkim dotyczy to idei odrzucenia koncepcji walki zbrojnej, która powinna zostać zastąpiona cierpieniem i ofiarą analogiczną do wiodącej ku śmierci — ale przecież ostatecznie ku zmartwychwstaniu — ofiarą Chrystusa. Wiersz Słowackiego przynosi też takie, powstałe jeszcze na gruncie mesjanizmu, rozróżnienie na powstania zbrojne, wiodące zawsze do klęski, i określony niepozostawiającym wątpliwości co do jego wartościowania przysłówkiem „prawdziwie" moment przyszłego powstania, które mieć będzie już charakter nie zbrojnej walki, lecz zmagań ducha. Jednocześnie wiersz poddaje owe dawne usiłowania wywalczenia sobie wolności drogą zbrojnego czynu skrajnej ironii:

> Kiedy prawdziwie Polacy powstaną,
> To składek zbierać nie będą narody […]
> I, s. 226[1]

Jak zwrócił uwagę w biografii poety Zbigniew Sudolski, reakcja Słowackiego na inicjatywy społeczeństw Europy Zachodniej po klęsce powstania krakowskiego w 1846 roku była jednoznaczna:

> Krytycznie odniósł się również poeta do akcji składkowej, jaka rozwinęła się na Zachodzie na rzecz walczącej Polski. Doskonale rozumiał, iż filantropijny gest sympatii przy całkowitej obojętności politycznej nic nie daje krajowi zmagającemu się z przeważającą siłą wroga[2].

Ale ironia tego wiersza jest dalej jeszcze bardziej gryząca — narody Zachodu spodziewają się, że tak jak i w poprzednich razach, gdy „na pieśń strzelaną" Polaków „wytężą uszy", rzecz skończy się szybko klęską i pozostanie im tylko owo zbieranie składek, a zaraz

[1] Cytaty z utworów J. Słowackiego pochodzą z wydania: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. T. 1—14. Warszawa 1959. Lokalizuję je, podając cyfrą rzymską numer tomu i stronę przywołanego fragmentu.

[2] Z. Sudolski: *Słowacki*. Warszawa 1978, s. 237.

potem „odemkną gospody", aby przyjąć uchodźców, którzy kolejną falą emigracji wyruszą na obczyznę. Tak pewnie potoczyłyby się sprawy, gdyby chodziło o powstanie zbrojne, takie jak wcześniej, jak w latach 1794 czy 1830—1831. Tym razem będzie jednak inaczej, aż narody Zachodu „ogłupieją", bo:

[…] będą wieści z wichrami wchodziły,
A każda będzie serce ludów pasła;
Nieznajomymi świat poruszą siły
Na nieznajome jakieś wielkie hasła.

Nie pojmie Francuz, co to w świecie znaczy,
Że jakiś naród wstał w ciemności dymie,
Choć tak rozpaczny — nie w imię rozpaczy.
Choć taki mściwy — a nie w zemsty imię.

I, s. 226

I teraz dopiero odsłania się prawdziwy charakter tego boju, toczonego bez oręża, który da się zrozumieć jedynie w kategoriach genezyjskiego postępu, dlatego też inni, niewtajemniczeni jeszcze w genezyjskie prawdy, nie są w stanie pojąć jego istoty, zwłaszcza tego, że o jego skuteczności decyduje uprzedni wysiłek ducha odbywający się w głębi ludzkich serc, niewidoczny dla tych, którzy oczekują głośnych i spektakularnych wyrazów walki. Tak więc ów „Francuz":

Nie pojmie, jaką duch odbył robotę
W przeświętej serca ludzkiego ciemnicy,
I przez sztandary jest tłuczony złote,
I przez bój wielki przy dział błyskawicy.
„Cóż to" — zapyta — „są za bezimieńce,
Którzy na dawnym wstali mogilniku?
Bój tylko widać i ogniste wieńce,
A zwierzęcego nic nie słychać krzyku!"

„Nie, to nie ludzie z krwi i ciał być muszą,
Lecz jacyś pewnie upiorni rycerze,

Którzy za duszę walczą tylko duszą
I ogniem biją niebieskim w pancerze".
I, s. 226

Trudno nie skojarzyć słów z tego wiersza z relacją Juliana Klaczki, który wspominał wystąpienie Słowackiego w Poznaniu w 1848 roku:

> Na to powstaje Słowacki […] i stojąc ze skrzyżowanymi na piersiach rękoma zaczął mówić podniesionym głosem: „Cóż wy myślicie? Wam się zdaje, że dzisiaj potrzeba jeszcze jak dawniej armat, pułków, oficerów? A ja wam powiadam, że dzisiaj przyszła epoka świętej anarchii…"[3].

Wiersz ten odsłania też zasadnicze różnice pomiędzy systemem genezyjskim a ideą mesjanistyczną, pomimo oczywistych podobieństw i zbieżności. Niewątpliwie genezyjskie liryki Słowackiego wyostrzają kwestię konieczności całkowitej przemiany jako warunku postępu — oczywiście mesjanizm także warunkiem odrodzenia czynił śmierć, a więc — mówiąc językiem genezyjskim — odrodzenie się w nowej formie poprzedzić musiało zniszczenie formy starej. Wydaje się jednak, że o ile mesjanizm, skupiając się na figurze śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, widział to raczej właśnie w kategoriach przemiany, to genezyjskie myślenie Słowackiego w sposób o wiele bardziej wyrazistszy ukazuje konieczność całkowitego zniszczenia starych form jako warunku odrodzenia. Przybiera to zresztą czasem formy wręcz szokujące, jak w wierszu *A jednak ja nie wątpię — bo się pora zbliża…*, w którym wypowiedziane zostaje modlitewne pragnienie:

I Polski Ty, o Boże, nie odepniesz z krzyża,
Aż będziesz wiedział, że się jako trup nie zwali.

— i podziękowanie:

Dzięki Ci więc, o Boże — że już byłeś blisko,
A jeszcześ twojej złotej nie odsłonił twarzy,

[3] Cyt. za: ibidem, s. 262.

Aleś nas, syny twoje, dał na pośmiewisko,
Byśmy rośli jak kłosy pod deszczem potwarzy.
I, s. 281

Całkowite, do końca, zniszczenie starej formy jest więc warunkiem odrodzenia się w formie nowej — a więc koniecznością były rozbiory i upadek I Rzeczpospolitej, koniecznością była klęska powstania listopadowego. Gdyby historia potoczyła się inaczej, a polska państwowość została wówczas uratowana, oznaczałoby to, iż stara forma nie uległa zniszczeniu, a więc nie można by oczekiwać odrodzenia w nowej, doskonalszej postaci. Takie myślenie motywuje argumentację w *Odpowiedzi na Psalmy przyszłości*, uzasadnia też decyzję generała w wierszu *Sowiński w okopach Woli*, dla którego wybór śmierci zamiast honorowego poddania się jest konieczny i oczywisty:

„Choćby nie było na świecie
Jednego już nawet Polaka,
To ja jeszcze zginąć muszę
Za miłą moją ojczyznę,
I za ojców moich duszę
Muszę zginąć… na okopach,
Broniąc się do śmierci szpadą
Przeciwko wrogom ojczyzny
[…]"
I, s. 158

Śmierć ta, pozornie niepotrzebna i wręcz bezsensowna, zrozumiała jest w kontekście genezyjskim — aby mogło nastąpić odrodzenie Polski w nowej, doskonalszej formie, zniszczenie formy starej musi być całkowite, śmierć generała jest koniecznym tego dopełnieniem[4].

Istotniejsze jednak różnice między mesjanizmem a systemem genezyjskim dotyczą dwóch innych spraw. Rzecz pierwsza jest oczy-

[4] Zob. J. Lyszczyna: *„Sowiński w okopach Woli" Juliusza Słowackiego w kontekście mitu genezyjskiego*. W: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*. Red. A. Węgrzyniak, T. Stępień. Katowice 2003, s. 68—75.

wista — o ile ofiara mesjanistyczna wzorem ofiary Chrystusa była jednorazowa, o tyle w systemie genezyjskim przechodzenie z formy do formy — zniszczenie formy starej, a więc śmierć, i odrodzenie w formie nowej, następuje wiele razy, jest pewnym powtarzającym się procesem.

Różnica druga dotyczy niejako „mocy" ofiary. W mesjanizmie ofiara — tak jak śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa — dokonuje się za innych, również ofiara Polski dokonuje się za inne narody. W systemie genezyjskim takie poświęcenie za innych jest niemożliwe — każdy z duchów musi sam przejść tę samą drogę poprzez kolejne, coraz to wyższe formy.

> Widzę wchód jeden tylko otworzony
> I drogę ducha tylko jednobramną...
> I, s. 124

— czytamy w wierszu *Tak mi, Boże, dopomóż…*, a w *Genezis z Ducha* narrator widzi, jak „duchy tą samą co ja niegdyś drogą wstępują na Jakubową drabinę żywota" (XII, s. 9). Wyjątkowa rola, wyróżnienie Polski nie wynika więc z tego, że ofiaruje się ona za inne narody, gdyż tego system genezyjski nie dopuszcza. Ta wyjątkowość wynika jedynie z pierwszeństwa na drodze genezyjskich przemian, jak w wierszu *O Polsko moja! tyś pierwsza światu...*:

> O Polsko moja! tyś pierwsza światu
> Otwarła ducha tajemnic wrota,
> Czeluść, co błyszczy święta i złota,
> Królestwo potęg i majestatu
> [I w] tobie widać bijące serca,
> Zjawisk ci widać otwarte łona […]
> I, s. 183

Nie dziwi więc majestat, którym otoczona jest Polska umęczona i umierająca na krzyżu w wierszu *A jednak ja nie wątpię — bo się pora zbliża…*:

Takiej chwały od czasu, jak na wiatrach stoi
Glob ziemski — na żadnego nie włożyłeś ducha,
Że się cichości naszej cała ziemia boi
I sądzi się, że wolna jak dziecko, a słucha.

I, s. 281

Ale ta właśnie odmienność myślenia od kolein mesjanizmu, do których przyzwyczaił już czytelników emigracyjny romantyzm, niezależnie od tego, czy akceptowali jego założenia, czy też podchodzili do nich z krytycyzmem, była niewątpliwie jedną z istotnych przyczyn niezrozumienia, wręcz odrzucenia pism genezyjskich Słowackiego nawet przez myślicieli takich, jak Krasiński[5].

---

[5] Zygmunt Krasiński pisał 24 lutego 1847 roku do Konstantego Gaszyńskiego o *Królu-Duchu*: „Nic prawiem nie zrozumiał w *Królu Duchów* [!], jeśli 20 strof, to najwięcej; wiersz prześliczny, ale to jak w kalejdoskopie rysunki barw pełne, lecz bez treści żadnej, dźwięki najdźwięczniejsze, ale bez myśli, przynajmniej tak schowana, że jej ja nie mogę dojść, może też zgłupiałem. Jużci wiem, że idzie o metempsychozę ducha człowieczego, i to przez wieki wszystkie polskich dziejów; to wiem, ale więcej nic! Albom ja wariat czytelnik, albo autor, co pisał". (Z. Krasiński: *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*. Oprac. Z. Sudolski. Warszawa 1971, s. 443).

Anhelli genezyjski

Anhelli Juliusza Słowackiego od początku wzbudzał w czytelnikach ambiwalentne uczucia, które wyraził już jeden z pierwszych badaczy twórczości poety — Antoni Małecki. W swej książce *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, powstałej jeszcze w latach sześćdziesiątych XIX wieku, pisał:

> Nie wiem, czy jest, czy był kto dotąd tyle szczęśliwy, żeby się mógł pochwalić, że w nim [w *Anhellim* — J.L.] na wskroś przeniknął cały autora zamiar. Pomimo tego — rzecz dziwna! — nieprzystępność i niejasność w całym *Anhellego* układzie doznaje w wyjątkowy jakiś sposób szczególnej pobłażliwości u wszystkich. Cudny język, dziwnej czystości formy, kilka postaci wymarzonych z niezrównaną poezją i te ustępy poszczególne, tu i ówdzie po całym dziele rozsiane, które już same przez się zastawiają jakiś smętny obraz w myśli czytającego, wystarczyłyby *Anhellemu* za przepustkę w charakterze jednej z najlepszych kreacji.
>
> Zygmunt Krasiński, kiedy się dowiedział o śmierci Słowackiego, pisał do przyjaciół jego w Paryżu zajętych właśnie pogrzebem: — Połóżcie mu napis na grobie „Autorowi *Anhellego*", a ten jeden wystarczy dla zapewnienia mu sławy na pokolenia przyszłe[1].

Manfred Kridl jeden z rozdziałów swego *Antagonizmu wieszczów* poświęcił istotnemu aspektowi nie tylko genezy, ale i całej sfery sen-

[1] A. Małecki: *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*. T. 2. Lwów 1901, s. 121—122.

sów tego utworu pojmowanego jako swoista, choć nieco spóźniona, replika na Mickiewiczowskie *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*[2]. Taki kierunek interpretacji poematu, choć zawężający ją do ram polemiki i sporów politycznych, ma bez wątpienia solidne podstawy.

Już sam kształt językowy i genologiczny *Anhellego* wskazuje na takie wyraźne nawiązanie, celowo zwracające uwagę czytelnika. Słowacki, tak jak uprzednio Mickiewicz, daje swemu utworowi szatę uroczystej prozy biblijnej, a sensy utworu kryje za paraboliczną jego strukturą. Można więc dostrzec, że już to pełni podwójną funkcję — z jednej strony zwraca uwagę na odniesienie do Mickiewiczowskiego tekstu i sprawia, że właśnie *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* stają się pierwszym i najważniejszym, oczywistym kontekstem tej lektury, z drugiej zaś — identycznie jak w przywoływanym w ten sposób utworze autora *Dziadów* — biblijna stylizacja i paraboliczność utworu stanowić ma sygnał, że jego treść wyrasta ponad publicystyczne intencje poety, sugeruje zarówno wagę, jak i pewną ponadczasowość jego przekazu.

Oczywiście równie ważna jest zbieżność tematyczna obydwu utworów, kreślących dzieje emigrantów po klęsce ojczyzny i do tychże emigrantów właśnie kierowanych. Przywołajmy raz jeszcze cytowanego już wcześniej Antoniego Małeckiego, który podkreśla:

> […] powiedzmy sobie przede wszystkim, że autorowi bynajmniej nie chodziło w *Anhellim* o krainę sybirską, choć z niej zrobił pozorną scenę swojej powieści, ani też o stosunki wygnańców i osiedleńców sybirskich. Kto by to wszystko chciał brać dosłownie, musiałby co krok sprzeczać się z poetą, wytykając mu to nieznajomość przedmiotu, to brak podobieństwa do prawdy. […] Poeta daje widocznie w dziele obecnym wizerunek doli całego narodu, przegląd wszystkich jego stosunków, obraz i cierpień, które znosimy od drugich, i win, jakie sami przeciw sobie popełniamy. Sybirem podobało mu się nazwać całe nasze położenie społeczne. Obejmuje więc w tym wyrazie kraj nasz cały przede wszystkim, a potem emigrację z roku 1831, na koniec i wszelkie strony świata zaludnio-

[2] M. Kridl: *„Anhelli" a „Księgi pielgrzymstwa polskiego"*. W: Idem: *Antagonizm wieszczów*. Warszawa 1925.

ne wygnańcami polskimi, nie wyłączając zresztą z liczby takowych także i pustyń sybirskich[3].

Tak też na ogół odczytywano poemat Słowackiego — podobnie jak Mickiewiczowskie *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* — jako mówiący o polistopadowej emigracji i do niej skierowany. Wszystkie te celowe niewątpliwie zbieżności i podobieństwa obydwu utworów stanowią dopiero tło, na którym kontrastowo uwidacznia się odmienność obydwóch obrazów polskiej emigracji i sformułowanej przez ich autorów diagnozy polityczno-historycznej. Wskażmy tylko dwa takie niewątpliwie wyraźne węzły łączące obydwa poematy, w których te same motywy wykorzystane zostały w kontrastowo przeciwstawnym celu.

Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego wpajały czytelnikom-emigrantom poczucie wyższości, nie tylko moralnej, nad cywilizacją Zachodu, zmierzającą nieuchronnie, jak wierzyli na ogół romantycy, ku upadkowi. Do czytelników *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicz kierował słowa:

> Pamiętajcie, że jesteście pośród cudzoziemców jako trzoda wśród wilków i jako obóz w kraju nieprzyjacielskim […]. Nie wszyscy jesteście równie dobrzy, ale gorszy z Was lepszy jest niż dobry cudzoziemiec; bo każdy z Was ma ducha poświęcenia się[4].

Wygnańcy w poemacie Słowackiego, którzy znaleźli się „na ziemi sybirskiej", tym bardziej noszą w sobie przekonanie o swej wyższości cywilizacyjnej, toteż kiedy pojawia się Szaman i wzbudza w nich szacunek i podziw dla swej mądrości, znajdują na to charakterystyczne wytłumaczenie:

> I dziwiono się mądrości jego mówiąc: oto jej zapewne od ojców naszych nabył, a słowa jego są od przodków naszych[5].

---

[3] A. Małecki: *Juliusz Słowacki…*, s. 124—125.

[4] A. Mickiewicz: *Księgi pielgrzymstwa polskiego*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokurno. Warszawa 1996, s. 33.

[5] J. Słowacki: *Anhelli*. W: Idem: *Dzieła*. T. 2: *Poematy*. Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław 1959, s. 242.

Niewątpliwa jest ironia autorska w przytoczeniu tej diagnozy wygnańców, zdradzającej ich pychę i przekonanie o swej wyższości, całkowicie zgodne — dodajmy — z cytowanym wcześniej pouczeniem z *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego.* A pełny zakres tej ironii czytelny jest dopiero w zestawieniu z opinią Szamana o emigrantach, potwierdzoną zresztą w poemacie przez dalszy bieg wypadków:

> Rozpatrzywszy się Szaman w sercach owej zgrai wygnańców, rzekł sam w sobie: Zaprawdę, nie znalazłem tu, czegom szukał; oto serca ich słabe są i dadzą się podbić smutkowi.
>
> Dobrzy byliby z nich ludzie w szczęściu, ale je nędza przemieni w ludzi złych i szkodliwych.
>
> […]
>
> Wybiorę więc jednego z nich i ukocham go jak syna, a umierając oddam mu ciężar mój, i większy ciężar, niż mogą unieść inni; aby w nim było odkupienie[6].

Tak więc Anhelli wybrany przez Szamana staje się jego uczniem, wbrew przykazaniu z *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*:

> Zaprawdę powiadam Wam: Nie Wy macie uczyć się cywilizacji od cudzoziemców, ale macie uczyć ich prawdziwej cywilizacji chrześcijańskiej.
>
> Dobrze jest uczyć się rzemiosł i sztuk, i nauk; nie tylko u Europejczyków, ale i u Turków, i u dzikich można nauczyć się wiele rzeczy potrzebnych[7].

A przecież Anhelli nie ma się uczyć od Szamana „rzemiosł i sztuk" — nie chodzi o żadne praktyczne umiejętności, których poznanie dopuszczają *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Szaman wybiera Anhellego na swego ucznia, „aby w nim było odkupienie". Tylko że ofiara Szamana, który opuścił swój lud, aby służyć sprawie wygnańców, poszła na marne, a Anhelli umiera, nie

[6] Ibidem, s. 243.

[7] A. Mickiewicz: *Księgi pielgrzymstwa…*, s. 30.

mogąc w żaden sposób przysłużyć się swym współbraciom. Przed śmiercią dowiaduje się od dwóch przybyłych młodzieńców — aniołów:

> Przyszliśmy ci zwiastować, że bracia twoi pomarli jedząc trupy i będąc wściekli od krwi ludzkiej; a ty jesteś ostatni[8].

I tak w pewien sposób zamyka się pewien krąg historii, otwarty legendarną wizytą dwóch anielskich gości w chacie Piasta.

Warto także zwrócić uwagę na inny aspekt polemiczny poematu Słowackiego wobec *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego.* Chodzi o kwestie mesjanizmu narodowego. W zakończeniu *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* upadek Polski przedstawiony jest właśnie w kategoriach mesjanistycznych, rozbiory ukazane są w ścisłej analogii z męką i śmiercią Chrystusa:

> I umęczono Naród polski, i złożono w grobie, a królowie wykrzyknęli: Zabiliśmy i pochowaliśmy Wolność. […]
>
> A trzeciego dnia dusza wróci do ciała i Naród zmartwychwstanie, i uwolni wszystkie ludy Europy z niewoli[9].

Skrajny pesymizm *Anhellego* nie tylko nie dopuszcza jakichkolwiek mesjanistycznych interpretacji, nie daje żadnej nadziei na zmartwychwstanie i odkupienie narodu. Przynosi także bluźnierczą parodię ukrzyżowania Chrystusa, którą staje się polityczna gra emigrantów:

> A oto wygnańcy owi w szopie śniegowej w niebytności Szamana kłócić się zaczęli między sobą i podzielili się na trzy gromady; a każda z nich myślała o zbawieniu ojczyzny! […]
>
> I rzekł do nich ów doradzca: Oto postawmy trzy krzyże na naśladownictwo męki Pana naszego i na tych trzech drzewach przybijmy po jednemu z najmocniejszych w każdej gromadzie rycerzy; a kto najdłużej żyć będzie, przy tym zwycięstwo.

---

[8] J. Słowacki: *Anhelli*…, s. 285.

[9] A. Mickiewicz: *Księgi narodu polskiego*. W: Idem: *Dzieła*. T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Oprac. Z. Dokurno. Warszawa 1996, s. 19—20.

A że umysły tych ludzi były jakoby w stanie pjanym, znaleźli się trzej rycerze, którzy za swoje przekonanie śmierć ponieść chcieli i być ukrzyżowanymi, jako Chrystus Pan przed wiekami. […]
I zawieszono na krzyżach ludzie owe obłąkane […][10].

A więc mesjanistyczna ofiara jest nie tylko parodią ofiary Chrystusa, lecz aktem woli pijanej i obłąkanej! Zauważmy, że scena ta odwraca także sytuację ukrzyżowania — reprezentowany przez sybirskich wygnańców naród tak naprawdę nie jest tutaj ofiarą męczeństwa, lecz owym tłumem, który wołał: „ukrzyżuj Go" i patrzył na śmierć Chrystusa na Golgocie niczym na igrzyska. Tak więc obraz emigracji w *Anhellim* daleki jest nie tylko od idealizacji obecnej w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, ale odrzucając mesjanistyczną interpretację jej losów i przyszłości Polski, kreśli wizję dręczących ją „potępieńczych swarów", bliską tej, jaką zawarł Mickiewicz w swym *Epilogu* do *Pana Tadeusza*, nieznanym przecież Słowackiemu, gdzie wychodźcy:

[…] ludzi, świat, siebie ohydzą,
[…] utraciwszy rozum w mękach długich,
Plwają na siebie i żrą jedni drugich![11]

Anhelli pozostał jednym z nielicznych utworów Słowackiego, które poeta akceptował ze swej dawnej twórczości także po przełomie genezyjskim. Na pewno nie chodziło o wspomniane przez Małeckiego w cytowanej na początku opinii „cudny język, dziwnej czystości formy", gdyż Słowacki odrzucał wówczas zdecydowanie wszelkie „piękności" języka i stylu, literatura zgodnie z jego koncepcją miała przemawiać do czytelnika nie walorami estetycznymi, ale być rewelatorką Prawdy — najlepiej tej objawionej[12]. Przestają się liczyć także

[10] J. Słowacki: *Anhelli…*, s. 266—267.

[11] A. Mickiewicz: *Pan Tadeusz*. W: *Dzieła*. T. 4: *Pan Tadeusz*. Oprac. Z.J. Nowak. Warszawa 1995, Wydanie Rocznicowe, s. 383.

[12] Zob. J. Lyszczyna: *Dwie koncepcje poezji w lirykach mistycznych Juliusza Słowackiego*. W: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*. Red. M. Śliwiński. Olsztyn 1997.

konteksty polemiczne i publicystyczne, gdyż naczelnym tematem staje się mistyka i historiozofia. Myśl genezyjska to także przezwyciężenie wcześniejszego pesymizmu. Warunkiem odrodzenia ducha, także ducha narodu, staje się całkowite unicestwienie dawnej formy. Tak jest np. w wierszu *A jednak ja nie wątpię...*:

A jednak ja nie wątpię — bo się pora zbliża,
Że się to wielkie światło na niebie zapali,
I Polski Ty, o Boże, nie odepniesz z krzyża,
Aż będziesz wiedział, że się jako trup nie zwali.

Dzięki Ci więc, o Boże — że już byłeś blisko,
A jeszcześ twojej złotej nie odsłonił twarzy,
Aleś nas, syny twoje, dał na pośmiewisko,
Byśmy rośli jak kłosy pod deszczem potwarzy[13].

Podobnie jest także w wierszu *Sowiński w okopach Woli*, gdzie śmierć generała widziana jest nie w kategoriach mesjanistycznej ofiary, ale właśnie jako konieczność całkowitego unicestwienia starej, ułomnej formy, aby naród mógł odrodzić się w nowej, doskonalszej postaci:

„Choćby nie było na świecie
Jednego już nawet Polaka,
To ja jeszcze zginąć muszę
Za miłą moją ojczyznę,
I za ojców moich duszę
Muszę zginąć... na okopach
[…]”[14]

W kontekście genezyjskim pesymistyczna wizja emigracji i przyszłości narodu z *Anhellego* staje się więc koniecznym elementem łańcucha przemian wiodących ku przyszłości.

---

[13] J. Słowacki: *Dzieła*. T. 1: *Liryki i inne wiersze*. Oprac. J. Krzyżanowski. Wrocław 1959, s. 281.

[14] J. Słowacki: *Dzieła*. T. 1…, s. 158.

W okresie pracy nad *Królem-Duchem* Słowacki — nieraz podejmujący wtedy na nowo wątki na ogół cudzych utworów — zapisał na jednej z kart autografu tego poematu wiersz *I wstał Anhelli z grobu…*:

> I wstał Anhelli z grobu — za nim wszystkie duchy,
> Szaman, Eloe… cała ćma z grobów wstawała
> I wszystkie brały dawno porzucone ciała[15].

W tej wizji zmartwychwstania brak co prawda najważniejszego elementu genezyjskiej przemiany — odrodzenia się w nowej formie, ale to przecież uchwycony moment przejścia duchów indywidualnych do przyszłej, jeszcze tu niewidocznej formy bytu zbiorowego:

> Wstaliśmy i ku Polszcze szli — a na cmentarza
> Zatrzymał Szaman ową straszną duchów zgraję
> I spytał głośno: „Kogo z mogilnych nie staje?"[16]

I ważne jest także to, że w przeciwieństwie do mesjanizmu nie ma tu ofiary jednostki czy narodu za zbiorowość, lecz — jak podkreślał Słowacki choćby w *Genezis z Ducha* — każdy z duchów musi sam przejść tę samą drogę męczeństwa i przemiany. Wyraźne tu echo biblijnej *Księgi Ezechiela*, do której zresztą poeta nawiązywał już kilka lat wcześniej w przedgenezyjskim, ale ogłaszającym jego akces do towianizmu wierszu *Tak mi, Boże, dopomóż…*:

> Jest to w godzinie wielkiej zmartwychwstania
> Szmer kości, który na smentarzach słychać[17].

A w *Księdze Ezechiela* pojawia się wizja takiego właśnie zmartwychwstania:

> Potem spoczęła na mnie ręka Jahwe, i wyprowadził mnie On w duchu na zewnątrz, i postawił mnie pośród doliny. Była ona

[15] Ibidem, s. 248.
[16] Ibidem.
[17] Ibidem, s. 124.

pełna kości. I polecił mi, abym przeszedł dokoła nich, i oto było ich na obszarze doliny bardzo wiele. Były one zupełnie wyschłe. […] I prorokowałem, jak mi było polecone, a gdym prorokował, oto powstał szum i trzask, i kości jedna po drugiej zbliżały się do siebie. I patrzyłem, a oto powróciły ścięgna i wyrosło ciało, a skóra na nie się naciągnęła, ale jeszcze nie było w nich ducha. I powiedział On do mnie: „Prorokuj do ducha, prorokuj, o synu człowieczy, i mów do ducha: […] Wtedy prorokowałem tak, jak mi nakazał, i duch wstąpił w nich, a ożyli i stanęli na nogach — wojsko bardzo, bardzo wielkie**.** I rzekł do mnie: »Synu człowieczy, kości te to cały dom Izraela«. Oto mówią oni: »Wyschły kości nasze, minęła nadzieja nasza, już po nas«. Dlatego prorokuj i mów do nich: Tak mówi Pan Bóg: Oto otwieram wasze groby i wydobywam was z grobów, ludu mój, i wiodę was do kraju Izraela, i poznacie, że Ja jestem Pan, gdy wasze groby otworzę i z grobów was wydobędę, ludu mój”[18].

Przytoczmy jeszcze jeden cytat z *Księgi Ezechiela*:

> Tak mówi Pan Bóg: Zgromadzę was na nowo spośród obcych narodów, sprowadzę was z krajów, po których zostaliście rozproszeni, i dam wam ziemię Izraela. […] Dam im jedno serce i wniosę nowego ducha do ich wnętrza. Z ciała ich usunę serce kamienne, a dam im serce cielesne, aby postępowali zgodnie z moimi poleceniami, strzegli nakazów moich i wypełniali je. I tak będą oni moim ludem, a Ja będę ich Bogiem[19]**.**

Niemal echem tych słów biblijnych jest ostatnia zwrotka wiersza Słowackiego:

> A wszyscy byli; — straszny i zimny grabarzu
> Śmierci — gdzież jest twój oścień… gdzie zwycięstwo twoje?
> Wszyscyśmy byli — i krwi naszej poszły zdroje[20].

---

[18] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Poznań 1971, s. 1018.

[19] Ibidem, s. 993.

[20] J. Słowacki: *Dzieła*. T. 1…, s. 248.

W ten sposób *Anhelli* zyskuje w tym wierszu optymistyczną pespektywę mającej się dokonać przemiany — odrodzenia narodu w nowej, doskonalszej formie. Ukazane w poemacie unicestwienie narodu uosabianego przez sybirskich wygnańców okazuje się w genezyjskiej perspektywie koniecznym etapem tej drogi, a głęboki pesymizm jego zakończenia — tylko pozorem, złudzeniem odbierającym nadzieję, którą przecież przywracają genezyjskie wizje.

O duchu, ślimaczkach i pożytkach zgłębiania pism genezyjskich Juliusza Słowackiego

Pisma genezyjskie Juliusza Słowackiego dość długo torowały sobie drogę do czytelników, w większości pozostając w rękopisach do śmierci poety. A i te nieliczne, wydane w małej części za życia autora, nie znalazły uznania wśród odbiorców, ugruntowując raczej opinię o Słowackim jako dziwaku czy wręcz dając podstawę do wyrażanych czasem wątpliwości co do pełni jego władz umysłowych. Nawet tak inteligentny i wrażliwy czytelnik jak Zygmunt Krasiński po lekturze *Króla-Ducha* pisał 24 lutego 1847 roku w liście do Konstantego Gaszyńskiego:

> Nic prawiem nie zrozumiał w Królu Duchów [!], jeśli 20 strof, to najwięcej; wiersz prześliczny, ale to jak w kalejdoskopie rysunki barw pełne, lecz bez treści żadnej, dźwięki najdźwięczniejsze, ale bez myśli, przynajmniej tak schowana, że jej ja nie mogę dojść, może też zgłupiałem. Jużci wiem, że idzie o metempsychozę ducha człowieczego, i to przez wieki wszystkie polskich dziejów; to wiem, ale więcej nic! Albom ja wariat czytelnik, albo autor, co pisał[1].

[1] Z. Krasiński: *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*. Oprac. Z. Sudolski. Warszawa 1971, s. 44.

Z kolei Gaszyński wcześniej, bo w liście do Augusta Cieszkowskiego z 6 kwietnia 1845 roku donosił adresatowi, iż Słowacki mówi:

> […] że Mickiewicz skompromitował *Wielką ideę*, ale że on ją ma w sobie całą, on ją dochowa i światu to dobrodziejstwo ogłosi, i zrozumieją go. — W gorączkowym jest stanie, gada banialuki — słyszy nocami głosy tajemnicze, które mu dyktują książkę, którą on za dyktowaniem pisze i ogłosi drukiem, chociaż się tego lęka, bo jak mi mówił: „oto głowa mi pęka — bo tam są *straszne* rzeczy”[2].

A 6 lat później ten sam Gaszyński w liście z 13 lipca 1851 roku do Lucjana Siemieńskiego, pracującego nad tomem portretów literackich najwybitniejszych postaci odchodzącego pokolenia romantyków, opisywał na jego prośbę swoje spotkania z Juliuszem Słowackim:

> O Słowackim wiele szczegółów przesłać Ci nie mogę, choć go widywałem często w Paryżu, a szczególniej między 1844 a 46... W owych czasach już towianizm złamał mu był inteligencją i choć żył oddzielony od Mickiewicza i innych b r a c i — lecz na swoje kopyto zakładał nową religię ducha i werbował adeptów, szczególnie między młodzieżą przybywającą z kraju, która go nawiedzała… Mówił on mi, że Mickiewicz skompromitował i skrzywdził ideę Towiańskiego, ale że ta idea jest w nim [tj. Słowackim — J.L.] i że ją pokaże światu. Napisał on był wtedy dziełko pt. *Nowa Genezis*, o której mówił mi, trzymając rękopism w ręku: „Są tu straszne rzeczy i lękam się to ogłosić drukiem”. Jednego dnia wziął ów rękopism i roztworzywszy pokazał mi jedną stronicę mówiąc: „czytaj”. Wziąłem i wyczytałem *à peu près* następującą rzecz: „Światło tworzy ciepło, ciepło tworzy elektryczność — ale i wola ludzka może tworzyć elektryczność, a zatem i światło itd., itd.” Dziś nie pamiętam dobrze owego tekstu, lecz coś było w tym sensie. Gdym skończył czytać, rzekł do mnie: „Do takich wielkich rezultatów można dojść tylko z n a s z ą [tj. Towiańczyków — J.L.] ideą”. […]

---

[2] K. Gaszyński: *Listy do Augusta Cieszkowskiego (1845—1866)*. Ogłosiła S. Brydzińska-Osmólska. „Rocznik Koła Polonistów Słuchaczów Uniwersytetu Warszawskiego” 1927, s. 184.

> Był już wówczas bardzo mizerny, w ciągłej gorączce, gdyż jak mówiono, zażywał opium, aby sprowadzić widzenia, które mi nieraz opowiadał. […] Gdy go widziałem, nerwy jego były kompletnie roztrzaskane, organizm złamany — często bardzo mówiąc, łzami się zalewał. Dawny sarkastyczny jego dowcip, który tak błyszczy w *Beniowskim*, zamienił się na mgły i zagmatwany mistycyzm, który się wyraził w poemacie niezrozumiałym dla mnie pt. *Król Duch*. […] Widywałem go był także w Paryżu w r. 1833, wtenczas był to inny zupełnie człowiek, wesoły, dowcipny — a później obcowanie z nim było fatygującym, bo jak ci mówiłem, albo gadał niestworzone duby, albo płakał[3].

Twórczość genezyjska Słowackiego zaczęła budzić zainteresowanie dopiero po śmierci poety, gdy począwszy od edycji Antoniego Małeckiego zaczęły docierać do czytelników nieznane dotąd teksty, a na dobre weszła do panteonu narodowej literatury w okresie Młodej Polski, gdy jej filozoficzno-mistyczne korzenie stały się bliskie zainteresowaniom twórców z przełomu wieków. A jednak dziś, w początkach XXI wieku, gdy już kilka pokoleń badaczy poświęciło tak wiele książek i artykułów nie tylko utworom poetyckim Słowackiego z okresu genezyjskiego, ale i samemu systemowi genezyjskiemu[4], trudno byłoby nie dostrzegać, że jest on dla nas nieco kłopotliwy. Oczywiście zupełnie odrębnym problemem są kwestie filologiczne późnej twórczości Słowackiego, wynikające z jej fragmentaryczności i wielowariantowości. Największym problemem jest bowiem sam system genezyjski. Z jednej strony z całą powagą opisuje się go i analizuje, z drugiej jednak nie sposób ukryć, że po pierwsze — jeśliby traktować go po prostu jako system filozoficzny, to jest on przecież nie do końca spójny i konsekwentny, a przede wszystkim — niedający się traktować absolutnie na serio jako hipotezę dotyczącą struktury rzeczywistości widzialnej i niewidzialnej, materialnej i duchowej.

---

[3] S. Kossowski: *Konstanty Gaszyński a Lucjan Siemieński w latach 1851—66. Rozdział z dziejów epistolografii romantycznej*. W: Idem: *Wśród romantyków i romantyzmu. Z życia i twórczości poetów z ośmioma podobiznami*. Warszawa 1916, s. 262—264.

[4] Problematyce tej poświęcone było sympozjum *Słowacki mistyczny* zorganizowane przez Instytut Badań Literackich PAN w grudniu 1979 roku w Warszawie. Zob. *Słowacki mistyczny*. Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981.

Zastrzeżenia budzi też od dawna nazywanie go „mistycznym", a co za tym idzie — mówienie o „poezji mistycznej" Słowackiego czy „okresie mistycznym" jego twórczości[5]. Zasadniczym problemem jest więc celowość jego poznawania. Jeśli pozostaniemy przy jego rozumieniu jako systemu filozoficznego czy mistycznego (bądź mistyczno-religijnego), to może on budzić ciekawość jedynie jako ciekawostka z zakresu historii idei. Oczywiście rzecz ma się zupełnie inaczej, jeśli bez niedomówień przyjmiemy, że mamy do czynienia po prostu z kreacją poetycką, bo też w literackiej postaci przecież zamknął ją sam autor. Wtedy oczywiście poznanie systemu genezyjskiego nie tylko ma sens, ale jest wręcz konieczne, jeśli chcemy poznać twórczość Słowackiego z lat czterdziestych, bo jest on po prostu jej integralną częścią, a nawet więcej — bez jego znajomości cała ta poezja jest po prostu niezrozumiała. To system genezyjski jest bowiem koniecznym kluczem do zrozumienia nie tylko poematów czy dramatów Słowackiego z ostatniego okresu twórczości, ale nawet najdrobniejszych liryków z tego okresu.

Rzecz w tym, że Słowacki jeszcze w okresie swej przynależności do Koła Sprawy Bożej Towiańskiego, opierając się naciskom zmierzającym do wyperswadowania braciom zajmowania się czymś tak błahym jak poezja, nie zarzucił twórczości literackiej, ale znalazł dla niej uzasadnienie w kreowaniu jej na rewelatorkę Prawdy objawionej. Z tego założenia wyniknęła w następnych latach cała koncepcja systemu genezyjskiego, któremu w konsekwencji podporządkowana została cała twórczość poety. Wymagało to stworzenia nowego języka poezji, języka, który posługuje się tymi samymi co dawniej

[5] O problemach ze stosowaniem terminu „mistyka" w odniesieniu do literatury przekonująco pisze Edward Kasperski w tomie poświęconym Mickiewiczowi: „Trudność w posługiwaniu się kategorią mistyki w badaniu literatury […] wynika […] z faktu, że podstępnie narzuca ona przyjęcie lub pociąga stosowanie założeń, które same z siebie mają właśnie charakter mistyczny, sprzeczny z logiką i sensem badania, wikłający w paralogizmy, aporie i sprzeczności. […] Badania mistyki akceptują w rezultacie założenia, które kolidują z samą istotą badania". (E. Kasperski: *Mistyka a nauka o literaturze. Wokół „Rozmowy wieczornej" i „Widzenia"*. W: *Mickiewicz mistyczny*. Red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska. Warszawa 2005, s. 68—69).

słowami, ale znaczą one już coś innego. I system genezyjski jest niezbędny do tego, aby odczytać te nowe znaczenia starych słów, aby zrozumieć poszczególne utwory, dla których jest on po prostu najbliższym, niezbędnym kontekstem[6].

Nie sposób przecież zrozumieć bez znajomości systemu genezyjskiego np. *Króla-Ducha*, zarówno jego historiozofii, której odzwierciedleniem jest fabuła poematu, jak i swoistej etyki, tak bardzo przecież różniącej się od etyki chrześcijańskiej, gdyż podporządkowanej tylko jednemu kryterium — postępowi Ducha na drodze ewolucji. Zgodnie z etyką genezyjską dobre jest wszystko to, co temu postępowi służy, nawet jeśli chodzi o zbrodnie i ucisk. Oczywiście etyka genezyjska niebezpiecznie bliska jest zasadzie, iż „cel uświęca środki" — jeśli tylko tym celem jest właśnie postęp rozumiany w kategoriach genezyjskich. Tym bardziej więc konieczne jest poznanie kontekstu systemu genezyjskiego, aby te utwory móc odczytać i zrozumieć.

Pozostaje jeszcze podstawowe pytanie o celowość jego poznawania. Jeżeli uzasadnieniem tego ma być wyłącznie możliwość odczytania nie tylko sensów, ale i odczucia artystycznych wartości późnej poezji Słowackiego, to w istocie problem sprowadza się do pytania, czy ta poezja jest warta tego wysiłku. I tu odpowiedź wydaje się jednoznaczna — poezja genezyjska Słowackiego jest czymś wyjątkowym nie tylko w polskiej literaturze. Poeta stworzył nowy język — a powtórzmy, jego zrozumienie wymaga poznania tajników systemu genezyjskiego — pozbawiony powierzchownego blasku, ale kryjący w swych głębiach niezwykłe walory estetyczne chociażby niespotykanej na tę skalę wyobraźni poetyckiej. I w tym chyba tkwi właśnie uzasadnienie trudu zgłębiania tajemnic genezyjskich Słowackiego — cóż z tego, że składających się na czasem niekonsekwentny system, a nieraz budzących i uśmiech dzisiejszego czytelnika, jak wywody o ślimaczkach i ich męczeństwie w *Genezis z Ducha* — jeśli nagrodą jest możliwość obcowania z wielką poezją.

---

[6] Zob. J. Lyszczyna: *Dwie koncepcje poezji w lirykach mistycznych Juliusza Słowackiego*. W: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*. Red. M. Śliwiński. Olsztyn 1997, s. 29—41.

Nota edytorska

Niektóre z opublikowanych tu tekstów były już wcześniej drukowane. Oto wykaz pierwodruków:

Dynamiczna koncepcja struktury cyklu lirycznego, czyli raz jeszcze o „Sonetach krymskich". W: *Polski cykl liryczny*. Red. K. Jakowska, D. Kulesza. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2008, s. 29—35.

Faust ocalony. „Wacława dzieje" Stefana Garczyńskiego. W: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*. Red. H. Krukowska, J. Ławski. T. 1. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku, 1999, s. 375—384.

Dumania w grobie Agamemnona. „Nieme mieć harfy i słuchaczów głuchych" („Grób Agamemnona" J. Słowackiego). W: *Poezja polska. Interpretacje*. Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice: Wydawnictwo „Książnica", 2000, s. 113—118.

Trzy liryczne komentarze (Gosławski — Garczyński — Mickiewicz). W: *„Pieśni ogromnych dwanaście...". Studia i szkice o „Panu Tadeuszu"*. Red. M. Piechota. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 157—166.

Doświadczenie mistyczne w części III „Dziadów". W: *Mickiewicz mistyczny*. Red. A. Fabianowski, E. Hoffmann-Piotrowska. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005, s. 192—195.

„Broń mnie przed sobą samym...". W: *Wiersze Adama Mickiewicza. Analizy, komentarze, interpretacje*. Red. J. Brzozowski. Łódź: Wydawnictwo Wojciech Grochowalski, 1998, s. 155—164.

„Zemsta" Aleksandra Fredry wobec klęski powstania listopadowego. W: *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej… Autorzy — dzieła — czytelnicy*. Red. M. Piechota, J. Ryba. [Cz. 1]. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Katowice 2004, s. 127—133.

„Lambro" Juliusza Słowackiego — etyka i pragmatyka zemsty. W: *Słowacki wczoraj i dziś*. „Zeszyty Wydziału Humanistycznego. Kolegium Karkonoskie w Jeleniej Górze", IV. Red. H. Gradkowski, E. Tuz-Jurecka. Jelenia Góra: Kolegium Karkonoskie w Jeleniej Górze, 2010, s. 67—73.

Szwajcarska baśń Juliusza Słowackiego. W: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*. Red. M. Kuziak. Słupsk: Pomorska Akademia Pedagogiczna, 2002, s. 25—33.

„Hymn" Zygmunta Krasińskiego w kręgu tradycji poezji barskiej. W: *Barokowe przypomnienia i inne szkice historycznoliterackie*. Red. R. Ocieczek, M. Piechota. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1994, s. 150—160.

W kręgu ludowości symbolicznej („Kalina" T. Lenartowicza). W: *Poezja polska. Interpretacje*. Red. K. Heska-Kwaśniewicz, B. Zeler. Katowice: Wydawnictwo „Książnica", 2000, s. 147—150.

„Sowiński w okopach Woli" Juliusza Słowackiego w kontekście mitu genezyjskiego. W: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*. Red. A. Węgrzyniak, T. Stępień. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2003, s. 68—75.

„Dusza anielska" i „czerep rubaszny", czyli „Poema Piasta Dantyszka" Juliusza Słowackiego. „Przegląd Humanistyczny" 2009, nr 5/6, s. 65—70.

„Kiedy prawdziwie Polacy powstaną...". Genezyjska wizja odrodzonej Polski. „Prace Literackie", nr 49. Red. M. Ursel. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009, s. 63—68.

„Anhelli" genezyjski. „Postscriptum" 2009, nr 2(4), s. 39—46.

Indeks osobowy

Agamemnon 57, 59, 61, 62, 168, 170, 199
Aleksy, św. 160

Bachórz Józef 74
Bielowski August 168
Bogusławski Wojciech 108
Borkowski Leszek Dunin 108
Borowczyk Jerzy 14, 89, 113
Brodziński Kazimierz 68
Brydzińska-Osmólska Stefania 194
Brzozowski Jacek 74, 199

Chateaubriand François-René de 57
Chodźko Ignacy 12
Cieszkowski August 194
Czajkowska Krystyna 102
Czartoryski Adam Jerzy 90
Czerwiński Marcin 24

Dante Alighieri 125, 166, 167
Daszkiewicz Cyprian 88
Dembowski Edward 108
Demska-Trębacz Mieczysława 12
Dokurno Zygmunt 186, 187
Dopart Bogusław 106
Dutka Czesław 113

Eliade Mircea 24
Ezechiel, prorok 190, 191

Fabianowski Andrzej 196, 199
Fieguth Rolf 10, 12
Filip II Macedoński 58
Floryan Władysław 81
Folkierski Władysław 9
Fredro Aleksander 5, 101—104, 106—108, 199
Fredro Edward 102
Fredro Henryk 102

Garczyński Stefan 5, 113, 199, 27—29, 32, 33, 36, 38, 63, 67, 69, 70, 76, 86
Gaszyński Konstanty 12, 138—139, 155, 156, 159, 181, 193—195
Ginko Łucja 155
Głowiński Michał 74
Goliński Zbigniew 168
Gomulicki Juliusz Wiktor 81

Gorecki Antoni 165
Gosławski Maurycy 5, 63, 67—71, 73, 74, 76, 87, 88, 102, 103, 113, 199
Goszczyński Seweryn 102, 105, 108, 112
Grabowski Józef 103
Gradkowski Henryk 200
Grześkowiak-Krwawicz Anna 111

Hegel Georg Wilhelm Friedrich 33, 34
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 199, 200
Hoffmann-Piotrowska Ewa 196, 199

Jabłonowski Ludwik 108
Jakobson Roman 13
Jakowska Krystyna 12, 199
Jan, św. 23
Janion Maria 195
Januszewski Teofil 170
Januszkiewicz Eustachy 170, 171
Jełowicki Aleksander 68

Kallenbach Józef 93
Karpiński Franciszek 142
Kasperski Edward 196
Klaczko Julian 178
Kleiner Juliusz 9, 10, 66, 117, 157
Kłak Czesław 155, 158, 162
Kochanowski Jan 10, 13, 15, 16, 48, 142, 158
Kolberg Oskar 151
Komorowski Ignacy 152
Konopka Feliks 29
Korolko Mirosław 134, 158
Kossowski Stanisław 195
Kostkiewiczowa Teresa 20, 117
Kowalczykowa Alina 74, 125
Kółakowski Feliks 88
Krasicki Ignacy 16, 42, 97, 142, 168
Krasiński Wincenty 85
Krasiński Zygmunt 5, 19, 83, 85, 86, 113, 114, 131, 134—142, 181, 183, 193, 200
Kremser K. 25
Kridl Manfred 110, 157, 183, 184
Krukowska Halina 199
Krzyżanowska Zofia 42, 129
Krzyżanowski Julian 39, 42, 48, 59, 81, 114, 115, 129, 156—158, 160, 161, 167, 176, 189
Kserkses 58
Kubacki Wacław 21
Kuchowicz Zbigniew 104
Kulesza Dariusz 199
Kuziak Michał 200

Lamartine Alphonse de 57
Lelewel Joachim 68
Lenartowicz Teofil 5, 151—153, 200
Leonidas 58—60, 155, 158, 162, 169
Lyszczyna Jacek 12, 14, 67, 71, 87, 89, 106, 113, 115, 179, 188, 197, 205

Łapiński Henryk 68, 103
Ławski Jarosław 199
Łempicki Stanisław 125

Maciejewski Jarosław 27, 40, 66, 109, 111, 117, 120, 121, 128, 130, 136, 139, 167
Maciejewski Marian 148
Makowski Stanisław 119
Malczewski Antoni 153, 168

Małecki Antoni 166, 183—185, 188, 195
Markiewicz Henryk 19, 47, 134
Maślanka Julian 67
Mayenowa Maria Renata 13
Mickiewicz Adam 5, 7, 9, 10, 12—16, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 28, 33, 49, 61, 63, 64, 66—71, 77—80, 82, 83, 86—91, 93—95, 98—100, 103—106, 110—114, 119, 120, 129, 141, 144, 147, 148, 152, 153, 184—188, 194, 196, 199, 205, 206
Miłosz Czesław 10, 12—15
Mochnacki Maurycy 60, 94, 103

Napoleon I 49, 65, 66, 74, 75, 90, 91, 101, 104, 106, 107
Natanson Wojciech 101, 108
Niemcewicz Julian Ursyn 68
Norwid Cyprian 12, 14, 15, 81, 82, 147, 148
Nowak Zbigniew Jerzy 64, 90, 106, 188
Nowakowski Jan 152

Ocieczek Renarda 200
Odyniec Antoni Edward 68
Okopień-Sławińska Aleksandra 74
Opacka Anna 20
Opacki Ireneusz 10, 11, 20, 47, 53, 63, 66, 73, 75, 100, 105, 155, 158, 161
Oppman Artur 155

Piast 6, 34, 165, 166, 168, 171, 172, 187, 200
Piechota Marek 42, 113, 134, 199, 200
Pigoń Stanisław 68, 102
Pini Tadeusz 67
Płoszewski Leon 27, 67
Prokop Jan 148
Przybylski Ryszard 80
Przychodniak Zbigniew 113

Quinet Edgar 57

Rafael, właśc. Raffaello Santi 125
Ratajczakowa Dobrochna 102, 103, 107
Ropelewski Stanisław 165
Ryba Janusz 199
Rzewuski Henryk 12

Sawrymowicz Eugeniusz 114, 115, 185
Schnayder Józef 20
Sęp-Szarzyński Mikołaj 95
Siemieński Lucjan 194, 195
Sienkiewicz Karol 139
Sioma Radosław 12,
Skwarczyńska Stefania 19, 21, 22, 24, 63, 134
Sławiński Janusz 74, 148
Słowacki Euzebiusz 20,
Słowacki Juliusz 5—7, 19, 21, 34, 39—42, 46—51, 53, 55, 57—59, 61, 62, 81, 83, 85, 86, 94, 109—115, 117, 119—122, 125, 128—130, 134, 140—144, 155—160, 163—168, 170, 172, 175, 176, 178, 179, 181, 183—185, 187—191, 193—197, 199, 200, 205
Sobolewski Jan 88
Sowiński Józef 5, 155—164, 179, 189, 200
Stajewska Zofia 27—29, 33, 67
Stefanowska Zofia 49, 89, 99, 113

Stępień Tomasz 179, 200
Sudolski Zbigniew 93, 138, 176, 181, 193
Szeląg Zdzisław 67, 86
Szturc Włodzimierz 33

Śliwiński Marian 188, 197
Świegocki Kazimierz 21

Tarnowski Stanisław 166
Tatarkiewicz Anna 24
Towiański Andrzej 83, 91, 175, 194, 196
Trojanowiczowa Zofia 14, 89, 90
Tuz-Jurecka Edyta 200

Ursel Marian 200

Wasilewski Zygmunt 108
Węgrzyniak Anna 179, 200
Wielogłowski Walery 135
Wisłocki Władysław Tadeusz 68
Witkowska Alina 80
Witwicki Stefan 68
Wyka Kazimierz 63, 66, 70

Zakrzewski Bogdan 107
Zaliwski Józef 68, 104, 115
Zeler Bogdan 199, 200
Zgorzelski Czesław 10, 21, 41—43, 66, 67, 78, 88, 93—95, 120, 148, 157—158
Ziejka Franciszek 106
Zieliński Miłosz 10
Zienkowicz Leon 71

Żbikowski Piotr 71, 111
Żmigrodzka Maria 117, 195

Jacek Lyszczyna

Reading Romantic Poetry

Summary

This publication constitutes a volume of essays on Polish Romantic poetry. The volume consists of a number of essays which have been previously published in other journals and collective volumes, as well as several new articles, now appearing in print for the first time. The articles collected in this volume present the results of long standing research on Romantic poetry, including university lectures and other classes as well as various academic conferences and conventions.

All essays are devoted to the analysis and interpretation of specific verses or poems as well as their contemporary readings and understanding. Therefore, the volume contains essays regarding a variety of topics, from the early Romantic period, through the variety of genres cultivated in the period as well as their historical roots in the cases of genres inherited from the previous generations, such as the hymn or the sonnet, to Mickiewicz's *Lausanne Lyrics* and Słowacki's genesic poetry.

Jacek Lyszczyna

Lectures romantiques

Résumé

La présente publication est un recueil de traités consacrés principalement aux ouvrages poétiques de l'époque du romantisme polonais. Elle se compose, en majeure partie, de textes qui ont été déjà publiés dans des revues ou livres collectifs, ainsi que de nouveaux articles qui n'ont pas encore été imprimés. Ils sont le résultat des longues études sur la poésie de cette époque-là et ils constituent la récolte aussi bien des conférences et des cours universitaires que différents sessions et colloques scientifiques.

Ils sont tous consacrés à l'interprétation des vers ou poèmes concrets, à leurs lecture et compréhension par le lecteur contemporain. Il y a donc des traités concernant le premier romantisme et différents genres littéraires pratiqués à l'époque du romantisme, mais aussi leurs origines dans le cas des genres hérités des générations précédentes comme l'hymne ou le sonnet, jusqu'à *Les lyriques de Lausanne* d'Adam Mickiewicz et la poésie philosophique de Juliusz Słowacki.

Redakcja
Katarzyna Więckowska

Projekt okładki
Anna Krasnodębska-Okręglicka

Redakcja techniczna
Barbara Arenhövel

Łamanie
Bogusław Chruściński

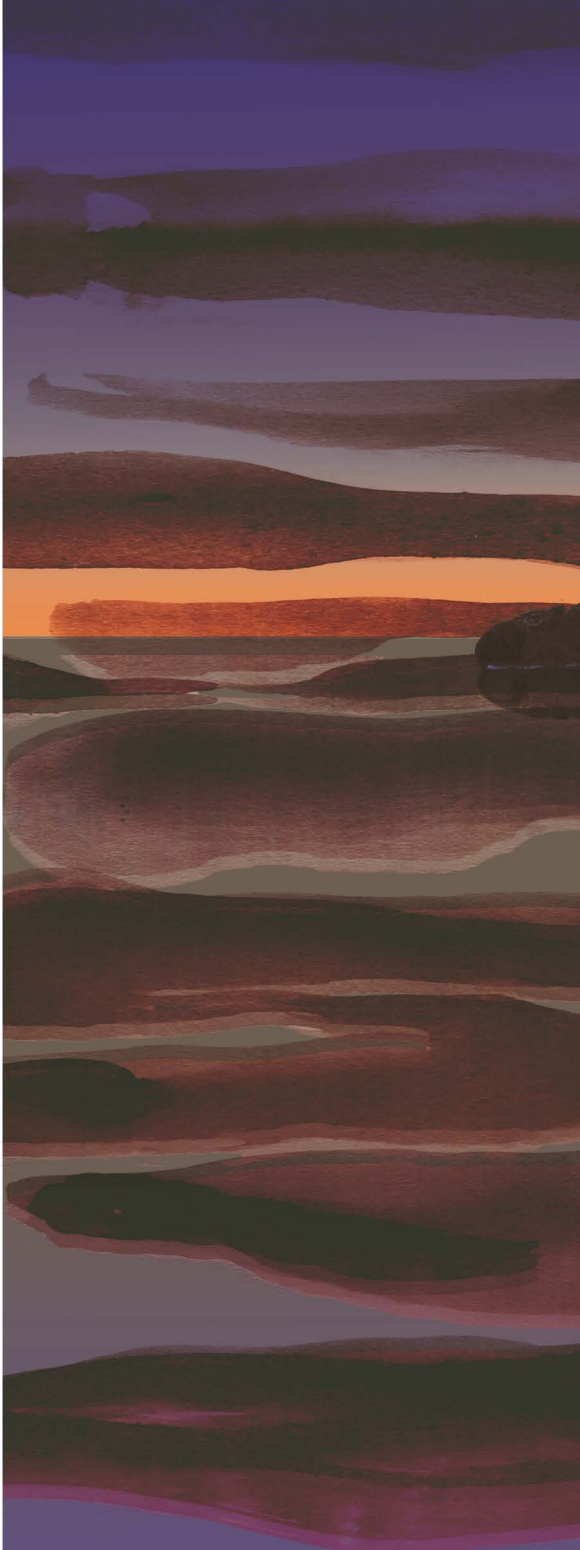
Copyright © 2015 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

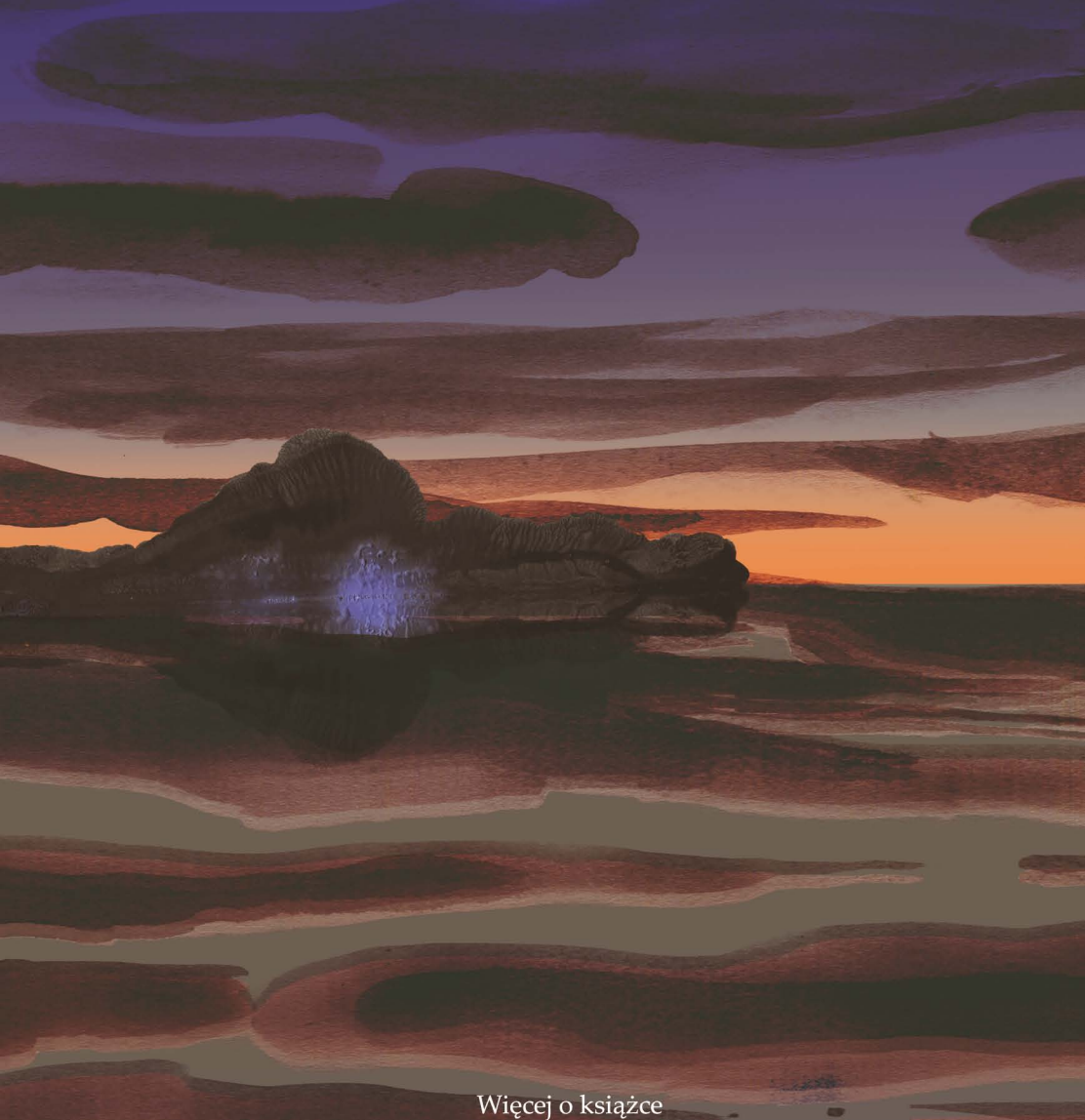
ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-572-8
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-573-5
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 13,00. Ark. wyd. 10,5.
Papier offset. kl. III, 90 g Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: EXPOL, P. Rybiński, J. Dąbek,
Spółka Jawna, ul. Brzeska 4, 89, 87-800 Włocławek





Więcej o książce

CENA 20 ZŁ (+ VAT)
ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-572-8