

Mała Historia Literatury Polskiej

Redakcja naukowa

Alina Brodzka

Elżbieta Sarnowska-Temierusz

Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

Mała Historia Literatury Polskiej

# **Romantyzm**

## **1822-1863**

**Dorota Siwicka**

Wydawnictwo Naukowe PWN  
Warszawa 1999

Okładka i strony tytułowe

*Bokiewicz & Freudenreich*

Indeks opracowała

*Dorota Siwicka*

Redaktor

*Janina Zondek*

Redaktor techniczny

*Stanisława Rzepkowska*

- Książka zalecana przez Ministra Edukacji Narodowej do użytku szkolnego i wpisana do zestawu książek pomocniczych do nauki języka polskiego na poziomie szkoły średniej. Numer w zestawie 246/95.

Copyright © by

Dorota Siwicka

i Wydawnictwo Naukowe PWN Sp. z o.o.

Warszawa 1995

ISBN 83-01-11860-1

Wydawnictwo Naukowe PWN SA

00-251 Warszawa, ul. Miodowa 10

tel.: (0-22) 695-43-21; faks: (0-22) 826-71-63

e-mail: [pwn@pwn.com.pl](mailto:pwn@pwn.com.pl)

<http://www.pwn.com.pl>

Wydawnictwo Naukowe PWN SA

Wydanie trzecie

Arkuszy drukarskich 15,5

Druk ukończono w październiku 1999 r.

Skład i łamanie EGRAF, Warszawa

Druk i oprawa: Drukarnia Wydawnictw Naukowych SA.

Łódź, ul. Żwirki 2

## Od autorki

Historię literatury tworzą pisarze. Historię literatury tworzy społeczność czytelników, tworzącą także krytycy i historycy literatury. Toteż książka ta opowiada o nich wszystkich.

Nie mogłabym jej napisać, gdyby nie praca edytorów, którzy w XIX i XX w. wydawali teksty romantyków. Nie napisałabym jej, gdybym nie przeczytała prac poświęconych historii polskiego romantyzmu będących dziełem innych autorów. Książka ta czerpie bardzo wiele z licznych interpretacji i analiz, w szczególności z tych, które powstały w ciągu ostatnich trzydziestu kilku lat. Jednym z moich zamiarów było bowiem przedstawienie współczesnego pojmowania romantyzmu. Zbyt wiele zawdzięczam więc innym, bym mogła na stronach tej pracy oddać wszystkie należne im honory.

Jest to mała historia literatury polskiego romantyzmu w moim, autorskim porządku ułożona:

— głównymi bohaterami tej książki są poeci, a ich życie i twórczość traktuję łącznie;

— literatura jest tu świadectwem jednostkowej egzystencji;

— różne formy literackie stanowią rozmaite sposoby artykulacji istnienia;

— dzieje literatury są także społeczną historią idei i wyobraźni.

## I. Młodość: przyjaźń i samotność

Historia romantyzmu polskiego rozpoczyna się na Litwie.

Tu przyszedł na świat **Adam Mickiewicz** (1798-1855). Na podstawie istniejących dokumentów nie można rozstrzygnąć ostatecznie, czy urodził się w Nowogródku, czy w leżącym nieopodal Zaosiu. Wiadomo natomiast, że stało się to w Wigilię Bożego Narodzenia. Rodzicami poety byli: Barbara z Majewskich oraz Mikołaj Mickiewicz — adwokat przy sądach nowogródzkich.

Osobowość małego Mickiewicza kształtowana była zarówno przez atmosferę rodzinnego domu szlacheckiego, jak i przez różnorodność kultur, które spotkały się tu w jednym miejscu. W okolicach tych — niegdyś etnicznie litewskich i białoruskich — mieszkała bowiem charakterystyczna dla kresów różnorodna zbiorowość: polska szlachta, białoruscy chłopci, Litwini, Żydzi i Tatarzy. W mikroświecie społeczności regionalnej współistniały obok siebie odmienne tradycje, języki i religie. Ta bliska znajomość z kulturową różnorodnością stać się miała duchowym bogactwem Mickiewicza i źródłem jego wielu przyszłych odkryć literackich.

Kraj lat dziecinnych! On zawsze zostanie  
Święty i czysty, jak pierwsze kochanie

— napisze później Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, wspominając swe najwcześniejsze lata jako utraconą idyllę. W poetyckiej utopii dzieciństwa pojawiają się litewskie krajobrazy i zapamiętane z dawnych czasów postaci. Wkroczy w nią także historia — wydarzenia

zapadłe w dziecięcej pamięci, jak przemarsz wojsk napoleońskich przez Nowogródek.

W roku 1815, po ukończeniu zreformowanej przez Komisję Edukacji Narodowej szkoły dominikańskiej w Nowogródku, Mickiewicz wyjechał z rodzinnego miasteczka, by rozpocząć studia na Cesarskim Uniwersytecie Wileńskim.

Wilno początku XIX wieku wyróżniało się spośród innych miast przede wszystkim dzięki uniwersytetowi. Odkąd jego kuratorem został książę **Adam Czartoryski** (1770-1861), a rektorem — matematyk, astronom i filozof **Jan Śniadecki** (1756-1830), ta zaniedbana, acz mająca długą historię uczelnia zaczęła nabierać europejskiego rozmachu naukowego. Uniwersytet stał się ośrodkiem filozoficznego racjonalizmu i empiryzmu. Za jego sprawą miasto skupiło najżywsze na ziemiach polskich środowisko intelektualne i przeżywało swoje spóźnione oświecenie.

Atmosferę Wilna określała też w dużej mierze masoneria, jej tajna organizacja oraz uniwersalistyczne ideały humanistyczne, które miały zmienić bieg dziejów świata: rozumem przezwyciężyć to, co uważano za społeczne przesady. Do łóż wolnomularskich należeli w większości członkowie najważniejszego w Wilnie ugrupowania — Towarzystwa Szubrawców. Jego celem była praca organiczna, która unowocześniłaby Litwę, upowszechniając i wprowadzając w jej życie społeczne idee oświeceniowe. Temu służyły min. „Wiadomości Brukowe”, pismo satyryczne wydawane przez Towarzystwo.

Obraz miasta kształtowała jednak nie tylko teraźniejszość i hasła przyszłego postępu, ale i jego przeszłość. W czasach Mickiewiczowskich zaczęto odkrywać historyczną i mityczną wielkość Wilna. Zgodnie z duchem klasycznym doszukiwano się najpierw antycznego pochodzenia miasta od Palemona, rzymskiego ponoć patrycjusza. Później, w okresie rozwijającego się kultu rodzimych pamiątek, wiązano założenie miasta z postacią litewskiego księcia Giedymina. Obie te wersje — rzymskie koligacje i regionalną legendę — połączył potem Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, widząc w początkach wyrosłej wśród lasów litewskiej stolicy klucz do fascynującego go dziejów Litwy. To Giedymina — napisze poeta — wykonując rozkaz bogów:

Zbudował miasto Wilno, które w lasach siedzi  
Jak wilk pośrodku żubrów, dzików i niedźwiedzi.  
Z tego to miasta Wilna, jak z rzymskiej wilczycy,  
Wyszedł Kiejstut i Olgierd, i Olgierdowicy,  
Równie myśliwi wielcy jak sławni rycerze,  
Czyli wroga ścigali, czyli dzikie zwierzę.

Mickiewicz utrwalił tajemnicę tego miasta, przekonując, iż było ono jedyne w swoim rodzaju. Lecz wkrótce już on sam i jego przyjaciele stali się bohaterami nowej, romantycznej legendy Wilna. I do dziś miasto to pozostaje w literaturze polskiej miejscem szczególnym. Inną, a przecież podobną, prywatną legendę Wilna i jego okolic stworzyli także współcześni pisarze: Czesław Miłosz i Tadeusz Konwicki.

W roku 1817 kilku studentów Uniwersytetu Wileńskiego założyło Towarzystwo Filomatów (z greckiego: miłośników nauki). Najczynniejszymi jego członkami, prócz Mickiewicza, byli: **Tomasz Zan**, **Józef Jeżowski**, **Onufry Pietraszkiewicz**, **Jan Czeczot**, **Franciszek Malewski**. Z początku było to stowarzyszenie przyjaciół, którzy razem się uczyli i dobrze się razem bawili.

Filomatów połączył wspólny świat książek. Czytali pisarzy starożytnych i, przede wszystkim, twórców europejskiego oraz polskiego oświecenia, którzy stali się ich pierwszymi mistrzami. Dla tej młodzieży literaturą współczesną była twórczość Ignacego Krasińskiego, a Stanisława Trembeckiego traktowali filomaci jako nowatora stylu. Rozczytywali się w — nazywanej przez nich „czułą” i „gminną” — poezji Franciszka Karpińskiego, a w niezwykle wówczas popularnych *Śpiewach historycznych* (1816) **Juliana Ursyna Niemcewicza** (1758-1841) widzieli wzór poetyckiej edukacji patriotycznej. Najwcześniejsze utwory Mickiewicza — nieraz czytane na filomackich spotkaniach — są dowodem jego zafascynowania tą literaturą. Pierwszy, opublikowany w „Tygodniku Wileńskim”, znakomity wiersz *Zima miejska* (1818) był zarazem najbardziej klasycystycznym utworem poety.

Na zebraniach przedstawiano własne próby pisarskie, wygłaszano naukowe rozprawy, dyskutowano, omawiano artykuły z zagranicznych czasopism. Była to dobra szkoła intelektualna. Ale

filomatów połączyło coś jeszcze: wszyscy należeli do pierwszego pokolenia urodzonego w niewoli. Winę za upadek ojczyzny wspólnie przypisywali poprzedniej generacji, „pokoleniu ojców”. W postawie „starych”, jak ich nazywali, studenci przejęci społecznymi ideami oświecenia widzieli również „ciemnotę” i szkodzące krajowi „zacofanie”. Rezerwę zachowywali także wobec większości profesorów i Towarzystwa Szubrawców, raził ich bowiem lojalizm tego środowiska, któremu przeciwstawiali własny ideał patriotyczny. Toteż buntowali się — wedle słów prezydenta Towarzystwa, Jeżowskiego — przeciw „bandzie dojrzałych ludzi, którym włos siwy dojrzewał występki pełnić upoważnia”.

W ten sposób po raz pierwszy w Polsce zaczęła się kształtować nowożytna formacja młodych świadomych własnej, pokoleniowej odrębności. Powstawał, uznany później za typowo romantyczny, kult młodości jako awangardy buntującej się przeciw społeczeństwu „starych”.

Sprzymierzeńcem tego buntu okazał się Wolter — XVIII-wieczny pisarz i filozof francuski — którego racjonalizm, liberynizm, antyklerykalizm i charakterystyczny kpiarski ton stały się dla filomatów bronią przeciw fanatyzmowi i „społecznym przesądom”. Jakkolwiek ich fascynacja Wolterem trwała krótko, to pozwoliła im ona przekroczyć instytucjonalną (rodzinną i kościelną) moralność poprzedniego pokolenia, ułatwiła kształtowanie własnych przekonań etycznych wedle już samodzielnego wyboru. Mickiewicz tłumaczył Woltera (*La Pucelle d'Orléans*) i pisał przeróbki jego utworów. Także układane w konwencji poezji okolicznościowej jamby — satyryczne, prowokacyjne wierszyki czytane na wesoło obchodzonych imieninach przyjaciół — mają ton wolteriański.

Przeciwstawiając się „staremu światu”, filomaci krytykowali zwyczajowe, oparte, jak sądzili, na egoizmie jednostek, stosunki między ludźmi. Chcieli zastąpić je przyjaźnią. Toteż stworzyli własną, aczkolwiek opartą na XVIII-wiecznej tradycji, teorię przyjaźni. W przyjacielskiej otwartości, szczerości, bliskości widzieli zasady, na których powinny się wspierać nie zakłámane stosunki społeczne. Przyjaźń była więc dla nich, podobnie, jak dla wielu pisarzy starożytnych, wartością moralną.

Ufni w siłę młodości i wartość przyjacielskich związków, filomaci przekształcili swoje Towarzystwo w miniaturową rzeczpospolitą, mającą realizować model społeczeństwa doskonałego i formować idealnego obywatela. Stworzyli — jak pisała znawczyni filomatyizmu i twórczości Mickiewicza, Alina Witkowska — „państwo republikańskie w służbie młodości i przyjaźni”. Tu odnaleźć chcieli swoją ojczyznę wolności, której nie było w kraju, tu panować miały równość i braterstwo podporządkowane prawu uznanemu przez członków Towarzystwa za własne. Ich ustawy wspierały się na prawodawczej myśli oświeceniowej, w szczególności Monteskiusza, a organizacja „państwa młodych” przypominała charakterystyczne dla XVIII wieku projekty społecznych utopii. Była to próba stworzenia przestrzeni wydzielonej, rodzaju wyspy przyjaciół, otoczonej światem, którego nie akceptowali i który chcieli zmienić. Filomaci wierzyli, że wypracowane w niewielkiej wspólnocie mądre idee i wzory moralne nabiorą w bliskiej przyszłości siły zdolnej nadać nowy kształt społecznej rzeczywistości.

W roku 1820 Mickiewicz napisał *Odę do młodości* (prwdr. 1827). Stary gatunek literacki, jakim jest oda, przemienił tu poeta w najsłynniejszy manifest młodości. Mówi się często o przełomowości tego utworu, bowiem znana, często wykorzystywana przez klasyków forma posłużyła Mickiewiczowi do wyrażenia nowego już dążenia — wyzwolenia świata przez buntowniczą młodość.

*Oda* czerpie wiele z tradycji oświeceniowej. Jest w niej pochwała przyjaźni i wspólnego działania, jest przekonanie o możliwości doskonalenia się i starcia „przesądów światła ćmiących”, jest wreszcie poetycki wykład zasad filomackiego państwa. Lecz zarówno te idee, jak wolnomularska symbolika, jak antyczna postać mitycznego Herkulesa i utrwalona przez klasyków poetyka bohaterskiej ody — wszystko to otrzymało pod piórem młodego poety nowy sens i nowy ładunek emocji. *Oda* jest pierwszym tak wyrazistym dokumentem Mickiewiczowskiego zmagania się z zastanymi konwencjami pisania, w tym wypadku — odnajdywania nowych możliwości tkwiących w dawnych formach, a więc takiego postępowania literackiego, które znawczyni romantyzmu, Maria Janion, nazywa odnawianiem znaczeń.

Patronem literackim *Ody* był **Fryderyk Schiller** (1759-1805) — klasyk niemiecki i jeden z inspiratorów literatury okresu „*Sturm und Drang*” („burzy i naporu”), którego dzieła literackie i teorie estetyczne miały ogromny wpływ na kształtowanie się europejskich idei romantycznych. Filomaci podzielali wiarę Schillera w moc działania wielkich słów, takich jak Cnota, Ludzkość, Natura. Odpowiadał im moralny patos i entuzjazm wznoszący się ponad świat także w jego hymnie *Do radości* (1785). Pociągał ich odkrywany przez poetę ideał mieszczący się ponad bytem realnym, a osiągany w marzeniu. Lecz właśnie określenie tego ideału, przetłumaczone przez Mickiewicza w *Odzie* jako „świat ducha”, wzbudziło wątpliwości pierwszych czytelników. „Duch” w języku polskim jest zbyt „upiorowaty” — twierdził Malewski, krytykując niejasne dla niego wyrażenie. Dodawał wszakże w liście do Mickiewicza: „Będziesz jednak często wyrazu tego potrzebował i nie wątpię, że go z ziemi wydrzesz”. Wkrótce „świat ducha” stał się za sprawą Mickiewicza ważnym określeniem romantycznej rzeczywistości. Podobnie sprzeciwiały się filomackiemu racjonalizmowi i empiryzmowi inne, zapowiadające romantyzm sformułowania, jak choćby dwuwiersz:

Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga;  
Łam, czego rozum nie złamie.

*Oda do młodości* była pierwszym w Polsce manifestem pokolenia. Szybko jednak okazało się, że ma ona wartość ponadhistoryczną. Czyniła z młodości wartość absolutną. Odwoływała się do jej pragnienia wolności i do jej siły. Toteż stała się utworem, z którego dążeniem utożsamiało się wiele kolejnych pokoleń młodych, traktujących ją jako romantyczny nakaz buntu. Już Kajetan Koźmian, niechętny nowemu klasykowi, pisał: „*Oda do młodości*... jakież miała skutek? Oto sprowadziła zupełny zawrót umysłów, młodzież i młodzież uczuła się wszystkim w ojczyźnie, w patriotyzmie, w literaturze”. Zaś w pierwszych dniach powstania listopadowego pojawił się na murach Warszawy końcowy dwuwiersz *Ody*:

Witaj jutrzeńko swobody,  
Zbawienia za tobą słońce!

W roku 1819 Mickiewicz wyjechał do Kowna, by podjąć pracę nauczycielską, do której zobowiązywało go otrzymywane podczas studiów stypendium. Kontakt z Wilnem utrzymywał głównie dzięki listom, które stanowią dziś część wydanej korespondencji filomatów, niezwykle zbioru pozwalającego poznać osobowości i życie prywatne przyjaciół.

W tym czasie filomaci zaczęli zakładać nowe związki studenckie, z których największy — Towarzystwo Filaretów — liczył (wiosną 1822 r.) 176 członków. Ich zamiarem stawało się coraz wyraźniej budzenie poczucia narodowego, a organizacja nabierała powoli charakteru konspiracji spiskowej. Mickiewicz napisał dla nich w roku 1820 *Pieśń filaretów* (prwdr. 1828). Dalszemu istnieniu związków położyło kres śledztwo wszczęte w 1823 r. przez Mikołaja Nowosilcowa, oficjalnie pełnomocnika carskiego przy rządzie Królestwa Kongresowego, nieoficjalnie — szefa policji. Mickiewicz wraz z innymi został aresztowany i uwięziony w wileńskim klasztorze bazylianów pod zarzutem udziału w tajnych stowarzyszeniach i szerzenia „nierozsądnego polskiego nacjonalizmu”. W 1824 r. skazano 20 filomatów i filaretów (także Mickiewicza) na wyjazd do odległych guberni Cesarstwa, a niektórych dodatkowo na karę twierdzy. Ofiarą śledztwa padło również wielu uczniów szkół średnich, do których sięgały wpływy filomackie. Część wygnańców zmarła na obczyźnie, inni powrócili — po kilku, kilkunastu latach.

W osiem lat po wyroku w III cz. *Dziadów* (1832) Mickiewicz przedstawił biografię tego pokolenia jako dzieje męczenników narodowej sprawy, których klęska stała się duchowym zwycięstwem. Dedykacja głosiła: „spółuczniom, spółwięźniom, spółwygnańcom/za miłość ku ojczyźnie prześladowanym,/z tęsknoty ku ojczyźnie zmarłym”.

Filomacki okres młodości Mickiewicza wskazuje na pewną stałą cechę jego osobowości: potrzebę działania we wspólnocie, w grupie bliskich mu ludzi połączonych jednym dążeniem. W tym samym jednak czasie rozwija się Mickiewiczowska świadomość niezależności własnego „ja”. Poeta odkrywa swą indywidualność twórcy, której nie chce i nie może ograniczać do roli pełnionej w przyjacielskiej społeczności. Owo niezależne „ja” Mic-

kiewicza coraz częściej wydawało się przyjaciółom nieprzeniknione, a i jemu samemu — nie znane, mroczne, a zarazem pociągające. Toteż gdy oddalił się od nich, wyjeżdżając do Kowna, jego odrębność stała się bardziej wyrazista, zaś przeciwieństwo pomiędzy „ja” a otaczającym je światem, bardziej dojmujące. Mickiewicz stawał się poetą samotnej egzystencji.

Pierwszym manifestem Mickiewiczowskiego indywidualizmu był powstały w roku 1821, napisany w schillerowskim duchu „burzy i naporu”, wiersz *Żeglarz* (prwdr. 1822). Jego bohater nie kieruje się już uniwersalistycznymi wartościami. Przewodnika odnajduje w samym sobie: nie w powszechnym rozumie, lecz we własnym, indywidualnym uczuciu, we własnej „gwieździe ducha”. Oznacza to jednak samotność — przyjaciele pozostają na zewnątrz świata żeglarza, którego dalsza podróż wiedzie już po morzu wewnętrznym:

Co czuję, inni uczuć chcieliby daremnie!  
Sąd nasz, prócz Boga, nie dany nikomu.  
Chcąc mnie sądzić, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie.  
— Ja płynę dalej, wy idźcie do domu.

## II. Fantastyka i świat ducha

### 1. Przeciw szkielekowi i oku

W roku 1822 ukazał się w Wilnie pierwszy tom *Poezji* Adama Mickiewicza zawierający m.in. cykl *Ballady i romanse*. W ówczesnym życiu literackim utwory te stały się wydarzeniem tak znaczącym, że datę ich wydania przyjęło się uważać za początek polskiego romantyzmu. Były to poezje otwierające fantastyczny świat romantycznej wyobraźni.

Oświeceni sądzili, że w naturze działają proste i niezmiennie prawa, które powodują, iż jest on uporządkowaną całością. Prawa te miały być poznawalne rozumem i potwierdzalne przez empiryczne doświadczenie. Człowiek powinien poddawać się im bez sprzeciwu, jako że uważano je za konieczne i powszechnie obowiązujące. W ten sposób tworzono zamknięte systemy światopoglądowe, którym przewodziła idea „ładu naturalnego”. Takiż ład próbowano realizować w społeczeństwie, ustanawiając trwałe normy prawne i etyczne, oraz w literaturze — przez znormatywizowaną teorię gatunków literackich czy ideę ładu w przepisach kompozycji.

Nowość romantycznej wyobraźni była otwarciem na istnienie tajemnicy. Romantycy zakwestionowali pełnię oświeceniowego odczytania świata, wskazując, że istnieją zjawiska, które nie mieszczą się w rozumowym ładzie. Że pod widzialną, pozornie znaną powierzchnią rzeczy kryje się jeszcze inna, żywa, konkretna, niespokojna rzeczywistość i nie sposób jej zamknąć w abstrakcyjnym schemacie.

Taki jest świat *Ballad i romansów*. Opowiadane w nich historie dzieją się wśród litewskich krajobrazów, znanych dobrze i Mickiewiczowi, i jego bohaterom, i ówczesnym czytelnikom tych ballad. Rozgrywają się w miejscach realnych, które znaleźć można na mapie, a jednak natura jest tu pełną cudów tajemnicą. To, co znane, okazuje się nowe, to, co swojskie, staje się nagle sensacją. Świat bezpieczny ujawnia swą grozę, świat ustabilizowany chwieje się w niepewnych posadach. Na przekór ustalonym przez naukę i zdrowy rozsądek prawom ludzie w *Balladach i romansach* zmieniają się w rośliny, zwierzęta, kamienie. Rzeki wysychają w jednej chwili, jeziora otwierają swoje głębokie, płomienie w mgnieniu oka palą całe doliny, a ziemia burzy się i wszystko pochłania. Rzeczywistość znajduje się w nieustannym ruchu, stale tworzy się i przekształca. Przemienianie się jednych form w inne przypomina nieco starożytne *Metamorfozy* Owidiusza, lecz tu dokonuje się ono z magiczną szybkością, którą uchwycić byłaby może w stanie kamera filmowa. Pojawiają się także nadzwyczajne postaci: umarli wstają z grobów i włączają się po polach oraz cmentarzach, by zniknąć, nim zapieje kur. Upiory straszą po domach i wchodzą nawet do kościołów, świtezianki wciągają nieostrożnych młodzieńców do wody, a diabeł ukazać się może równie dobrze na dnie kielicha z winem, jak wyskoczyć z napisanej na papierze litery.

Jest to natura zaskakująca, czasem — podstępna. Człowiek wkraczający w tę nie znaną mu rzeczywistość staje zaniepokojony i zaintrygowany zarazem. Tak też dzieje się z narratorem *Ballad i romansów*, który często dziwi się, nie rozumie, zastrzega, że prawdopodobnie nikt mu nie uwierzy, ale i sam wątpi w realność tego, o czym opowiada. Daje też do zrozumienia, że nie traktuje tych opowieści całkiem poważnie, lub dodaje, iż jego historyjki mogłyby posłużyć do straszenia słuchaczy.

Tego żartobliwego dystansu nie ma jednak w programowej balladzie pt. *Romantyczność*, która najpełniej wskazuje na polemiczny wobec oświeceniowego obrazu świata charakter cyklu. Stanowi ona prezentację sporu poznawczego pomiędzy młodym romantykiem a oświeceniowym racjonalizmem i empiryzmem, dyskusji mającej zasadnicze znaczenie dla ukształtowania się świadomości nowej epoki. Jest to bowiem próba odpowiedzi na pytanie, co to

właściwie znaczy, że coś wydarzyło się „naprawdę”, że coś jest lub nie jest „prawdziwe”. Czy „prawdziwe” jest na pewno właśnie to, co dostrzec można zmysłami, na przykład — okiem? I czym okiem?

Bo, jak się okazuje w balladzie, nie wszystkie oczy widzą to samo. Bohaterka utworu, Karusia, widzi w biały dzień, na rynku miasteczka swego zmarłego chłopca. Zgromadzony wokół lud nie widzi wprawdzie zmarłego, lecz ból dziewczyny przejmując go współczuciem. Lud wierzy, że dusza chłopca jest przy niej obecna. Starzec — widzi tylko chorą osobę i ludowe zabobony. Narrator, będący też współuczestnikiem wydarzenia, widzi całą scenę i, przede wszystkim — obojętność starca.

Poeta zarysowuje tu jedną z podstawowych sytuacji polskiego romantyzmu. Naprzeciw siebie stają: dziewczyna, która jest samotnym i cierpiącym, podążającym za swym wewnętrznym doświadczeniem wizjonerem, oraz chłodny racjonalista, traktujący ją jak obłąkaną. Postać starca, wzorowana na Janie Śniadeckim, uosabia w balladzie ciasny racjonalizm, uznający za prawdziwe to tylko, co zostało empirycznie sprawdzone i naukowo dowiedzione. Reszta zaś — to ciemne gusła i barbarzyństwo, urągające cywilizacji oraz uniwersalnym normom rozumu. Dlatego starzec mówi:

„Dziewczyna duby smalone bredzi,  
A gmin rozumowi bluźni”.

Apodyktycznej postawie starca sprzeciwia się narrator ballady:

„Dziewczyna czuje — odpowiadam skromnie —  
A gawieź wierzy głęboko;  
Czucie i wiara silniej mówi do mnie  
Niż mędrca szkiełko i oko.

Martwe znasz prawdy, nieznane dla ludu,  
Widzisz świat w proszku, w każdej gwiazd iskiecie;  
Nie znasz prawd żywych, nie obaczysz cudu!  
Miej serce i patrzaj w serce!”

Przeciwstawiając „prawdom martwym” „prawdy żywe”, Mickiewicz zaczął formować — dla niego także nowe — romantyczne pojęcie prawdy. Niedopuszczanie istnienia zjawisk wymykających się z empirycznego i racjonalnego ładu, trak-



towanie ich jako „choroby”, bądź przejawu „ciemnoty” było — wedle przekonań romantyków — ograniczaniem samej prawdy. Było też sztucznym zamykaniem obrazu świata przed tym, co przynoszą ludzkie uczucia: przed miłością, cierpieniem, współczuciem, wiarą. To one właśnie odkrywają istnienie świata znajdującego się poza abstrakcyjnymi prawami rozumu — rzeczywistości „prawd żywych”.

Zdaje mi się, że widzę... gdzie?  
Przed oczyma duszy mojej

— te słowa z Szekspirowskiego *Hamleta* uczynił poeta mottem ballady, wprowadzając do niej w ten sposób metaforyczne rozumienie wzroku. Bowiem, jak pisze współczesna znawczyni literatury epoki, Zofia Stefanowska, w tym wczesnym utworze Mickiewicza kształtowało się już romantyczne pojęcie wzroku, który w przeciwieństwie do zwykłego, cielesnego oka, zdolny jest poznawać niewidzialne. Zobaczyć coś „naprawdę” — znaczyło teraz dostrzec to nie „szkiełkiem i okiem”, lecz „okiem duszy”.

Przewodnikiem romantyka, który chciał zachwiać światem racjonalistów, był lud. Toteż ludowe podania i legendy stały się ważnym źródłem romantycznej fantastyki.

Lud — sądzili romantycy — żyje w bliskości natury, poza granicami kultury oficjalnej. Istnieje spontanicznie, kierując się intuicją, uczuciem i wiarą, a jego wyobrażenia zachowały niezależność od ustaleń „mędrców”, dlatego najbliższe miały być „prawd żywych”. Dla romantyka kultura ludowa była więc rodzajem kontrkultury czy, mówiąc językiem współczesnym, kulturą alternatywną.

Pionierem romantycznej folklorystyki polskiej był **Zorian Dołęga Chodakowski** (1784-1825), który wędrując po kraju zbierał pieśni ludowe. Jego rozprawa *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (1818) przedstawiała tezę głoszącą, iż w twórczości i obyczajach ludu zachowały się elementy prakultury słowiańskiej, zniszczonej przez przyjęcie chrześcijaństwa. Postać Chodakowskiego stała się wzorem dla innych zbieraczy, zaś jego przekonanie, że kultura narodowa wspierać się powinna na swych pradawnych, słowiańskich podstawach, podzielało wielu romantyków.

Niektóre spośród utworów zgromadzonych w *Balladach i romansach* także Mickiewicz opatrzył przypisami wskazującymi na ich gminne pochodzenie. Ludowe motywy poeta wykorzystywał jednakże swobodnie, różniąc się tym od zbieraczy folkloru, także od filomatów, którzy, gromadząc i pisząc ballady, wiernie trzymali się wydarzeń poświadczonych przez podania. Mickiewicz natomiast tworzył w balladach oryginalną kreację literacką, podobnie jak czynili to autorzy preromantycznych ballad artystycznych w Niemczech, np. Fryderyk Schiller czy **Johann Wolfgang Goethe** (1749-1832). Toteż właśnie dzięki Mickiewiczowi ballada stała się w Polsce jednym z najpopularniejszych gatunków literackich wczesnego romantyzmu.

W poezji ludowej najważniejszy był dla Mickiewicza nie sam przekaz, wobec którego zachowywał dystans, lecz bezpośredniość wyobraźni. W spontaniczności wyobraźni ludowej dostrzegał bowiem pierwotną siłę zdolną objawić świat takim, jakim on jest — naturę autentyczną. Tej siły, sądził, pozbawiona jest poezja literackich salonów, ograniczana przez reguły estetycznych prawodawców i posłusznie powielająca przyjęte wzory. Dlatego chcąc przedstawić rzeczywistość, żywą naturę, literatura powinna sięgać do nieskrępowanej wyobraźni gminu.

Wprowadzenie fantastyki ludowej do literatury naruszało dotychczasowy kanon estetyczny. Było to wtargnięcie w dziedzinę sztuki tego, co wedle oświeceniowych hierarchii estetycznych do sztuki „wysokiej” nie należało: literatury „niskiej”, czyli popularnej. Prawdom uważanym dotąd za uniwersalne przeciwstawiony został konkrety związany z lokalnym kolorytem. Wraz z nim pojawiły się nie tylko wyobrażenia pochodzące z lokalnej tradycji, ale i nowe, odpowiadające im słownictwo, zaś balladowa śpiewność języka wspomagała budowanie nastroju towarzyszącego miejscu i akcji utworu. Sensacyjność, „cudowność” i szybkość narracji wstrząsały posadami klasycznego spokoju. Szczególną rolę odgrywały w balladach elementy grozy — noc, cmentarze, ponure widma, upiory, duchy etc, które wprowadzały do nich niepokojącą dziwność i wytrącać miały człowieka z jego dotychczasowych przekonań o samym sobie. Pytały o miejsce człowieka w niespokojnym kosmosie. Tę funkcję dziwów i romantycznych duchów nieraz wykorzysta-

tywała też fantastyka różnych epok, stosując typowy schemat fabularny: wniknięcie obcych i pozaziemskich bytów w codzienność sprawia, że człowiek poznaje siebie na nowo.

Świat po drugiej stronie ziemskiego istnienia przedstawił Mickiewicz w II cz. *Dziadów* (1823). Białoruski zwyczaj Dziadów poświęcony był pamięci przodków. Uroczystość obchodzona dwa razy do roku — w Zaduszki i koło Wielkanocy — odbywała się w chacie chłopskiej lub na cmentarzu. Składała się ona z zaklęć i wzywania duchów, które częstowano jedzeniem i wspomagano modlitwą. Obrzęd miał charakter magiczno-religijny i był niechętnie widziany przez Kościół, jako że wiarę chrześcijańską łączył z pogańską tradycją. II cz. *Dziadów*, podobnie jak *Ballady i romanse*, nie miała być jednak zapisem folklorystycznego obyczaju. Mickiewicz zamierzał stworzyć dramat narodowy, który, tak jak dramaty greckie, wywodziłby się ze starożytnych obrzędów i stawiał jednocześnie fundamentalne pytania o naturę świata i naturę człowieka.

II cz. *Dziadów* otwiera motto zaczerpnięte ponownie z *Hamleta*: „Są dziwy w niebie i na ziemi, o których ani/śniło się waszym filozofom”. Nie ma tu jednak wielu ulubionych przez poetów romantycznych cmentarnych okropności. Święto Dziadów było, przeciwnie, obrzędowym osławianiem grozy śmierci. Zaś w interpretacji Mickiewicza — spotkaniem widzialnego z niewidzialnym, w którym poprzez śmierć ujawniony zostaje duchowy wymiar ludzkiej egzystencji. W tym wymiarze żyją nie tylko żywi, ale i cieleśnie zmarli. Oni także czują, cierpią i kochają. Określając w przedmowie do francuskiego przekładu dramatu jego główną ideę (wiązącą cz. II z pozostałymi fragmentami *Dziadów*), napisał poeta, iż jest to „wiara we wpływ świata niewidzialnego, niematerialnego na sferę ludzkich myśli i działań”. Duchy zawieszane pomiędzy niebem, piekłem a ziemią przekazują zebrany prawdę o istnieniu wspólnoty rozciągającej się ponad śmiercią. Jest to jedność duchowa stworzeń połączonych tym samym losem. Wspólnie więc duchy i ludzie próbują zrozumieć i osądzić wszystko, co ludzkie: cierpienie i szczęście, zło i dobro, samotność, rozpacz, bunt.

Najważniejszym językiem, w którym romantycy kontaktowali się ze wszechświatem, była muzyka. Wedle ich przekonań, jak

pisała Maria Janion, świat widzialny i niewidzialny daje się widzieć, ale przede wszystkim — słyszeć. Starożytnemu przekonaniu, iż kosmos jest przeniknięty muzyczną harmonią sfer, romantycy nadali własną interpretację: w ich wyobrażeniu natura rozbrzmiewa wielością głosów, oddźwięków i ech, które stanowią jej żywą mowę. Muzyka właśnie — twierdził romantyk niemiecki **Novalis** (1772-1801) — jest miarą wszystkich sztuk. Przemawia ona do serca, do wszechczującego słuchania, nie do rozumu, i dzięki temu posiada władzę, która może wyjaśnić świat. Toteż i II cz. *Dziadów* nadał Mickiewicz postać operowego libretta. Lud jest tu chórem, duchy śpiewają arie i duety z prowadzącym obrzęd Guślarzem, a ich opowiadania mogłyby być oddane w recytatywach. Słowa podporządkował więc poeta melodii, znaczenia — rytmowi. W tej poetycko-muzycznej rozmowie kosmicznej, w przenikaniu widzialnego z niewidzialnym kształtowała się wizja nowej całości. Nie była to już rzeczywistość „bezdusznych” praw, z których składać się miał XVIII-wieczny obraz świata; ten, w następnej, IV cz. *Dziadów* porówna Mickiewicz do mechanicznego zegara. Powstawała całość romantyczna, łącząca ducha i materię w jednym żyjącym organizmie.

## 2. Forma otwarta

Romantycznemu dążeniu do rozsądzenia oświeceniowego obrazu świata towarzyszyła skłonność do tworzenia form otwartych. „Ballada dziwów”, w której ważną rolę pełniły nie tylko gra zaskoczeń, tajemniczość i niepełność obrazu, ale także mieszanie tendencji rodzajowych epiki, dramatu i liryki, manifestacyjnie sprzeciwiała się swą formą uładowym kształtom literatury oświeceniowej. *Dziady* zaś były romantycznym dramatem otwartym.

Najpierw, w Kownie i Wilnie, powstały II i IV cz. *Dziadów* (ogłoszone w t. 2 *Poezji*, 1823) oraz niedokończona cz. I (prwdr. pośm. 1860). Kilka lat później, już po powstaniu listopadowym, napisał poeta w Dreźnie cz. III i opublikował ją w Paryżu (1832). Ustalił także kolejność czytania fragmentów: ballada *Upiór*, cz. II, cz. IV, cz. III wraz z *Ustępem* i wierszem *Do przyjaciół Moskali*. W zamierzeniu Mickiewicza utwór ten jednak mógł rozwijać się dalej

— żaden wątek nie był zakończony, a ostateczny sens wydarzeń pozostawał nierozstrzygnięty. W ten sposób części już istniejące otwierały przestrzeń dla przyszłych fragmentów, sugerując, że dzieło może rozwijać się wraz z życiem i wraz z nim nabierać nowych znaczeń.

Dramat Mickiewicza — w odróżnieniu od utworów klasycystycznych — nie stanowi więc pełnej formy. Przeciwnie, swą fragmentaryczną konstrukcją podkreśla zamiar niewykończenia, jest ruchem mogącym podążać w nieskończoność. Nie jest też całością, w której dbano by o harmonię i proporcjonalne rozłożenie części. Pojawiają się tu nagłe zmiany tonu i rytmu, zderzają się rozmaite style, a poszczególne fragmenty są jakby skokami różnej wielkości i pozostają ostro od siebie oddzielone. Nie łączą ich ani wyraźne związki przyczynowe, ani ciągły rozwój wydarzeń. Dla dzieł, tak jak *Dziady* otwartych, znamieną jest bowiem rozproszona wielość akcji, a także przestrzeni i czasu. Fragmenty pisane są z różnych punktów widzenia, toteż świat pojawia się tu w odsłonach poszczególnych części. Brak przejścia pomiędzy nimi daje odczuć istnienie tego, co nie poznane, co znajduje się poza dziełem i nie da się bez reszty ująć w słowach. W ten sposób zmieniające się myśli, obrazy i uczucia miały oddawać, zgodnie z romantyczną estetyką, nieskończony proces stawania się świata.

Wszystkie części *Dziadów* łączy, jak to określił Mickiewicz, „tajemnicza osobistość przechodząca przez cały dramat”. Tworząc ją, poeta wykorzystał kilka faktów ze swojego życia. Jednakże postać ta, którą można by nazwać „głównym bohaterem” *Dziadów*, w każdym fragmencie ukazuje się w innym przeistoczeniu. Jest kolejno: Upiorem, Widmem, Gustawem, Konradem, Zesłańcem, Pielgrzymem. Nie jest więc „gotowym człowiekiem”, lecz kimś — tak jak ten utwór — otwartym, mogącym przekształcić się w nową formę.

### III. Miłość

Miłość była najważniejszą wartością w romantycznej filozofii życia. Oddzieliwszy miłość od zwyczajowo łączonych z nią pojęć szczęścia: spokojnego domu czy erotycznego spełnienia, romantyzm przeciwstawiał ją zarówno tradycyjnej moralności, wiążącej miłość z małżeństwem, jak i XVIII-wiecznej, liberyńskiej koncepcji miłości. Wartość stanowiło samo uczucie, doświadczenie miłości — jedynej na całe życie, idealnej, szalonej i prawie zawsze nieszczęśliwej.

Miłość romantyczna otwierała przed człowiekiem świat wewnętrzny — pisze współczesna autorka Marta Piwińska. Boleśnie uświadamiając człowiekowi jego odrębność, miłość czyniła go wolnym, lecz skazanym na cierpienie indywidualistą. Tak było z bohaterem powieści Johanna Wolfganga Goethego *Cierpienia młodego Wertera* (1774), który stał się pierwowzorem zakochanego romantyka. Werter pokochał nieszczęśliwie Lottę — kobietę, która była narzeczoną, a później żoną innego mężczyzny. Miłość ta okazała się rewolucją serca. Kochając, Werter przestał bowiem sądzić tak jak wszyscy — myślał tak, jak czuł: on sam, osobiście, zgodnie z własną prawdą wewnętrzną, a wbrew rozumowi świata. „Moje serce mam ja tylko” — mówił. Słowa te były dumną manifestacją indywidualizmu, który podnosił „ja” do rangi jedyne go autorytetu, zaś „serce” czynił wyłącznym kryterium sądenia i siebie, i świata.

Namiętna, buntownicza pasja Wertera otworzyła przepaść pomiędzy jego własnym ideałem miłości a społecznymi normami i obyczajami. Skazywała go na sprzeciw, niezdolny do kompromisów z rzeczywistością. Życie bohatera kończy się samobójstwem, wyraża-

jącym niezgodę na świat taki, jakim on jest. Strzał z pistoletu Wertera zapoczątkował romantyczną filozofię samobójstwa jako ostatecznego rozstrzygnięcia targających światem sprzeczności. Był to też akt wolności jednostki wobec krępujących jej indywidualność ograniczeń.

Miłość i samobójstwo Wertera stały się w ówczesnej Europie nie tylko mitem literackim mającym wielu kontynuatorów, ale także pewnym stylem kochania, obowiązującym również w życiu. Po opublikowaniu utworu ogarnęła Europę fala autentycznych samobójstw, nieraz stylizowanych teatralnie na śmierć Wertera. Dla kilku pokoleń była to jedna z najważniejszych, ale i groźnych książek. Francuski pisarz, poeta i dramaturg **Alfred de Musset** (1810-1857) w powieści *Spowiedź dziecięcia wieku* (1836) nazwał ją „wielkim dziełem ciemności”.

W kulturze polskiej legendarną historią miłosną są dzieje uczucia Mickiewicza do Maryli Wereszczakówny. Poeta poznał ją w Tuhanowiczach, w chwili, gdy była ona już zaręczona z hr. Wawrzyńcem Puttkamerem. Z postacią Maryli związanych jest kilka utworów Mickiewicza, m.in. wiersze: *Do M.*\*\*\* (powst. 1823, prwdr. 1826) oraz *Do\*\*\*. Na Alpach w Spliigen* (powst. 1829, prwdr. 1833). W roku 1821 narzeczeni wzięli ślub, poecie pozostała natomiast rola nieszczęśliwego wielbiciela. Dostrzegając podobieństwo jego roman-su do losów Wertera, filomaccy przyjaciele obawiali się nawet, by nie popełnił on samobójstwa. Dla twórców legendy wielkiej miłości wieszczą kłopotliwy był fakt, że w tym samym mniej więcej czasie Mickiewicz związał się w Kownie z doktorową Karoliną Kowską. Jednakże to uczucie do Maryli uważał poeta za swoją idealną miłość. Toteż właśnie ona przeszła do historii literatury, przede wszystkim za sprawą IV cz. *Dziadów* (1823).

W tym okresie Mickiewicz czytał **George'a Gordona Byrona** (1788-1824) i tłumaczył jego utwory (*Sen, Pożegnanie Czajld Harolda, Ciemność*). W dziełach angielskiego poety dostrzegał nie tylko słuszną — jak sądził — pogardę dla filisterskich pojęć o przyziemnym szczęściu rodzinnego życia. Widział w nich protest przeciwko zakłamanemu małostkowemu życiu, która powoduje, iż człowiek nie ma odwagi spojrzeć śmiało na życie jako na los niosący jedynie zawody, rozczarowanie i rozpacz. Życie autentyczne wymaga zaś

szczeroci uczuć — i w miłości, i w krytyce rzeczywistości. Oznaczało to również, iż utwór literacki powinien być odważnym ujawnieniem własnych namietności poety, a poprzez nie — niezafałszowanej prawdy o egzystencji. Dlatego też, gdy bohater IV cz. *Dziadów* pojawia się wieczorem w chacie unickiego księdza, opowiada mu historię będącą poetycką interpretacją miłości samego Mickiewicza.

Uczucie Gustawa i Maryli jest wersją miłości platonicznej, jednego z najważniejszych w kulturze europejskiej wzorów miłości, ideału antycznego stworzonego przez Platona w *Uczcie*. W *Dziadach* jest to związek dwóch dusz, które odnalazły się w kosmosie, przeznaczone dla siebie przez Boga. Miłość Gustawa zrodziła się z jego poczucia niepełności własnego istnienia, z romantycznego pragnienia lotu, a więc z tęsknoty za tym, czego nie mógł znaleźć żyjąc między ludźmi. Powstała z przeczucia, że gdzieś poza zwykłym, ziemskim bytowaniem mógłby odkryć tę brakującą część samego siebie. To pragnienie i tę wiarę wzbudziły w nim młodzieńcze lektury. Bohater wspomina postać Wertera, a także Heloizę — nieszczęśliwą miłość średniowiecznego filozofa Abelarda, której imię wykorzystał **Jan Jakub Rousseau** (1712-1778), jeden z najważniejszych prekursorów zarówno sentymentalizmu, jak romantyzmu, nadając swej powieści tytuł *Nowa Heloiza* (1760). O książkach tych, rozbudzających pragnienie i d e a ł u, mówi Gustaw, zwracając się do Księdza:

Wszakże lubisz książki świeckie?...

Ach, te to, książki zbójcekie!

(ciska książkę)

Młodości mojej niebo i tortury!

One zwichnęły osadę mych skrzydeł

I wyłamały do góry,

Że już nie mogłem na dół skrócić lotu.

Kochanek przez sen tylko widzianych mamideł;

Nie cierpiąc rzeczy ziemskich nudnego obrotu,

Gardząc istotami powszedniej natury,

Szukałem, ach! szukałem tej boskiej kochanki,

Której na podłonecznym nie bywało świecie [...]

Gustaw znalazł Marylę, odnajdując w niej na jedną chwilę szczęścia brakującą część swojego „ja”, idealne porozumienie, zwier-

ciadlane odbicie samego siebie. Lecz ideał na ziemi spełnić się nie może. Maryla wychodzi za mąż, a kochankowie muszą się rozstać, choć ich związek — poza ziemią zawiązany — trwać będzie wiecznie.

Mickiewiczowska interpretacja kłęski miłosnej bohatera wykracza daleko poza sentymentalny wzór historii nieszczęśliwych kochanków, których oddzielały od siebie najczęściej — tak jak np. w *Nowej Heloizie* — różnice pochodzenia czy posiadanego majątku. Upadek miłości jest tu nie tylko zakwestionowaniem porządku społecznego, ale także katastrofą metafizyczną — rozbiciem dotychczasowego obrazu świata. Rzeczywistość okazuje się wrogiem wszelkich wyższych pragnień. Triumf odnosi ludzka przyziemność. Miłość skazuje Gustawa na wieczne poczucie niespełnienia. Raz ją poznawszy, stał się innym człowiekiem, przemienił się już nie może żyć tak, jak przedtem. Przywiązany do swego nadziemskiego uczucia, zawsze będzie tęsknił za tym, co na ziemi nie jest możliwe. Nie będzie mógł ani zapomnieć, ani posłuchać rad — zarówno Księdza, jak Maryli — by pocieszył się i powrócił do dawniej wyznawanych wartości:

Słyszałem od niej słówek pięknobrzmiących wiele:  
„Ojczyzna i nauki, sława, przyjaciele!”  
Lecz teraz groch ten całkiem od ściany odpada.

Świat filomackich haseł i *Ody do młodości* nie wyznacza już kierunku życia bohatera. Miłość okazała się siłą destrukcyjną, ból podważył sens przyjętych powszechnie praw i wartości. Toteż gdy Ksiądz, chcąc powstrzymać Gustawa przed samobójstwem, woła: „Znasz ty Ewangelię?”, ten odpowiada mu: „A znasz ty nieszczęście?”. Ten dialog pytań nie zostaje w utworze rozstrzygnięty. Człowiek pozostaje rozdarty między prawem etycznym (bo tak pojmowana jest tu Ewangelia) a jednostkowym uczuciem, konkretnym i bolesnym uwikłaniem w świat.

Znakiem egzystencjalnego kryzysu bohatera jest jego niejasny status, nie wiadomo bowiem, kim właściwie jest Gustaw. Historycy literatury przez lata kłócili się o to, czy do chaty Księdza przychodzi człowiek żywy, czy też upiór lub żyjący trup, szaleniec czy pustelnik. W każdym z tych wypadków jest to jednak

bohater poruszający się w sferze przez romantyków szczególnie uprzywilejowanej — na granicy życia i śmierci. I mówiąc z tego właśnie miejsca, uświadamia on Księdzu istnienie różnych rodzajów śmierci: śmierć ciała nie oznacza, że umarła dusza; umierając dla innych, „dla świata”, można żyć dalej w rzeczywistości duchowej; można też żyć „dla świata”, zaś wewnątrz, w duchu być martwym. Gustaw — jak postaci przybywające na Dziady w cz. II dramatu — pozostaje zawieszony między życiem a śmiercią. Jedynym konkretem jego istnienia okazuje się cierpienie, które nie zna granicy między żywymi i zmarłymi.

Miłość w IV cz. *Dziadów* niszczy spokój nieświadomości. Jest zabójcza, ale zarazem daje wiedzę, której nie ma Ksiądz żyjący w bezpiecznej rzeczywistości ustalonych pojęć. Do jego spokojnego domu przynosi ją obcy i samotny wędrowiec po regionach ducha, burzący swym wtargnięciem stabilny i prosty obraz świata. Bajroniczną postawę Gustawa przeciwstawił bowiem Mickiewicz racjonalistycznemu ładowi, który w *Dziadach* reprezentuje Ksiądz, odgrywający tu rolę podobną do mędrca z *Romantyczności*. Wiedza uczuć Gustawa otwiera przestrzeń znajdującą się poza zasięgiem wzroku Księdza — świat wielkiej wspólnoty wszystkich dusz cierpiących, solidarności w bólu żywych i umarłych. Świat, którego istnienie odkryć można tylko sercem.

Postać „nieszczęśliwego kochanka” wzorowana na Gustawie była wielokrotnie naśladowana w licznych utworach epigonów, stając się pod ich piórem literackim stereotypem. W wersji popularnej zanikał moralny i egzystencjalny sens dramatu indywidualisty, a pozostawała jedynie schematyczna fabuła, kończąca się nieuchronnie klęską „męczennika miłości”. Stereotypizacji uległa też postać ukochanej. W słowach Gustawa, które skierował on do Maryli w chwili rozpacz: „Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto!” odnajdywano wizerunek kobiety zimnej, nieczułej i zwodzącej mężczyznę. Kobietę wynoszono więc do roli „anioła” bądź „boskiej kochanki”, a zarazem — gdy miłość okazywała się nieszczęśliwa — widziano w niej siłę fatalną i zagrożenie dla mężczyzny ze strony piekieł. Takiej, sprowadzonej do melodramatycznego schematu

„miłości romantycznej” przeciwstawił się Aleksander Fredro (zob. rozdz. XV) w *Ślubach panieńskich*. Jego bohater — także Gustaw — kocha radośnie.

Są jednakże w późniejszej literaturze polskiej kochankowie, których dramat godny jest Maryli i Gustawa. To panna Izabela i Wokulski z *Lalki* (1890) Bolesława Prusa. Dla Wokulskiego to właśnie wiersze miłosne Mickiewicza staną się „książkami zbójce-kimi” i będzie nimi ciskał, tak jak Gustaw rzucał powieściami Rousseau i Goethego.

## IV. Alfabet świata

Skazany na przymusowy pobyt w Rosji, Mickiewicz wyjechał z Litwy w świat obcy, mając lat 26, i nigdy już do niej nie wrócił. Na przełomie 1824 i 1825 r. przebywał trzy miesiące w Petersburgu. Skierowany następnie do Odessy przejechał saniami z północy na południe kontynentu. Nie rozpoczął pracy w szkole, ponieważ obawiano się jego buntowniczego wpływu na młodzież. Wolny czas spędzał poznając salony bogatej arystokracji polskiej z Podola i Ukrainy. W r. 1825 pojechał z Odessy w podróż na Krym.

Wydane w Moskwie *Sonet*y (1826) są świadectwem pewnej trwałej cechy romantycznej osobowości Mickiewicza: postawy otwartej na nowość i odmienność. Można by ją porównać do otwartości wędrowca z równą pasją podróżującego wśród egzotycznej przyrody czy obcej kultury, jak i zawsze gotowego do poznania nieznanych regionów wewnętrznego świata człowieka. Była to zarazem zdolność do przekraczania ustalonych sposobów widzenia rzeczywistości, a więc również — do przełamywania kanonów poetyki mogących krępować świeżość artystycznego spojrzenia. Poeta przekraczał zarówno kanony tradycyjne, jak i te, które sam stworzył dla swej sztuki. To m.in. miał na myśli znakomity historyk literatury Wacław Borowy, gdy nazwał Mickiewicza celnie poetą przeobrażeń.

Pierwsza część *Sonetów*, znana pod nazwą sonetów odeskich, składa się z cyklu erotyków. Ich zmysłowa śmiałość wywołała ostrą krytykę klasyków. Widziano w nich również wydarzenie skandalizujące, jako że obok jednej wybranki serca, wielbionej zgodnie

z idealnymi wzorami stworzonymi przez XIV-wiecznego poetę włoskiego Francesco Petrarke, pojawił się tu też szereg innych partnerek salonowych i alkowianych zabaw, kochanych wedle zasady: „Kocham ciebie, a przecież serce mi nie boli” (XIII). Wprowadzenie takiej „galerii kochanek”, jak również ton swobodnego flirtu wydawały się naruszeniem zarówno sentymentalnych, jak romantycznych wzorów, w tym — ideału miłości szalonej i nieszczęśliwej z IV cz. *Dziadów*. Współcześni historycy literatury, np. Ireneusz Opacki, zwracają jednak uwagę, iż sonety odeskie są przede wszystkim poetycką analizą przemian, jakim ulegało spojrzenie bohatera cyklu na związki między ludźmi: od idealizującej miłości postawy sentymentalnej, przez bajroniczne rozgoryczenie i poczucie pustki, libertyńską erotykę bywalcy salonów i wreszcie — po krytyczne spojrzenie romantyka i na siebie, i na innych. Pod koniec cyklu bohater jest już bowiem człowiekiem, który poznał nie jedno — jak kochanek Maryli — lecz wiele różnych, nieraz skomplikowanych i dwuznacznych uczuć. Potrafi też zmierzyć ich wartość.

Poprzedzające sonety odeskie, a zaczerpnięte z Petrarki motto: „Gdy byłem po części innym człowiekiem niż dzisiaj” wskazuje na zapis dokonującej się tu przemiany. Jej bohater nie cofa się przed nowymi doświadczeniami, lecz przeżywa je intensywnie, bacznie jednocześnie obserwując. Śledzi odcienie własnych uczuć, analizuje ich dwoistość, patrząc na siebie niemal tak, jakby był kimś obcym. „Nie wiemy sami, co się w sercach naszych dzieje” — mówi w jednym z utworów (V), gdy zaskakuja go własne przeżycia. Sonety odeskie są próbą nazwania, zrozumienia, a także oceny owej niejednoznacznej gry ludzkich namiętności.

Wysiłek stworzenia poetyckiego języka, w którym można by opisać to, co jest inne i zaskakujące, decyduje też o kształcie drugiej części tomu, *Sonetów krymskich*, będących artystycznie skomponowaną relacją z podróży Mickiewicza na Krym.

Jeśli oświeceniowy filozof wybierał się w egzotyczną podróż, na ogół zakładał już z góry, co podczas niej zobaczy. XVIII-wieczny uniwersalizm głosił bowiem, że „natura ludzka” jest wszędzie identyczna, „prawa naturalne” na całej kuli ziemskiej działają tak samo, zaś model cywilizacji europejskiej ma walor powszechny. Toteż podróże te służyły głównie potwierdzeniu dotychczasowych

mnieniań i umocnieniu przyjętych wartości. Wielcy podróżnicy romantyczni, pisarze tacy, jak Goethe, Byron, **François René de Chateaubriand** (1768-1848), **Alphonse de Lamartine** (1790-1869), czy malarze, jak **Eugène Delacroix** (1798-1863) byli, przeciwnie, zafascynowani właśnie odrębnością egzotyki, a szczególnym kultem otoczyli Orient. Racjonalistycznemu łaadowi, uniwersalizmowi i klasycznej kulturze Zachodu przeciwstawiali to, co ich zdaniem reprezentował Wschód: żywą i niespokojną tradycję, bogactwo tajemniczych, rozmaitych form i różnorodność lokalnych kolorytów.

Podróż na Krym była dla Mickiewicza wtajemniczeniem w Orient, przeżyciem na tyle silnym, że po powrocie rozpoczął studia nad poezją arabską. Ich rezultatem były poematy przenoszące na grunt polski formę poematu arabskiego, kasydy: *Szanfary* (1828), napisany wedle dosłownego tłumaczenia z arabskiego, oraz *Farys* (1828), oryginalny utwór Mickiewicza, wyrażający romantyczne pragnienie pędu ku absolutnej wolności. *Farys* przetłumaczony został min. na arabski i w przekładzie tym uznany za arcydzieło kasydy. Szczegółność *Sonetów krymskich* polegała natomiast na próbie takiego spojrzenia na nową rzeczywistość, które byłoby wolne od wszelkich, z góry przyjętych założeń światopoglądowych, zarówno oświeceniowych, jak i zaczynających się konwencjonalizować romantycznych opisów mitycznego Wschodu. Dlatego ważny jest w nich doświadczany zmysłami konkret i wysiłek, by słowo poetyckie pozwoliło zobaczyć, usłyszeć, dotknąć. Wyraża jest tu już zasada, która w pełni skryształizuje się w *Panu Tadeuszu*: „widzę i opisuję”.

Krym w sonetach Mickiewicza jest obrazem natury. Ich bohater wkracza w świat obcych żywiołów: morza, przestrzeni pustynnych, gór, przepaści, tak różnych od litewskich krajobrazów. Płynąc statkiem czy przemierzając konno górskie szlaki, nie jest jedynie zewnętrznym obserwatorem patrzącym okiem przygodnego turysty, lecz czuje się fragmentem przekraczającej go całości. Wchłania w siebie wrażenia, uwewnętrzniając naturę i ją samą obdarza duchowością, samoistnym życiem. W *Sonetach krymskich* ludzie nie panują bowiem nad światem, lecz są jego częścią, a ich cywilizacja wtapia się w przyrodę. To przenikanie kultury i natury uzmysławiają nieodzowne w romantycznym pejzażu obrazy roz-

padających się i porośniętych ruin dawnych budowli. Patrząc na owe znaki mijającego czasu, bohater dostrzega nie tylko chwilę teraźniejszą. W jego wyobraźni ożywa również — jak w sonecie *Ruiny zamku w Balaklawie* — historia tych miejsc i związanych z nimi ludzi.

Ruiny, napisy na starych murach, ale także szelest wiatru, muzyka kwiatnych zapachów i migotania dalekich światła — wszystko to tworzy system śladów i symboli, język przemawiającej do człowieka natury. Zadaniem podróżnego jest rozszyfrowanie tego skrywającego nieznanne tajemnice alfabetu. Jest nim odkrycie w materialnym konkretnym innym wymiaru — znaku ukrytej rzeczywistości. Wędrowka staje się w ten sposób pielgrzymką do granic świata z nadzieją ujrzania tego, co rozpościera się poza nimi. Pielgrzym przeczuwa bowiem, że na niewidocznym dnie morskich głębin czy górskich przepaści, tak jak na najwyższych szczytach, znajduje się miejsce, gdzie usłyszeć można „co mówi Bóg do przyrodzenia” (XIII, *Czatyrdah*). Natura jest więc drogą wiodącą do absolutu, pośrednikiem pomiędzy człowiekiem a transcendencją.

Lecz widzieć i dostrzec — to nie wszystko. Celem poety jest także wypowiedzieć, przetłumaczyć alfabet natury na mowę ludzką. Nie bacząc na niebezpieczeństwo i nie ulegając ostrzeżeniom przewodnika, bohater zapuszcza się na skraj przepaści, by zobaczyć, lecz tego, co widzi, opisać nie potrafi:

Mirzo, a ja spojrziałem! Przez świata szczeliny  
Tam widziałem — com widział, opowiem — po śmierci,  
Bo w żyjących języku nie ma na to głosu.

(XV, *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*)

*Sonet* krymskie są zmaganiem się języka z tajemnicami natury. Są świadectwem romantycznego dążenia poezji do przekroczenia granic słowa, wypowiedzenia tego, co zdaje się niewypowiadalne.

Do opisu krymskiej podróży — podobnie jak przygód serca w Odessie — Mickiewicz wybrał wyjątkowo trudny gatunek liryczny, jakim jest sonet. Sam miał wyrazić się o sonetach, iż „w nich można łatwo zabić pisarzy”. W poezji polskiej tę formę uprawiali niegdyś m.in.: Jan Kochanowski, Mikołaj Sęp Szarzyński, Jan Andrzej Morsztyn. W wieku XVIII natomiast forma sonetu zanikła.

Mickiewicz korzystał przede wszystkim z włoskiego wzoru utworów Petrarki. Jednak więzy zasad kompozycyjnych sonetu potraktował nie jako schemat, który musi być poprawnie wypełniony, lecz raczej jako poetyckie wyzwanie. Chciał bowiem w krótkiej, zamkniętej i rygorystycznie skoncentrowanej formie ująć nie tylko bogactwo i gwałtowność sprzecznych wrażeń, ale także owo uczucie otwarcia na nieskończoność, które dawać miało zanurzenie w naturze, to, na co w języku „nie ma głosu”. Dlatego pisanie sonetów stało się dla Mickiewicza szkołą panowania nad słowem, zwartej, epigramatycznej oszczędności, budowania *pointy*, sugestywnej wyrazistości sformułowań. Poeta przekształcił także sonet, wprowadzając do niego opis, dialog i miniaturowe scenki dramatyczne. Próbuąc oddać intensywność i niezwykłość wrażeń, posunął się nawet do wykroczenia poza ramy ustalonej formy. Takim przekroczeniem stał się okrzyk zachwyty — „Aa!!” wyrrywające się z ust Pielgrzyma na widok majestatu wznoszącego się ponad ziemię górskiego szczytu, umieszczone przez poetę już poza obowiązującymi, czternastowersowymi granicami sonetu (V, *Widok gór ze stepów Kozłowa*). Był to jeden ze sposobów zaskakującego przełamywania konwencji, który spotkał się z potępieniem i wręcz z kpina ze strony klasyków. W intencji Mickiewicza jednak onomatopeja ta zbliżać miała słowo do wymykającej się konwencji, równie zaskakującej rzeczywistości.



## V. Życie w masce

### 1. Bohaterowie przemienieni

W twórczości Mickiewicza istnieją liczne postaci literackie przekształcające się, ulegające metamorfozom. Zmieniają one imię — jak Gustaw-Konrad z *Dziadów* — i strój — jak dumny szlachetka Jacek Soplica, który pojawi się w *Panu Tadeuszu* w szacie zakonnej księdza Robaka. Nieraz bohaterowie ci ukazują się również w osobliwym zamaskowaniu: pod przebraniem ukrywają swą osobowość i często dopiero w chwili śmierci objawiają, kim są naprawdę. Takie zewnętrzne przemiany nie są jedynie literackimi środkami, które powodować miałyby zaskoczenie czytelnika. Oznaczają one głębokie, wewnętrzne przeobrażenia charakteru postaci. Przemiana człowieka — jak ta, zapisana w sonetach odeskich — stanowiła bowiem przedmiot szczególnych zainteresowań „poety przeobrażeń”, który bywał również „poetą maski”. W przebraniu występują także bohaterowie dwóch wczesnych utworów Mickiewicza: *Grażyny* (1823) i *Konrada Wallenroda* (1828). Oba te dzieła można interpretować — wzorem prac Marii Janion — jako przedstawienia romantycznego „życia w masce”.

### 2. Kobieta w przebraniu

*Grażyna. Powieść litewska* wydana została w t. 2 *Poezji* wraz z II i IV cz. *Dziadów*. Akcja utworu toczy się w średniowieczu i osnuta

jest wokół walk litewskich książąt dzielnicowych z władzą wielkksiążęcą. Książę nowogródzki Litawor chce wystąpić zbrojnie przeciw Witoldowi i szuka sprzymierzeńców wśród Krzyżaków. Zona księcia, bohaterka tytułowa, Grażyna, niweczy te plany, uważając je za niegodne księcia i niebezpieczne dla Litwy. Czyni to, przebijając się w męzowską zbroję i już jako Litawor doprowadzając do zerwania układów i do bitwy z Krzyżakami. Litwini walkę wygrywają dzięki pomocy tajemniczego „czarnego rycerza”, przybywającego w krytycznym momencie. Grażyna-Litawor ginie śmiercią bohatera i zgodnie z pogrzebowym obyczajem litewskim ma zostać spalona na stosie. Jej twarz cały czas przykrywa przyłbica tak, iż płeć bohatera nie zostaje odkryta. Dopiero pojawiający się podczas obrzędu „czarny rycerz”, za którego, jak się okazało, przebrał się był prawdziwy książę Litawor, odsłania tajemnicę:

„[...] Wiecie-li wy, czyje  
Zwłoki na stosie giną?” — cichość głucha —  
„Niewiasta, choć ją męska zbroja kryje,  
Niewiasta z wdzięków, a bohater z ducha”.

Według starodawnych zwyczajów na stos rycerza wędrowali za nim również giermek, koń, sokół i psy. Czasem w ogień rzucały się także niewiasty. W utworze Mickiewicza na stos pada Litawor. Grażyna ginie tu więc jak mężczyzna, Litawor — jak kobieta.

Występując w przebraniu, bohaterka powieści maskowała zarówno swoją płeć, jak i nierozważną postawę księcia. Czyniła bowiem to, co on czynić powinien. Wprawdzie zdradzała męża, występując przeciw jego planom układu z Krzyżakami, lecz robiła to w imię racji wyższej, w imię miłości do niego i do Litwy. Ratowała więc obraz Litawora jako władcy, przyjmując na siebie jego obowiązek wobec narodowej wspólnoty. Jeśli bowiem męskość Litawora przedstawiona została w utworze jako wybujała pycha, popędliwość, niepomysłowa żądza władzy i bogactwa, to kobiecość Grażyny uosabiała tu miłość i instynkt narodowy. Z a m i a n a r ó l m ężczyzny i kobiety, to, że „bohaterem z ducha” okazuje się kobieta, a nie, tradycyjnie — mężczyzna, jest przyznaniem racji tak rozumianym uczuciom kobiecym. Stanowi pochwałę żywiołowego patriotyzmu jednostki, podejmującej niezależnie, a nawet wbrew oficjalnej

władzy, odpowiedzialność za los narodowy. Słuszność tej racji potwierdza jednoznacznie także Litawor swą samobójczą, „kobiecą” śmiercią na stosie.

Postać Grażyny jest jednym z przykładów zafascynowania epoki kobietami-bohaterkami. Sprzyjały mu m.in. poprzedzająca romantyzm moda sentymentalno-rycerska, popularność Kloryndy — rycerki z *Jerozolimy wyzwolonej* (1581) Torquato Tassa, czy religijny kult, którym otaczano Joannę d'Arc. Kobieta stawała się symbolicznym wyobrażeniem wolności, a uosabiały ją postaci takie, jak francuska Marianna, *Wolność wiodąca lud na barykady* z obrazu Delacroix, Marsylianka François Rude'a — płaskorzeźba z Łuku Triumfalnego w Paryżu, czy nieco późniejsza nowojorska Statua Wolności Frédérica A. Bartholdiego. W Polsce poszukiwano rodzimych wzorów rzeczywistych i legendarnych bohaterek. Mężne kobiety pojawiły się już w młodzieńczej twórczości Mickiewicza: w przeróbce powiastki Woltera zatytułowanej *Mieszko książę Nowogródka* (1817) oraz w *Żywili* (1819). Kobieta-żołnierzem będzie również Emilia Plater, autentyczna bohaterka powstania listopadowego, której Mickiewicz poświęcił wiersz *Śmierć pułkownika* (1833). Podobnie jak Grażyna, wystąpi ona w męskiej roli i, podobnie jak w powieści, dopiero śmierć odkryje jej rzeczywistą płęć:

Lecz ten wódz, choć w żołnierskiej odzieży,  
Jakie piękne dziewicze ma lica?  
Jaką pierś? — Ach, to była dziewica,  
To Litwinka, dziewica-bohater,  
Wódz Powstańców — Emilija Plater!

### 3. Mściciel w masce

Utwór zatytułowany *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich* wydał Mickiewicz w kilka lat po *Grażynie*. W tym czasie przebywał w Moskwie, dokąd wysłano go z Odessy i gdzie był zatrudniony formalnie w kancelarii generała gubernatora. Jeździł także do Petersburga. Obracał się w liberalnych kręgach elit umysłowych obu stolic, poznał wówczas m.in. **Aleksandra Puszkina** (1799-1837) i zdobywał uznanie jako

prześladowany przez carat poeta oraz autor sławnych już w Rosji utworów. Podbijał też salony literackie zdolnością poetyckiego improwizowania.

Akcja *Konrada Wallenroda* pozornie nie miała związku z ówczesnym życiem poety. Została bowiem osadzona pod koniec XIV w., kiedy to Krzyżacy, podbiwszy ziemie Prusów aż po Niemen, zagrozili Litwie ostateczną zagładą. Postać stworzona przez Mickiewicza kilkoma rysami przypominała rzeczywistego mistrza krzyżackiego Konrada von Wallenrode. Dzieje tego bohatera, przedstawione nie chronologicznie, lecz poprzez fragmenty ujawniające różne epizody, układają się w fabułę nie do końca wyjaśnionego, tajemniczego romansu sensacyjno-szpiegowskiego. Części owej historii, zatytułowanej *Powieść wajdeloty*, Mickiewicz nadał powagę archaicznej opowieści epickiej, przez zastosowanie w niej heksametru. Przekształcił ten rodzaj wiersza, uprawiany przez wielkich poetów starożytnych, tworząc tu jeden z najważniejszych wzorów heksametru polskiego.

Utwór przedstawia dzieje chłopca porwanego przez krzyżackich najeźdźców. Dziecko, nazwane Walterem Alfem, ochrzczone i otoczone miłością, nie zapomina jednak o doznanej krzywdzie. Przebywający w niewoli krzyżackiej litewski wajdelota Halban wzbudza w nim pragnienie zemsty i wtajemnicza go w metody podstępnej walki z wrogiem. Po latach, dojrzały już młodzieniec, ucieka na stronę Litwinów. Bierze ślub z córką litewskiego księcia Aldoną i jest czułym, kochającym mężem. Jednakże — jak opowiada wajdelota — „Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie było w ojczyźnie”. Gdy Zakon znów uderza na Litwę, bohater decyduje się opuścić Aldonę i wprowadzić w czyn nauki Halbana. Ukrywając swą tożsamość, wyjeżdża z Litwy i, jako giermek niemieckiego hrabiego Wallenroda, bierze udział w wyprawie krzyżowej. Prawdopodobnie zabija hrabiego i przybiera jego imię, pod którym zdobywa rycerską sławę. W końcu wstępuje do Zakonu Krzyżackiego i po wielu latach zostaje wybrany wielkim mistrzem. Gdy wybucha kolejna wojna z Litwą, kieruje poczynaniami Zakonu tak, aby doprowadzić go do zniszczenia. Dzieło zemsty jest spełnione. Krzyżacy ponoszą straszną klęskę, lecz Wallenrod zostaje oskarżony o zdradę. Popełnia samobójstwo.

Okrutnego, posępnego i ironicznego Wallenroda poeta przedstawił tak, by w niczym nie przypominał on dawnego, wrażliwego i kochającego męża Aldony. Przygotowywana przez wiele lat nowa tożsamość staje się maską przykrywającą go szczelnie i uniemożliwiającą rozpoznanie. Niezmienne pozostają tylko oczy, ten „nieśmiertelny talizman duszy”, które ujawniają, że pod spodem, pod postacią krzyżackiego mistrza kryje się ktoś inny. Mickiewicz tak opisuje twarz Wallenroda, gdy ten prowadzi do domu rozbite już wojsko:

Ponury smutek czoło jego mroczy,  
Robak boleści wywijają się z lica;  
I Konrad cierpiał — ale spojrzysz w oczy:  
Ta wielka, na pół otwarta żrenica  
Jasne z ukosa miotła pociski,  
Niby kometa grożący wojnami,  
Co chwila zmienna, jak nocne połyski,  
Którymi szatan podróznego mami;  
Wściekłość i radość łącząc razem,  
Błyszczą jakimiś szatańskim wyrazem.

Dwuznaczność oblicza Konrada została tu wyraźnie podkreślona. Smutek i boleść widoczne na jego twarzy przeczą bowiem temu, co ujawniają oczy.

Przemiana Waltera Alfa w mistrza krzyżackiego nie jest jednak jedynie zewnętrznym, powierzchownym zamaskowaniem jego tożsamości dla zrealizowania podstępnych zamiarów. Konrad Wallenrod staje się człowiekiem istotnie *rozdwójnym*. Zewnętrzny kostium krzyżacki stanowi równie ważną część jego osoby, jak przebłyśkujące przez spojrzenie wnętrze. Aby wypełnić swe zadanie, bohater nie może bowiem tylko udawać, grać roli Krzyżaka jak aktor. Musi także zostać nim naprawdę. Musi wsławić się okrucieństwem, przebiegłością, męstwem w walkach po stronie Krzyżaków, musi być jednym z nich i przekonywać, że jest najlepszy — tak długo, aż wybiorą go mistrzem i wtedy dopiero spełni dzieło zemsty. Swą maskę, będącą nie tyle już przebraniem, ile raczej „drugą twarzą”, zrzucić może dopiero, gdy zdecyduje się na śmierć. Wtedy właśnie uczyni symboliczny gest zerwania krzyżackiego stroju:

Zrywa płaszcz, mistrza znak na ziemię miota,  
Depce nogami z uśmiechem pogardy:  
„Oto są grzechy mojego żywota!”

Dopóki żyje, Konrad musi być podwójny. Pozbycie się podwójności własnej osoby oznacza bowiem w jego wypadku samobójstwo.

Dwoistość postaci Wallenroda ma też wymiar moralny, co ujawnia się również w jego twarzy, w podejrzenie szatańskim spojrzeniu. Jego działaniami kierują dwie, sprzeczne ze sobą racje: wierność i zdrada. W imię wierności musi być niewierny, musi zdradzić. Jest to konflikt tragiczny. Chcąc poświadczyć życiem drogie mu ideały: miłości, prawdy, prawości i czystości, Konrad poświęca się kłamstwu i zemście. Zostaje — prawdopodobnie — mordercą. Jeśli w *Grażynie* podstęp bohaterki został jednoznacznie oceniony jako działanie w imię wyższej wartości, tu, przeciwnie, drastycznie podkreśla się *m o r a l n ą d w u z n a c z n o ś ć* zdrady. Toteż Konrad jest człowiekiem pełnym wahań i cierpienia z powodu etycznego rozdarcia. Nie może jednak ani odrzucić odpowiedzialności, ani uniknąć swego losu bohatera tragicznego: „błąkać się musi po świecie,/Zdradzać, mordować i potem ginąć śmiercią haniebną”.

Bohaterem „zamaskowanym” jest także Aldona, która chcąc być blisko męża, pojawia się w pobliżu krzyżackiego zamku jako nieznana pustelnica i dobrowolnie daje się zamknąć w wieży. Oboje więc decydują się na wygnanie ze zwykłego życia, na obcość wśród ludzi. Każde z nich zostaje samotnikiem strzegącym tajemnicy swojej tożsamości. Takie „życie w masce” — charakterystyczne dla wielu romantycznych bohaterów — staje się tu jedyną możliwością odzyskania wolności. I chodzi tu nie tylko o wolność ojczyzny, lecz również o indywidualną wolność człowieka. Bo w Mickiewiczowskim poemacie człowiek, który żyje w niewoli, może zrealizować swe plany wyłącznie w cudzej postaci, w ukryciu, wyłącznie tak może zaimplementować swoją osobowość. Jest to jednakże paradoksalny triumf tragiczny.

W *Konradzie Wallenrodzie* pojawia się już najważniejsza dla polskiego romantyzmu postać indywidualizmu. W pełni ujawni się ona w literaturze po powstaniu listopadowym. Jest to indywidualizm człowieka, który staje się wolną jednostką dzięki poświęceniu prywatnego szczęścia i spokojnej miłości dla walki o wolność ojczyzny.

#### 4. Wallenrodizm

Romantyczne „życie w masce” było sposobem istnienia nie tylko bohaterów literackich. Podwójność ujawniała się w tym czasie i w życiu, i w literaturze. *Konrad Wallenrod* powstał bowiem w epoce tajnych spisków poprzedzających powstanie listopadowe. Z konspiracją zetknął się Mickiewicz już wcześniej w środowisku filomackim, a także podczas swego pierwszego pobytu w Petersburgu, kiedy to poznał Aleksandra Bestużewa i Konrada Rylejewa, późniejszych dekabrystów. Ten okres życia poety upływał w panującej zarówno w Rosji, jak i w Królestwie Kongresowym, atmosferze rozdwojenia na sferę oficjalną, pozorną uległość wobec narzuconego porządku, oraz ukryte działania wolnościowe. Wraz z nową sytuacją historyczną, a także wraz z kształtowaniem się świadomości narodowej i rewolucyjnej, powstawała również nowa sytuacja moralna, pojawiał się konflikt tradycyjnych wartości z koniecznością ich porzucenia dla dobra wspólnoty. Powstawała podwójna moralność patriotów i rewolucjonistów. Człowiek zaczynał prowadzić życie dwoiste: inne wobec wrogów, których łudził, pragnąc zniszczyć, i inne w głębi serca, odkrywanego jedynie najbliższemu. W tym duchu rozumiano wówczas nauki włoskiego pisarza politycznego doby odrodzenia, Niccoló Machiavellego. Jego strawestowane słowa pochodzące z traktatu *Księżę* (1532) uczynił Mickiewicz mottem *Konrada Wallenroda*: „Macie bowiem wiedzieć, że są dwa sposoby walczenia... trzeba być lisem i lwem”.

Stworzony w tych warunkach bohater poematu stał się uosobieniem postawy wallenrodycznej, a więc postępowania człowieka, który wobec sytuacji zniewolenia ucieka się do zdrady. „[...] Jedyna broń niewolników — podstępny”, mówi się w utworze. Toteż wokół poematu wybuchł wkrótce spór moralny o ważnym rezonansie społecznym, odzwierciedlający dylematy zbiorowości uwikłanej w konieczność podejmowania działań patriotycznych, nie zawsze mogących uzyskać jasność sankcji etycznych. Spór ten służył również nieraz za ośnowę dywagacji nad polskim charakterem narodowym: zdradzieckim, podstępnym, skłonny do intryg, chwytającym się fanatycznie wszelkich środków w walce patriotycznej, czy też przeciwnie — rycerskim, szlachetnym, brzydzącym się „niegod-

nymi metodami”. Gwałtowność owych dyskusji spowodowana była również tym, iż bohater Mickiewiczowski przeniósł się wkrótce z literatury do życia, wcielając się w autentyczne losy wielu Polaków, którzy albo nazywani byli „Wallenrodami”, albo sami przybierali to miano. Legenda wallenrodizmu osłaniała nieraz tajemnicze postaci, czy to moralnie dwuznaczne, czy też balansujące na granicy zdrady, przesłoniętej romantycznym przebraniem. Niezwykłą trwałość owego „życia pośmiertnego” literackiego bohatera pokazała Maria Janion, opisując dzieje rozmaitych „Wallenrodów” w polskiej historii XIX i XX wieku. Określenie „Wallenrod” do dziś bywa używane w sporach o postawy moralne uczestników życia politycznego także ostatnich kilkudziesięciu lat.

#### 5. Historyzm

Pisząc utwory przywołujące przeszłość, romantycy usiłowali odnaleźć i ożywić rzeczywistość nieznana bądź, jak sądzili, zafałszowaną. Uważali, że powszechne prawa narzucone dziejom przez racjonalistyczną historiografię odbierały przeszłości jej konkretność i niepowtarzalność. Oświeceniowy kosmopolityzm tworzyć miał abstrakcyjny typ człowieka pozbawionego własnej indywidualności oraz związków z miejscem i czasem, w których żył. Poszukując prawdy historii, romantycy starali się odkryć ponownie tę ludzką indywidualność, zobaczyć świat tak, jak doświadczał go i przeżywał człowiek konkretny, żyjący w określonej epoce i należący do określonego narodu, nie zaś „człowiek w ogóle”. „Wszelka ludzka doskonałość jest narodowa, historyczna i indywidualna” — twierdził **Johann Gottfried Herder** (1744-1803), niemiecki pisarz i filozof, jeden z najważniejszych patronów romantyzmu.

Epoką szczególnie przez romantyków faworyzowaną było średniowiecze. Termin ten jednak nie oznaczał naukowej kategorii w periodyzacji dziejów. Nazywano tak ogólnie „dawność” i przeciwstawiano ją epoce cywilizacji. Miał to być czas ludzi żyjących „naturalnie”, kierujących się nie cywilizowanym rozumem, lecz namiętnościami i niepowstrzymaną wyobraźnią. W średniowieczu widziano epokę utraconej ludzkiej wielkości, malowniczości czynów i postaci, wobec których współczesność zdawała się przyziemna

i pozbawiona barw. W ten sposób „prawda historii” stawała się romantycznym mitem średniowiecza jako życia autentycznego.

W poszukiwaniu autentyczności zwracano się do starych, brzmiących głosem dawnych ludzi przekazów, do zapomnianych kronik, tradycji ustnej i ludowych „podań gminnych” — do tego, co jako nieoficjalne, zdawało się też niezafałszowane. Nieraz zresztą owe „autentyki” dowolnie przerabiano bądź uzupełniano, a nawet fingowano. Najgłośniejszym przykładem takiego rzekomego odkrycia dokumentu z zamierzonych czasów były *Pieśni Osjana* (1762) **Jamesa Macphersona** (1736-1796), niezwykle popularne także wśród polskich romantyków. Ich autor, korzystając ze starych ballad ludowych i legend celtyckich, opublikował swój utwór jako „prawdziwe” poematy starodawnego barda.

Celem „poezji dziejów” w polskiej literaturze przedlistopadowej było przede wszystkim odnalezienie owej zagubionej łączności pomiędzy człowiekiem współczesnym a wyobrażeniami i uczuciami ludzi dawnych epok. Dlatego też, obok fascynacji odrębnością życia w przeszłych stuleciach od form życia teraźniejszego, dla romantycznego historyzmu charakterystyczne było również poszukiwanie podobieństwa, odnajdywanie w „dawności” problemów zbliżonych do tych, które dręczyły współczesnych. Dążenie to widoczne jest szczególnie w *Konradzie Wallenrodzie*, gdzie realia historyczne są mniej ważne niż dylematy mające znaczenie w teraźniejszości. Utwór ten stał się nie tyle rekonstrukcją przeszłych dziejów, ile próbą odnalezienia historycznego wymiaru chwili bieżącej. Pragnienia, rozterki i działania człowieka końca lat dwudziestych XIX wieku czynił częścią wielowiekowej historii narodowej. Przeszłość i teraźniejszość łączyły się w jedną całość, zyskiwały jeden wspólny sens.

*Konrad Wallenrod* mówił i o historii, i o współczesności. Jednakże przewaga kostiumu historycznego, a więc treści aktualnych przedstawionych w barwach przeszłości nad realiami historycznymi, była tu na tyle duża, że przywykło się mówić w tym wypadku o „historyzmie maski”. Tę maskę nadał utworowi i sam Mickiewicz, pisząc do niego *Przemowę*, w której — w obawie przed cenzurą — twierdził, że przedstawiane przez niego przeszłe wydarzenia nie mają żadnego związku z sytuacją bieżącą. Czytelnicy jednakże

zrozumieli od razu podwójność utworu. *Konrad Wallenrod* został bowiem odczytany jako dzieło całkowicie współczesne i wzywające do walki o wolność. W dniach powstania listopadowego widziano w nim zachętę do wystąpienia już nie z ukrycia, lecz wręcz jawnie i z bronią w rękę. Po ataku podchorążych na siedzibę księcia Konstantego zdobyło sławę powiedzenie przypisywane poecie Leonardowi Chodźce: „Słowo stało się ciałem, a *Wallenrod* Belwederem”.

W ten właśnie sposób powstawał romantyczny styl odbioru literackiego tekstu, prowadzący do uczuciowego utożsamienia się czytelników z bohaterami dzieł. Bohater, choć przemawiał z głębi dziejów, a słowa jego wzmacniał autorytet „dawności”, traktowany był jednocześnie jak człowiek współczesny, mówiący do siebie współczesnych. Z tej lektury wyrastali nie tylko „Wallenrodowie” i powstańcy, ale także romantyczni kochankowie, przedkładający miłość ojczyzny nad uczucie do kobiety. Owo przemienianie się „poezji dziejów” w życie współczesne było ostatecznym, często śmiercią potwierdzonym, dowodem odzyskania łączności z historią własnego narodu.

Tak też w *Konradzie Wallenrodzie* przedstawił Mickiewicz działanie narodowej poezji — jako „arki przymierza” między „dawnymi i młodszyimi laty”. Poezja taka miała być siłą zdolną przywrócić człowiekowi współczesnemu uczucia i moc działania jego przodków. Miała nadawać jego życiu utraconą wielkość i zagubioną wzniosłość. O niej to śpiewał Halban w swej *Pieśni wajdeloty*, 0 poezji, która jest głosem z przeszłości, czasem cichnącym, pozornie milknącym, lecz przechowywanym w ukryciu, w pieśniach ludu i zawsze zdolnym odezwać się na nowo, zawsze mogącym wcielić się w nowe życie. Poezja miała być bowiem strażnikiem tradycji i bronią narodowej tożsamości.

Pierwszy i najwierniejszy słuchacz wajdeloty — Wallenrod dostrzegł jednakże w zamyśle poetyckim Halbana także i jego złowrogą stronę. Bohater sam stał się ucieleśnieniem poezji wajdeloty, a przez to również jej niewolnikiem. To poezja pokierowała jego życiem zgodnie z bezwzględną racją narodowej zbiorowości, racją przechodzącą ponad tragedią jednostki. Jej siła okazała się demoniczna — zniszczyła szczęście Wallenroda. Toteż w chwili buntu wybuchł do niej nienawiścią:

„Jeszcze w kolebce wasza pieśń zdradziecka  
Na kształt gadziny obwija pierś dziecka  
I wlewa w duszę najsroźsze trucizny,  
Głupią chęć sławy i miłość ojczyzny”.

Pieśń okazuje się tu trucicielką: zatruewa miłością ojczyzny i zabija. Zaraża jak dżuma ze śpiewanej przez Wallenroda ballady *Alpuhara*. Motyw moralnego zatrucia ideą patriotyczną powróci także w gorzkim wierszu Mickiewicza *Do Matki Polki* (prwdr. 1831) z 1830 r. Straceniec podejmujący beznadziejne zmagania z przemocą „wroga potężnego” i tu zostanie przedstawiony jako człowiek o dwóch obliczach: utajonym — dla siebie i pozornym — dla przeciwnika. Jego niejednoznaczność moralna sprawi, iż nie będzie on mógł spodziewać się nawet pośmiertnej chwały, należącej się tym, którzy giną w otwartej walce.

W *Konrada Wallenroda* wpisane już zostało dramatyczne napięcie romantycznego stosunku do tradycji i jej głosu — narodowej poezji, w której widziano siłę ocalającą i niszczącą zarazem. Romantyczny indywidualista będzie się przeciw niej buntował i będzie jej ulegał, a ów rym „ojczyzna — trucizna”, popularny zresztą od czasu hymnu *Święta miłości kochanej ojczyzny...* Ignacego Krasickiego, stanie się jednym z najczęściej pojawiających się rymów w polskiej poezji patriotycznej.

## VI. Poezja Ukrainy

### 1. Szkoła ukraińska

**Antoni Malczewski** (1793-1826), **Seweryn Goszczyński** (1801-1876) i **Józef Bohdan Zaleski** (1802-1886) zaliczani bywają do tzw. szkoły ukraińskiej. Określenie to upowszechnił **Michał Grabowski** (1804-1863), powieściopisarz, krytyk i teoretyk „szkoły”. Pisał on: „trzej ci poeci rozebrali pomiędzy siebie całą treść Ukrainy. Fizognomije dzikie a przygody krwawe wzięł Goszczyński; barwne życie i rycerskie dzieje Zaleski; Malczewskiemu dostała się część najrozleglejsza: melancholia tych miejsc i czasów”. Dzięki tym głównie poetom Ukraina stała się jednym z najbardziej mitotwórczych regionów polskiego romantyzmu.

Formuła Malczewskiego: „A step — koń — kozak — ciemność — jedna dzika dusza” najlepiej oddaje istotę romantycznego zafascynowania Ukrainą. W wyobraźni poetyckiej była to kraina rozległych, nietkniętych przez cywilizację przestrzeni, gdzie mieszała naturalna społeczność ludzi ceniących nade wszystko nieskrępowaną swobodę. Ludzi, których charaktery określał bezpośredni związek z przyrodą, dziką i niezależną jak oni. Toteż Kozak — wolny syn stepów — stał się jednym z legendarnych bohaterów romantycznych. Zarazem w tematach ukraińskich najpełniej objawiła się „ciemna strona” romantycznej wyobraźni, poruszanej ponurością krajobrazu i mrocznymi tajemnicami, ukrywającymi krwawe dramaty przeszłości. Mityczna Ukraina była bowiem także ziemią mogił i kurhanów, pamiątek heroicznych zmagania o wolność. Taką Ukrainę nazywa-

no „polską Szkocją” i poszukiwano w niej źródeł inspiracji poetyckich, które zaowocowałyby dziełami na miarę *Pieśni Osjana*. Wyrósł z bogatego folkloru ukraińskiego teksty miały potwierdzać, iż był to region prastarej tradycji słowiańskiej, i świadczyć o estetycznej oryginalności tej kultury.

## 2. Melancholia

Życie Antoniego Malczewskiego było krótkie, poetyczne i nieszczęśliwe. Dzieciństwo spędził na Wołyniu. Uczył się w Gimnazjum Wołyńskim w Krzemieńcu (w r. 1818 przemianowanym na Liceum Krzemienieckie), słynnej szkole stworzonej przez Tadeusza Czackiego. Dawała ona rzetelną, nowoczesną wiedzę, kształtując zarazem osobowość wychowanków wedle humanistycznych i patriotycznych wzorów polskiego oświecenia. W roku 1811 — przed zakończeniem ostatniego roku szkolnego — Malczewski pojechał do Warszawy, aby wstąpić do wojsk Księstwa Warszawskiego, szykującego się wówczas do udziału w moskiewskiej kampanii Napoleona. Był wtedy — co podkreślają zgodnie jego biografowie — mężczyzną wielkiej urody, toteż szybko zyskał sławę zdobywcy kobiet. Wdał się również w pojedynki, podczas którego został ranny w nogę. Tę samą nogę zgruchotał mu wkrótce koń w czasie jeździeckich popisów. Dlatego też Malczewski nie wyruszył z armią na wschód. Dopiero w 1813 r. bronił twierdzy modlińskiej.

Starszy o pięć i pół roku od Mickiewicza, Malczewski przeżywał klęskę Napoleona nie jako dziecko, lecz świadomy uczestnik wydarzeń. Dla niego, podobnie jak dla wielu ludzi z jego pokolenia, był to upadek nadziei na odzyskanie wolności, czas niewiary w historię i kryzysu wpojonych przez wychowanie ideałów. W tym rozczarowaniu niektórzy historycy literatury dostrzegają początki pesymizmu Malczewskiego.

Po krótkim pobycie w Warszawie i na Wołyniu Malczewski wyjechał w romantyczną podróż po Europie, towarzysząc kochanej przez niego, lecz zamężnej kobiecie. Przez Drezno ruszył do Szwajcarii, Włoch i Francji. Czytał wówczas Byrona, odnajdując w jego niespokojnych i buntowniczych bohaterach wizerunek samego siebie. W roku 1818 dokonał pierwszego wejścia na Aiguille du Midi.

Wszedł także na Mont Blanc. Francuską relację z tej wyprawy wydrukował w genewskiej „Bibliothèque Universelle” (1818). Opis widoku z najwyższego szczytu Europy umieścił również w notach do swej powieści poetyckiej: „Nic jednak wspanialszego i dzikszego, jak widok z góry Mont-Blanc; ale gdy różny zupełnie od znanych widoków, inaczej go sobie wyobrazić nie podobna, jak wystawując się uniesionym przez jakiego dobrego czy złego Ducha w chwili, gdy Bóg Chaos utwarzał. Wszystko, co dziełem człeka, znika przez swą małość; tysiące gór olbrzymich z granitowymi szczytami lub śnieżnymi tarczami, niebo prawie czarnego koloru, słońce przyćmione, blask rażący od śniegu, rzadkie powietrze, a stąd krótki oddech i szybkie bicie pulsu, nadludzkim jakim czuciem i uczuciem przejmując śmiertelnika” — pisał. Tak więc, jak podkreślają historycy literatury, pierwszy polski alpinista był poetą.

Na Wołyń powrócił Malczewski prawdopodobnie w roku 1821. Pieniądzy starczyło mu jedynie na skromną dzierżawę w Chotia-czowie koło Laskowa. Żył tam samotnie, dopóki nie odkrył w sobie zdolności magnetyzerskich. Teoria magnetyzmu zwierzęcego, a więc magnetycznego oddziaływania organizmów żywych, której twórcą był lekarz wiedeński Franz Anton Mesmer, miała wówczas wielu zwolenników, zaś w Wilnie ukazywał się w latach 1816-1818 „Pamiętnik Magnetyczny”. Malczewski podjął się leczenia swym magnetycznym wpływem nerwowo chorej kobiety. Związek z pacjentką okazał się bardzo nieszczęśliwy dla jego dalszych losów. Chora nie tylko nie pozwalała, by Malczewski się oddalił, ale jeździła za nim, gdy próbował od niej uciec. Od związku tego, skazującego go na wykluczenie z życia społecznego, nie uwolnił się już nigdy.

Swoje najważniejsze dzieło — powieść poetycką *Maria* (1825) — napisał poeta prawdopodobnie w ostatnich latach życia. Utwór spotkał się z drwinami i lekceważeniem klasyków. Malczewski umarł, nie doczekawszy pozytywnych recenzji. Miejsce jego spoczynku na Powązkach nie jest znane. W 1854 r. postawiono na grobie jego przyrodniej siostry symboliczną tablicę: „Autorowi *Marii*”.

W powieści Malczewskiego najważniejsze sprawy ludzkie dzieją się na stepie. Step ukraiński, jego niekończąca się pustka i milcząca równina, są tu obrazem świata.

Włóczy się wzrok w przestrzeni, lecz gdzie tylko zajdzie,  
Ni ruchu nie napotka, ni spocząć nie znajdzie.  
Na rozciągnięte niwy słońce z kosa świeci —  
Czasem kracząc i wrona, i cień jej przeleci,  
Czasem w bliskich burianach świerszcz polny zacwierka,  
I głucho — tylko jakaś w powietrzu rozterka.

Przestrzenie stepu przeniknięte są kosmiczną melancholią. Ziemia zdaje się planetą, którą ogarnia nadciągająca ze wszechświata cisza. Obraz ten przypomina opis widoku z Mont Blanc, przedstawia bowiem świat wynurzający się z chaosu. Nie jest to świat ludzki — tworzy go pozaziemska siła. Lecz zanim zdąży się on utrwalić w wyrazistych kształtach, ta sama siła sprawia, iż chyli się on już ku upadkowi, rozprasza w nieistnieniu. Ślady czyjejś obecności bezwzględnie zasypuje piasek, ich odciski trwają tylko przez mgnienie oka. Dźwięki przed chwilą powstałe, stają się zanikającymi odgłosami, światło ustępuje ciemności. Śmierć stanowi tu doświadczenie powszechne. Umierają nie tylko ludzie, niszczy także wszystko, co ich otacza. Dramat rozgrywający się w *Marii* dzieje się więc na granicy istnienia i niebytu, w chwili ginięcia dopiero co powstałego życia.

Niepokój i posępność stepowych przestrzeni sięga także w głąb, pod ziemię. Tam próchnieją kości nieznanymi zmarłych, tam robaki żerują w martwych ciałach. Podziemne westchnienia i jęki łączą się z jednostajnym szumem traw w „dziką muzykę” rozpadu. Ginie nawet pamięć o przeszłych istnieniach. Wiatr, wcielenie destrukcyjnych sił natury, rozdmuchuje bowiem nie tylko ślady życia, ale także ślady po śmierci — mogiły zmarłych. Czas skazuje ich na zapomnienie i niemożliwa jest tu wspólnota żywych i umarłych, która oswajała grozę śmierci w II cz. *Dziadów*. Pocieszenia nie przynosi też przyszłość. Śmiertelnej pustki krajobrazu nie narusza nawet wzmianka o kiełkującym wśród popiołów ziarnie. Symboliczny motyw „odrodzenia z popiołów” zmienia się tu w obraz porastania trupów dziką roślinnością, w przedstawienie powszechnego prawa zagłady. Historia ludzka jest w *Marii* tylko przemijaniem.

W takiej przestrzeni rozpaczy umieścić Malczewski dzieje Marii i Wacława. Oparł je na faktycznej, szeroko znanej na Ukrainie historii Gertrudy Komorowskiej, historii, która wydarzyła się w

1 połowie XVIII w. Poeta przeniósł jednak akcję w wiek XVII, a więc „romantyczną „dawność”. Wypadkom historycznym nadał nie współczesny sens polityczny, jak uczynił to np. Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie*, lecz, co było wyjątkowe w polskiej literaturze tej epoki, znaczenie metafizyczne. Opowieść z przeszłości posłużyła mu zatem jako pretekst do przedstawienia własnych przekonań na temat natury świata. Z autentycznych wydarzeń pozostało przede wszystkim wspomnienie ponurej i cynicznej zbrodni magnata, który, nie chcąc się zgodzić na megalomanię syna, wydał polecenie utopienia jego żony. Taką intrygę zawiązuje w utworze Malczewskiego Wojewoda: wysyła Wacława — swego syna, a męża Marii, oraz jej ojca — Miecznika na wojnę z Tatarami, by podczas ich nieobecności zabić niepożądaną synową. O dziejach bohaterów decydują jednak nie tylko ludzkie namiętności i zamiary. Kieruje nimi także siła fatalna należąca do porządku świata. Zbrodniczy Wojewoda staje się tu narzędziem okrutnego i niepojętego losu, który sprawia, że ludzi dosięga ich ostateczne przeznaczenie: śmierć i pustka. Tę tragedię przemijania zwiastują w utworze postaci fantastyczne: Pacholę i Maski. W śpiewanej przez nie pieśni powtarza się złowieszczy refren:

„Ach! na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie,  
Robak się łęgnie i w bujnym kwiecie”.

Poetycka melancholia Malczewskiego skupia się w postaci tytułowej bohaterki. Jest ona bowiem żyjącą istotą ludzką, lecz jej uroda, gesty i słowa wskazują, iż jakaś część jej osoby znajduje się już gdzie indziej — po stronie śmierci. Wiara w Boga i lektura Biblii sprawiają, iż Maria traktuje swe cielesne życie jako przemijające wygnanie, chwilowe uwięzienie duszy w „ciężkich kajdanach ziemi”. Toteż właśnie w nieuchronności śmierci odnajduje nadzieję. I tęskni za wyzwoleniem z życia, za szczęśliwym przeniknięciem ze świata materii w rzeczywistość boską:

„Jak miło, by nie wadzić w światowym zamęcie,  
Zniknąć — na zawsze zniknąć pod Śmierci objęcie!”

Nadzieja, którą daje Marii zwrócenie się jej duszy ku Bogu, sprawiła, iż poemat Malczewskiego był traktowany jako utwór<sup>0</sup> religijny pocieszeniu człowieka. Uzasadnione wydają się



wszakże interpretacje podkreślające bezwzględny pesymizm autora. Nadzieja uwalnia Marię od lęku przed śmiercią. Jednakże w utworze nie ma żadnej gwarancji, żadnej mogącej dać pocieszenie pewności, iż jej śmierć będzie rzeczywiście łagodnym wzlotem w niebiosa. Przeciwnie — autor mnoży wątpliwości. W melancholii Marii tkwi bowiem dwoistość: jest ona tęsknotą za uniesieniem ku lepszej rzeczywistości i zarazem osuwaniem się pod ciężarem ziemskiego cierpienia. Malczewski opisuje urodę swej bohaterki jako „anielską”, a więc przeznaczoną „dla nieba”. Lecz zarazem jej serce nazywa „spopielałym”, „uschniętym”, „zwarzonym”, podobnym do „owoców umarłego morza”. Jej spojrzenie jest „mgliste”, w ruchach widać „posępną słodycz”, zaś bladej jej cery przybiera trupi, zielony odcień. Maria, jak każda żyjąca istota, od początku jest bowiem zarażona śmiercią, tą, która wiedzie ku nicości.

Ziemskie ciążenie postaci Marii ujawnia się najwyraźniej po śmierci — w jej zwłokach. Przedstawienie ciała Marii przez Malczewskiego wykracza poza wszelkie literackie konwencje opisu „ukochanej zmarłej”. Gdy Wacław wraca z wojny, odnajduje już nie żonę, lecz zimny, zdrętwiały, straszny przedmiot. W przedmiocie tym nie ma nic, co wskazywałoby na „niebieskie przeznaczenie” Marii. Jest to zdrętwiały trup, który ciąży jak „zwalisko” w ramionach Wacława, nasuwając mu tylko potworną myśl: „Czy już się będzie robak tulić do jej łona?”.

Poemat Malczewskiego jest wyjątkowo skrajnym i niepowtarzalnym w polskim romantyzmie obrazem zapadania się żyjącego świata w nicość. Poczucie nietrwałości istnienia pojawiało się w utworach różnych epok, nieraz skłaniając poetów i pisarzy do rozmyślań nad sensem ludzkiego bytowania. Ów sens stał się jednym z najważniejszych tematów literatury wszechczasów. Malczewski nawiązuje do tej tradycji, umieszczając jako motto słowa z *Pieśni* Jana Kochanowskiego. W *Marii* jednakże motywowi przemijania nie towarzyszą żadne z tych zapewnień, które na ogół, po nastrojach smutku lub przerażenia, nieść miały przekonanie o ostatecznej wartości życia w rozumnym i dobrym łańdźwie świata. Tu życie jest tylko konwulsyjnym cierpieniem. I tego melancholijna nadzieja Marii zmienić nie jest w stanie.

### 3. Powieść poetycka

*Maria* jest pierwszą polską powieścią poetycką (poematem fabularnym wierszem). Gatunek ten — obok ballady — należy do najważniejszych w dziejach początków romantyzmu. W literaturze po roku 1830 powieść poetycka zaczęła zanikać, jest ona zatem charakterystycznym gatunkiem wczesnoromantycznym. Bywa określana jako sposób „uromantycznienia epiki”, zastąpiła ona bowiem dawniejsze gatunki epickie (np. klasycystyczny poemat bohaterski, którego wersją, nieco tylko zmienioną, jest jeszcze *Grażyna* Mickiewicza) formą zdolną pomieścić nową problematykę i nowy obraz świata. W powieści poetyckiej pojawiały się elementy zarówno epickie, jak dramatyczne i liryczne, a także nowe rodzaje wiersza, które sprzyjały jego lirykacji, a często zbliżały go do form ludowych.

Prekursorem tego gatunku był Walter Scott (1771-1832) w utworach takich, jak *Pieśń ostatniego minstrela* (1805) czy *Pani jeziora* (1810). Pisarstwo Malczewskiego, podobnie jak Mickiewicza i innych polskich autorów powieści poetyckich, m.in. Seweryna Goszczyńskiego i Juliusza Słowackiego (zob. rozdz. VI, 4; VII), łączyło jednak więcej z utworami właściwego twórcy gatunku — Byrona, z jego *Giaurem* (1813), *Korsarzem* (1814) czy *Larą* (1814) i ich tragicznymi bohaterami.

Posługując się ustaleniami współczesnego znawcy literatury romantycznej, a w szczególności powieści poetyckiej, Mariana Maciejewskiego, można wymienić te cechy gatunku, które najlepiej odpowiadały wczesnoromantycznym założeniom filozoficznym i estetycznym. Należy do nich przywiązanie do kolorytu lokalnego, a więc umieszczanie wydarzeń nie w świecie abstrakcyjnym, lecz w konkretnym miejscu i w określonym historycznie czasie. Ów związek powieści z konkretną przestrzenią podkreślały nieraz podtytuły utworów, takie jak *Powieść ukraińska (Maria)*, *Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich (Konrad Wallenrod)*, *Ułomki poematu arabskiego (Szanfary Słowackiego)*. Podtytuły te miały wskazywać również na rozumianą w sposób romantyczny autentyczność, jeśli nie samych tekstów, to przynajmniej opowiadanych w nich historii. Stworzeniu wrażenia autentyczności — zgodności z rzeczywistością — służyła także fragmentarycz-

ność utworów. Dzieje bohaterów przedstawiane jedynie w fragmentach, luki w akcji, niedopowiedzenia oddawać miały sposób widzenia świata przez człowieka, który, zdaniem poetów, jest w stanie uchwycić jedynie jego konkretne części, nie zaś syntetyczną, a przez to sztucznie skonstruowaną, abstrakcyjną całość. „Cały mój umysł składa się z fragmentów” — wyznawał Byron, czyniąc tę cechę ludzkiego postrzegania podstawą struktury pisanych przez siebie tekstów. Niejasność fabularna, brak realistycznej klarowności akcji i jej dramatyzm wskazywały zarazem — podobnie, jak działo się to w balladach i w romantycznym dramacie otwartym — na istnienie nierozpoznawalnej tajemnicy świata. Otwierały jego obraz na wielość możliwości, na nie dającą się zamknąć w literackiej formie nieskończoność. Świat okazywał się tu niespójny, a więc przeniknięty sprzecznościami, zaś jego racjonalizacja zdawała się niemożliwa. Nie wyjaśniony był także mechanizm dziejów, a historia przedstawiała się nieraz jako domena tragizmu, fatalizmu bądź absurdu.

W tę pozbawioną oświeceniowego ładu i racjonalnych „praw natury” rzeczywistość powieść poetycka wprowadzała bohatera skłóconego ze sobą i ze światem. Nie był on już reprezentantem jakiegoś ogólnego typu charakteru, ani personifikacją pożądanых cech, lecz człowiekiem obdarzonym własnymi uczuciami, własną osobowością, przeżywającym dramatyczne rozdarcia. Był to indywidualista przeciwstawiający swoje odczucie i swoje cierpienie zastanemu światu. Światu, który odrzucał i przez który był odrzucany.

#### 4. Kozacy

Traktując Polskę zawsze w granicach z 1772 r., polscy romantycy uważali i Ukrainę za część starej Rzeczypospolitej. Krwawe starcia ukraińsko-polskie i polsko-ukraińskie wybuchały tu już od końca XVI w. Jakkolwiek romantycy w różnym stopniu zdawali sobie sprawę z siły konfliktu dzielącego oba narody, to narastająca świadomość końca historycznej, polskiej Ukrainy sprawiała, iż literackim przedstawieniom tematów ukraińskich towarzyszyło szczególnie silne napięcie polityczne.

Dla wielu romantyków polskich najistotniejsze było przekonanie o kulturowym podobieństwie Polaków i Ukraińców oraz o ich historycznej wspólnocie. Oba narody łączyć miały zarówno słowiańskie korzenie, jak i to, że Ukraina właśnie była mitycznym świadkiem wielkości polskiego rycerstwa. To w jej ziemi spoczywały kości przodków, odnoszących niegdyś sławne zwycięstwa. Taką, rycerską przeszłość Ukrainy Malczewski uczynił tłem wypadków przedstawionych w *Marii*. Polscy pisarze opiewali również dzieje kozackich przywódców — „przesławną Hetmańszczyznę”, wychwalając ich odwagę w walkach z Rosją czy Turcją. Szczególnie chętnie przypomniano wydarzenia dziejowe, dotyczące wspólnych zmagania Zaporozców i Lachów przeciwko jednemu wrogowi. Ową świetną, polsko-kozacką historię przywoływano też z nadzieją na nowe przymiery zbrojne.

Kozacką przeszłość idealizował Józef Bohdan Zaleski. W wierszach parafrazujących gminne dumki ukraińskie (*Duma o Wacławie*, 1819; *Dumka hetmana Kosińskiego*, 1822; *Czajki*, 1830, i in.) wykreował on sentymentalno-idylliczny obraz mitycznej krainy nadnieprowej, wolnej od zła i okrucieństwa. Te bujne poetyckim pięknem ziemie zamieszkiwać mieli Kozacy rycerscy, dziarscy, pełni fantazji, którzy wraz ze szlachtą polską dzielnie bronili południowo-wschodnich granic Rzeczypospolitej przed wrogami krzyża. Podobnie arka daj ska wizja Ukrainy i Kozaczyzny, programowo tuszująca dramatyczne konflikty przeszłości, pojawi się też w polistopadowej twórczości emigracyjnej poety.

Zaleski był twórcą, który zyskawszy sławę w swej epoce, utracił ją później, przyćmioną dziełami innych romantyków. Tę popularność zdobył przede wszystkim dzięki stylizacjom i swobodnym przekładom pieśni ludowych. Z powodzeniem przenosił w nich melodyjność i rytmikę śpiewów ukraińskich do poezji polskiej. Dzięki niemu pojawiło się w polszczyźnie wiele form wiersza, nie znanych przedtem naszej wersyfikacji. W fantastycznym, opartym na motywach ludowych poemacie *Rusałki* (1829) ujawnił takie cechy swego talentu, jak plastyka ruchu oraz operowanie światłem i barwą dla stworzenia lirycznego nastroju. Współcześni uznawali właśnie Zaleskiego za najbardziej autentycznego barda kozackiego ludu.

Na wspólne, polsko-ukraińskie zwycięstwa historyczne powoływać się będzie później — w utworach prozatorskich powstających już po powstaniu listopadowym — także **Michał Czajkowski** (1804-1886), pisarz i działacz polityczny. We wskrzeszaniu Kozaczyzny widział on drogę do odzyskania przez Polskę niepodległości. Jego powieść *Wernyhora* (1838) to pierwszy utwór literacki, w którym zostanie zrekonstruowany z ustnych przekazów tekst słynnego proroctwa legendarnego wieszczki ukraińskiego. Wernyhora przewidzieć miał wydarzenia towarzyszące upadkowi niepodległości, zapowiedzieć jej odbudowanie w związku z przemianami politycznymi Europy w dobie napoleońskiej, a także wspólną, przyszłą szczęśliwość Polski i Ukrainy. Postać tego proroka ludowego pojawi się wielokrotnie w literaturze romantycznej, najczęściej w roli rzecznika zgody między ludem ukraińskim a polską szlachtą. Otoczony przez romantyków malowniczą legendą (m.in. przez Słowackiego), natchniony Wernyhora fascynować będzie wyobraźnię wielu pokoleń Polaków, by ukazać się jeszcze na obrazach Jana Matejki i w *Weselu* (1901) Stanisława Wyspiańskiego.

Baśniowej Kozaczyźnie z dumek i poematów Zaleskiego oraz wizji Ukrainy szlacheckiej z *Marii* Malczewskiego Seweryn Goszczyński przeciwstawił inny obraz — groźne oblicze Ukrainy z *Zamku kaniowskiego* (1828). Temat do tej powieści poetyckiej zaczerpnął autor z przekazów ludowych o powstaniu chłopsko-kozackim z 1768 r., zwanym koliszczyzną lub hajdamacczyzną, słynnym z bestialskiego okrucieństwa obydwu walczących stron: Kozaków i polskiej szlachty. Pamięć o owych wydarzeniach na długo naznaczyła polskie wyobrażenie Ukrainy jako kraju spływającego krwią. Później — przede wszystkim za sprawą *Ogniem i mieczem* (1884) Henryka Sienkiewicza — literackie przedstawienie Ukrainy okrutnej i krwawej wiązać się będzie także ze wspomnieniami buntu Chmielnickiego (1648). Romantycy wielokrotnie powracali w swych utworach do wypadków koliszczyzny, traktując je jako dramatyczny wyraz konfliktu pomiędzy wolnością narodową, niepodległością a rewolucją socjalną.

„Czarna romantyka” *Zamku kaniowskiego* Goszczyńskiego jest jednym z najwyrazistszych przykładów romantycznego stylu frenetycznego — literatury gwałtownej, szalonej i okrutnej,

w której rzeczywistość jawi się jako budzący niepokój, groźny koszmar. Frenezja odkrywa ponure piękno w gwałcie, dzikości, w barbarzyństwie, w strumieniach lejącej się krwi. Jest więc obca zarówno klasycystycznemu i klasycznemu ideałowi harmonii, jak i przekonaniom o wrodzonym ładzie oraz rozumności świata.

Romantyczny styl frenetyczny zawdzięczał wiele go t y c y z m o w i, zjawisku estetycznemu wywodzącemu się z odmiany powieści angielskiej II połowy XVIII w., zwanej powieścią gotycką lub powieścią grozy, której twórcami byli m.in. Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Gregory Lewis. Silne piętno na estetyce „czarnych romansów” wycisnął Szekspir i jego krwawa, bezwzględna wizja historii, ballady angielskie i szkockie oraz *Pieśni Osjana*. Powieści te obfitowały w dramatyczne napięcia i sensacyjne wydarzenia, w których znaczną rolę odgrywały duchy, upiory i wampiry oraz senne widziadła i złowroźne znaki. Miejsce akcji stanowił najczęściej gotycki zamek — chętnie zamieszkiwany przez sowy i nietoperze — naznaczony fatalną tajemnicą czy rodowym przekleństwem. Bohaterem bywał zazwyczaj ponury gwałtownik i tyran, wielki zbrodniarz obdarzony dwuznacznym pięknem zła. Bowiem zło właśnie, wraz z jego psychopatologią, stanowiło podstawowy problem powieści grozy.

Gotycyzm wywarł znaczny wpływ na romantyzm i postromantyzm: angielski — od Scotta i Byrona po *Wichrowe wzgórza* (1847) **Emily Brontë** (1818-1848), francuski — od powieści **Victora Hugo** (1802-1885) do poezji Charlesa Baudelaire'a (1821-1867) i Lautréamonta (1846-1870), niemiecki — w fantastyce **Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna** (1776-1822), amerykański — w opowiadaniach **Edgara Allana Poe** (1809-1849). Dziedzictwo powieści gotyckiej odnaleźć można również w sztuce XX w., także w sztuce popularnej, np. w powieściach fantastycznych i sensacyjnych, w ekspresjonistycznym filmie lat dwudziestych i we współczesnym, przede wszystkim amerykańskim kinie grozy. Gotycką scenerią posługują się też chętnie dzisiejsi twórcy video-clipów.

W twórczości Mickiewicza najbardziej gotycystyczna była jego oryginalna wersja ballady **Augusta Burgera** (1747-1794) *Lenore*, zatytułowana *Ucieczka* (1832). Pewne elementy gotyckie dostrzec można było zarówno we wczesnych utworach Mickiewicza, jak

i w *Marii* Malczewskiego. Nigdzie jednak we wczesnym romantyzmie polskim nie nabrały one takiej siły frenu tycznej, jak w *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego.

Poeta nie trzymał się wiernie historycznych relacji o przebiegu koliszczyzny. Akcję utworu osadził w Kaniowie — miejscowości należącej do Mikołaja Potockiego, słynnego okrutnika i bohatera ponurych opowieści ludowych oraz anegdot szlacheckich — lecz postaci w nim się pojawiające są fikcyjne. Bohaterem *Zamku kaniowskiego* jest ataman Nebaba, który przyłącza się do zbuntowanego oddziału hajdamackiego, by zemścić się na polskim rządcy kaniowskiego zamku za podstępne zabranie mu ukochanej Orliki. Wydarzenia te rozgrywają się w nocnym pejzażu, zamglonym i groźnym, towarzyszą im jęki wiatru, wycia wilków, skrzypienia szubienic. Rozmawiają tu ze sobą złowrogie puszczyki, a przez lasy przemyka widmo kobiety, uwiedzionej i porzuconej przez Nebabę Kseni. Akcja powieści, z założenia niejasna i obfitująca w tajemnice, zanika wśród szybko zmieniających się obrazów pożarów oraz rzezi, których drastycznych szczegółów autor nie szczędzi, tworząc swoistą estetykę okropności.

Podobnie przedstawia się też „krajobraz duszy” głównego bohatera, tak samo jak ukraińska natura posępnej i bajronicznej. Kozak Nebaba łączy w sobie cechy fascynującego zabójcy i samotnego, tragicznego zbrodniarza. Jest człowiekiem ściganym przez los, cokolwiek uczyni, zawsze przynosi nieszczęście i ludziom, i sobie. Widmo Kseni prześladowa go niczym uosobienie fatum, zwiastuje mu zniszczenie i śmierć.

Ukraina w *Zamku kaniowskim* przedstawia wizję świata jako *infernum*. Ziemia staje się tu — jak to określił współczesny historyk literatury Ryszard Przybylski — romantyczną „maszyną piekielną”, nagromadzeniem namiętności i zła, które rodzą zbrodnie. Wobec jej mechanizmów człowiek jest bezsilny. Wszelkie jego usiłowania stają się, wbrew jego woli, realizacją piekielnego scenariusza. Dlatego i rewolucja, traktowana przez Goszczyńskiego jako nieuchronna i sprawiedliwa zemsta ludu, zostaje wpisana w plan demoniczny. Podobny jej obraz przedstawił poeta także w tzw. lirykach humanistycznych — cyklu wierszy rewolucyjnych (powst. 1824-1825), ogłoszonych w zbiorze *Trzy struny* (1839). Historia we wczesnej twórczości

Goszczyńskiego zdominowana jest bowiem przez wszechwładne, fatalistycznie pojęte zło, które skazuje świat na brutalny chaos zbrodni.

Infernalny obraz Ukrainy zyskał trwałe miejsce w polskiej mitologii literackiej. Pojawi się on w *Śnie srebrnym Salomei* Słowackiego (zob. rozdz. XIV, 2). Jego ślady odnaleźć można również we współczesnej prozie Leopolda Buczkowskiego, Jarosława Iwaszkiewicza czy Juliana Strykowski. Za najbardziej wyrazistą kontynuację fatalistycznej i katastroficznej historiozofii, zrodzonej przez ukraińskie stopy romantyczne, historycy literatury uważają powieść Włodzimierza Odojewskiego *Zasypie wszystko, zawieje...* (1973).

## VII. Samotnik

### 1. Dziecko wieku

**Juliusz Słowacki** (1809-1849) urodził się w Krzemieńcu na Wołyniu. Był dzieckiem Salomei z Januszewskich i Euzebiusza Słowackiego, nauczyciela wymowy w Liceum Krzemienieckim i profesora literatury polskiej Uniwersytetu Wileńskiego. Po śmierci ojca i ponownym ślubie matki, z Augustem Becu, także profesorem, Słowacki zamieszkał w Wilnie, gdzie ukończył gimnazjum, a później studia prawnicze. Od najmłodszych lat obracał się w kręgach elity intelektualnej, a podczas zebrań towarzyskich, z których słynął salon państwa Becu, poznawał młodych poetów. Spotkał tam. m.in. starszego od siebie o jedenaście lat Mickiewicza.

Na ukształtowanie się osobowości młodego poety wpływ miały przede wszystkim trzy osoby. Szczególnie silnie był Słowacki związany z matką. Pisane do niej przez wiele lat listy są jednym z najciekawszych zjawisk w polskiej epistolografii. Do Ludwika Sniadeckiej żywił Słowacki długie i nieodwzajemnione uczucie, którego ślady odnaleźć można zarówno we wczesnych lirykach, jak i w utworach późniejszych. Osobą trzecią był Ludwik Spitznagel, orientalista, poeta i tłumacz, przyjaciel Słowackiego, zmarły w 1827 r. śmiercią samobójczą. To on właśnie będzie prototypem jednego z dwóch chłopców, bohaterów *Godziny myśli* (1833), utworu napisanego już po powstaniu listopadowym.

Historycy literatury traktowali niegdyś *Godzinę myśli* jako autobiograficzny poemat o dzieciństwie i poetyckie podsumowanie

fragmentu życia. W utworze znajdują się bowiem wspomnienia rzeczywistych miejsc, ludzi i zdarzeń — przywołania Krzemieńca i Wilna, osób z rodziny, przyjaciela i jego samobójstwa, pierwszej miłości. Jednakże dzięki badaniom współczesnym, przede wszystkim Stefana Treugutta, dostrzeżono, iż poemat traktować można również inaczej: niejako osobiste wyznanie poety o własnym życiu, lecz jako liryczną demonstrację problemu uniwersalnego — sprzeczności pomiędzy ludzkim „ja” a rzeczywistością świata.

Początek utworu przedstawia kosmos będący całością d y s - h a r m o n i j n ą. Ziemia jest tu planetą „chorą”, wprowadzającą dysonans w harmonijne brzmienie niebieskich sfer:

Głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczerzy  
Są hymnem tego świata — a ten hymn posępny,  
Zbłąkanymi głosami wiecznie wniebowstępny,  
Wpada między grające przed Jehową sfery  
Jak dźwięk niesfornej struny. Ziemia ta przeklęta,  
Co nas takim piastunki śpiewem w sen kołysze.  
Szczęśliwy, kto się w ciemnych marzeń zamknął ciszę,  
Kto ma sny i o chwilach prześnionych pamięta.

Na skażonej cierpieniem planecie pojawia się dwoje dzieci, dwóch chłopców — przyjaciół. Obaj różnią się od rówieśników: są wąтли, bladzi, chorobliwi, marzycielscy i smutni. Obaj bowiem przyszli na świat ze świadomością nieszczęśliwą. Są dziećmi, które przeczuwają, że pomiędzy ich snami i marzeniami a ziemską egzystencją otwiera się przepaść nie do przebycia. Nadzwyczajna wrażliwość, wyobraźnia, lektury ksiąg — to wszystko pozwala chłopcom zdobyć przedwczesną wiedzę o życiu i śmierci, pogłębiając zarazem ich duchowy głód, poczucie braku i niemożliwości spełnienia pragnień. Dziecko starsze popełnia samobójstwo. Młodsze — zostaje poetą. Nie mogąc zrealizować swych marzeń w rzeczywistości, ucieleśnia je w słowach, w poetyckich obrazach. Bycie poetą okazuje się jedyną możliwością pozwalającą znieść cierpienie istnienia.

Romantycy otoczyli d z i e c k o specjalnym kultem. Dzieci — podobnie jak lud i czasem kobiety — obdarzone miały być intuicją, uczuciem, naiwnością i wyobraźnią, niedostępnymi „szkiełku i oku” mędrców. W dzieciństwie widzieli romantycy istnienie spontaniczne, bliskie natury, pozostające w harmonii z bytem,

i traktowali je nieraz jako utraconą bez powrotu Arkadię. Od takiego obrazu dzieciństwa, którego wspomnienie pojawi się później np. w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza i także w twórczości samego Słowackiego, zasadniczo różni się obraz nakreślony w *Godzinie myśli*. Romantyczne dziecko jest tu przedczesnym filozofem, kimś, kto ma w sobie już wszystkie podstawowe doświadczenia człowieka i pozostaje równie blisko narodzin, jak śmierci. Jest indywidualistą, któremu nieobca jest rozpacz egzystencjalna, gdyż odczuwa ono silniej i boleśniej wszystkie dolegliwości „choroby wieku”, wszystkie dręczące epokę niepokoje.

Takim „dzieckiem wieku” jest również poeta. W *Godzinie myśli* widzieć bowiem można także poemat o narodzinach poety. Poeta jest tu kimś, kto nie umie i nie chce żyć w świecie rzeczywistym. Z poczucia obcości, samotności, sprzeczności między światem a wewnętrznymi dążeniami poety rodzi się jego sztuka. Poezja staje się sposobem życia romantyka.

## 2. Rycerze przekleci

Młody Słowacki wkraczał w świat literatury w momencie, gdy romantyzm był już prądem dominującym. Nieznaczną, zdawałoby się, różnicą wieku pomiędzy nim a pierwszymi romantykami sprawiła, że nie musiał już zmagać się z klasycystycznym modelem poezji. Miał także nieco innych patronów literackich. Byli to: Thomas Moore (1779-1852) i Alphonse de Lamartine, których utwory tłumaczył, oraz Victor Hugo. Z czasem dołączył do nich mistrz większości polskich romantyków — Byron. Najbliższe odniesienie dla wczesnych poezji Słowackiego stanowiła twórczość jego starszych kolegów: Mickiewicza, Malczewskiego, Goszczyńskiego i Zaleskiego. Ślady oddziaływania ich utworów, a także wewnątrzpoetyckie dyskusje z problemami w nich postawionymi odnaleźć można w wielu dziełach młodzieńczych poety.

Oprócz tłumaczeń, pierwszymi ćwiczeniami literackimi Słowackiego były sonety, drobne wiersze okolicznościowe, dumki. Jego twórczość rozwinęła się, gdy w 1829 r. wyjechał do Warszawy.

pozostał w niej do marca 1831 r., pracując jako aplikant w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu. W tym czasie, zwanym „okresem warszawskim”, Słowacki napisał kilka powieści poetyckich oraz dwa utwory sceniczne: *Mindowe* i *Maria Stuart*, wydane razem już po powstaniu listopadowym w t. 1-2 *Poezji* (1832).

Akcja wszystkich tych utworów dzieje się w przeszłości, w czasach rycerskich.

Szczęśliwe czasy dawnych rycerzy!  
Szczęśliwe czasy, gdy cud po cudzie  
Barwił powieści! Dziś kto uwierzy,  
Jacy to byli żelazni ludzie,  
Jakie to były zamki zakłète,  
W czarnych cyprysach dusze zamknięte?

— te słowa rozpoczynają jedną z pieśni poematu *Żmija*. Zgodnie z romantyczną wizją średniowiecza, miały to być czasy ludzi-gigantów, czasy niezwykłych wydarzeń, malowniczych czynów, wielkich osobowości. W obraz baśniowej przeszłości wkrada się jednak romantyczna świadomość nieszczęśliwa, czyniąca z dawnych rycerzy — jak działo się to często w romantycznych utworach historycznych — współczesnych, bajronicznych bohaterów. Baśń o rycerzach zamienia się w ponurą tragedię. Toteż bohaterowie tych utworów nie są bez skazy, ich rycerski etos zostaje podważony. Przemieniają się oni w morderców, okrutników, renegatów, zdrajców. Są wydani na niszczącą siłę namiętności, gubiącą innych, a zbrodniarzy wiodącą ku samozatrąceniu. W obrotach losu ich ofiarami okazują się najczęściej właśnie ci, których najbardziej ukochali.

Upadli rycerze Słowackiego mają na ogół świadomość samych siebie — wiedzą, kim są, wiedzą, iż są skazani, czują własną obcość wobec świata, własną samotność. Cierpią. Rozpoznanie losu powoduje, iż ich cierpienie jest wyniosłe i zimne. Tak przedstawia się bohater tytułowy *Mindowego*:

Sam więc jestem, sam jeden; walczyć, szerzyć mordy,  
Śledzić spiski — truczną chłodzić spiekłe wargi,  
Wędzidłem krwawym ściągać dzikie ludu hordy,  
To moje życie... usta nie wydadzą skargi...  
Nie wiedzą, że ja cierpię.

Tragicznego władcę i podwójnego zdrajcę przeklinają ludzie. Ale Mindowe przeklina też siebie sam, siebie i rzeczywistość, w której możliwe jest takie życie jak jego:

Świat i siebie przeklinam — i dzieci przeklinam...  
Wszystkich przeklnę...

Podobni są również bohaterowie poematów *Szanfary*, *Mnich* oraz *Hugo* — utworu, którym Słowacki debiutował bezimiennie w warszawskim almanachu *Melitele* (1830), wydawanym przez **Antoniego Edwarda Odyńca** (1804-1885). Zdrajcą i krwawym mścicielem jest także hetman kozacki ze *Żmii* oraz bohater tytułowy *Jana Bieleckiego*, zaś piękną morderczynią — królowa z dramatu *Maria Stuart*.

Szczególne studium skłócenia ze światem stanowi poemat *Arab*, opowieść o wojowniku, którego racją istnienia jest zadawanie cierpień. Arab — to człowiek ogarnięty rozpaczą, przemieniającą się w agresję. To człowiek przepełniony bólem, każącym mu pędzić po świecie i niszczyć wszystko, co ma w sobie choćby pozór szczęścia. Przemierza pustynie niczym demon — wyrafinowany sadysta. Gdy brakuje już ludzi, którym mógłby zadać ból, mści się na samotnej palmie, nie ścina jej jednak, nie pali, lecz zasypuje życiodajne źródło, aby ginęła powoli. Tak też wyobraża sobie szczęście: jako bezludną, nieskończoną przestrzeń, wieczną pustkę pod rozpалonym słońcem, gdzie będzie tylko on — sam. Utwór kończy się dwuwierszem:

Niech tylko żaden, żaden człowiek żywy  
Tej samotności przerwać się nie waży.

W przedstawionych utworach Słowackiego nie ma odpowiedzi na pytanie, dlaczego jego bohaterowie popełniają zbrodnie. Nie najważniejsze, a często niepotrzebne wydają się ich rzeczowe uzasadnienia. W *Arabie* krwawe postęпки przestają służyć czemukolwiek. Niepokoiło to wielu krytyków, podejrzewających tych bohaterów, a także samego Słowackiego, o mizantropię, a nawet chorobliwą nienawiść do ludzi, o psychopatię, dekadentyzm, szukający niezdrowych bodźców, o amoralność. Podobne zarzuty stawiano również Byronowi. Obaj bowiem byli buntownikami, obaj sądzili,

że rzeczywistość nie ma przypisywanych jej cech logiki i piękna, którym człowiek winien się podporządkować, by osiągnąć harmonię ze światem. Przeciwnie, sądzili, iż świat jest człowiekowi obcy i wrogi, zaś harmonia nie jest możliwa. Ta właśnie sprzeczność, ukrywająca się w samej rzeczywistości, jej niezrozumiałe prawa każą człowiekowi mordować i niszczyć — bez powodu. To one zmuszają go, by zabijał to, co kocha. Skazują go na wieczne cierpienie, także moralne, z powodu własnych czynów. Toteż obcość i samotność człowieka w świecie stanowią sens egzystencjalny wczesnej twórczości Słowackiego.

## VIII. Przełom romantyczny

### 1. Nowa wrażliwość

Pojawienie się romantyzmu w literaturze polskiej nazywane bywa przełomem romantycznym. Jako datę graniczną przyjmuje się rok 1822, w którym ukazał się 11. *Poezji* Mickiewicza. Należy jednak pamiętać, iż przemiany w świadomości i praktyce literackiej nie dokonują się nigdy z dnia na dzień, lecz są trwającym wiele lat procesem. Toteż cały okres do wybuchu powstania listopadowego w 1830 r., po którym to romantycy postawili przed sobą nowe zadania, można traktować jako czas w dziejach naszej literatury przełomowy. Był to bowiem czas indywidualnych doświadczeń twórców, z których powoli wyłaniały się wspólne, ogólniejsze tendencje, określające literaturę zwaną romantyczną.

Niektórzy współcześni historycy, ujmujący dzieje literatury w kategoriach tzw. długiego trwania, proponują nawet zrezygnowanie z tradycyjnego pojęcia „przełomu” i skłonni są mówić raczej o „ewolucji”. Zwracają uwagę, iż wiele zjawisk preromantycznych dostrzec można już w literaturze wcześniejszej, w samym zaś okresie trwania romantyzmu obecne są ciągle style ukształtowane w epoce poprzedzającej. I tak, np. żywy jest ciągle sentymentalizm, zarówno jako styl poetycki, jak i powieściowy. Wersja sentymentalizmu, którą stworzył Laurence Sterne, zwana sternizmem, kształtowała m.in. powieści **Fryderyka Skarbka** (1792-1866), takie jak *Pan Antoni* (1824) czy *Podróż bez celu* (1824-1825). Żyją i tworzą również nadal niektórzy klasycy. I tak, największe dzieło Kajetana Koźmiana

*Ziemiaństwo polskie* ukazało się w wydaniu książkowym dopiero w 1839 r., zaś jego znakomite *Pamiętniki* powstawały w latach 1850-1855.

Dla łączności literatury oświeceniowej i romantycznej ważniejsze jest jednak istnienie jedności głębokiej, często przez samych romantyków nie uświadamianej, a dla pokoleń późniejszych przysłoniętej przez gwałtowność sporów klasyków i romantyków w latach dwudziestych XIX w. Literatura wieku XVIII i pierwszych lat XIX była najbliższą romantikom częścią tradycji, która w dużym stopniu ukształtowała ich świadomość, wyobraźnię i sztukę poetycką. Wiele pojęć, wyobrażeń i form wówczas wypracowanych pojawia się także w dziełach najwybitniejszych romantyków. Niektóre z ich osiągnięć byłyby niemożliwe, gdyby nie mieli oni wielkich poprzedników, którzy stworzyli nowy język i swój wyrazisty obraz świata — wspomnijmy dla przykładu wielką rolę koncepcji narodu Jana Pawła Woronicza bądź znaczenie języka artystycznego Stanisława Trembeckiego w twórczości Mickiewicza. Toteż szczególnie w początkowym okresie romantycy nieraz odwoływali się do ich dzieł, albo negując ten dorobek, albo kontynuując lub przekształcając jego elementy.

Ci historycy literatury, którzy uznają użyteczność pojęcia przełomu romantycznego, zwracają natomiast uwagę, iż pozwala ono uchwycić pewien szczególny moment w dziejach świadomości kulturowej, związany z wyjątkowo silnym poczuciem kryzysu cywilizacyjnego. Przemiany w dziedzinie pojęć estetycznych i literackich były bowiem oznakami głębszych przeobrażeń świadomości, zachodzących nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie. I tak, np. Maria Żmigrodzka pokazała w swych pracach, że w początku lat dwudziestych pojawiło się wśród młodych krytyków i poetów przekonanie, iż dotychczasowy model literatury polskiej oraz proponowany w niej obraz świata nie tłumaczą już wystarczająco obecnej rzeczywistości. Nowa wrażliwość twórców powodowała, że dostrzegali oni w tej rzeczywistości zjawiska często bolesne, powodujące niepokój i cierpienie, na które nie było miejsca w starym obrazie. Wydawał się im on nieprawdziwy i obcy — nie ich własny. To, co dawniej uważano za oczywiste, przestało być zrozumiałe. Siła Poczucia owego kryzysu, mocne uświadomienie sobie jego istnienia



i konieczności zmiany sprawiły, iż nieodzowne stało się wypowiedzenie własnej odmienności w manifestach i wystąpieniach programowych.

Gwałtowność ataku młodych wzmacniała również stanowczy opór poprzedniej generacji, która sądziła, iż ład, wypracowany przez nią z wysiłkiem i przez wiele lat, został zagrożony, a kultura i cywilizacja paść mogą ofiarą nowego barbarzyństwa. To nieprzejednane stanowisko jednoczyło inaczej myślących, każąc im poszukiwać określenia wspólnego dla nich, a różniącego ich od oponentów. Zaczęto odwoływać się do wówczas wieloznacznego, skłaniającego do prób definicji, terminu „romantyzm”. Ukazujące się w ciągu kilku lat utwory nowych poetów kształtowały coraz wyraźniejszy i coraz bardziej różniący się od poprzedniego model literatury. W ten sposób dokonywała się pierwsza tak całościowa przemiana literacka, proklamowana w imię zgodności poezji z nowym, przez bieg historii odmienionym, duchem czasu. Dostrzec w niej można pewne cechy charakterystyczne dla dążeń wielu późniejszych, nowoczesnych grup awangardowych.

Ważnym czynnikiem kształtującym romantyzm w Polsce był sprzeciw młodych wobec politycznych idei i działań poprzedniego pokolenia. Generację czasów rozbiorów winiono za upadek niepodległości, a jej poezję oskarżano o to, że dworskość, doktrynerstwo i cudzoziemszczyzna uczyniły ją bezradną wobec politycznych zagrożeń. Postawę tych twórców podsumuje Mickiewicz w prelekcjach paryskich na początku lat czterdziestych, przedstawiając literatów oświecenia jako „orszak pogrzebowy odprowadzający ojczyznę do grobu” i dając świadectwo ich rozpacz patriotycznej, wyliczy: Naruszewicz „postradał nagle siłę i energię”, „dnie całe spędzał pogrążony w zupełnym bezruchu”; Książnin „na wieść o klęsce<sup>1</sup> macieji o wickiej dostał pomieszania zmysłów”; Trembecki „pod koniec życia postradał zupełnie rozum”; Zabłocki „wstąpił do zakonu i po upadku Polski nic już nie pisał”; Niemcewicz „jęczał naówczas w kajdanach”. Tę rozpacz interpretował Mickiewicz jako wynik zarówno poczucia winy, jak i bezsilności twórców nie potrafiących sprostać patriotycznemu powołaniu. Kreślił w ten sposób charakterystyczny dla krytyki romantycznej negatywny obraz literatury czasów Stanisława Augusta, w której niemoc poetycka łączyć się

miała z bezradnością polityczną. Była to konstrukcja odmawiająca autorom oczywistych nawet zasług literackich za ich brak wiary w przyszłość narodową.

Jeszcze ostrzejsze oskarżenia spotkały elity literacko-polityczne Królestwa Kongresowego. Ci klasycy, którzy — jak pisał Ryszard Przybylski — w pierwszych latach porozbiorowych tworzyli program narodowego przetrwania, którzy nie tylko poprzez prace organizatorskie, ale także dzięki wielkiej literaturze chronili przed upadkiem ducha polskości, po 1815 r. tworzyli orientację odczytywaną jako jednoznacznie lojalistyczną. Upadły dawne autorytety moralne, ludzie zasłużeni w niepodległościowych walkach kierowali teraz ściganiem związków patriotycznych, utwierdzali reżim tajnej policji i cenzury. Swoje prawo do kształtowania literatury narodowej, do dzierżenia także „władzy literackiej” klasycy nadal uzasadniali potrzebą ratowania ciągłości tradycji, zachowania wypracowanych wartości narodowych. Lecz nadchodzące pokolenie oskarżyło salonną elitę o „spodlenie narodu” przez ugodową postawę wobec niewoli, zaś klasycyzm traktowało jako styl podtrzymywania fałszywych pozorów lub wręcz narzędzie tłumienia buntu. Toteż kształtowanie się romantyzmu w Polsce było wyraźniej niż w innych krajach związane z politycznym konfliktem i dążeniami niepodległościowymi, a tym samym było w większej mierze określone przez konkretną sytuację historyczną lat dwudziestych XIX w.

## 2. Walka romantyków z klasykami

Rola inicjatora sporu przypadła poecie, tłumaczowi i znawcy myśli estetycznej **Kazimierzowi Brodzińskiemu** (1791-1835). On to na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” opublikował rozprawę *O klasycyzmie i romantyczności, tudzież o duchu poezji polskiej* (1818). W Europie, twierdził Brodziński, istnieją dwa kierunki estetyczne: „klasycyzm” — reprezentowana przez pisarzy francuskich, wiernych tradycji antycznej, respektujących zasady naśladowania natury, reguły klasycznej poetyki i ustalone wzorce piękna — oraz „romantyczność” — tendencja panująca w Niemczech, skłaniająca się ku tradycji chrześcijańskiego średniowiecza, odrzucająca zasadę naśladowania, przyznająca prymat natchnieniu i nieskrępowanej

wyobraźni. Dla rozwoju przyszłej dyskusji szczególne znaczenie miało powiązanie przez Brodzińskiego zjawisk literackich z charakterem narodowym. Kierując się koncepcjami Herdera i pisarki francuskiej pani **de Stäel** (1766-1817) — autorki m.in. rozpraw *O literaturze* (1800) oraz *O Niemczech* (1810) — uważał, iż literatura nie jest wyrazem jednej, „uniwersalnej” natury ludzkiej, lecz przejawem wielu odrębnych „natur narodowych”, określonych historycznie i geograficznie. Dlatego odpowiadając na postawione przez siebie pytanie, czy literatura polska powinna iść drogą francuskiej „klasycyzacji” czy niemieckiej „romantyzacji”, twierdził, iż powinna podążać za swym własnym „czuciem narodowym”. Charakter Polaków wyobrażał sobie Brodziński jako sielski i sentymentalny, toteż aczkolwiek sympatyzował z „romantyzacją”, miał potępić później polskich romantyków za wprowadzanie „okropności” i „gwałtów”, niezgodnych z łagodną ponoć naturą Słowian.

Rozprawa Brodzińskiego stwierdzała po raz pierwszy w Polsce, iż klasycyzm nie jest jedyną i najdoskonalszą formą sztuki oraz że ma on równoprawnego przeciwnika — „romantyzację”. Polemiką z tekstem Brodzińskiego była rozprawa Jana Śniadeckiego *Opismach klasycznych i romantycznych* opublikowana w „Dzienniku Wileńskim” (1819) i skierowana głównie przeciw romantyzmowi niemieckiemu. Sztuka może być piękna — twierdził Śniadecki — jeżeli odpowiada prawdzie. Reguły poznawania i przedstawiania prawdy zostały ustalone w starożytności i, podobnie jak wzorce piękna, są one wieczne, obowiązują niezależnie od upływu czasu, bądź miejsca urodzenia artysty. Skoro romantyzm — jak sądził — pogardza naśladowaniem wzorów, odrzuca starożytne reguły wypracowane przez Arystotelesa, a potwierdzone później przez takich prawodawców, jak Nicolas Boileau czy Franciszek Ksawery Dmochowski, oznacza to, iż sztuka romantyczna nie może przedstawiać prawdy ani tworzyć opartego na prawdzie piękna. Toteż romantyzm jest „swobodnym bujaniem imaginacji”, występką przeciw rozumowi.

Śniadecki krytykował romantyzm z pozycji charakterystycznego dla ówczesnej filozofii polskiej minimalizmu. Sądził bowiem, że człowiek powinien ograniczać poznawanie świata do empirycznych faktów, a więc do tego jedynie, co dostrzec mogą jego zmysły, zaś

rozum jest w stanie przedstawić w formie jasnych praw. Pisał: pierwszym prawidłem zdrowej filozofii jest nie szukać tego, co jest pojęciu naszemu od przyrodzenia zakazane i co musi być dla niego wieczną tajemnicą”. Postawienie tak wyraźnych granic ludzkiemu poznaniu Śniadecki motywował koniecznością zachowania ładu, który miał być domeną rozumu. Twierdzenie, iż samodzielną władzą poznawczą obdarzona jest dusza bądź romantyczne „czucie”, grozi rozpadem ładu stworzonego przez cywilizowany umysł i pogrążeniem się w chaosie, powrotem do barbarzyństwa. Człowiek zaś chcący poznawać ukryte „tajemnice bytu” popaść musi w chaos duchowy, a więc np. w chorobę umysłową. Swe własne fantazje i zwidy zaczyna bowiem uważać za rzeczywistość. „Czary, gusła i upiory — pisał Śniadecki — nie są naturą, ale płodem spodłonego niewiedomością i zabobonem umysłu”. Nic więc dziwnego, że słowa takie, jak „szaleńcy” i „wariaci” bywały epitetami kierowanymi przez Śniadeckiego i innych pod adresem romantyków.

Takim właśnie poglądom na poezję i zdolności poznawcze „czucia” przeciwstawił się Mickiewicz w *Romantyzacji*. Właściwy spór — już o polską literaturę — wybuchł bowiem wraz z ukazaniem się 1 i 2 t. *Poezji* Mickiewicza. Prowadzono ten spór w prywatnej korespondencji, w salonach i kawiarniach literackich, a także w warszawskiej prasie. Ze strony klasyków najzagorzalsi, prócz Śniadeckiego, byli: Kajetan Koźmian i Ludwik Osiński, bardziej pojednawczy m.in.: Franciszek Morawski, Julian Ursyn Niemcewicz, Franciszek Salezy Dmochowski. Ze „strony romantycznej” występowali m.in.: **Maurycy Mochnacki** (1803 lub 1804-1834), Antoni Edward Odyniec, Michał Grabowski.

Tak jak Mickiewicz w *Romantyzacji* przemienił Śniadeckiego w symbol starca-ograniczonego racjonalisty, tak i klasycy odwdzięczali się romantynom, parodiując ich utwory i kreśląc satyryczne „portrety romantyka”. Tak np. pisał Koźmian:

Romantyk, co żadnego nie chce znać prawidła,  
Zamiast orlich przypina niedoperza skrzydła  
I gdy po ciemnych lochach czołem zbija gruzy,  
Krzyczy, że wieńce zbiera, pokazując guzy.  
Szał mu głowę, niesforny zapał pierś zagrzewa,  
Wyje jak opętany, a myśli, że śpiewa.

Ulubionym fragmentem do parodiowania był dwuwiersz z II cz. *Dziadów*, który w wersji Osińskiego wyglądał następująco:

Ciemno wszędzie, głucho wszędzie,  
Głupstwo było, głupstwo będzie.

Klasycy wykpiwali i krytykowali ballady za pojawiające się w nich prowincjonalizmy, za dziwy i cuda, owe „głupstwa barbarzyńskie”, szczególnie liczne w utworach ogarniętych baładomanią naśladowców Mickiewicza. Z dezaprobatą wyrażali się o „ciemnym stylu” romantyków. „Czyż to tak bardzo trudno pisać naturalnie i jasno?” — zapytywał Morawski po lekturze *Dziadów*. Ostro oceniali powieści poetyckie, zarówno ze względu na brak systematycznego przedstawienia akcji i klarownej konstrukcji, jak i swobodne traktowanie prawdy historycznej oraz wmieszanie elementów lirycznych do gatunku epickiego. Szczególnie gwałtownie zareagowali na sonety Mickiewicza. Zał rzucili mu nie tylko psucie języka: wyrazy obce, neologizmy czy zdrobnienia. Wysunięto także i oskarżenie, że jest to poezja nie-narodowa: „co mają wspólnego z narodową poezją Czatyrdały i renegety tureckie?” — denerwował się Koźmian. Na zarzuty te odpowiedział równie zdenerwowany Mickiewicz w tekście *O krytykach i recenzentach warszawskich* (1829), w którym wykazywał recenzentom w ogólności, nie zwracając uwagi na pewne różnice poglądów między nimi, ich nieuctwo, szkolarkstwo oraz ciasnotę umysłową.

### 3. Nowa świadomość estetyczna

Maurycy Mochnecki był teoretykiem wczesnego romantyzmu, krytykiem literackim, teatralnym i muzycznym, działaczem politycznym i publicystą. Rozprawa *O duchu i źródłach poezji w Polsce* (1825) oraz polemika z Janem Śniadeckim z tego samego roku zapewniły Mochneckiemu rolę przywódcy warszawskich romantyków. Ostatnim jego dziełem poświęconym sztuce była rozprawa *O literaturze polskiej w wieku XIX* (1830). Później zasłynął jako autor historii powstania listopadowego, zatytułowanej *Po-*

*etanie narodu polskiego w r. 1830 i 1831* (1834), książki, która wpłynęła na myśl polityczną i postawy patriotyczne kilku pokoleń.

W swych artykułach i rozprawach Mochnecki połączył doświadczenia poetyckie pierwszych polskich romantyków z koncepcjami filozofów niemieckich, min. Schillera, **Augusta Wilhelma Schlegla** (1767-1845), jego brata — **Friedricha Schlegla** (1772-1829), a przede wszystkim **Friedricha Wilhelma Schellinga** (1775-1854). Jego polemiczne, tętniące aktualnością teksty szybko przestały być jedynie obroną nowej drogi w sztuce. Mochnecki jako pierwszy w Polsce próbował stworzyć własną, stanowiącą część jego filozofii, estetykę romantyczną i wyznaczyć sztuce romantycznej jej zadania.

Mochnecki odrzucał pojednawcze stanowisko Brodzińskiego uznające współistnienie „klasyczności” i „romantyczności”. Uważał, iż współcześnie na miano poezji zasługuje wyłącznie „romantyczność”, zaś „klasyczność”, tak jak rozumieli ją klasycy ówczesni, poezją nie jest. Polemizując ze Śniadeckim, twierdził, że źródło poezji stanowi ludzkie pragnienie nadania zmysłowym kształtów światu duchowemu. Co więcej, sądził, iż z takiego właśnie dążenia — a nie z naśladowania reguł i wzorów — wzięła swój początek prawdziwa sztuka klasyczna, a więc sztuka antyczna. Zarzucał zatem klasykom, obrzucając ich pogardliwym określeniem „pseudoklasyków”, że nie znają oni właściwej zasady, na której opierała się starożytna wielkość sztuki, i fałszują tradycję antyczną tak, by jej obraz odpowiadał ich salonowym gustom i szkolarskim nawykom. Tym samym Mochnecki zrywał z przekonaniem, że romantyzm polega na łamaniu reguł i porzuceniu tradycji starożytnych. Przeciwnie, to właśnie romantyzm podnieść miał wieczną zasadę poezji — ucieleśniania świata duchowego.

Człowiek, twierdził Mochnecki, żyje w świecie zmysłowym i skończonym, możliwości jego rozumu i doświadczenia są ograniczone. Lecz o jego wielkości stanowi pragnienie nieskończoności, Przekroczenia granic własnego „ja”. Może to uczynić nie poprzez schematyczne poznanie naukowe, lecz dzięki żywej wyobraźni i gorącemu uczuciu, a więc — dzięki poezji. To w niej bowiem „myśl” Przenosi się do źródeł czasu i przestrzeni, tajemnice niepojęte dla rozumu, nie określone zwyczajnym brzmieniem słów rozwiązuje

uczucie; i tam dopiero gdzie nie wystarczają zwyczajne rozumowania mieszka niewątpliwa pewność, gdzie ustają dowody, zaczyna się rzeczywistość w poezji [...]". Poezja więc stanowiła dla Mochnackiego jedyny sposób, w jaki człowiek może zjednoczyć się z mistycznym życiem natury.

Przedstawienie natury w pismach Mochnackiego spokrewnione jest z wizją kosmosu wywodzącą się od Platona, drobiazgowo opracowaną przez ezoterycznego myśliciela XVIII-wiecznego Emanuela Swedenborga, a odrodzoną w romantyzmie francuskim i niemieckim, w szczególności w dziełach Novalisa: w *Hymnach do nocy* (1800) i powieści *Henryk von Ofterdingen* (1802). Oświeceniowa całość obrazu natury zostaje tu zastąpiona całością nową — już romantyczną. W teorii tej kosmos spaja wieczysta harmonia, zgoda i jedność, tworząca całość dynamiczną i rozwijającą się w nieskończoność. Wszystkie jej elementy — to, co duchowe, i to, co materialne — połączone są tajemniczymi związkami i powinowactwami: blask ziemskich minerałów odpowiada migotaniu dalekich gwiazd, słońce odbija się w kropli wody, obłoki są fantastycznymi myślami ziemi, kwiaty odzwierciedlają ludzkie uczucia, a echo w górach jest obrazem dźwięku. W ten sposób natura tworzy swój język, tajemniczy szyfr, który człowiek, będący wszak częścią natury, może odczytać. Taką dynamiczną i harmonijną całością — nie dysharmonijną jak w *Godzinie myśli* Słowackiego — jest też natura u Mochnackiego. „Jako cień drzewa rozściela się na płaszczyźnie i jak się obraz tego drzewa maluje w ruchomym strumieniu — tak cała natura z wszystkimi stworzeniami swymi, biegami, siłami, odbija się w ostatniej mocy, w ostatniej potędze swojej — w myśli człowieka” — pisał. Zadaniem poety jest więc odczytanie języka kosmosu, czego dokonać może jedynie uważnie wsłuchując się we własne natchnienia, schodząc w głąb samego siebie, by tam odnaleźć rozwiązanie zagadki wszechświata. Poeta odkrywa je — tak jak w Mickiewiczowskiej *Romantyczności* — „sercem”. Człowiek wewnętrzny staje się środkiem czującego uniwersum, poezja — odbiciem świadomości natury.

Jak sens poezji stanowi w teorii Mochnackiego wewnętrzne, spirytualne życie człowieka, tak też poezja narodowa zasługuje na to miano, jeśli jest odzwierciedleniem wewnętrznej istoty narodu. Istota narodu — pisał Mochnacki — „jest to zbiór wszystkich jego

„yobrażeń, wszystkich pojęć i uczuć, odpowiadających religii, instytucjom politycznym, prawodawstwu, obyczajom, a nawet będących w ścisłym związku z położeniem geograficznym, klimatem i innymi warunkami empirycznego bytu”. Wyrażenie, ucieleśnienie owych wspólnych pojęć i wyobrażeń czyni literaturę narodową. Toteż jej zadaniem jest również przywołanie i przeżycie narodowej przeszłości, którą pojmował Mochnacki jako jedność tradycji historycznej i mitycznej. Szukał jej, podobnie jak wielu romantyków, przede wszystkim w średniowieczu. Epokę tę uważał za polskie „poetyckie czasy”, czasy wielkich idei i wielkich charakterów, gdy poezja panowała jeszcze w życiu. Ożywienie „ducha wieków średnich” w poezji romantycznej traktował jako powrót do początków historii, do okresu, kiedy istota narodu nie została jeszcze stłumiona przez cywilizację i ujawniała się w swej właściwej postaci. Taka literatura — sądził Mochnacki — pozwala narodowi uświadomić sobie własną tożsamość wewnętrzną. Ów proces zdobywania samowiedzy nazywał „u z n a n i e m s i ę n a r o d u w swoim jestestwie”. Przełomową rolę literatury romantycznej widział w tym właśnie, iż dzięki niej naród polski zdobył szansę rozpoznania samego siebie.

Idea zakorzenienia poezji w duchu i w ideale mogła być odczytywana na dwa sposoby. Mogła prowadzić do romantycznego kwietyzmu, a więc oderwania się od rzeczywistości teraźniejszej, pozostawiania w idealnym świecie marzeń. Droga Mochnackiego prowadziła jednak do ucieleśnienia owych wewnętrznych projektów egzystencji także w życiu materialnym i praktycznym. Poezja romantyczna stawała się bowiem nie tylko słowem, ale także sposobem, stylem życia. Stawała się czynem. W okresie poprzedzającym powstanie listopadowe zarówno dla Mochnackiego, jak i dla większości romantyków polskich oznaczało to przede wszystkim czyn polityczny. Czyn miał być poświadczeniem zdobytej dzięki romantycznej poezji narodowej samoświadomości. Miał być sam narodową poezją — ucieleśnieniem w życiu istoty narodu. Już w dniach powstania pisał Mochnacki: „Czas wreszcie przestać pisać o sztuce. Co innego zapewne mamy teraz w głowie i w sercu. Improvizowaliśmy najśliczniejsze poema Narodowego Powstania! Życie nasze już jest poezją. — Zgiełk oręża i huk dział. — Ten odtąd będzie nasz rytm i ta melodia”.

#### 4. Poezja i polityka

Od początku konfliktu wyznawców nowej sztuki i obrońców starej obie strony zdawały sobie sprawę, iż nie jest to jedynie spór o „reguły poezji”. Klasycy dostrzegali zmianę w stylu zachowania młodej generacji, mieli też poczucie odrębności jej języka i z dużą przenikliwością łączyli te zjawiska zarówno z niepokojami w literaturze, jak i z ruchem polityczno-narodowym wśród młodzieży. W istocie ów nowy styl bycia, w równej mierze jak przełom dokonujący się wśród pojęć estetycznych, filozoficznych, społecznych i politycznych, pozostawał w ścisłym związku z powstawaniem kolejnych organizacji spiskowych i z manifestacjami patriotycznymi. Toteż szczególnie w ostatnich latach przed powstaniem listopadowym dyskusje literackie, np. spór o *Konrada Wallenroda*, nabierały coraz wyraźniejszego charakteru politycznego. Literatura — twierdził potem Mochnacki — konspirowała tak jak ludzie. Krytycy okresu powstaniowego byli zresztą skłonni przeceniać ówczesną siłę związków poezji i polityki. I tak, już w czasie powstania rzecznik romantyzmu i publicysta Józefat Bolesław Ostrowski opublikował w „Kurjerze Polskim” (1830) stwierdzenie: „My pod chorągwią romantyczności, burzącej dawne prawidła w sztukach, filozofii, wzywającej niczym nie ograniczonej wolności myślenia, wzywaliśmy politycznej rewolucji”. „Szkoła romantyczna” miała być szkołą politycznego buntu. Rewolucję literacką zaś przedstawiono jako kamuflaż dla zrealizowania celu właściwego — rewolucji politycznej. Upojony zrywem patriotycznym, publicysta dokonał redukcji politycznej romantyzmu, sprowadzając bogactwo literatury do wąskiego jedynie wymiaru — polityki.

Niemniej, to właśnie literatura romantyczna programowo zakładała związek „poezji” i „życia”, a więc łączność zarówno z przeżyciami jednostki, jak narodu. Łączyła też „przeszłość” z „teraźniejszością”, pozwalając każdemu, by zobaczył w sobie samym nie tylko człowieka żyjącego dniem dzisiejszym, ale również bohatera i współtwórcę historii, który mógł stać się podobny do innych wielkich bohaterów z dawnych dziejów. Tym bardziej że literatura romantyczna miała być dla wszystkich, dla społeczeństwa, dla narodu, nie jedynie dla wytrawnych znawców estetycznego

„runku”. Już Brodziński pisał: „Nie jest ona dla oddzielnej klasy, dobry gust sobie przyznawającej, ale dla całej publiczności”. Ten sam duch demokratyczny ożywiał więc literaturę i kierował przemianami społecznymi.

Poezja przedlistopadowa była literaturą ruchu i energii. Ujmując rzeczywistość w kategoriach historycznych, podważała statyczność obrazu oświeceniowego świata, ujawniała jego ruchliwą zmienność. Pokazywała, że bywał inny oraz że taki jak jest, być zawsze nie musi. Zamiast ładu dostrzegała sprzeczności. Napięcia pomiędzy ideałem a prozą życia, marzeniem a realnością, jednostką, jej cierpieniem i miłością a zbiorowością wyzwały się zmuszającą do działania. Żywioły natury, a zwłaszcza ogień, płomień, wybuchający wulkan, pękające lody, wichur szalony i zwycięskie słońce — to ulubione obrazy Wielkiej Przemiany, nie tylko możliwej, lecz koniecznej i bliskiej. Były to także słowa z owego niespokojnego języka, którego nie rozumieli „starzy”.

Poetyccy bohaterowie kierowali się również uczuciami gwałtownymi, silnymi namiętnościami, pragnieniem przekroczenia wszelkich ograniczeń, egzaltacją, czasem — rozpaczą. I także były ich czyny: całą mocą swej osobowości atakowali rzeczywistość, która zdawała się im nie do zniesienia. W maksymalizmie swego buntu potrafili zdobyć się na działania bezwzględne, ostateczne, nieraz okrutne. „Jest zapewne sielskość w charakterze naszego narodu; ale są i inne strony tego charakteru, dalekie od «niewinnie genialnego» idyllizmu. Nie same zielone gaje i dąbrowy ma ziemia polska, ale także granitowe skały i przepaście; a w klimacie tutejszym są burze nawalne i pioruny — jak i w historii” — pisał Mochnacki, stając w obronie romantycznych „uczuć gwałtownych” i sprzeciwiając się przekonaniu Brodzińskiego o „sielskim” oraz „idyllicznym” duchu Polaków. W energii poezji widział bowiem jej niewątpliwie rewolucyjną siłę.

Literatura romantyczna tworzyła więc nowych bohaterów i nowe modele zachowań. Postaci średniowiecznych wojowników ożywiały marzenia o rycerskiej walce zbrojnej. Samotnik-indywidualista, pozostający w kolizji ze światem i okrywający swe działania płaszczem tajemnicy, łatwo stawał się współczesnym spiskowcem. Sens owych zachowań bywał zresztą często rozumiany po-

wierzchnie i zgodnie z potrzebami czasu — tak jak stało się to w wypadku *Konrada Wallenroda*, utworu odczytanego jako jednoznaczne wezwanie do otwartej walki. Stawiane przez poetów pytania i tragiczne dylematy okazały się ważne dopiero później, z perspektywy zaszłych już wypadków historycznych. Przed powstaniem i podczas powstania listopadowego takie modele zachowań sprzyjały przede wszystkim teatralizacji życia narodowego, a więc kształtowaniu się konwencjonalnych form, w których ujawniały się dążenia patriotyczne.

Gdy romantyczni poeci twierdzili, iż prawdziwą rzeczywistością nie jest to, co dostrzegają zmysły i rozum, lecz wewnętrzny świat duchowy, sądy te miały również swój wymiar polityczny. Oznaczało to bowiem, iż prawdziwe życie narodu nie polega na jego „empirycznym” bycie, ale ukryte jest w głębi, w duchu narodowym. Upadku państwowości i niewoli nie utożsamiano zatem ze śmiercią narodu. Tym samym pytano o prawomocność „faktycznego” i „rozsądnego” porządku politycznego w Europie. I odpowiadano, że będzie on prawdziwy i prawomocny wówczas dopiero, gdy zacznie odpowiadać owej wewnętrznej prawdzie tkwiącej w narodach — ich pojęciom, wyobrażeniom, uczuciom. Takim ucieleśnieniem istoty narodu i zwycięstwem ducha nad materią miało być powstanie listopadowe.

## IX. Poezja powstania listopadowego

Poezja powstania listopadowego była literaturą czynu. Od pierwszych chwil po wybuchu powstania (29 listopada 1830 r.) wzywała do broni, agitowała, towarzyszyła powstańcom na biwakach, stawiała się pieśnią wojenną, opiewała bohaterów i ich zwycięstwa, podążając z żołnierzami aż do klęski i przekraczając granice Polski wraz z udającymi się na emigrację. Nie był to jednakże koniec, przeciwnie — to właśnie w utworach napisanych podczas powstania listopadowego i wkrótce po nim skrytykowała się ostatecznie romantyczny kanon poezji narodowej, który swą obecnością naznaczył na trwałe nowożytną kulturę polską.

Twórcami poezji listopadowej byli poeci-żołnierze, m.in.: **Seweryn Goszczyński, Maurycy Gosławski, Konstanty Gaszyński, Rajnold Suchodolski, Hieronim Kajsiwicz, Franciszek Kowalski**. Spośród poezji żołnierskich najwybitniejsze okazały się rozpoczęte podczas powstania, a wydane dopiero na emigracji w Paryżu, *Pieśni Janusza* (1835) **Wincentego Pola** (1807-1872) oraz cykle *Wspomnienia z czasów wojny narodowej* i *Sonety wojenne* (1833) **Stefana Garczyńskiego** (1805-1833).

Kanon poezji patriotycznej, który dziś traktowany jest jako romantyczny, powstał z połączenia różnych konwencji poetyckich i różnych tradycji. Obok nurtu klasycystycznego i ściśle romantycznego pojawiły się w poezji powstańczej nawiązania do starych pieśni wojennych, do poezji barskiej i insurekcji kościuszkowskiej, do Porozbiorowej piosenki patriotycznej i żołnierskiej, politycznej satyry ulicznej i poezji ludowej. Przywoływano też poezję europejskiej

tradycji walk wyzwoleniczych i rewolucyjnych, szczególnie francuską — od czasów Wielkiej Rewolucji po rewolucję lipcową, a także okresu napoleońskiej chwały — oraz niemiecką, buntowniczą poezję „*Sturm und Drang*”. Spośród wielu gatunków poetyckich owych czasów, takich jak ody, hymny, ballady, sonety, największą popularność zdobyły pieśni i piosenki. Poezja mówiona i śpiewana — razem słuchana i razem wykonywana — sprzyjała bowiem tworzeniu się niezbędnej w walce wspólnoty.

Najważniejszą pieśnią powstania listopadowego nie był utwór romantyczny, lecz obecny hymn narodowy *Mazurek Dąbrowskiego*, ułożony jako *Pieśń legionów polskich we Włoszech* (1797) przez **Józefa Wybickiego** (1747-1822). Pieśń ta — śpiewana na ludową melodię podlaską — stała się hymnem bojowym, a jako hymn narodowy zabrzmiała po raz pierwszy w marcu 1831 r., podczas dekorowania odznaczonych żołnierzy na placu Krasińskich w Warszawie. Świadectwem niezwyklej popularności *Mazurek Dąbrowskiego* było kilkanaście pieśni parafrazujących słowa lub napisanych na jego nutę. Wśród najważniejszych idei *Jeszcze Polska nie zginęła...* trzeba zwrócić uwagę na tę, która wypowiadała możliwość istnienia narodu bez państwa i stała się fundamentem świadomości narodowej czasów niewoli. Ojczyzna żyje, „póki my żyjemy”, a więc żyje naszym życiem. Tę myśl podchwycił i rozwinął romantyzm — myśl o takim u w e w n ę t r z n i e n i u ojczyzny, by żyła ona naszym życiem. Wówczas zewnętrzne unicestwienie państwa nie jest w stanie przekreślić jej wewnętrznego bytu. „Słowa te znaczą, że ludzie zachowują w sobie to, co stanowi istotę narodowości polskiej, zdolni są przedłużyć byt ojczyzny niezależnie od wszelkich warunków politycznych i mogą dążyć do jego przywrócenia” — mówił Mickiewicz podczas prelekcji w College de France w 1842 r.

Drugą pieśnią powstania listopadowego była *Warszawianka* („Oto dziś dzień krwi i chwały...”) — utwór **Casimira Delavigne**, francuskiego poety i dramaturga, znanego ze sprzyjania ruchom wolnościowym — odśpiewana po raz pierwszy w czasie koncertu na rzecz Polaków w Paryżu 1 III 1831. W Polsce znana była w tłumaczeniu Karola Sienkiewicza; z muzyką Karola Kurpińskiego wykonana została pierwszy raz w Teatrze Narodowym 5 IV 1831. Pieśń głosiła braterstwo ludów w walce z tyranią. Wyrażała charakterystyczne dla

postawy romantycznej pragnienie natychmiastowego rozstrzygnięcia „walce orężnej: „Dziś twój tryumf albo zgon”. Zawierała też przekonanie, iż wolność jest wartością większą niż życie, zapewniając:

Kto przeżyje, wolnym będzie;  
Kto umiera, wolnym już.

pieśń ta doczekała się również wielu naśladowań. W przyszłości Stanisław Wyspiański miał z niej uczynić motyw przewodni dramatu *Warszawianka* (1898).

Wiele spośród poetyckich utworów listopadowych także było pisanych do śpiewania. Najbardziej znane z nich to np. *Krakusy*, *Maroderka*, *Stary ułan pod Brodnicą*, *Śpiew z mogiły Pola*, *Śpiew* („Dalej, bracia, do bułata...”), *Polonez* („Patrz, Kościuszek, na nas z nieba...”) Suchodolskiego, *Ulan na wedecie* Kowalskiego, *Czarna sukienka* Gaszyńskiego. Ten nurt piosenkowy, wykazujący wyraźne pokrewieństwo z piosenką ludową, ugruntował na długie lata estetyczny obraz wojny jako przygody, na który składały się: ułan, dziewczyna (jak malina), konik i szabelka. Upowszechnienie się struktur pieśniowych w liryce powstańczej nie pozostało bez wpływu na dalszy rozwój poezji, zwłaszcza popularnej poezji drugiego pokolenia romantyków krajowych.

Czas powstania nie zrodził jednak wielu prawdziwie wybitnych i oryginalnych dzieł. W przełomowych, jak ten, momentach historycznych nie ma bowiem zazwyczaj warunków do kształtowania się nowatorstwa artystycznego. Literatura odwołuje się raczej do pojęć i form tradycyjnych, powszechnie akceptowanych i zrozumiałych, które są wypróbowanym już środkiem społecznego porozumiewania się. Literatura czynu musi być przede wszystkim skuteczna. Ma zagrzewać do boju, budzić męstwo i zdecydowanie, łączyć ludzi, dając im poczucie tożsamości z walczącą wspólnotą, nie zaś — stawiać pytania, wyrażać indywidualne uczucia i dylematy czy podważać wartość zbiorowych wyobrażeń. Toteż poezja powstania Porywała przede wszystkim siłą wyrażenia, otwartego przedstawienia uczuć wspólnych, które dotąd nie mogły być głośno wypowiedziane. Dlatego też posługiwała się prostym, często „żołnierskim” językiem i nieskomplikowanym stylem, dbając, by zawarty w niej ładunek uczucia trafiał wprost do „serca narodu”.

Kanon romantycznej poezji narodowej ukształtowany w dobie powstania Stefania Skwarczyńska, teoretyk i historyk literatury, nazwała „poetyką listopadową”. Poetyka ta miała charakter tyrt e j s k i. Określenie to wywodzi się od postaci Tyrteusza, greckiego poety z VII w. p.n.e. Według legendarnego przekazu pieśni Tyrteusza zadecydowały o zwycięstwie Spartan w ich walkach z Messeńczykami, bowiem pobudzając męstwo wojenne, czyniły ludzi nieugiętymi. Legenda Tyrteusza, popularna w Polsce zwłaszcza po utracie niepodległości, przekształciła go w symbol patriotycznej poezji bojowej. Wzorem dla powstańczej liryki tyrtejskiej stała się *Pieśń wajdeloty* z *Konrada Wallenroda* Mickiewicza. Zakładała ona bowiem współoddziaływanie na siebie poezji i czynu — poezja stawiała się czynem, zaś czyn traktowano jako poezję ucieleśniającą się w życiu. Zadaniem poety było więc uczestnictwo w sprawach narodu, pełne, aż do heroizmu, zaangażowanie w działania narodowej wspólnoty. Oznaczało to również, że poeta powinien być także żołnierzem, powinien osobiście brać udział w powstaniu. Tak rozumiana zgodność literatury i czynu, a nawet konieczność poświęcenia życia za prawdę poezji stała się kryterium decydującym o wartości moralnej poezji, ojej prawdzie i szczerości. Owa nierozdzielność literatury i walki, głoszona z całą mocą przez romantyków, sprawiła, iż z perspektywy późniejszych pokoleń niemal cała poezja romantyczna — nawet wtedy, gdy nie wzywała bezpośrednio do przeciwstawienia się wrogowi — była traktowana jako tyrtejska. Romantyzm uważano bowiem — i uważa się tak często również dzisiaj — przede wszystkim za zawsze aktualny, moralno-poetycki nakaz patriotyczny. Dla interpretacji owego szerzej pojmowanego tyrteizmu romantycznego jako trwałej cechy polskiej tradycji Maria Janion wprowadziła określenie „kultury tyrtejskiej”.

Z punktu widzenia nakazu tyrtejskiego zrozumiałe były niechęć i oburzenie niektórych uczestników powstania, iż ani Adam Mickiewicz, ani Juliusz Słowacki nie wzięli bezpośredniego udziału w walkach. Sprawa ta na długo stała się zresztą jednym ze „wstydliwych” i wywołujących zażarte spory interpretatorów epizodów historii romantyzmu. Niektórzy spośród poetów-żołnierzy potępili więc moralnie szczególnie Mickiewicza — jako autora *Konrada Wallenroda* i *Ody do młodości* — ale także Słowackiego za sprzecz-

ność osobistej postawy z ich utworami, które odczytywano jako wezwanie do walki. „Tutaj każdy Wallenrodem!” — pisał z wyrzutem Gosławski w wierszu do Mickiewicza. Zaś Słowackiemu Garczyński zarzucał tchórzostwo i odmawiał mu miana prawdziwego poety. W kulturze tyrtejskiej bowiem nie może być tolerowana myśl, iż rzeczą poety jest pisanie — nie zaś walka na bagnety. Właśnie przeciwko takiemu to duchowemu terrorowi tyrtejskiej poezji kierował swe słowa Wallenrod, gdy w Mickiewiczowskim poemacie wybuchł żalem do pieśni Halbana. A jednak z perspektywy historii literatury okazało się, że najwybitniejsze utwory o tematyce listopadowej wyszły spod piór Mickiewicza i Słowackiego.

Mickiewicz — po uzyskaniu paszportu dzięki pomocy życzliwych Rosjan — w 1829 r. wyjechał z Rosji i udał się w półtoraroczną podróż po Europie: poprzez Niemcy, Szwajcarię i Włochy dotarł do Rzymu. (O podróżach poety i jego twórczości w tym okresie zob. rozdz. XI, 1). Tu w połowie grudnia 1830 r. dowiedział się o wybuchu powstania. Realizacja powziętego zamiaru powrotu do kraju odwlekała się z nie całkiem jasnych przyczyn. W czerwcu 1831 r. przybył do Paryża (być może biorąc udział w jakiejś akcji politycznej prowadzonej za granicą), skąd dotarł w sierpniu do Wielkopolski. Podobno próbował przedostać się nielegalnie do Królestwa, lecz ostatecznie (zapewne wobec oczywistej już klęski) projektu zaniechał i przez kilka miesięcy mieszkał w wielkopolskich dworach ziemiańskich. Do wierszy Mickiewicza bezpośrednio związanych z powstaniem należą: *Nocleg* (ogł. 1852), *Reduta Ordona* (ogł. 1833), *Śmierć pułkownika* (zob. rozdz. V, 2) i napisana nieco później *Pieśń żołnierza* (ogł. 1861). Z wierszy tych największą popularność zdobyła *Reduta Ordona*, opowieść o bitwie, nadająca jej wymiar historyzoficznego symbolu zmagania się heroizmu wolności z tyranią. Pojawiła się tu myśl ważna zarówno dla poezji listopadowej, jak i późniejszej literatury narodowej: uwydatniając nierozzerwalny związek polskości i wolności, głosiła potęgę świętej sprawy. Romantyczna „religia wolności” nakazywała wierzyć, iż obrońcy niepodległości, nawet słabi materialnie, zwyciężą siłą swej idei — tak jak w Mickiewiczowskim wierszu odnoszą zwycięstwo nad wojskami cara, którego postać przybiera tu rysy szatana.



Bohater *Reduty Ordona* wzorowany był na osobie autentycznego dowódcy jednego z fortów Woli podczas oblężenia Warszawy w 1831 r. — Juliana Konstantego Ordona. Dzięki Mickiewiczowi przeszedł on do legendy jako samobójca patriotyczny wysadzający w powietrze swą redutę. W rzeczywistości ranny Ordon przeżył, udał się na emigrację, walczył „za wolność naszą i waszą”, min. podczas wojny krymskiej w Turcji. W 1855 r. rozmawiał nawet z Mickiewiczem: „— Jestem Ordon, któregoś pan na tamten świat wyprawił. — Roześmiał się i uściskaliśmy się” — wspominał. Dwadzieścia dwa lata później popełnił samobójstwo naprawdę — wystrzelił z pistoletu — nie mogąc znieść dłużej egzystencji tułacza pozbawionego ojczyzny. Tak spotkały się ze sobą prawda życia i prawda poezji, a utwór poświęcony obronie fortu Ordona przetrwał w świadomości wielu pokoleń, stając się rodzajem elementarza patriotyzmu. Oddziaływanie jego idei w okresie zaborów ukazał Stefan Żeromski w *Szyfowych pracach* (1897). Nawiązaniem do tego wiersza jest też współczesna, parodystyczna sztuka Sławomira Mrożka *Śmierć porucznika* (1963).

Juliusz Słowacki opuścił Warszawę w marcu 1831 r. z nie wyjaśnionych do dziś jednoznacznie przyczyn. Udał się do Berlina, a stamtąd jako kurier Rządu Narodowego do Londynu. Wywiązawszy się z misji, osiadł w Paryżu. Słowacki stał się bardem powstania już w pierwszych dniach po wybuchu jako autor *Hymnu* — utworu deklamowanego jako hymn bojowy, opublikowanego w powstańczej prasie i wielokrotnie przedrukowywanego. *Hymn* nawiązywał do staropolskiej *Bogurodzicy* śpiewanej przez rycerstwo na polach Grunwaldu:

Bogarodzico, Dziewico!  
Słuchaj nas, Matko Boża,  
To ojców naszych śpiew.

Utwór odwoływał się do dawnej potęgi narodu, która odrodzić się miała w powstaniu. Ponowne narodziny polskiej świetności przedstawił Słowacki, używając symbolu często pojawiającego się w poezji klasycystycznej: Feniksa powstającego z popiołów. *Hymn* wyraża też ważną dla myśli romantycznej wiarę, iż pieśń wolności nie tylko łączy we wspólnym uczuciu narody braterskie, lecz może także przekraczać

granice dzielące wrogów. Może bowiem zwyciężać, poruszając ludzkie serca, także serca przeciwników. „I tam są ludzie — i tam mają dusze” — mówi się w utworze.

W tym samym mniej więcej czasie powstają kolejne wiersze insurekcyjne Słowackiego: *Oda do wolności* — będąca świadomym nawiązaniem do *Ody do młodości* Mickiewicza, *Kulik* — utwór przedstawiający niezwykle „polski kulig”: werbunek ochotników do powstania, oraz napisana już po wyjeździe z kraju *Pieśń legionu litewskiego*. Do tematyki powstańczej Słowacki będzie jeszcze wielokrotnie powracał, np. w czasowo najbliższym utworze pt. *Duma o Wacławie Rzewuskim* (1833) i w późniejszym wierszu *Sowiński w okopach Woli* (powst. 1844-1845), będącym opowieścią o bohaterze — kalekim generale, który zginął podczas obrony Warszawy.

## X. Po klęsce

### 1. Emigracja i kraj

Nazwą Wielka Emigracja zwykło się określać polityczne wychodźstwo polskie po powstaniu listopadowym skupione przede wszystkim we Francji. Mniejsze ośrodki emigrantów znajdowały się także w Anglii i Belgii. Określenie „wielka” nie dotyczy ilości emigrantów (ich liczebność utrzymywała się w granicach 6-7 tys. ludzi), lecz wartości stworzonego przez nią dorobku politycznego i literackiego, który stał się wzorem dla wszystkich późniejszych emigracji polskich.

Emigracja składała się z żołnierzy biorących udział w walkach zbrojnych, członków Rządu Narodowego — z jego prezesem ks. Adamem Czartoryskim, Joachimem Lelewelem i Julianem Ursynem Niemcewiczem, z posłów sejmowych, wyższych urzędników, działaczy politycznych i publicystów. Za granicą znalazła się większość najwybitniejszych postaci życia literackiego, m.in.: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński (zob. rozdz. XI, 7), Mochnacki, Zaleski, Goszczyński (od 1838 r.), Garczyński, Gaszyński, Kajsiewicz, Czajkowski oraz poeta i publicysta **Stefan Witwicki**. Pod koniec lat czterdziestych do emigrantów dołączyli: znakomity krytyk literacki **Julian Klaczko** i Cyprian Kamil Norwid (zob. rozdz. XVIII). W Paryżu mieszkał także **Fryderyk Chopin**. Z czasem na emigrację przybywali uczestnicy kolejnych ruchów wyzwoleńczych (1846, 1848) i niektórzy zagrożeni aresztowaniem spiskowcy.

Uchodźstwo żyło bujnym życiem politycznym, tworząc liczne, coraz silniej zwalczające się ugrupowania. W okresie 1832-1862 ukazywało się na emigracji ok. 120 czasopism. Wiele z nich publikowało utwory literackie i zajmowało się literaturą, prowadziło działy bibliograficzne z notatkami o nowościach na emigracji i w kraju. Większość z nich traktowała jednak literaturę instrumentalnie, a krytykę literacką podporządkowała toczącej się wśród emigrantów społecznej i politycznej debacie o przyszłości Polski i emigracji oraz wewnętrznym sporom światopoglądowym. Najważniejszymi pismami były: „Pamiętnik Emigracji”, „Pielgrzym Polski” (w 1833 r. redagowany przez Mickiewicza), „Nowa Polska”, katolicko-konserwatywna „Młoda Polska”; związane z Towarzystwem Demokratycznym Polskim: „Demokrata Polski” i satyryczny „Pszonka”; organ skupionego wokół ks. Czartoryskiego obozu konserwatywnego (zwanego Hotelem Lambert) „Trzeci Maj” oraz znajdujące się w sferze jego wpływów: „Kronika Emigracji Polskiej”, „Kraj i Emigracja”, „Dziennik Narodowy” i „Wiadomości Polskie”. Wydawano też szereg czasopism w językach obcych (głównie po francusku) oraz wiele broszur i pism ulotnych.

Centrum emigracji stał się Paryż. Tutaj przede wszystkim tworzone organizacje polityczne i towarzystwa naukowo-społeczne, z których rolę najbardziej znaczącą odegrało założone w 1832 r. Towarzystwo Literackie Polskie (od 1854 Towarzystwo Historyczno-Literackie). Ważnym przedsięwzięciem było otwarcie szkoły polskiej w dzielnicy Batignolles oraz utworzenie w 1838 r. — pod auspicjami Towarzystwa — istniejącej do dziś Biblioteki Polskiej na Wyspie Św. Ludwika. Biblioteka stała się nie tylko jednym z najważniejszych ośrodków dokumentacji historii i literatury polskiej — gromadzi druki zwarte, rękopisy, ryciny, mapy — ale jest także symbolem trwałości kultury narodowej na emigracji. W tym samym budynku mieści się obecnie również powstałe jako pierwsze poświęcone literaturze polskiej Muzeum im. A. Mickiewicza (powst. 1903).

Istotną rolę dla rozwoju książki polskiej odegrało otwarcie w 1833 r. Księgarni Polskiej przez **Eustachego Januszkiewicza**, który w 1835 r. wraz z **Aleksandrem Jełowickim** założył też drukarnię. Tu ukazywały się m.in. utwory Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego. Organizacja druku i księgarstwa miała duże znaczenie nie

tylko dla sytuacji wydawniczej pisarzy emigracyjnych, ale także dla kolportażu zakazanych druków do kraju. Przemycano zarówno pisma, jak książki, w sposób zorganizowany i prywatnie z Paryża, Londynu, Genewy, Lipska, przez „zieloną granicę” na plecach przemytników, w przesyłkach różnego typu towarów, np. w beczkach na wino, w zmienionych okładkach, w skrzyniach z legalnymi książkami. W kraju książki potrzebne były nie tylko konspiracjom dla celów edukacji patriotycznej. Ich zdobywanie, kupowanie, czytanie, przepisywanie traktowano jako czynny sprzeciw wobec niewoli. To właśnie w I połowie XIX w. wytworzyła się patriotyczna moda lektury zakazanej. Warunki historyczne sprawiły, iż okazała się ona bardzo trwała — odżyła pod panowaniem cenzury i w czasach prześladowań wolnej literatury w PRL.

Ten ograniczony kontakt emigracji z krajem nie zmieniał faktu boleśnie odczuwanego rozdzielenia polskiego życia kulturalnego. W Królestwie Kongresowym epoki paskiewiczowskiej (nazwanej tak od pierwszego po powstaniu namiestnika Królestwa, feldmarszałka Iwana Paskiewicza) zapanował terror wojskowo-policyjny, połączony ze zniesieniem swobód kulturalnych, prześladowaniem wszelkich inicjatyw w tej dziedzinie, z cenzurą, likwidacją Towarzystwa Przyjaciół Nauk, uniwersytetu, bibliotek, z utrzymywaniem nadzoru nad Teatrem Narodowym. Po roku 1840 ruch intelektualny ożywił się, m.in. pojawiło się wówczas znakomite pismo naukowo-literackie „Biblioteka Warszawska” (1841-1914). Niemniej Warszawa zaczęła odzyskiwać rolę centrum kulturalnego dopiero na kilka lat przed powstaniem styczniowym.

Życie literackie mogło toczyć się nieco swobodniej w Galicji i Krakowie. Tu schroniło się wielu uczestników powstania listopadowego, którzy wkrótce rozpoczęli zawiązywanie nowych konspiracji. Tu w 1832 r. powstała grupa literacka, zwana grupą *Z i e w o n i i*. Działała ona do 1838 r., kiedy to rozpadła się wskutek aresztowań i przymusowych wyjazdów za granicę. Należeli do niej demokratycznie nastawieni pisarze, m.in. **August Bielowski**, bracia **Aleksander (Leszek)** i **Józef Dunin-Borkowscy**, **Lucjan Siemieński** i (początkowo) **Goszczyński**. Grupa ta wystąpiła ze słowiańskim programem romantyzmu, którego manifestacją były dwa tomy wydane przez nią almanachu *Ziemia* (1834 i 1838).

We Lwowie działał stały teatr polski, kierowany przez **Jana Nepomucena Kamińskiego**, potem przejęty przez **Stanisława Skarbka**. Zarówno tu, jak w Krakowie ukazywał się szereg czasopism społeczno-kulturalnych. Ważną rolę w kształtowaniu się oblicza czasopiśmiennictwa odegrał almanach *Haliczanin* (1830), wydawany przez **Walentego Chłędowskiego** i uznany za prezentację romantyzmu galicyjskiego. Do rozwoju idei demokratyczno-powstańczych przyczynił się w latach czterdziestych „Dziennik Mód Paryskich”, później zaś „Dziennik Literacki”. Rok 1848 był istotny dla prasy krakowskiej z powodu założenia „Czasu”, dziennika mającego prezentować zyskujące wówczas na znaczeniu idee konserwatywne. Pismo to wydawało także specjalny dodatek literacki.

W latach czterdziestych nastąpiło również ożywienie kulturalne Wielkopolski, mającej pewną swobodę zrzeszeń i słowa. Tu także ukazywały się liczne pisma, w których publikowali ludzie pióra z obszaru całej dawnej Polski i z emigracji. Poznańskie stało się też ważnym ośrodkiem wydawniczym.

Inicjatywy i starania na terenach wszystkich zaborów nie mogły jednak zrównoważyć pozbawienia kraju większej części elity literackiej. Toteż rozwijająca się w ciężkich warunkach politycznych literatura krajowa pozostawała w cieniu twórczości emigracyjnej, nieskrępowanej cenzuralnie i nie zagrożonej represjami.

## 2. Literatura państwem duchowym Polaków

Powstanie listopadowe i jego klęska miały przełomowe znaczenie dla dalszego rozwoju polskiej literatury romantycznej. Cechą szczególnie wyróżniającą rozpoczynający się okres było silniejsze niż do tej pory połączenie egzystencji i historii: wszelkie problemy dotyczące ludzkiego „ja” przedstawiano w ścisłym związku z rzeczywistością historyczną narodu, zaś pragnienia jednostki ujmowano jako nierozłączne z dążeniami narodowej wspólnoty. Wielkie tematy literackie: Miłość, Śmierć, Natura, Bóg stały się nierozdzielne z romantycznym tematem: Ojczyzna.

Wiele spośród pytań, które literatura stawiała dotąd, ustąpiło miejsca nowym. Pierwszym z nich było pytanie o przyczyny upadku

powstania. Drugim — pytanie o przyszłość Polaków, o szanse Polski i nadzieje wyrzuconych z jej granic emigrantów-tułaczy. Politycy i publicyści roztrząsali sprawy praktyczne: polityczne, wojskowe, społeczne. Literatura pytała o wymiar duchowy wydarzeń. Jej bohaterem stał się człowiek dążący ku wolności. Zadawała ona pytania o ludzką moc kreowania wydarzeń historycznych i o przyczyny słabości człowieka. Pytała o to, czy człowiek może i jak może stać się twórcą historii.

To, co stało się z Polską w porządku historycznym — sądzili romantycy — pojąć można tylko przez odwołanie się do porządku ponadhistorycznego. Świat duchowy odkrywany w romantyzmie przedlistopadowym zyskał teraz wyraźnie większą rolę. To właśnie w rzeczywistości duchowej tkwić miały — wedle słów Mickiewicza — „ukryte sprężyny wszystkiego, co się dzieje na ziemi”. Wiara w przewagę „ducha” nad „materią”, przekonanie, iż dziejami ziemskimi kierują wyższe prawa duchowe, łączyła się ze wzrostem religijności romantyków — z ich poszukiwaniem sakralnego ładu świata, który dawałby nadzieję na życie w wolności dla Polski i dla każdego Polaka z osobna. Toteż w literaturze tego czasu pojawia się szereg motywów chrześcijańskich. Formy owej religijności i romantyczne zmagania o wiarę przybierały często charakter niezwykle dramatyczny.

W latach trzydziestych i czterdziestych nastąpiła pewna zmiana modelu literatury i roli poety. Wzrosło bowiem znaczenie poezji wieszczej, a więc takiej, która wyjaśniałaby sens istnienia człowieka, narodu i ludzkości. Słowa „wieszcz” używano już w polszczyźnie XVIII i początków XIX w. jako uwznioślającego synonimu poety. Wieszcz — to poeta żyjący pełniejszym i wyższym od innych życiem duchowym, zdolny objawiać prawdy intuicyjnie uchwycone, a niedostępne racjonalnemu poznaniu. W szczególności miał on być wyróżniony darem profetycznym, a więc umiejętnością widzenia przyszłości. Wieszcz — geniusz poezji stawał się postacią, którą romantyczna wyobraźnia kojarzyła z kapłanem, prorokiem i magiem jednocześnie. W życiu emigracyjnym, skoncentrowanym wokół autorytetów nieformalnych, pojęcie wieszczą zyskało szczególne znaczenie duchowego przywódcy narodu. Z tak pojętej roli wieszczą płynęły istotne konsekwencje dla całej, również późniejszej

kultury polskiej, utrwalając w niej potrzebę wielkich poetyckich duchów przywódczych. Z czasem pojęcie wieszczą zbanalizowało się, a nieustanne posługiwanie się „trójką wieszczów” (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński) dla rozmaitych celów politycznych i wychowawczych sprawiło, że emocjonalny sens, jaki nadawali mu romantycy, zanikł, a samo słowo wyblakło, bądź stało się określeniem ironicznym.

Wyjątkowo ścisły związek pomiędzy egzystencją a historią czy — mówiąc inaczej — podkreślanie jedności ludzkiego życia prywatnego i dziejów zbiorowości narodowej bywa uważane za cechę wyróżniającą romantyzm polski spośród romantyzmów europejskich. Istnieją jednakże różne możliwości oceny tej odmienności. Zdaniem niektórych interpretatorów, tak silne połączenie egzystencji jednostkowej z historią narodu oznaczało zubożające podporządkowanie całej problematyki egzystencjalnej sprawie niepodległości narodowej, a także ograniczenie wszechstronności sztuki do funkcji patriotycznej. Z tego punktu widzenia romantyzm polistopadowy byłby zaprzepaszczeniem szans rozwoju romantyzmu w stylu zachodnioeuropejskim, które zostały stworzone w literaturze przed powstaniem — romantyzmu jednostkowej egzystencji, nieujarzmionego indywidualizmu, odważnie stawianych dylematów moralnych.

W tym, co stanowi dla jednych skazę polskiej kultury romantycznej, inni widzą właśnie jej wielkość. Romantyczną jedność prywatności i życia zbiorowego traktować można bowiem również jako wielką odpowiedź kultury na konkretne zagrożenie bytu Polaków. Dzięki niej człowiek będący Polakiem zachowywał poczucie swej tożsamości i godności. Literatura romantyzmu polistopadowego przeciwstawiała się rzeczywistości historycznej, budując równie ważną rzeczywistość duchową. Przyjęła zadanie odzyskania ojczyzny nie tylko mieczem, ale także słowem, tworząc kulturową przestrzeń wolności niezależną od politycznej przemocy. To literatura właśnie sprawiała, że pozbawieni realnego państwa Polacy, mogli czuć się sobą, obywatelami wolnego państwa duchowego. Dawała im nadzieję, że Polska, silna niepodległością duchową, stanie się też niepodległa politycznie. Była ocaleniem, pozwalając zachować psychiczną zdolność do życia w wolności, której realna siła objawić się miała wielokrotnie w późniejszych staraniach narodu o odzyskanie własnej państwowości.

### 3. Mesjanizm

Najważniejszą po klęsce powstania listopadowego próbą interpretacji sensu historii był mesjanizm.

Nazwą „mesjanizm” określa się religijną wiarę w zbawiciela, który pojawi się na ziemi po okresie katastrof i nieszczęść, by wybawić cierpiącą ludzkość od zła. Zbawicielem tym może być jednostka lub wybrana zbiorowość, np. naród. W swej klasycznej postaci mesjanizm łączy się z oczekiwaniem na wielką przemianę, mającą nastąpić w życiu ludzkości, i nadejście Królestwa Bożego na ziemi.

Mesjanizm pojawiał się w dziejach wielokrotnie, z reguły w czasach kryzysu, zachwiania istniejących autorytetów religijnych i społecznych. Jego najstarszą formą był mesjanizm żydowski, głoszący misję „narodu wybranego”. Mesjanizm romantyczny zrodził się w Europie z poczucia przełomowości epoki oraz globalnej zapaści religii i kultury chrześcijańskiej. Wyrósł z krytyki oficjalnego Kościoła, któremu zarzucano, iż kierując uwagę wyłącznie ku zbawieniu pozaziemskiemu ludzkości pozostawał obojętny wobec dramatycznych problemów społecznych i narodowych. Mesjanizm romantyczny stawał się ruchem religijno-politycznym, mającym zarówno odnowić chrześcijaństwo, jak odmienić polityczne oblicze Europy.

Idee mesjanistyczne rozwinęły się we Francji — w myśli tradycjonalistycznej np. **Josepha de Maistre** (1753-1821), a także utopijnych socjalistów: **Charlesa Fouriera** (1772-1837) i **Claude Henriego de Saint-Simona** (1760-1825). W Polsce początki myślenia mesjanistycznego pojawiły się jeszcze na długo przed powstaniem listopadowym, np. w dziełach Woronicza, oraz w literaturze powstańczej. Mesjanistyczna była filozofia **Józefa Marii Hoene-Wrońskiego** (1776-1853), który w 1831 r. wprowadził pojęcie „mesjanizmu” na określenie własnej doktryny — od niego przejął je Mickiewicz — oraz **Augusta Cieszkowskiego** (1814-1894). Głównymi wyznawcami mesjanizmu byli romantyczni poeci — przede wszystkim Mickiewicz, Słowacki i Krasiński.

Oczekiwanie i nadzieja na radykalną przemianę rzeczywistości osiągnęły wśród Polaków szczególną intensywność, toteż wyraziły

się one w formach mesjanistycznych, bardziej konsekwentnych niż w innych krajach Europy. Polski mesjanizm romantyczny nadawał historii wymiar sakralny. Klęski i nieszczęścia narodowe zyskiwały w nim swój wyższy sens. W myśleniu mesjanistycznym były one częścią opatrnościowego planu Boga, planu mającego doprowadzić do odrodzenia ludzkości, wyzwolenia wszystkich narodów i powszechnego braterstwa. Ten szczęśliwy koniec historii powszechnej pojmowano jako rychłe, jak wierzone, zwycięstwo „idei polskiej”: umiłowania świętego prawa do wolności. Taką ideę, potwierdzoną krwią i cierpieniem, objawić miał światu naród polski.

Najważniejszym rysem polskiego mesjanizmu, który na trwałe nazначzył romantyczny styl myślenia politycznego, także w następnych epokach, było przekonanie o niezbędności związku polityki i moralności. Polityka będąca jedynie konsekwencją namiętności władców, bądź grą interesów, polityka zwyciężająca siłą, nie zaś prawem, jest — jak sądzili romantycy — niemoralna. Ofiarą takiej polityki padła Polska i przeciw tej niemoralności podniosła bunt w powstaniu listopadowym. Wskazała w ten sposób, iż narody mają moralne prawo do przeciwstawiania się niemoralnej polityce. Mesjanizm romantyczny był więc przede wszystkim myślą o konieczności umoralnienia i chrystianizacji wszelkich działań politycznych.

Myślenie o historii i Polsce w kategoriach mesjanistycznych kształtowało umysłowość wielu pokoleń Polaków. Narzuciło ono nawet obiegowy obraz polskiej kultury romantycznej, w którym bywa ona niesłusznie utożsamiana z mesjanizmem. Koncepcje mesjanistyczne miały od początku również swoich przeciwników. W przenoszeniu nadziei politycznych na płaszczyznę religijną widziano niebezpieczeństwo odwrócenia uwagi od realnej sytuacji i realnych środków walki o niepodległość, zaś w idei męczeństwa za powszechne szczęście upatrywano pochwałę biernego „cierpiętnictwa”. Mesjanizm spotkał się też ze sprzeciwem ze strony Kościoła, który traktował go jako niedopuszczalną instrumentalizację polityczną religii. Również w czasach późniejszych tradycja mesjanistyczna bywała przedmiotem ostrej krytyki, jako że utrwalone Wyobrażenia i stereotypy mesjanistyczne wielokrotnie — tak w Polsce, jak w innych krajach — stawały się pożywką dla rozmaitych ruchów nacjonalistycznych.

## XI. Człowiek wobec historii

### 1. Pytania stawiane Bogu

Po wyjeździe z Rosji w roku 1829 Mickiewicz podróżował po Europie. Towarzyszył mu hr. Edward Antoni Odyniec, który opublikował wiele lat później swoje *Listy z podróży* (wyd. 1867-1878), będące szczegółową, acz chwilami nieściłą, relacją ze wspólnych wojaży. Mickiewicz pojechał do Berlina (gdzie fetowała go entuzjastycznie tamtejsza Polonia), potem do Czech (literaci czescy witali w nim pierwszego poetę ujarzmionego, jak Czesi, narodu), potem do Weimaru (poznał tam Goethego i rzeźbiarza francuskiego Davida d'Angers, który wykonał jego podobiznę) i przez kilka innych miast niemieckich (płynąc Renem, jedną z najsłynniejszych wówczas tras turystycznych Europy) do Szwajcarii, a potem do Włoch. Na dłużej zatrzymał się w Rzymie. Tu brał udział w bujnym życiu towarzyskim i salonowym. Zaprzyjaźnił się ze Stefanem Garczyńskim, poznał i obdarzył uczuciem młodą Henriettę Ewę Ankwiczównę, która stała się potem pierwowzorem Ewy z III cz. *Dziadów* i Ewy Horeszkówny z *Pana Tadeusza*, była również adresatką wierszy *Do mego cziczerone* (ogł. 1860) i *Do H\*\*\*-Wezwanie do Neapolu* (ogł. 1833). Planom związku z nią przeciwstawili się jednak jej rodzice — bogaci ziemianie. Z Rzymu Mickiewicz zrobił wycieczkę do Neapolu, Pompei i Herkulanum i raz jeszcze do Szwajcarii (tam poznał go Krasiński).

Podczas swoich podróży Mickiewicz był przyjmowany jako „wielki poeta romantyczny”. Udało mu się jednak — jak pisała Alina

Witkowska — „mistrzowsko rozegrać pojedynek z publicznością”, „więc uniknąć grożącego mu w atmosferze powszechnego uwielbienia zastygnięcia w roli wieszczka. Był to dla niego czas lektur i przemyśleń, poznawania, przede wszystkim Rzymu cesarów i Rzymu pierwszych chrześcijan — miasta, gdzie spotkały się dwie kultury i dwa wzory bycia człowiekiem. W tym okresie wewnętrznych poszukiwań indywidualnej drogi dochodzi do głosu Mickiewiczowski niepokój religijny.

Pierwszy utwór religijny, *Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi* (1822), ogłosił Mickiewicz razem z *Balladami i romansami*. W Rzymie zaczął pisać liryki zwane rzymsko-drezdeńskimi, jako że niektóre z nich powstały już w Dreźnie, w roku 1832. Są to m.in.: *Do M.E. W dzień przyjęcia Komunii Św., Arcy-Mistrz, Rozum i wiara, Rozmowa wieczorna, Mędrcy* (wszystkie wyd. w 3 t. *Poezji*, 1833). W tych utworach Mickiewicza Bóg nie jest sankcją nadprzyrodzoną dla polskich dążeń narodowych (jak w mesjanizmie), nie zostaje wprowadzony w rzeczywistość historyczną (jak stanie się to w III cz. *Dziadów*). Jest to Bóg, z którym człowiek prowadzi osobisty dialog. Rozmawia z Nim, o Nim i o sobie (nie o narodzie), w bliskiej, intymnej niemal rozmowie:

Z Tobą ja gadam, co królujesz w niebie,  
A razem gościsz w domku mego ducha.

(*Rozmowa wieczorna*)

Jest to bowiem Bóg osobistej ludzkiej egzystencji. Bóg pojedynczego człowieka, który staje niepewny — sam wobec wszechświata.

Religijność Mickiewicza związana była z romantycznym dążeniem do głębszego, intuicyjnego, a nie tylko rozumowego wnikięcia w rzeczywistość, z przeczuciem tajemnic, których istnienie odrzucał racjonalizm oświeceniowy. „Nie zawsze i nie od razu — pisał znawca romantyzmu Czesław Zgorzelski — te nowe prądy wiodły umysłowość człowieka prostą drogą ku religijności. Najpowszechniej jednak uświadamiały ówczesnym ludziom, że odżywa w nich to, co wówczas określano «czuciem nieskończoności»”. Rodzić się więc zaczęło pragnienie zgłębienia nieskończoności, doznania jej w przeżyciu osobistym, bądź w doświadczeniu mistycznym. Było to pragnienie zjednoczenia z tym, co jest nieogarnione

i wieczne. W lirykach rzymsko-drezdeńskich pojawia się ostre przeciwstawienie prawd rozumu („martwych”, jak twierdził poeta z *Romantyczności*) i prawd wiary oraz atak na „mędrców” z ich „księgami”. W wierszu *Mędrzy* zostają oni przedstawieni jako oprawcy Chrystusa. W przeciwstawieniu wiary rozumowi Mickiewiczowskie myślenie romantyczne spotyka się z przekonaniami wielu chrześcijańskich filozofów i mistyków. Np. XVII-wieczny filozof Blaise Pascal pisał w *Myślach*: „Bóg jest dotykalny dla serca, nie dla rozumu”. To wiara więc, a nie rozum, dawała nadzieję.

Interpretowany romantycznie świat oświeceniowych racjonalistów oddawał człowieka we władanie obcych mu sił: przypadku czy ślepej, nie liczącej się z ludzkimi uczuciami konieczności, która pozostawiała go bezbronnym wobec niesprawiedliwości, cierpienia i śmierci. Wiara odkrywała nie tylko boską zasadę rządzącą kosmosem, lecz także łączność pomiędzy boskością a człowiekiem, obecność Boga w człowieku. W lirykach rzymsko-drezdeńskich pojawiła się myśl, która ważna będzie dla III cz. *Dziadów*: przekonanie o istnieniu boskiego pierwiastka w człowieku. Pierwiastka pozwalającego mu być — na wzór Boga — kreatorem stwarzającym rzeczywistość. Ukazaniu tego podobieństwa Stworzyciela i człowieka-twórcy, np. w wierszu *Arcy-Mistrz*, towarzyszył jednak dramatyczny konflikt między pychą a pokorą. Było to charakterystyczne dla twórczości Mickiewicza rozdwojenie między pychą człowieka chcącego naśladować Boga i pokorą wobec jego wyroków oraz własnej małości. Toteż ważną figurą w tych lirykach jest postać Boga uczłowieczonego — Chrystusa. Istotną inspiracją było tu dla Mickiewicza dzieło *O naśladowaniu Chrystusa* mistyka Tomasza a Kempis. Wzór Chrystusa staje się propozycją nieustannego przeobrażania się człowieka w jego drodze ku świętości, nie odbiera jej jednak dramatyzmu. Człowiek Mickiewicza pozostaje bowiem rozdarty pomiędzy rozpaczą i nadzieją, rozumem i wiarą, własną znikomością a pragnieniem boskości.

Niepokój w rzeczach głęboko przeżywanej wiary i poszukiwanie ludzkiej miary świętości staną się do końca życia stałym motywem duchowych zmagani poety. Ożyją one ponownie w pisanych w latach 1835-1836, wydanych pośmiertnie lirykach, takich jak *Broń mnim przed sobą samym* czy w będącym opisem mistycznego doznania

*fidzeniu*, oraz w powstających także wówczas *Zdaniach i uwagach* (wyd. 1838) z dzieł mistycznych Jakoba Bóhmego, Anioła Ślązaka i Louis-Claude de Saint-Martina. Myśliciele ci (podobnie jak Tomasz / Kempis) wywodzili się z kręgu mistyki Mistra Eckharta — człowieka oskarżonego o głoszenie poglądów niezgodnych z nauką Kościoła, jednej z najbardziej dramatycznych postaci w jego historii — z którym łączyło Mickiewicza wiele duchowych pokrewieństw. Poeta zadawał bowiem Bogu i sobie te same pytania, które zadawali i Ojcowie Kościoła, i filozofowie, i wielcy herezjarchowie. Szukał na nie odpowiedzi nie tylko pisząc, lecz także, później, w praktyce Koła Sprawy Bożej (zob. rozdz. XIII, 2).

## 2. Ludzie wśród diabłów i aniołów

Po kilkumiesięcznym pobycie w Wielkopolsce w marcu 1832 r. Mickiewicz pojechał do Drezna. Tam właśnie napisał III cz. *Dziadów*.

III cz. *Dziadów* zaczyna się od symbolicznej śmierci głównego bohatera. Zamknięty w celi Więzień kreśli napis na ścianie: „Gustaw zmarł 1823 1 listopada. — Tu narodził się Konrad 1823 1 listopada”. Rzecz rozpoczyna się więc w wigilię Zadzuszek, święta zmarłych, podczas którego rozgrywały się *Dziady* kowieńsko-wileńskie. W tym czasie, gdy życie i śmierć szczególnie zbliżają się do siebie, bohater umiera, by przybrać nowe imię i żyć od nowa pod postacią Konrada. Było to niegdyś imię Wallenroda, człowieka, który dla ojczyzny poświęcił szczęście osobiste. Dlatego ta kolejna w twórczości Mickiewicza przemiana bohatera: Gustawa w Konrada jest tradycyjnie interpretowana jako porzucenie prywatności. Konrad opuszcza zamknięty krąg klęski miłosnej Gustawa, nie mierzy już świata miarą indywidualnego cierpienia i nie protestuje w imię prawa jednostki do osobistego szczęścia. Konrad rozpoczyna życie dla ludzi, dla narodu. „Kochanek kobiety” przemienia się w „kochanka ojczyzny”. Biografia bohatera łączy się odtąd z historią narodu.

1823 to rok rozpoczęcia śledztwa przeciwko filomatom i filaretom. III cz. *Dziadów* jest bowiem dramatem historycznym opartym w znacznej mierze na wypadkach autentycznych. Mickiewicz pisał

jednak o historii niemal terazniejszej, o wydarzeniach sprzed kilku lat, nie czekając, jak zrobiłby to klasyk: „[...] nim się przedmiot świeży/Jak figa ucukruje, jak tytuń uleży”. Jego postaci noszą częściej prawdziwe imiona — ludzieszcze żyjących, bądź niedawno zmarłych — lub są rozpoznawalne dzięki przejrzystym aluzjom. Wypadki zaś przedstawione zostały z perspektywy chwili, w której dramat p<sub>o</sub> wstawał, w czasie, gdy represje po upadku powstania spadły na zabór rosyjski ze zwielokrotnioną siłą.

*Dziady* drezdeńskie są więc utworem politycznie aktualnym. Lecz zarazem jest to — podobnie jak niegdyś *Boska Komedia* Dantego — dzieło opisujące uniwersalny porządek wszechświata. W obu tych utworach aktualne wydarzenia historyczne mają wymiar podwójny: bieżące znaczenie polityczne i znaczenie eschatologiczne, a więc istotne z punktu widzenia przeznaczenia człowieka i ostatecznego celu istnienia świata. Jeśli klęska powstania listopadowego nasuwała podejrzenie, iż historia jest chaotycznym bezsenssem, że jest dziełem przypadku, nie liczącego się ani z ludzkimi uczuciami, ani z ich wysiłkami, ani ze sprawiedliwością, to spojrzenie na dzieje jako na realizację planu Bożego przywracało im ład i harmonię. III cz. *Dziadów* jest jedną z najważniejszych prób stworzenia wizji, romantycznego uniwersum jako całości, w której łączą się nierozdzielnie historia polityczna i moralność.

Toteż gdy Mickiewicz pisał o swych przyjaciółach, gdy tworzył — wedle słów Aliny Witkowskiej — „epitafium dla pokolenia”, bohaterowie procesu nie byli już zwykłymi czy nawet niezwykłymi studentami, ani garstką ludzi, którym złamał życie wyrok sądowy. Mickiewicz przedstawił ich jako bohaterów wielkiego starcia moralnego — odwiecznej walki dobra i zła, podążającej ku opatrnościowemu zakończeniu. W biegu historii XIX wieku ujawniła się ona pod postacią zmagania o wolność z despotyzmem. Filomaci w interpretacji Mickiewicza stali się uczestnikami tej historycznej i metafizycznej zarazem batalii, walcząc nie z bronią w rękę, jak ich następcy — powstańcy listopadowi, lecz katorgą i ofiarą z życia. Są oni niejednokrotnie porównywani do pierwszych chrześcijan, do dzieci zamordowanych z rozkazu Heroda, do męczeństwa Chrystusa i apostołów, a więc do tych ofiar, które zatriumfować

uwały nad prześladowcami i wcielonym w nich złem. Te analogie padają dziejom młodzieży wileńskiej wymiar sakralny i nie pozostawiają wątpliwości co do jej przyszłego, moralnego zwycięstwa.

Konflikt dramatu rozgrywa się pomiędzy ofiarami a ich leatami. Ofiarami są nie tylko uwięzieni w wileńskim klasztorze bazylianów studenci, wśród których jest także Konrad. Są nimi również „studenci ze Żmudzi” — dzieci ze szkół wcielone przymusowo do wojska; o ich wywiezieniu wstrząsająco opowiada w scenie I Jan (Jan Sobolewski). Ofiarą jest Cichowski (Adolf Cichowski, członek tajnego Towarzystwa Patriotycznego), którego tragiczną historię opowiada w scenie VII Adolf (Adolf Januszkiewicz). Jest nią pani Rollinsonowa i sam Rollinson (Jan Molleson, za przynależność do spisku uczniowskiego skazany na karę śmierci z zamianą na zesłanie do ciężkich robót). Ofiarami są wszyscy patrioci polscy — dzieci i dorośli — więzieni, torturowani, wywożeni na Sybir, także, a nawet przede wszystkim ci, o których poeta mówi w przedmowie — cierpiący przyśladowania po powstaniu listopadowym. Działalność Nowosilcowa w latach dwudziestych przedstawił Mickiewicz tylko jako pierwszy krok powzięty w zamiarze wyniszczenia narodu polskiego. Represje po powstaniu są tu dalszym ciągiem zbrodni: „Czymże są wszystkie ówczesne okrucieństwa w porównaniu tego, co naród polski teraz cierpi i na co Europa teraz obojętnie patrzy!” — pisał.

Ofiary to ludzie nieskazitelni i heroiczni. Nie przeżywają oni konfliktów moralnych, jakie zazwyczaj dręczą więźniów i prześladowanych — nie wybierają między życiem własnym a wiernością sprawie. Nie podniósł tu Mickiewicz, na co zwróciła uwagę w jednej ze swych interpretacji *Dziadów* Zofia Stefanowska, interesującego go zawsze, nie tylko w *Konradzie Wallenrodzie*, problemu zdrajcy, aczkolwiek materiał historyczny dostarczał przykładów zdrady wśród uwięzionych. W tym wypadku ważniejszy był dla Mickiewicza Plan ogólniejszy: patrioci polscy są niewinnymi ofiarami dziejowego morderstwa. Katów natomiast — Senatora i jego pomocników, Pozostającego w tle wypadków cara — przedstawił poeta jako Jednoznacznie stojących po stronie zła. Są oni nieruchomi w złości, okrucieństwie, cynizmie, braku sumienia. Popełniają zbrodnie, wykonując zamiar Szatana.



Podział na Dobro i Zło nie przebiega w *Dziadach* między Polakami a Rosjanami. Przeciwnie, pojawiają się tu także Polacy kolaborujący z zaborcą, ze strachu, dla kariery i orderów. Doktor (wiele szczegółów wskazuje, że Mickiewicz wzorował tę postać na Augustie Becu, ojczymie Słowackiego) oraz Pelikan (Wacław Pelikan) — wileńscy pomocnicy Nowosilcowa — są Polakami współodpowiedzialnymi za zbrodnie rosyjskie. Zabiegający o łaski zaborcy Polacy obecni są też na balu u Senatora, zaś scena w salonie warszawskim przedstawia podział społeczeństwa na Polskę oficjalną: obojętną wobec tragedii narodowej arystokrację, oportunistycznych urzędników, oficerów i literatów, oraz Polskę podziemną: obecną w salonie patriotyczną młodzież. Znajdujący się wśród niej Wysocki (Piotr Wysocki, późniejszy przywódca spisku podchorążych) wypowiada słynną formułę charakteryzującą naród polski:

Nasz naród jak lawa,  
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,  
Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi;  
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi.

Jest także oficjalna Rosja: cara i jego urzędników. Lecz obok nich są Rosjanie inni: chłopi i prości żołnierze, znoszący okrucieństwa swego władcy w milczeniu i pokorze, bierne ofiary przedstawione w części zatytułowanej *Przegląd wojska*. Inny jest „wieszcz rosyjski” pojawiający się w dramacie pod pomnikiem Piotra Wielkiego. Postać tę interpretuje się przeważnie jako Aleksandra Puszkina, wielkiego poetę i sympatyka dekabrystów (członków spisku z 1825 r. zmierzającego do nadania Rosji rządów konstytucyjnych), z którym Mickiewicz zaprzyjaźnił się podczas pobytu w Rosji. Inni są wreszcie sami dekabryści: Konrad Rylejew i Aleksander Bestużew z kończącego III cz. *Dziadów* wiersza *Do przyjaciół Moskali*. Obu poznał Mickiewicz w Rosji, połączyła go z nimi przyjaźń i tożsamość ideałów. W chwili gdy pisał dramat, Rylejew — powieszony po nieudanym powstaniu — już nie żył. Bestużew zaś, skazany na twierdzą, potem na pracę w kopalniach syberyjskich, a w końcu wysłany jako prosty żołnierz na Kaukaz, zginął kilka lat potem. Obaj stali się więc ofiarami caratu jak młodzież wileńska, a później pokolenie powstania listopadowego. Walka Dobra i Zła, sta-

„owiąca o przebiegu dramatu, nie rozgrywa się między narodami, foczą ją bojownicy o niepodległość z systemem tyranii.

Ponieważ *Dziady* są dramatem o historii rozumianej jako proces moralny, wszystkie rozgrywające się w nim wydarzenia mają także swój sens duchowy. Uzmysławiają to między innymi pojawiające się na scenie duchy: dobre i złe. Dają one świadectwo owej idei łączącej wszystkie części *Dziadów*, zakładającej: „wpływ świata niewidzialnego, niematerialnego na sferę ludzkich myśli i działań”. To duchy właśnie wspierają bohaterów modlitwą, opieką, ostrzeżeniami, bądź kuszą, nękają, prowokują do nędznych uczynków. Ich najważniejszym polem bitwy jest dusza pojedynczego człowieka. Dusza Konrada. Zmagania wewnętrzne Konrada nie dotyczą jednak pytania: czy walczyć ze złem, lecz tego, jaką siłą i w jaki sposób zwalczyć je można.

Konrad jest poetą. Jest wieszczem pragnącym przeniknąć tajemnicę wszechświata, której poznanie pozwoliłoby mu zdobyć moc zdolną wyzwolić ojczyznę. Twórczość poetycka staje się tu więc walką dla narodu i o naród. Pierwsza pieśń śpiewana przez Konrada nazwana została przez interpretatorów *pieśnią zemsty*:

Pieśń ma była już w grobie, już chłodna, —  
Krew poczuła — spod ziemi wygląda —  
I jak upiór powstaje krwi głodna:  
I krwi żąda, krwi żąda, krwi żąda.  
Tak! zemsta, zemsta, zemsta na wroga,  
Z Bogiem i choćby mimo Boga!

Rozpacz patriotyczna rodzi przeświadczenie, że w nierównej walce, jaka przypadła w udziale Polakom, zwyciężyć można tylko mściwą siłą powstającą z grobów, siłą upiórów. Toteż pieśń zemsty ma nasączać serca rodaków ową mocą zła, czynić z nich — jak pisała Maria Janion — „armię patriotycznych wampirów”, jedyną, która zdolna będzie unicestwić ziemskie siedlisko nieprawości, „systemat carski”. Przez słuchaczy Konrada pieśń ta nazwana zostaje „pogańską” i „szatańską”, lecz jej autor nie słucha ostrzeżeń.

Następujący wkrótce potem monolog Konrada — zwany tradycyjnie Wielką Improwizacją — jest jego *p o j e d y n k i e m* <sup>z</sup> Bogiem. Konrad występuje samotnie, jego słowa nie są kierowane do ludzi, lecz wprost do Boga. On, poeta, porównuje

swą zdolność kreacyjną do Boskiej siły stwórczej. Wielka Improwizacja stanowi bowiem apogeum romantycznego kultu poety jako natchnionej jednostki, zdolnej swą wewnętrzną siłą rządzić naturą i kosmosem. Lecz Konrad żąda także władzy nad ludźmi, „rządu dusz”, gdyż chciałby stworzyć „pieśń szczęśliwą” — świat nowy świat bez cierpienia, lepszy niż ten, który stworzył Bóg:

Ja chcę mieć władzę, jaką Ty posiadasz,  
Ja chcę duszami władać, jak Ty nimi władasz.

Te słowa poety pozostają bez odpowiedzi. Bóg milczy.

Konrad jest nowym wcieleniem romantycznego indywidualisty. Jest człowiekiem przepełnionym miłością, kocha cały naród. Utożsamia się z jego cierpieniem: „Ja i ojczyzna to jedno” — mówi. Lecz zarazem jest przekonany, iż naród sam, że sami ludzie nie są w stanie ulepszyć świata. Sądzi, iż tylko on, jako twórca obdarzony specjalną mocą, może zaprowadzić sprawiedliwy porządek, poza słabością ludzi, a nawet wbrew nim. Toteż właśnie z miłości do ludzi staje się, nie wiedząc o tym, despotą. Zapamiętując się w swej pysze, żąda władzy Boga, a na milczenie Boga odpowiada rzucaniem przeciw niemu coraz cięższych oskarżeń.

Oskarżenia Konrada to wypowiedziane z wielką siłą poetycką wątpliwości, które nurtują ludzi w chwilach cierpienia. Dotyczą one bowiem jednego z najbardziej podstawowych dla egzystencji człowieka pytań: dlaczego ludzie cierpią. Jest to pytanie o sens bólu i spotykających człowieka nieszczęść. O to, czy świat jest porządkiem czy chaosem. A jeżeli jest porządkiem, to czy tworzą go jedynie matematyczne formuły, które nie uwzględniają ludzkich uczuć? Czy Bóg dopuszczający istnienie cierpienia jest rzeczywiście Dobrem? Przemoc i okrucieństwo rządzą światem — mówi Konrad — a Bóg, patrzący obojętnie na cierpienie, jest tyranem. Jest carem — odpowiada niecierpliwym diabeł, czyhający, by tym bluźnierstwem Konrad ostatecznie zgubił swoją duszę.

Od wiecznego potępienia ratuje bohatera ks. Piotr, odprawiając nad nim egzorcyzmy i wypędzając złe moce. Ratuje go modlitwa kobiety — Ewy, a wreszcie wstawiają się za Konradem anioły: „On kochał naród, on kochał wiele, on kochał wielu”. Zi-

eznił: chciał być despotą, mścicielem, gardził ludźmi, pozwolił, by przez jego usta przemawiał szatan, lecz czynił to z miłości. Wielkość uczuć ocala Konrada. Jego dzieje nie kończą się jednak. *Dziady* są dramatem otwartym na przyszłość i wpisana jest w nie nadzieja na następne przemiany bohatera, po których odnajdzie on siłę zdolną jednocześnie zgnieść zło i wyzwolić ojczyznę. Jeśli bowiem Konrad Wallenrod skłonny był poświęcić zbawienie własnej duszy dla ojczyzny, w *Dziadach* idea taka zostaje zakwestionowana: zbawienie duszy i zbawienie ojczyzny są nierozłączne. Zło zwyciężone może być jedynie siłą dobra.

Człowiek „wskrzesciciel narodu” pojawia się w mesjanistycznym Widzeniu ks. Piotra. Ks. Piotr widzi upadek Polski pod postacią męki Chrystusa. Polska umiera jak Chrystus na krzyżu. Lecz śmierć ta, tak jak śmierć Chrystusa, zapowiada zmartwychwstanie. Polska powstanie, ponieważ wypełniła swą ofiarę. I tak jak Chrystus, będzie odkupicielem, Mesjaszem narodów. Dzieła zmartwychwstania dokonać ma mąż o „trzech obliczach”, noszący imię „czterdzieści i cztery”. Szczegóły tej wizji przyszłości, sens symboliki wzorowanej na stylu biblijnych proroków i *Apokalipsie św. Jana*, a w szczególności osoba „wskrzesciciela” zawsze wydawały się czytelnikom *Dziadów* tajemnicze. Liczni interpretatorzy szukali rozwiązania tej zagadki, tworząc równie pomysłowe, jak skomplikowane teorie, sięgające m.in. do Kabały. Inni zwracali jednak uwagę, iż symbolika proroctw jest umyślnie ciemna i jednoznaczne rozstrzygnięcie jej sensów nie jest możliwe.

Wpisana w *Dziady* nadzieja na pojawienie się człowieka silnego mocą dobra wynikała z pewnego generalnego przekonania na temat natury ludzkiej, które pojawiało się w twórczości Mickiewicza wielokrotnie. Otóż sądził on, że wewnątrz istoty człowieka tkwi Potencjał dobra — pierwiastek boski, który jednak z powodu ziemskiej, niedoskonałej kondycji ludzkiej nie zawsze ujawnia się w zewnętrznych działaniach. Już we wczesnych utworach Mickiewicza dostrzec można jego romantyczne zainteresowanie tym, co ukrywa się w „głębi”, „pod powierzchnią”. Teraz owa „głębia” pyskuje wyraźną sankcją moralną: to, co widać na powierzchni, może być złe, lecz w środku, w „głębi”, w duchowej, niewidzialnej

istocie — jest dobre. Toteż zadanie człowieka polega na dotarciu do własnej „głębi” i poznaniu znajdującej się tam siły. Z tego też powodu tak wielką rolę w dramacie odgrywają sny, widzenia, natchnienia, stany na pograniczu szaleństwa, w których bez udziału świadomości, „bezpośrednio” ujawniać się miał porządek wewnętrzny. Rzeczą człowieka jest bowiem, by odkrywając własny pierwiastek boski, nadać zewnętrzny, cielesny kształt duchowemu porządkowi, przemienić go w słowo i w czyn. Podobne wyobraźniowe przeciwstawienie „powierzchni” i „głębi” pojawia się również w Mickiewiczowskim myśleniu o narodach, np. w słowach Wysockiego każących odrzucić „skorupę” społeczeństwa i wierzyć w jego „wewnętrzny ogień”.

W *Dziadach* — dramacie o sposobach przezwycięzania historycznego zła — ścierają się dwie postawy: buntu i chrześcijańskiej ofiary. Pierwszą z nich nazwać trzeba prometejską. Określenie prometeizm wywodzi się od postaci Prometeusza, jednego z tytanów greckiej mitologii. Dzięki tragedii Ajschylosa z I poł. V w. p.n.e., zatytułowanej *Prometeusz w okowach*, stał się on symbolem buntownika, występującego przeciw bogom w imię miłości do ludzi. Prometeusz był jednym z najważniejszych bohaterów romantycznych. Pisali o nim m.in. Goethe, Byron i Percy Bysshe Shelley (1792-1822), autor dramatu *Prometeusz rozpętany* (1820). Romantyczny prometeizm wyrażał bunt przeciw systemom tolerującym lub usprawiedliwiającym istnienie zła. Był wiarą w szlachetność i siłę człowieka zdolnego samodzielnie lub wbrew Bogu przemienić rzeczywistość. Postacią symbolizującą w *Dziadach* postawę ofiary jest natomiast Chrystus, zbawiający człowieka, przekształcający świat męczeństwem i zwycięskim poświęceniem. Mickiewicz myślał o napisaniu dramatu, którego bohaterem byłby „Prometeusz chrześcijański”. Utwór taki nigdy jednak nie powstał, a konflikt pomiędzy „buntem” i „chrześcijańską ofiarą” pozostał nierozstrzygnięty.

Gustawa-Konrada nazwał Ryszard Przybylski „Bohaterem Polaków”. Określenie to dobrze oddaje zasadnicze znaczenie wzorca biografii bohatera stworzonego przez Mickiewicza dla polskiej kultury. Sposób ujęcia problematyki narodowej w *Dziadach* inspirował wielu pisarzy, m.in. Stanisława Wyspiańskiego — w *Weselu*

czy w *Wyzwoleniu* (1903) i Stefana Żeromskiego — w *Róży* (1909). Na scenie trzy części *Dziadów* wystawiono po raz pierwszy w Krakowie (1901) w inscenizacji Wyspiańskiego. Najświetniejsze wystawienia późniejsze to: Leona Schillera we Lwowie (1932) i Warszawie (1934), Kazimierza Dejmka w Warszawie (1967), Konrada Swinarskiego w Krakowie (1973). Zakaz dalszych przedstawień *Dziadów* Dejmka uznanych przez cenzurę za „niebezpieczne” i „antyradzieckie” — w 1968 r. wywołał demonstracje uliczne i protesty, które poprzedziły tzw. wydarzenia marcowe. *Dziady* stały się bowiem częścią polskiego życia narodowego.

### 3. Religia wolności

W 1832 r. Adam Mickiewicz przyjechał z Drezna do Paryża. Tu spędzić miał z niewielkimi przerwami resztę życia. Nie należał do żadnego ze stronnictw emigracyjnych. Działał początkowo w Towarzystwie Literackim, Towarzystwie Litewskim i Ziemi Ruskich, Towarzystwie Naukowej Pomocy. Jego najważniejszym udziałem w politycznym życiu emigracyjnym lat trzydziestych było wydanie *Ksiąg narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* (1832) oraz publicystyka w „Pielgrzymie Polskim”.

*Księgi* są utworem poetycko-publicystycznym. Opublikowane zostały bezimiennie, w formie książeczek do nabożeństwa, rozdawanych bezpłatnie emigrantom. *Księgi* nawiązywały do tradycji Pisma Świętego: zawarte w nich przypowieści naśladowały przypowieści ewangeliczne, zaś poetycka, zrytmizowana proza, ujęta w wersety, stylizowana była według staropolskich wzorów biblijnych. *Księgi* miały bowiem nauczać religii wolności i wiary w jej zwycięstwo.

Utwór ujmuje historię w pojęciach religijnych i traktuje dzieje jako odwieczny pochod Wolności: wyzwalamy się ludów spod władzy despotów przez wcielanie w życie polityczne i społeczne zasad chrześcijańskich. Rozbiory Polski porównane tu zostały — podobnie jak cierpienia narodu w Widzeniu ks. Piotra — do męki Chrystusa zapowiadającej zmartwychwstanie. Polska właśnie — głoszą *Księgi* — spełni rolę odkupicielską. Mesjanizm *Ksiąg* nie tylko

obiecował przyszłe zwycięstwo, ale i wzywał do czynu: walka o wolność jest tu patriotycznym i religijnym zarazem obowiązkiem, każdego Polaka. Utwór kończy się słynną litanią:

O wojnę powszechną za wolność ludów,  
Prosimy Cię, Panie.  
O broń i orły narodowe,  
Prosimy Cię, Panie.

Gdy Mickiewicz znalazł się w Paryżu, spotkał tam — zamiast żołnierzy połączonych tą wspólnotą, która rodzi się w ogniu walki — skłóconych ze sobą emigrantów, obwiniających się nawzajem za przegrane powstanie. Była to zbiorowość składająca się z najczęściej samotnych mężczyzn, pozbawionych rodzin i miejsc, w których przywykli żyć, niepewnych jutra, wrzuconych w obcy dla wielu kraj i odmienną kulturę. Alina Witkowska w swych pracach poświęconych Wielkiej Emigracji podkreślała, że poczucie wyobcowania, chaosu i utraty tożsamości stanowiło dominujący rys doli wychodźczej. Piszac *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Mickiewicz podsuwał emigrantom idee, które przywrócić im miały zagubioną tożsamość i połączyć ich we wspólnym celu. Pisał: „Duszą narodu polskiego jest pielgrzymstwo polskie”. W ten sposób nadawał zagubionym wygnańcom miano przewodników narodu; tułaczy zmieniał w pielgrzymów zdążających do kraju wolności — do Polski i Europy wolnych ludów.

Z powodu szczególnej roli, jaką przypisał Mickiewicz Polakom w dziele odnowienia Europy, oraz jego ostro formułowanego, negatywnego stosunku do kultury Zachodu, *Księgi* bywały interpretowane w duchu nacjonalistycznym — jako wieszczce słowo o wielkości narodu polskiego — bądź przeciwnie, krytykowano je za polską megalomanię. Oba te stanowiska nie znajdują jednak wystarczającego potwierdzenia w tekście utworu. Mickiewicz nie twierdził bowiem, jakoby polscy emigranci byli wybrani i lepsi od innych z powodu swego etnicznego rodowodu. Był natomiast przekonany, że doświadczenia walki, klęski i wygnania obdarzyły ich szczególną wiedzą, której nie mają społeczeństwa syte, spokojne, pyszniące się swym racjonalizmem i siłą własnej cywilizacji. Ta wiedza — to mądrość słabych o cierpieniu, bezprawiu i nędzy.

Mickiewicz sądził, że owo odrębne doświadczenie obnaża pozorną wielkość ówczesnych społeczeństw Europy: ich skażenie egoizmem, brak autentycznych więzi międzyludzkich, obojętność wobec uniwersalnych zasad wolności i wobec wartości duchowych. Mesjanizm Mickiewicza był więc także apelem do Polaków, by ze swej mądrości słabych uczynili siłę i szli głosić hasła powszechnej miłości, sprawiedliwości i wolności.

*Księgi* stały się przedmiotem krytyki zarówno emigracyjnych demokratów, traktujących religijność utworu jako przejaw konserwatyzmu, jak i ortodoksyjnych katolików, dla których wrpęganie argumentów religijnych do radykalnego programu politycznego było nie do przyjęcia. Zdobyły natomiast sławę wśród rzesz emigranckich, a także w kraju, gdzie czytano je jak świętość — katechizm patriotyzmu. *Księgi* tłumaczone były na wiele języków i stały się najbardziej znanym w Europie dziełem Mickiewicza.

Przedłużeniem ideologii *Ksiąg* była publicystyka Mickiewicza. W artykułach takich, jak: *O dążeniu ludów Europy*, *O bezpolitykowcach i o polityce*, „*Pielgrzymie*”, *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*, *O partii polskiej* poeta głosił nierozzerwalność sprawy polskiej i europejskiej, wzywał do połączenia się wspólnoty narodów przeciw rachubom polityków, do stworzenia „Świętego Przymierza Ludów” w odpowiedzi na porządek narzucony Europie przez „Święte Przymierze Monarchów”.

#### 4. Dylemat czynu

Juliusz Słowacki przyjechał z Londynu do Paryża w 1831 r. Wkrótce potem napisał powieść poetycką *Lambro* (1833). W tym czasie kanon romantycznego tyrteizmu zaczął już stawać się obowiązującym wzorem pisania o sprawach narodowych. *Lambro* był wprawdzie utworem powstańczym, ale napisanym w zupełnie odmiennej od kanonu, właściwej tylko temu pocie tonacji. Jego bohaterem jest „powstańca grecki” (temat greckiej walki o wolność był w romantyzmie europejskim bardzo modny), któremu nadał jednak Słowacki rysy bardziej uniwersalne, typowego — jak sądził — człowieka początku XIX wieku. „[...] Lambro jest to człowiek

będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcieloné szyderstwo losu [...]” — pisał. Lambro nie jest człowiekiem czynu — jak Konrad Wallenrod czy bohaterowie poezji powstańczej — lecz klęski: zostaje korsarzem, by zemścić się na Turkach, ale dokonuje jedynie szeregu bezsensownych i okrutnych zbrodni, w niczym nie służących ojczyźnie. Jest człowiekiem o „wielkiej duszy”, w którego osobowości i dziejach tkwi coś, co nie pozwala mu wielkim zostać. Słowacki przedstawia go jako istotę rozdartą wewnątrz, targaną wyrzutami sumienia, rozpaczą i szyderczym śmiechem. Popada on w „ostatni stopień wszystkich nieszczęść — nudę”. Jest to, nieraz przez romantyków opisywany, stan wywołany jednostajnością cierpienia, poczuciem zamknięcia we własnym losie, którego zmienić nie sposób. *Lambro* — to także studium narkomana. Nie mogąc znieść swojego życia, bohater sięga po opium, dostarczające mu nadzwyczajnych wizji. W 1812 r. Thomas De Quincey (1785-1859) opublikował *Wyznania angielskiego opiumisty*, opisujące wpadnięcie w nałóg zażywania opium i drogę wychodzenia z niego. Dla Charlesa Baudelaire’a, poety nieco młodszego od Słowackiego, autora nie tylko *Kwiatów zła* (1855), ale także *Sztucznych rajów* (1855), narkotyk był środkiem zwielokrotniającym siły indywidualności, umożliwiającym doznawanie wrażeń nie znanych przeciętnym ludziom, był sposobem na przeniesienie się w doskonalszą krainę wyobraźni. Podejmując ten, nieraz pojawiający się w literaturze europejskiej temat, Słowacki nie przedstawia jednak narkotyku jako źródła rozkoszy. Jest on instrumentem samounicestwienia — Lambro chce zapomnieć, zasnąć i umrzeć.

Zarówno *Lambro*, jak pierwszy i drugi tom wydanych w 1832 r. *Poezji*, zawierających przedpowstańcze utwory Słowackiego, spotkały się z bardzo chłodnym przyjęciem. Uznano je za wykwit egotyzmu poety i literaturę „nienarodową”. Mickiewicz powiedział o nich, że „jest to gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół — ale w kościele Boga nie ma”. Także niektórzy późniejsi interpretatorzy potraktowali *Lambra* nieprzychylnie. Np. Stanisław Pigoń dostrzegł w nim dowód wątpliwości poety oderwanego i od narodu, i od swego pokolenia. Nie chciano więc uznać odmienności podejścia Słowackiego do klęski narodowej, tego, iż na czyn patrzył

on z punktu widzenia jednostki i jej egzystencji, że interesowała go psychologia czynu, a także powody niemożliwości jego spełnienia.

W tym czasie zaznacza się już wyraźnie indywidualizm poety i zarazem jego odrębność na tle emigracyjnej zbiorowości. Podkreślał ją również sam Słowacki stylem bycia — romantycznego dandysa, jak nazwał go Ryszard Przybylski — nie odpowiadającym ani roli żołnierza-pielgrzyma, ani poety cierpiącego narodu. Tak np. przedstawiał siebie w liście do matki: „dziś właśnie udała mi się moja rola w ogrodzie Tuilleries: pierwszy raz ubiorem zwróciłem oczy dam — bo miałem białe szarawarki, kamizelkę białą kaszmirową, w ogromne różnokolorowe kwiaty, tak jak dawne suknie damskie, i kołnierz od koszuli odłożony — do tego dodajcie laseczkę z pozłacaną główką i glansowane rękawiczki, a będziecie mieli Julka...”. I dodawał, że czyni tak, gdyż chce „ujść powszechnej nagany, która nasz ród wystawia jako opuszczony i niedbały... i nie chcę, aby mię tak jak Mickiewicza do domu gry nie wpuszczano — bo go służący wzięli za lokaja i dali odpowiedź, że ma źle zawiązaną chustkę...”. Słowacki mógł odgrywać rolę dandysa również dlatego, iż jego sytuacja materialna była o wiele lepsza niż Mickiewicza i większości emigrantów.

Pod koniec 1832 r. Słowacki porzucił Paryż, wyjeżdżał w poczuciu osamotnienia i urazy do Mickiewicza, m.in. za wprowadzenie do III cz. *Dziadów* postaci Doktora, wzorowanej na Augustie Becu. Zamieszkał w Genewie. Tu powstawały kolejno jego dramaty: *Kordian* (wyd. 1834), pierwsza wersja *Balladyny* (wyd. 1839), *Horsztyński* (wyd. 1866).

Tytułowych bohaterów *Kordiana* i *Lambra* łączy świadomość ich jednostkowej egzystencji. Obaj też przeżywają psychologiczny i etyczny dramat czynu. *Kordian* jest bowiem utworem, w którym myślenie o historii pozostaje nierozłączne z myślą o dążeniach i pragnieniach pojedynczego człowieka. Na jego przykładzie dostrzec można wyjątkowo wyraźnie, iż nacisk na zagadnienia narodowe, tak istotny w romantyzmie polistopadowym, nie musiał oznaczać wykluczenia tematu ludzkiego „ja”. Prace współczesnych interpretatorów, np. Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej, pokazują, że nierozdzielne splecenie tematyki egzystencji z historycznymi i politycznymi dylematami narodu stanowi o swoistości jej przeżycia w polskim romantyzmie.

*Kordian* — jak *Dziady* — rozpoczyna się od konfrontacji z śmiercią. Jeżeli jednak np. dla Wertera z powieści Goethego, a także dla innych bohaterów europejskiego romantyzmu, śmierć była buntem przeciw światu, ostatecznym sposobem zanegowania wartości życia, dla bohaterów *Dziadów* i *Kordiana* odgrywała ona — jak piszą Janion i Żmigrodzka — rolę swoistego „rytuału p r z e j ś c i a”, porzucenia jednej formy życia i wkroczenia w inną. Śmierć okazuje się ofiarnym poświęceniem „człowieka starego”, który nie mogąc znieść swego dotychczasowego życia, stanął u kresu możliwości dalszego istnienia. Jego samobójstwo pozwala na odrodzenie oraz inicjację, wprowadzenie w świat nowych wartości — ponadindywidualnych. Można więc powiedzieć, że obecność owego ponadindywidualnego świata ratuje bohatera polskiego od pogrążenia się w samozagładzie.

Pierwszy akt *Kordiana* otwierają słowa bohatera: „Zabił się — młody...”, zamyka zaś krzyk Grzegorza: „Paniez się zastrzelił!...”. Kordian ponawia samobójczy gest przyjaciela z *Godziny myśli*. Akt I spina więc kłamra swoista — kłamra śmierci. Pomiędzy wspomnieniem samobójstwa przyjaciela a strzałem Kordiana przedstawione zostaje jego wewnętrzne przeżycie własnego istnienia — bytu nieustannie śmiercią zagrożonego. Towarzyszą mu obrazy martwoty i zanikania. Ale śmiercią zagrożona jest nie tylko natura, ciało, materialne formy rzeczy skazane na przeminięcie. Myśl o śmierci — mówi Kordian — „z przyrodzenia w duszę się przelewa”. Zagrożone jest więc także „ja” Kordiana, które zdaje się gubić w kosmosie, niknąć wśród rozpraszających się, lecących w nieokreśloną przestrzeń gwiazd.

I zdaje mi się, że mnie wiatr rozwiewa [...]  
Sto we mnie żądz, sto uczuć, sto uwiędłych liści;

— powiada Kordian, doznając nadmiaru rozrywających go wrażeń i wielości myśli, czując kruchość swej świadomości narażonej na rozpraszające działanie świata zewnętrznego. Pojawia się melancholia, nuda, „jaskółczy niepokój”. Pada hamletyczne pytanie: „Żyć? albo nie żyć?”.

Opowieści Grzegorza podsuwają bohaterowi wzorce człowieczeństwa: Napoleona — a więc osobistej potęgi i sławy — oraz

Kazimierza — heroicznego męczennika. Lecz Kordian jest człowiekiem, który sam siebie tworzy. Poszukuje czegoś — myśli, idei, co pozwoliłoby mu odzyskać integralność własnej osoby i przezwyciężyć chaos otaczającej go rzeczywistości. Poszukuje swego wyraźnego centrum — „duszy życia” mogącej przeciwstawić się myśli o samozagładzie. Podróż, w którą wyrusza po próbie samobójczej, doświadczenie kupionej za pieniądze miłości i rozmowa z papieżem Grzegorzem XVI, autorem wydanej w 1832 r. encykliki *Cum primum* potępiającej powstanie listopadowe, pozwalają mu jedynie pozbyć się złudzeń i odrzucić fałszywe wartości.

Człowiek — sędzi bohater — może stworzyć siebie, może odnaleźć jedność własnej osoby, stać się „posagiem człowieka na posagu świata”, jeżeli przekształci swe marzenia w działanie. Walka o wolność ojczyzny staje się więc walką o własne „ja”, podstawą autokreacji. Monolog Kordiana na szczycie Mont Blanc — swoisty odpowiednik Improwizacji Konrada — wyraża pragnienie dokonania wielkiego, porywającego narody czynu. „Nie móc? — to piekło!” — mówi Kordian i odtąd wszystkie jego usiłowania będą dążeniem do wydobycia z siebie samego mocy działania.

Tak też dzieje się w scenie w podziemiach katedry, gdy Kordian postanawia zabić cara. Ten właśnie czyn potwierdzić ma jego istnienie jako człowieka pełnego, aczkolwiek Kordian przeczuwa, że zginie, że stanie się człowiekiem za cenę ostatecznej ofiary. Przemawiając wówczas do spiskowców, usiłuje zagłuszyć swą słabość, swego „robaka smutku” zapewnieniami: „jam jest wielki, mocny!”, „jestem cały i jeden”. Za chwilę jednak, przed sypialnią cara, ujawni się załamane niedosłusznego samobójcy. Tu bowiem dopadają go Strach i Imaginacja. Obezwładniają zamachowca i nie pozwalają mu dokonać czynu.

Przyczyny załamania Kordiana interpretowano bardzo różnie. Można tu mówić — podobnie jak w *Lambrze* — o fatalizmie słabości i niezdolności do czynu, ciążyącym nad „bohaterem wieku tego”. Ale możliwa jest też interpretacja wskazująca na tragizm sytuacji Kordiana, wynikający z konieczności wyboru między — wyraźnie w dramacie podkreśloną — niemoralnością politycznego mordu a niemoralnością biernej zgody na

niewolę. Można więc powiedzieć, że Kordian nie dokonuje zamachu, gdyż nie chce, by pragnienie czynu za wszelką cenę zagłuszyło jego świadomość moralną. Dwudziestowieczna pisarka Zofia Nałkowska twierdziła nawet, że to, co uczynił Kordian, było więcej niż prostym czynem, do którego zdolny byłby żołdak pozbawiony skrupułów sumienia. „I oto Kordian zdolny jest do niespełnienia czynu [...] — albowiem jeszcze wyższym od tej egzaltacji bohaterskiej jest w nim wstręt do łatwego mordu, odraza wobec jego brutalności” — pisała. Kordian chce spełnić czyn patriotyczny, ale chce również oczyścić się ze wszystkiego, co mogłoby plamić ideę egzystencji jako świadomego istnienia.

Dlatego też, gdy Kordian — zamknięty najpierw w szpitalu dla obłąkanych, a potem skazany na rozstrzelanie — stanie znów, jak na początku dramatu, w obliczu śmierci, nie będzie miał poczucia, iż klęska terrorysty była jego klęską osobistą. Ofiara, którą ponosi, potwierdzona wyrokiem śmierci, pozwala Kordianowi odnaleźć jego miejsce w duchowej przestrzeni ojczyzny:

O zmarli Polacy,  
Ja idę do was!... Jam jest ów najemny,  
Któremu Chrystus nie odmówił płacy,  
Chociaż ostatni przyszedł sadzić grono;  
A tą zapłatą jest grób cichy, ciemny;  
Tak wam płacono...

Dramat pozostaje jednak otwarty — nie wiadomo, czy wyrok zostanie wykonany.

Losy Kordiana i etyczna problematyka dramatu zostały przez Słowackiego wpisane w wizję historii różną od tej, którą prezentował Mickiewicz w *Dziadach*:

Ziemia — to plama  
Na nieskończoności błękicie,  
A Bóg ją zetrze palcem lub wleje w nią życie  
Jak w posąg gliniany Adama.

Słowa te, śpiewane przez Chór Aniołów w *Przygotowaniu*, przedstawiają ziemię — podobnie jak uczynił to poeta w *Godzinie*

*myśli* — jako miejsce kosmicznego nieszczęścia. Tu, na ziemi, „żyły szatańskie przygotowania w piekielnym kotle narodowych przywódców listopadowego powstania, których nazwiska rozpoznać można po łatwych do odczytania aluzjach. Zaś plan Boga nie jest człowiekowi znany. Toteż podejmując polemikę z Mickiewiczem, Słowacki podważał wiarę w moc zbawczą idei mesjanistycznej i dopatrywał się w niej pokusy bierności. Jakkolwiek mesjanizm Mickiewicza nie był pochwałą cierpiętniczego oczekiwania na wypełnienie się planu Opatrzności, nieraz tak właśnie go rozumiano. I tej bierności Słowacki przeciwstawiał ideę ofiarnego czynu. Zawarł ją także w hasle Kordiana: „Polska Winkelriedem narodów!”. Winkelried — legendarny bohater szwajcarskiego średniowiecza, który w czasie bitwy we własne piersi wbił dzidy wrogów — symbolizować miał, w intencji Słowackiego, inne niż przedstawione przez Mickiewicza przeznaczenie Polski. Misji ofiary Chrystusowej przeciwstawiał bowiem czynne występowanie przeciw szerzącemu się na ziemi złu.

Repliką na Mickiewiczowskie *Dziady* był także poemat dramatyczny Stefana Garczyńskiego *Wacława dzieje* (1833). Jego bohater przechodzi tę samą drogę, co Gustaw-Konrad oraz Kordian. Jest to biografia romantycznego indywidualisty, typowego „młodzieńca wieku” poszukującego celu ludzkiego istnienia. Poznaje on nicość książkowej wiedzy, buntuje się przeciw religii, którą utożsamia z nauką księży, przeżywa fatalną miłość. Przełom duchowy dokonuje się w nim pod wpływem rozbudzonej namiętności do ojczyzny. Wacław przemienia się w człowieka czynu i zostaje — jak Kordian — członkiem „spisku koronacyjnego”, zmierzającego do zabicia cara Mikołaja. Wśród spiskowców pojawia się jednak postać uosabiająca metafizyczne zło, która niweczy ich plany. Garczyński zamierzał kontynuować utwór, udaremniła to jednak wczesna śmierć poety. Mickiewicz, który był jego bliskim przyjacielem, ocenił dzieło bardzo wysoko. W wykładach Paryskich zestawiał je z *Faustem* Goethego i twórczością Byrona, nazywając poemat „najbardziej filozoficznym utworem, jaki istnieje w językach słowiańskich”. Wśród historyków literatury do dziś toczy się jednak dyskusja na temat wtórności i oryginalności poetyckiej *Wacława dziejów*.

## 5. Historia i ironia

Imię tytułowej bohaterki *Balladyny* stworzył Słowacki od jednego z najbardziej romantycznych gatunków literackich — balady. Utwór ten bowiem otwarcie manifestuje własną literackość. Jest wyrafinowaną grą literacką — literaturą o literaturze — która staje się zarazem romantycznym dramatem filozoficznym.

*Balladyna* otwierać miała cykl kronik dramatycznych o legendarnych dziejach narodu. Jej akcja rozgrywa się w pobliżu Gniezna i Gopła, a osnuta jest wokół walk o koronę Popiela i tron królewski. Fabuła utworu opiera się na schemacie podobnym do ludowej baśni zakończonej morałem: do wieśniaczej chaty Wdowy i dwóch córek — dobrej Aliny i złej Balladyny przyjeżdża młody, piękny hrabia Kirkor i postanawia wziąć za żonę tę z dziewcząt, która pierwsza przyniesie z lasu dzban pełen malin. Balladyna zabija Alinę, przynosi maliny i poślubia Kirkora. Na jej czole zostaje jednak krwawe, nie dające się zmyć znamię. Balladyna przenosi się do zamku (wkrótce wypędza z niego własną matkę) i popełniając szereg morderstw zdobywa koronę, zostaje królową. W scenie ostatniej spada jednakże karzący piorun i zabija złą Balladynę.

Baśniowa fabuła jest tylko jednym elementem literackiej gry w *Balladynie*. Drugim są dzieła Szekspira. Słowacki pisał bowiem dla czytelników, którzy utwory angielskiego dramaturga znali wystarczająco dobrze, by poeta mógł sądzić, że zauważą oni w *Balladynie* to, co było w niej nawiązaniem do Szekspira.

Dzieła Szekspira stały się odniesieniem dla wielu ówczesnych europejskich koncepcji dramatu romantycznego, np. Augusta Wilhelma Schlegla czy Victora Hugo. Model dramatu szekspirowskiego stawiano za niedościgły wzór, przeciwstawiając go tragedii klasycystycznej. Takiemu przeciwstawieniu poświęcił swą pracę *Radne i Szekspir* (1823) pisarz francuski **Stendhal** (1783-1842). Szekspir, zdaniem romantyków, uznawał jedno tylko prawidło, stanowiące też zasadę romantyczną: wierność prawdzie natury. Hugo właśnie na niego powoływał się, gdy wykładając swą teorię dramatu, pisał: „dramat jest zwierciadłem, w którym odbija się natura”. Sądono bowiem, iż Szekspir pokazał, że dramatyczność nie jest jedynie pojęciem estetycznym, lecz zasadniczą cechą rzeczywisto-

ści, z natury rozrywanej konfliktami. Człowiek w dramatach Szekspira, tak jak widzieli go romantycy, nie był istotą jednolitą, monolityczną. Objawiały się w nim sprzeczne uczucia i przeciwstawne dążenia. I tak też miał być zbudowany świat — z przeciwstawnych pierwiastków, pojawiających się obok siebie. Tragizm sąsiadował tu z komizmem, wzniosłość z groteską, fantastyczność z realnością, duch z ciałem, groza z błazeństwem. Szekspirowską formę dramatu traktowano więc jako pewną filozofię świata odpowiadającą tak pojętemu dramatyzmowi rzeczywistości ludzkiej i historycznej.

Na scenę polską Szekspira wprowadził Wojciech Bogusławski przedstawieniami *Romea i Julii* w roku 1796 i *Hamleta* w roku 1797 w teatrze lwowskim. Z początku jednakże szekspirowski repertuar opierał się na adaptacjach przystosowujących go do wymogów klasycystycznego gustu. Dla klasyków był bowiem Szekspir barbarzyńcą, nie znającym reguł sztuki dramatycznej — począwszy od zasady „trzech jedności” — i lubującym się w „okropnościach”. Polscy romantycy, w szczególności Maurycy Mochnacki, domagali się grania w teatrze Szekspira autentycznego, nieprzerabianego, a dyskusje o nim stały się ważną częścią ich polemik z klasykami. Dla Mickiewicza Szekspir był przede wszystkim poetą ludzkich uczuć, „znawcą głębi serca ludzkiego”, który „malował w śmiałych i prawdziwych rysach naturę człowieka”. Słowacki zaś stawiał go ponad Dantem, Wolterem i Byronem, „bo on nie własne serce, nie myśli swojego czasu, lecz serca i myśli ludzkie niezależne od epoki przesądów malował i stwarzał władzę do Boskiej podobną”.

Związki pomiędzy dramatami Szekspira a *Balladyną* dostrzeżono od razu. W oczy rzucało się podobieństwo różnych scen, np.: Balladyna zabija śpiącego w jej zamku Grabcę, żeby zdobyć po nim koronę, tak jak Makbet morduje swego królewskiego gościa, by wstąpić po nim na tron. Tę zbieżność podkreślała analogia między tytułową bohaterką utworu Słowackiego a Lady Makbet — obie były kobietami dążącymi do władzy przez zbrodnię. *Króla Leara* przywoździ na myśl scena spotkania Wdowy z Pustelnikiem, rozgrywająca się Przy akompaniamencie szalejącej również w tragediach Szekspira burzy: i Wdowa, i Lear uosabiają krzywdę ludzką, oboje też są ślepi. Wątek fantastycznej królowej Gopła — Goplany, jej pomocników ~ Chochlika i Skierki oraz jej związek z Grabcem przypomi-



nają osoby i fabułę *Snu nocy letniej*. Gdy Balladyna w końcowej, nocnej scenie aktu IV woła: „Świecy! — mój cały zamek za błęśnięciem świecy!”, jest to nawiązanie do słynnego okrzyku króla z Szekspirowskiego *Ryszarda III*: „Królestwo za konia!”

Te oraz inne podobieństwa spowodowały, że niektórzy czytelnicy uznali *Balladynę* za utwór wobec Szekspira wtórny. Mówiono też o „bluszczowatości” wyobraźni Słowackiego, która niczym pnąca roślina miała obwijać się wokół cudzych utworów. Współcześni interpretatorzy skłonni są jednak inaczej osądzać tę kwestię, twierdząc, iż *Balladyna* jest popisem ulubionej przez romantyków, a w szczególności przez Słowackiego, metody poetyckiej, polegającej na zastosowaniu aluzji literackiej — świadomego nawiązania do innego utworu, które może być rozszyfrowane przez dociekliwego czytelnika. W zamian za literacką wiedzę i zdolność kojarzenia uczestniczący w tej grze czytelnik otrzymuje pełniejszy sens dzieła wynikający z zestawienia dwóch tekstów: właściwego i tego, do którego uczyniona została aluzja. Aluzyjność taka pojawiała się w wielu utworach romantyków: poprzez tytuł, postaci, sceny, rekwizyty etc, a nawet nawiązania stylistyczne, wersyfikacyjne czy powtórzenia rymów. Stanowiła ona jeden z romantycznych sposobów przywoływania tradycji, polegający nie na klasycystycznym naśladowaniu wzorów, lecz na odwoływaniu się do konkretnych utworów wybranych twórców przy zachowaniu oryginalności własnego dzieła. Aluzje były również środkiem polemiki, zarówno z tradycją, jak ze współczesnością, szczególnie wtedy, gdy romantycy nawiązywali do wcześniejszych utworów romantycznych, tak jak nieraz polemicznie odwoływał się do Mickiewicza Słowacki.

Przywołując w *Balladynie* utwory Szekspira, poeta nadał przedstawianej w niej baśni wymiar — w romantycznym rozumieniu — szekspirowski, a więc wymiar filozoficznego dramatu o sprzecznościach tkwiących w naturze rzeczywistości. Wyjaskrawiając i uwidaczniając cechy świata przedstawionego w utworach Szekspira, Słowacki zbudował świat romantyczny składający się z pierwiastków przeciwnych. W *Balladynie*, tak jak u Szekspira, przeplatają się sceny tragiczne i komiczne, wzniosłe i groteskowe, prawdopodobne i fantastyczne. Ale zdarza się również, że w jednej i tej samej scenie

mieszczą się przeciwieństwa. I tak np. po tragicznej scenie zabójstwa Aliny pojawia się Filon, który sam jest postacią śmieszną, i rozpoczyna wzniosły lament nad martwym ciałem — wzniosły i przez to właśnie śmieszny. Podobnie jest z bohaterami: np. Alina uosabia dobro w człowieku, Balladyna przeciwnie — ludzkie zło. Ale jest też postać dwoista wewnętrznie: to Grabiec, który pojawia się raz jako wiejski wesołek, raz jako przyziemny, gruboskórny chłop, raz jako wierzba, raz jako król. Jego istota staje się nieuchwytna.

Sprzeczności w świecie *Balladyny* splatają się ze sobą, tworząc nie tylko rzeczywistość pełną dysonansów, ale także niejasną, trudną do pochwycenia, niemożliwą do pojęcia. Nie wiadomo, czy akcja dramatu dzieje się wczesną wiosną czy późnym latem; zapach i kolor malin miesza się z zapachem i kolorem krwi, gałąź z wierzby, w którą przemieniony został Grabiec, zostaje mu — niczym jego własna ręka — wręczona jako berło, gdy jest już królem etc.

— Lej mi winą. Wszystko tak się splata,  
Że chyba się powiesić.

Tak mówi w pewnym momencie Balladyna, nie potrafiąc odróżnić, czy odgłosy, które słyszy, to szalejąca burza, okrzyki nocnych stróż czy może jęki ze świata umarłych. Rzeczywistość przedstawiona przez Słowackiego rozpryskuje się bowiem na kawałki i splata znów w hybrydyczny, nieprzejrzysty, szalony wzór. „Ziemia, to szalona / Matka szalonych” wedle słów Pustelnika.

W tej splątanej rzeczywistości wszystko dzieje się sprzecznie z oczekiwaniami i pragnieniami człowieka. Losem ludzkim rządzi tu ironia. Kirkor, chcący poślubić dobrą i skromną dziewczynę, bierze za żonę żadną władzy morderczynię; Pustelnik, pragnący mu pomóc, prowokuje nieszczęście, sam zaś przechowuje koronę dla godnego jej człowieka, lecz zostawia ją w lesie, skąd zabiera ją Grabiec; Gopłana zamierzająca pokierować wypadkami, „płacze ludzkie czyny” i sama pada tego poplątania ofiarą; wreszcie Balladyna, właśnie wtedy, gdy osiąga swój cel i chce zmienić się, zacząć żyć moralnie, pada trafiona piorunem, sama na siebie wydając w dodatku wyrok. Ironia losu w *Balladynie* jest bowiem ironią tragiczną — tak nazywa się kategorię estetyczną wywodzącą się<sup>2</sup> z tragedii antycznej, a określającą działania bohatera, które wbrew

jego woli i wiedzy wiedą go nieuchronnie do katastrofy. Ironia tragiczna przedstawiała dla romantyka całą nieprzewidywalność i przypadkowość losu, stającego się ciężącym nad człowiekiem ponurym fatum.

Ironia w *Balladynie* ma także swój wymiar historiozoficzny — jest to wszak opowieść o pradawnych dziejach Polski. Wyraźniej jeszcze taką rolę pełnić będzie ironia w dramacie, który napisał Słowacki kilka lat później, w *Lilii Wenedzie* (wyd. 1840). Fabuła tego utworu, mającego być kontynuacją „kronik historycznych” rozpoczętych *Balladyną*, rozgrywa się także w pobliżu Gopła i przedstawia mityczną historię podboju Wenedów przez najeźdźców — Lechitów. Ostateczną przyczyną klęski szlachetnych Wenedów jest przeznaczenie, tajemnicza klątwa. Ginącego narodu nie mogą ocalić żadne ludzkie działania, ironiczny los przynosi zwycięstwo nędznym Lechitom. Jedyną siłą zdolną uchylić fatalizm wyroków jest harfa i pieśń o magicznej mocy, którą potrafił zagrać król Derwid, lecz zostaje ona przez Wenedów utracona. Owa harfa, która nie zagrała, uważana bywa za symboliczną poprzedniczkę złotego rogu z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego.

*Lilia Weneda* była mroczną tragedią o fatalistycznym nie-szczęściu, odczytywaną jako jeden z utworów przedstawiających metaforycznie klęskę powstania listopadowego. *Balladynę* nazwał Słowacki również tragedią, lecz pisaną, wedle jego słów, z „ariostycznym uśmiechem”. Ludovico Ariosto, renesansowy poeta włoski, był autorem poematu *Orland szalony* (1532), w którym przetworzył średniowieczne poezje sławiące Karola Wielkiego i jego rycerzy. W utworze tym Ariosto potraktował materię historyczną z dużą dowolnością, bawiąc się nią, splatając powagę z drwiną, a nostalgię za przeszłością łącząc z podkreślaniami absurdalności przedstawianych wypadków. Również Słowacki grał legendarną przeszłością, balladami — w utworze znajdują się bowiem także aluzje do niektórych ballad Mickiewicza oraz do popularnej ballady *Maliny* poety Aleksandra Chodźki — grał wreszcie Szekspirem. Ta „zabawa w Szekspira”, jak określił *Balladynę* współczesny historyk literatury Wiktor Weintraub, pozwoliła poecie na podkreślenie literackiego dystansu do przedstawianego świata i zaznaczenie własnej, artystycznej ironii.

Takim najwymowniejszym ironicznym zabiegiem było w *Balladynie* dodanie do niej Epilogu, w którym publiczność dyskutuje po spektaklu z domniemanym świadkiem wydarzeń o tym, jak przedstawiona historia przebiegała naprawdę. Był to jaskrawy znak, iż cała *Balladyna* działa się na scenie, że była „teatrem w teatrze”, a więc grą, a więc literaturą. Słowacki zastosował tu chwyt, którym posłużył się m.hi. Szekspir w *Hamlecie* — często stosowany do dziś np. w formie „filmu w filmie” — ujawniający zarówno ironiczny dystans artystyczny do przedstawianej opowieści, jak i swoiste przemieszanie sfery „życia” i sfery „teatru”.

Koncepcja ironii artystycznej — nazwana przez Fryderyka Schlegla ironią romantyczną — wykształcona została w filozofii i estetyce niemieckiego romantyzmu, m.in. w pismach **Jean Paula** (1763-1825), i odegrała przełomową rolę w nowoczesnym pojmowaniu ironii w literaturze. Pojęcie to nie dotyczy działań bohaterów (jak ironia losu, ironia tragiczna), lecz określa postawę artysty. Zakłada ona dystans twórcy do siebie i własnego dzieła. Jest manifestacją literackości literatury: autor ujawnia, że przyznaje sobie prawo do swobodnego kreowania świata wedle własnych zasad, do igrania konwencjami literackimi i przeciwstawnymi wartościami estetycznymi. Ironiczny autor może np. podkreślać, że postaci w utworze czynią to, co on im czynić każe; tak robił Laurence Sterne wymieniany wśród prekursorów ironii romantycznej. Może też budować iluzję rzeczywistości, np. stworzyć przejmującą scenę tragiczną, by za chwilę z ironicznym uśmiechem wskazać, że jest to jedynie literatura. W ten sposób autor gra ze stworzonym przez siebie sensem danej sceny czy całego utworu, podważa niejako ich powagę i wartość, tak jakby mówił: rzeczywistość nie jest taka, jak nam się wydaje, nie potrafimy nazwać jej i opisać. Tworząc sensory i rozbijając je, artysta romantyczny realizował zadanie sztuki, które przez estetyków niemieckich określone było jako ujawnianie „twórczego chaosu” natury, jej ciągłej ruchliwości, zmienności, rodzącej nieustannie „najwyższy ład”. Chcąc oddać ów „twórczy chaos”, literatura nie powinna pozostawać nieruchoma, lecz musi także rozbijać tworzone przez siebie sensory i gotowe obrazy, ciągle ponawiając wysiłek nowego nazywania świata. Słowacki był jednym z nielicznych w literaturze polskiej i jedynym w historii

polskiego romantyzmu poeta, w którego utworach pojawia się tak wyraźnie ironia artystyczna. Polscy krytycy występowali w tym czasie zasadniczo przeciw ironii, gdyż — jak pokazała to Maria Żmigrodzka — wydawała się ona niezgodna z dominującym wzorem poety narodowego. Poddawanie problemów ideowych ironicznej grze sprzeczności traktowano jako nie do pogodzenia z potrzebami religijno-patriotycznej służby poezji. Twierdzono — czynił to np. jeden z najznakomitszych krytyków, filozof i działacz polityczny **Edward Dembowski** (1822-1846) — iż ironia jest siłą „niszczącą wszelką piękność”, że utwór ironiczny staje się tylko żartem, „igraszką wieszczą”, że jest wyśmiewaniem wartości, a więc nie może budzić do czynu. Zarzuty tego oraz innych krytyków sprowadzały się więc do podejrzenia Słowackiego o nihilizm, zarówno w jego stosunku do romantycznej „świętości” poezji, jak i przekonań na temat natury świata. Dla Słowackiego natomiast ironia była tym rysem rzeczywistości, którego wydobywanie traktował jako warunek dotarcia do prawdy o świecie i do prawdziwych wartości. Bez tego zaś, jak sądził, niemożliwe jest określenie sposobu, w jaki człowiek zdolny jest uczestniczyć w tworzeniu historii. Toteż ironia jest cechą dominującą wszystkich dramatów powstających w tym okresie twórczości Słowackiego, także w *Horsztyńskim* oraz w napisanym kilka lat później *Mazepie* (wyd. 1840).

*Horsztyński* — to utwór, który nie został wydany za życia autora. Jego zachowany rękopis jest niekompletny. Rzecz dzieje się na Litwie w 1794 r. Hetman Kossakowski, targowiczanie, usiłuje udaremnić wybuch insurekcji w Wilnie. Plany te stara się pokrzyżować stary i ślepy konfederat barski Horsztyński, próbując ogłosić dokumenty kompromitujące hetmana jako zdrajcę. W tej historii — która, tak jak w dramatach Szekspira, staje się ciągiem tragiczno-ironicznych konfliktów i gwałtownych, krwawych zmagani — głównym bohaterem jest syn hetmana, Szczesny, uwikłany w plany ojca oraz w romans z młodą żoną Horsztyńskiego, Salomeą. Dzięki jego postaci, obdarzonej przez Słowackiego naturą hamletyczną, dramat historyczny staje się też dramatem o ludzkiej podmiotowości. Szczesny jest człowiekiem poszukującym swego „ja”, lecz odnajduje on tylko rozmaite role, które narzuca mu tocząca się między ludźmi gra. „Gra” zyskuje w utworze Słowackiego sens

dwojaki. Życie to gra, polega bowiem na odgrywaniu rozmaitych ról: dobrego syna, bohatera narodowego, kochanka cudzej żony. Pozbawione jest więc autentyzmu, skazuje na brak rzeczywistego porozumienia z innymi, na samotność i poczucie pustki. Życie to gra — bowiem jest hazardem, loterią, w której stawką bywa i miłość, i śmierć. O ludzkich losach decyduje zbieg okoliczności lub niezrozumiałość i niezależność od pragnień oraz działań człowieka, ironiczna konieczność, jawiąca się bohaterowi jako absurd. Dramat Słowackiego stawia szereg pytań egzystencjalnych, z których najważniejsze dotyczy przypadkowości ludzkiego istnienia, pytania o to, czy człowiek odgrywa jedynie przypadkową, nieznaczącą rolę na „szachownicy świata”, czy też ma do spełnienia jakąś misję, powołanie zgodne z jego własną, najgłębszą naturą.

Tytułowym bohaterem dramatu *Mazepa* jest hetman kozacki, którego postać fascynowała wielu romantyków (m.in. Byrona, Hugo, Puszkina). Słowacki przedstawił go jednak odmiennie: w czasach młodości, gdy Mazepa był paziem króla Jana Kazimierza i nie tylko donżuanem potrafiącym „z księżcem przez szpary” wkraść się do komnat kobiecych, ale także — w ujęciu poety — rycerskim, honorowym, pełnym fantazji dworzaninem. Wskutek ironicznych perypetii jego historia zamienia się jednak w krwawą tragedię sarmacką. Mazepa wpłtuje się w intrygę rodzinną, rozgrywającą się pomiędzy pysznym i okrutnym Wojewodą, panem zamku, w którym podejmuje króla, jego młodą żoną Amelią oraz zakochanym w niej pasierbem Zbigniewem, i staje się wbrew swoim zamiarom sprawcą katastrofy. Mazepa — sprzymierzeniec kochanków — gubi oboje, przyczyniając się do ujawnienia tajemnicy ich związku, którą pragnął ochronić. Nie pomaga nawet to, że dla ratowania honoru Amelii pozwala, by pachotkowie Wojewody zamurowali go w alkuwie jej pokoju. Współczesny krytyk i teoretyk dramatu Edward Csátó zaproponował odczytanie *Mazepy* jako dramatu o samotności: bohaterowie tego utworu usiłują bowiem wyrwać się ze swej samotności i nawiązać porozumienie z innymi, lecz ich dążenia wykrzywają się w najboleśniejszy, tragiczny dramat niemożliwości. „Nic się nie może zawiązać, nikt się nie może z nikim dogadać i przez to perypetia rozwija się w taki dziwaczny i pokręcony sposób [...]” — pisał Csátó.

*Mazepa* był jedyną sztuką Słowackiego wystawioną za jego życia w 1847 r. w... Budapeszcie, z tłumaczenia niemieckiego przełożoną na węgierski. I był pierwszą jego sztuką wystawioną przez teatr polski: w dwa lata po śmierci autora, w 1851 r. w Krakowie.

## 6. Piekło Polaków

Po przeszło trzyletnim pobycie w Genewie Słowacki opuścił Szwajcarię i w 1836 r. wyjechał do Włoch. W Rzymie zaprzyjaźnił się z Zygmuntem Krasińskim, w którym znalazł pierwszego i wnikliwego krytyka swoich dzieł. Razem zwiedzali Wieczne Miasto, Krasińskiemu dedykował Słowacki *Balladynę* i *Lilię Wenedę*. Przyjaźń ta przetrwała wiele lat — aż rozerwał ją spór polityczny między poetami w 1845 r. W sierpniu 1836 r. Słowacki wyruszył w niemal roczną podróż do Grecji, Egiptu i na Bliski Wschód. Ślady tej wędrówki odnaleźć można w licznych późniejszych dziełach (zob. rozdz. XIII, 3).

Jednym z powstałych w owym czasie utworów był *Anhelli* (wyd. 1838). Daleko od ojczyzny i emigracyjnego Paryża, w małej celi syryjskiego klasztoru Słowacki pisał poemat, do którego natchnęły go odwiedziny u grobu Chrystusowego i który przedstawiał symboliczną wykładnię losu polskich wygnańców. Akcja utworu rozgrywa się w piekle. Jego podstawowy pomysł konstrukcyjny wywodzi się z *Boskiej Komedii* Dantego: Szaman-mistrz wprowadza ucznia-Anhellego w krainę *infernum*. Lecz jest to piekło specjalne, piekło Polaków, które umieścił Słowacki na Sybirze.

„Żadne z dzieł literatury światowej nie okazało się tak podatne dla wyrażenia przeżycia Sybiru jak *Boska Komedia*—korzystali z niej dekabryści, czerpali pełną garścią autorzy listów i wspomnień z zesłania, odwoływała się do niej poezja romantyczna” — pisała Zofia Trojanowiczowa, współczesna znawczyni literatury romantycznej. Zsyłki na Syberię — miejsce wygnania i kary dla polskich, a także rosyjskich i innych, znajdujących się pod rosyjskim panowaniem więźniów, najczęściej politycznych — rozpoczęły się w czasach konfederacji barskiej i wojen napoleońskich, nasilały się przez cały wiek XIX i trwały nadal w XX w. Toteż stały się one

znamiennym dla całego okresu porozbiorowego doświadczeniem Polaków, ponowionym przez II wojnę światową i terror stalinowski. Do XIX-wiecznej literatury zsyłkowej (termin wprowadzony przez Mickiewicza) należą przede wszystkim wspomnienia zesłańców, z których najwcześniejsze i najbardziej znane to: *Dziennik podróży* (1837) **Józefa Kopcia** (1762-1827), powstańca kościuszkowskiego (korzystał z niego m.in. Słowacki przy pisaniu *Anhellego*), dzienniki i listy **Adolfa Januszkiewicza** (Adolfa z III cz. *Dziadów*, 1803-1857), pamiętniki **Ewy Felińskiej** (1793-1859), **Rufina Piotrowskiego** (1806-1872), **Maksymiliana Jatowta** (Jakuba Gordona, 1826 lub 1827-1895), **Adolfa Jabłońskiego** (Juliana Jasieńczyka, 1825-1887), **Agatona Gillera** (1831-1887). Większość z tych wspomnień ukazała się drukiem w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX w. Odrębne miejsce w literaturze syberyjskiej zajmuje twórczość poeticka zesłańców: **Gustawa Ehrenberga** (1818-1895), **Karola Balińskiego** (1817-1864) i najbardziej znanego z poetów-sybiraków **Gustawa Zielińskiego** (1809-1881). Temat Sybiru i zsyłek był również niezwykle częsty w twórczości poetów, którzy nigdy tej krainy nie widzieli i znali ją jedynie ze wspomnień, listów oraz z krążących opowieści. Pojawił się w III cz. *Dziadów* Mickiewicza, w kilku utworach Zygmunta Krasińskiego — przede wszystkim w poemacie *Ostatni* (1847) — w wierszach oraz w interpretacji *Anhellego* z IV lekcji *O Juliuszu Słowackim* (1861) Cypriana Kamila Norwida, a także później, w innych, licznych tekstach pisanych już po powstaniu styczniowym.

Sybir (w potocznym pojęciu romantyków obejmujący także przeduralskie części Rosji) stał się dla Polaków miejscem mitycznym — przestrzenią szczególnego skupienia narodowego męczeństwa. Lecz zesłanie było zarazem konkretnym wariantem polskiego losu, który w każdej chwili mógł się urzeczywistnić: podjęcie patriotycznego przedsięwzięcia groziło Syberią realną. Sybir nazywano „ziemią przeklętą”, „krainą, gdzie nie ma nadziei”, „krainą wiecznych śniegów i wiecznej tęsknoty”, „ziemią milczenia i grozy”, wreszcie „lodowym piekłem”. Przedstawiał on inny świat — niezemski, nieludzki. To wrażenie potęgowała długa podróż przez dzikie krainy, którą trzeba było odbyć, by tam dotrzeć, brak nadziei na powrót oraz fizyczna i psychiczna męka zesłańców kojarzona ze „scenami dan-

tejskimi". Słynna stała się jazda kibitką, a kajdany, knut, taczkę przedstawiano jako narzędzia tortur „posielenia” (zesłania), katorgi, chłosty, pracy w kopalniach. Wyobrażenie grozy Syberii łączyło się jednak z poczuciem, że jest to miejsce święte — cierpieniem polskim uświęcone, miejsce duchowego dojrzewania, realizowania się w cierpieniu ludzkiej i narodowej wspólnoty, figuralnego wypełnienia Golgoty Chrystusa i jego „zstąpienia do piekieł” przed zmartwychwstaniem. Także Sybir mityczny utrwalił się w zbiorowej wyobraźni narodu również dzięki późniejszemu malarstwu nawiązującemu m.in. do literatury romantycznej: Artura Grottgera, Jacka Malczewskiego i Witolda Pruszkowskiego — obrazy dwóch ostatnich były inspirowane także *Anhellim*. Mit nie pozostawił wiele miejsca dla zainteresowania niezwykłą naturą syberyjską i żyjącymi wśród niej ludźmi, choć we wspomnieniach i listach zesłańców tematy te znajdowały niekiedy świetny wyraz.

W utworze Słowackiego Sybir przedstawia rozległą krainę Północy, w której podstawowym kolorem jest biel, przeniknięta borealnym światłem (od Boreasza, w mitach greckich Wiatru Północnego), powodującym krwawy poblask nieba, a dominującym nastrojem — melancholia. Jest to przestrzeń symboliczna. Słowacki umieścił tu — dla unaocznienia krańcowości cierpień i doświadczeń, jakie stały się udziałem narodu — piekło wszystkich Polaków, w szczególności najciężej dotkniętych przez historię wygnańców: zesłanych do Rosji, ale również tych, którzy wiedli żywot emigrancki na Zachodzie.

^</ze7/zjest poematem o niszczącej sile cierpienia. Przedstawia ludzi skazanych na zatracenie, o których Szaman mówi: „Dobrzy byliby z nich ludzie w szczęściu, ale je nędza przemieni w ludzi złych i szkodliwych”. Tylko najstarsi wygnańcy, konfederaci barscy, potrafili sprostać cierpieniu, żyć godnie, zachowując w sercach pamięć o ojczyźnie. Ich następcy zostali zniszczeni przez nieszczęście, ich serca okazały się „strudzone gorzej niż ciała”, ugięli się przed losem, stracili nadzieję, zwątpili w opiekę Boga. Przemierzając przestrzeń syberyjską, Anhellim ogląda wszystkie kręgi polskiego piekła: głodne dzieci przymilające się do popa uczącego je „wiary ruskiej”, ponieważ może on je nakarmić; księdza, który w kopalniach „zapomniął wyrazów pacierza” i dla

skrócenia męczarni zażywa truciznę, ludzi skłóconych ze sobą 0 sposób „zbawienia ojczyzny” i popełniających morderstwo, krzyżujących najniewinniejszych spośród siebie dla udowodnienia racji własnego stronnictwa; wreszcie — miejsce, gdzie pozostała przy życiu tylko garstka wygnańców — ludożerców, przeklinających Boga i zjadających trupa towarzysza.

Ta symboliczna wizja nie była w żadnym wypadku umotywowana negatywnym stosunkiem do polskich sybiraków, lecz krytycznym nastawieniem Słowackiego do emigracji oraz polemiką, przede wszystkim z Mickiewiczowską oceną narodu i cierpienia jego wychodźstwa. Mickiewicz w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* czynił wygnańców „duszą narodu polskiego”, męczennikami, których moralna czystość cierpienia zapowiadała zmartwychwstanie narodu. W *Anhellim* (stylizowanym podobnie jak *Księgi* na tekst biblijny) Słowacki podważa przyjęte przez romantyków przekonanie o doskonalącej ducha mocy cierpienia. Pokazuje, przeciwnie, niszczące człowieka skutki cierpienia. To ono sprawia, że wspólnota pielgrzymów, która powinna być święta, staje się wyniszczającym polskim piekłem.

W utworze Słowackiego jest jednakże i nadzieja na odrodzenie: w ofierze jedyne go czystego i niewinnego zesłańca, Anhellego, który musi umrzeć, zanim nastąpi zwycięska rewolucja. Jego śmierć, jak śmierć Chrystusa, staje się niezbędną częścią drogi wiodącej Polaków do odkupienia. I tu więc pojawia się mesjanizm ofiary — wiara w przyszłe zmartwychwstanie narodu przez poświęcenie jednostki.

Motyw infernalny powróci w utworze *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* (1839). Jest to opowieść szlachcica — wyposażonego we wszystkie atrybuty starego sarmaty: ma kontusz, szablę i wąsy, kocha pić i snuć opowieści — który chciał upomnieć się osobiście u Boga o krzywdę swoich pomordowanych dzieci. By dotrzeć do Boga i wręczyć mu ten „krwawy zapozew”, musiał, jak opowiada, przebyć piekło, gdzie zobaczył poddawanych wyrafinowanym torturom rozmaitych prześladowców Polski, m.in. carów i zdrajców, także papieża Grzegorza XVI (Dantyszek skorzystał z okazji by mu wypomnieć obojętność wobec polskich cierpień narodowych i bullę potępiającą powstanie), lecz również i Polaków,

którzy zgrzeszyli wskutek spadłych na nich nieszczęść. Polacy i ich ciemiężyciele siedzieli więc w jednym, groteskowo-makabrycznym piekle.

Formuła tej groteski Słowackiego sięga do tradycji barokowej, w szczególności do późnobarokowej twórczości Józefa Baki autora *Uwag śmierci niechybnej* (1766). Tworzy ona charakterystyczny dla groteski świat absurdalny, nie poddający się ani logice, ani jednoznacznym ocenom moralnym. Pojawiają się tu groteskowe postaci: osobliwe, zdeformowane, hybrydyczne. Są to ludzie pozbawieni kończyn, głów (lub same głowy), człekozwierzęta, człekodrzewa. Ich cierpienie jest chwilami wzniosłe, chwilami jedynie ohydne i przerażające. W groteskowej opowieści Dantyszka wzniosłość i rozpacz zderzają się bowiem brutalnie z trywialnością i makabrą. Patoś sasiaduje z sarmackim humorem, a wysoki ton patriotyczny miesza się z pijacką błazenadą, co było zresztą powodem niechętnego stosunku niektórych krytyków do tego utworu.

Polak prawdziwy, kiedy się upije,  
Wspomni ojczyznę i płaczem zawyje;  
Potem jak ludzie w zmysłach nieprzytomni  
Śmieje się głośno, gdy o niej zapomni.  
Tak ja, mój panie, to śmiech, to łzy żywe  
Lałem na moje długie wąsy siwe!

Tak mówi o sobie Dantyszek — patriota, który przeszedł przez piekło i z powodu nieszczęść własnych oraz wielkiej miłości do utraconej ojczyzny stał się jednym z polskich tragiczno-groteskowych „patriotów-wariatów”. Pierwowzorem postaci takich „patriotycznych szaleńców” była w naszej literaturze, zdaniem Marii Janion, tragiczna postać Tadeusza Rejtana.

Dwa obrazy *infernum* — biblijno-melancholijny w *Anhellim* i groteskowo-frenetyczny w *Poemie* — można traktować jako świadectwo kryzysu romantycznego patriotyzmu. Słowacki przedstawia bowiem dwuznaczność patriotyzmu: świętość sprawy Ojczyzny i zarazem towarzyszące jej moralne i estetyczne piekło. Ten motyw polskiego piekła stanie się trwałym toposem polskiej literatury, pojawiającym się szczególnie często w literaturze współczesnej, np. w twórczości Jerzego Andrzejewskiego czy Tadeusza Konwickiego. W niej także sasiadować będą

„ur”oda i autentyzm polskiego patriotyzmu z jego groteskowością. pojawiają się postaci, które pijackie delirium potrafiłyby przemienić w słowa piękne, jak te przez Piastę Dantyszka wypowiedziane:

Kto pałasz kocha i ojczyznę kocha,  
Choćby się palił dla niej przez dwa wieki  
I gdzieś jak żuraw odleciał daleki,  
I gdzieś przez lat sto wędniął od rozpacy,  
To jak swę szablę i swój kraj zobaczy,  
To jak usłyszy, że krzyczą do broni,  
Przed Panem Bogiem się tylko ukloni,  
A potem ludziom odpowie na hasło,  
Że miecz nie ściemniał i serce nie zgaśło.

## 7. Koniec starego świata

Zygmunt Krasiński (1812-1859), hrabia, urodził się w Paryżu. Jego ojcem chrzestnym był Napoleon, którego imię nadano dziecku jako pierwsze. Krasiński nosił je bardzo niedługo. Ojciec przyszłego poety, generał napoleoński Wincenty Krasiński, stał się po klęsce Bonapartego reprezentantem skrajnego lojalizmu wobec caratu. Być może więc imię dziecka uważał za polityczny nietakt. Generał Krasiński utożsamiał pojęcie ojczyzny jedynie z interesami wielkich rodów, toteż jego działalność spotykała się z coraz gorszą oceną ze strony patriotycznej opinii. W życiu literackim był zwolennikiem klasyków, którzy zbierali się również w jego salonie. Jedną ze scen *Dziadów* Mickiewicza (Salon Warszawski) stanowi właśnie aluzję do zebrań odbywających się w domu Krasińskich. Postać i poglądy ojca zaciążyły trwałe na życiu i twórczości poety (matkę utracił wcześniej). Często musiał wybierać pomiędzy „ojcem” a „ojczyzną”, co było powodem jego wielu dramatycznych konfliktów wewnętrznych.

Krasiński uczył się początkowo w domu w Warszawie. Później w pobliskiej posiadłości rodowej w Opinogórze (obecnie znajduje się tam Muzeum Romantyzmu oraz grób poety), następnie w Liceum Warszawskim. Wstąpił na Uniwersytet Warszawski, lecz studia prawnicze porzucił w 1829 r., ponieważ koledzy zaczęli go bojkotować po tym, gdy ulegając presji ojca, nie wziął udziału

w manifestacji politycznej. W tymże roku wyjechał do Szwajcarii mając już za sobą pierwsze próby literackie: młodzieńcze powieści historyczne napisane pod wpływem romansów grozy, utworów Scotta, Byrona i Hugo.

Pobyt w Genewie był ważny dla ukształtowania się poetyckiej i intelektualnej osobowości Krasińskiego. Wówczas to nawiązał cenną dla rozwoju jego indywidualności przyjaźń z literatem i politykiem angielskim Henry Reeve'em. Poznał też Mickiewicza. Prowadził studia, przede wszystkim historiozoficzne, próbował też autobiograficznej prozy poetyckiej. Był znakomicie odczytany w literaturze europejskiej, pisał równie swobodnie po francusku i po polsku. Od udziału w powstaniu listopadowym powstrzymał Krasińskiego przede wszystkim wzgląd na ojca, zdecydowanego przeciwnika powstania. Tę lojalność wyrzucał sobie potem, traktując ją jako plamę na honorze.

W Genewie ukończył Krasiński powieść historyczną *Agaj-Han* (wyd. 1834), utwór będący wówczas niezwykle eksperymentem stylowym, odchodzącym wyraźnie od najbardziej popularnego w Polsce wzoru historycznej powieści walterskotowskiej. Krasiński jako pierwszy stworzył w prozie polskiej odpowiednik romantycznej powieści poetyckiej. Przy pisaniu tego utworu istotne znaczenie miał dla niego przykład romantyzmu francuskiego, a w szczególności twórczość François René de Chateaubrianda. *Agaj-Han* to silnie zrytmizowana i niezwykle ekspresywna proza poetycka. Owa ekspresywność i dynamiczność utworu odpowiada zawartej w nim wizji historii: pośród dziejowych kataklizmów ścierają się tu wielkie i gwałtowne namiętności ludzkie. *Agaj-Han* — uosabiający postać romantycznego wojownika orientalnego — jest człowiekiem dzikim i okrutnym. Lecz i nad nim, i nad pozostałymi bohaterami ciąży fatum zagłady. Gotycka atmosfera, frenetyczne obrazy krwi, trupów i mordów tworzą niespokojne wyobrażenie świata niestałego, anarchicznego, zagrożonego zniszczeniem. Jest to zapowiedź tej wizji historii, która pojawi się wkrótce w najważniejszych dziełach Krasińskiego. Jest to też jeden z pierwszych zapisów wyobraźniowego doświadczenia śmierci, mającego stać się, zdaniem niektórych interpretatorów, fundamentalnym doświadczeniem egzystencjalnym trwale określającym charakter twórczości poety.

W roku 1832 generał Krasiński sprowadził syna do kraju, a następnie do Petersburga, gdzie przedstawił go Mikołajowi I, pragnąc zapewnić synowi karierę dyplomatyczną. Poeta uchylił się jednak od realizacji tych zamiarów i wykorzystując jako pretekst chorobę oczu, wyjechał ponownie za granicę. Resztę życia spędził poza krajem, przyjeżdżając do Polski rzadko i na krótko. Przebywał często w miejscowościach kuracyjnych, gdyż coraz poważniej, aż po przedwczesną śmierć, zapadał na zdrowiu. Ojciec Krasińskiego, działając w imię podniesienia świetności rodu, ingerował jednak nadal w najbardziej nawet osobiste sprawy poety. Najpierw doprowadził do zerwania związku syna z Joanną Bobrową, a później, w roku 1843 — podczas gdy poeta prowadził głośny romans z Delfiną Potocką — zmusił go do małżeństwa z bogatą arystokratką Elizą Branicką. Miłość do Delfiny (sławnej również z romansu z Fryderykiem Chopinem) przetrwała jednak ślub poety. Jej literackim plonem są nie tylko liczne wiersze Krasińskiego, min. wiersz *Ledwom cię poznał...*, ale przede wszystkim powstające w okresach rozstania listy (zob. rozdz. XIII, 6).

Najsłynniejszym utworem Krasińskiego jest *Nie-boska komedia* (1835). Poeta napisał go mając 21 lat. Dramat ten (dedykowany Joannie Bobrowej) dzięki swej aktualności wzbudził zainteresowanie w wielu krajach i tłumaczony był na liczne języki. Wystawiony został po raz pierwszy dopiero w roku 1902 w Krakowie.

Krasiński należał do tych poetów romantycznych, którzy wyjątkowo silnie odczuwali, że wypadło im żyć na przełomie dziejów i oglądać własnymi oczyma schyłek starego świata. Świadomość kresu pewnej epoki szczególnie wyraziście została zanotowana w twórczości Chateaubrianda, który w jednym ze swych największych dzieł, zatytułowanym *Pamiętniki z grobu*, pisał: „Kiedy porównuję glob ziemski z początków mego życia i z jego końca, nie umiem go rozpoznać”. Rolę decydującą w doświadczeniu owej radykalnej i kompletnej przemiany odegrała Wielka Rewolucja Francuska (1789). Ona to bowiem wstrząsnęła posadami dotychczasowego ładu, nie tylko obalając system feudalny, lecz wskazując również na nietrwałość wszelkiego porządku społecznego. Jako Pierwsza w dziejach rewolucja obejmująca wszystkie dziedziny życia<sup>1</sup> świadomości społecznej zadała ostateczny cios przekonaniom

o oczywistości wartości i hierarchii, ustalonych przez wieki, uświęconych sankcją religii i praw natury. Wywrócenie porządku, który dotychczas zdawał się wieczny, spowodowało, iż zaczęto sądzić, ajak powiedział XIX-wieczny historyk rewolucji francuskiej **Jules Michelet** (1798-1874) — „wszystko stało się możliwe”. W ten sposób przyszłość otwierała się przed wszelkiego rodzaju marzeniami społecznymi budowy „nowego świata”, zapewniającego powszechną wolność i szczęście, lecz z drugiej strony, objawiała ona swą nieprzewidywalność. Dla pisarzy-arystokratów, jak Krasiński, owa otwarta przez francuską rewolucję epoka gwałtownych wstrząsów oznaczała przede wszystkim koniec ich świata i wielką niewiadomą przyszłości. (O stosunku Krasińskiego do rewolucji, zob. rozdz. XIV, 1).

W twórczości Krasińskiego — zarówno w jego dramatach, jak w korespondencji — pojawia się stale niepokojąca świadomość kruchości istnienia, przekonanie, iż teraźniejszość jest jedynie stanem przejściowym i niepewnym. Towarzyszy jej nieustanne oczekiwanie na mającą nastąpić gwałtowną zmianę. Poeta wielokrotnie porównywał siebie do Kasandry (mitycznej wieszczki trojańskiej przepowiadającej klęski), gdyż dostrzegał w teraźniejszości zapowiedź mającej nastąpić nieuchronnie, jak sądził, katastrofy: we własnym życiu, w sprawach społecznych, narodowych, w sytuacji ogólnoludzkiej wreszcie. Toteż w jego utworach i listach nieraz pojawia się wyobrażenie otchłani, do której zbliża się człowiek. Do takiej przepaści skacze też pod koniec *Nie-boskiej komedii* jej bohater.

*Nie-boska komedia* bywa nazywana romantycznym dramatem metafizycznym. Jej tytuł, nawiązujący do *Boskiej komedii* Dantego, wskazuje, iż dzieje się ona w świecie „nie-boskim”, a więc w ludzkim świecie historycznym. Lecz zarazem ludzkie działania mają tu także wyższy wymiar związany z pytaniem o ostateczny sens dziejących się wypadków i o ich rolę w planach Bożych. W świecie Krasińskiego bowiem tylko Bóg mógłby — jeżeli zechce — przemienić nadchodzącą katastrofę w ocalenie. Z takiej, metafizycznej perspektywy przedstawione zostają zarówno wydarzenia rewolucyjne, jak losy bohatera — Hrabiego Henryka, nazywanego w utworze także Mężem, pojedynczego człowieka szukającego sensu swego istnienia pomiędzy ziemią a niebem.

Akcja dramatu nie rozgrywa się ani w historycznie określonym czasie, ani w konkretnym miejscu (autentyczne są jedynie Okopy Św. Trójcy na Podolu, w których broniła się niegdyś garstka konfederatów barskich). Aczkolwiek znajdują się w nim wyraźne nawiązania do wydarzeń historycznych, m.in. do Wielkiej Rewolucji Francuskiej oraz powstania listopadowego, to utwór ten buduje przestrzeń wyobrażoną. Ten imaginacyjny obraz oddawać miał stan współczesnego świata i jego możliwą, zdaniem autora, przyszłość. Jest to rzeczywistość rozpadająca się, wskazująca, iż ludzkość i jej cywilizacja podążają do swego kresu. Narastający chaos zaprzecza boskiemu łaadowi, jest „nie-boski” i w takim również znaczeniu. Upada wiara, nikną wartości. Wałą się rycerskie ideały arystokracji — honor i męstwo należą do przeszłości. Ludzkie cierpienie wybucha w rewolucyjnej żądzy zemsty i mordy. Nędza domaga się zadośćuczynienia, sięga po materialne rozkosze świata. Ludzie walczą ze sobą i zabijają się. Możliwość pojednania już nie istnieje. Śmierć jest wszechobecna. Krasiński przedstawia świat pogrążający się w nicości, świat „w gruzach”, wśród których nie widać niczego, co mogłoby dawać nadzieję — ani na odtworzenie przeszłego, ani na zbudowanie nowego ładu.

„Wszędzie rozwalmy jakiegoś ogromu, który musiał wieki przetrwać, nim runął — filary, podnóża, kapitele, ćwiertowane posągi, rozrzucone floresy, którymi oplatano starodawne sklepienia — teraz mi pod stopą zamignęła stłuczona szyba — zda się, że twarz Bogarodzicy na chwilę wyjrzała z cienia i znów tam ciemno” — tymi słowami Hrabiego Henryka Krasiński, nieraz nazywany „poetą ruin”, ukazywał symbolicznie schyłek trwającej od wieków cywilizacji, wielkości starożytnych i chrześcijańskich świętości.

Wśród zapadającego się świata Hrabia Henryk poszukuje, jak czyniło to wielu bohaterów romantycznych, swojego losu. Próbuje odnaleźć go w rodzinie, w poezji, w sprawach publicznych, lecz nie potrafi utożsamić własnego „ja” z żadną z tych ról: jest mężem, w którym wstręt budzi życie małżeńskie, ojcem przepaszającym syna za to, że go wydał na świat, poetą przeklinającym poezję, arystokratą gardzącym własną klasą społeczną. Rozpad rzeczywistości dotknął także osobę Henryka: nie może znaleźć swego miejsca, Ponieważ w świecie rozbitych form nie ma już niczego trwałego,



niczego pewnego i jednoznacznego. Toteż Henryk ma wrażenie, iż jego istnienie chyli się ku nicości, dochodzi do krawędzi życia i śmierci: „niewidoma siła pcha mnie coraz dalej — coraz bliżej — z tyłu tłum ludzi wsiadł mi na barki i prze ku otchłani”. Upadek w otchłani i śmierć stają się kuszącą możliwością ostatecznego rozwiązania dylematu niemożności istnienia.

Również życie domowe bohatera stanowi zaprzeczenie tradycyjnego porządku — brak w nim miłości. Henryk czuje, że powinien kochać swą żonę, lecz życie z nią zdaje mu się zarazem bezmyślną wegetacją filistra, nazywa je „snem odrętwiałym, snem żarłoków, snem fabrykanta Niemca przy żonie Niemce”. Zdradza ją dla uosabiającej poezję Dziewicy. Lecz i owa poezja okazuje się fałszywym mamidłem, szatańskim demonem: przybrawszy kształt kobiecy, wkrótce objawia swą właściwą postać — rozkładającego się trupa. W *Nie-boskiej* pojawia się bowiem wyjątkowo silne potępienie niemoralności poezji, takiej, w której brak miłości do istnienia. „Dramat układasz” — podpowiada Henrykowi Głos w chwilach jego natchnionych przemówień. Poezja Henryka jest sztucznym poetyzowaniem rzeczywistości: zamiast prawdziwie przeżywać dramaty, układa on z nich poezję, używa cudzych cierpień jako materiału dla swej sztuki. „Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknnością” — w tym słynnym zdaniu skierowanym do poety obnażona zostaje moralna dwuznaczność poezji. Piękno poezji nie odpowiada stanowi duszy bohatera. W jego fałszywym poetyzowaniu brak jest prostego, naturalnego związku z tym, co istnieje: „kwiat polny, co nie wie o woniach swoich, więcej ma zasługi przed Panem od ciebie” — mówi się w utworze. Pojawia się tu motyw niezwykle istotny w europejskiej kulturze, który najwyraźniej został przedstawiony w twórczości XX-wiecznego pisarza niemieckiego Tomasza Manna: motyw sztuki jako choroby. Sztuka staje się owocem chorobliwego rozerwania związku twórcy z naturalnym, boskim porządkiem rzeczywistości, ujawnia swą demoniczność. Poezja jako choroba okazuje się przekleństwem rodziny Henryka: żona, chcąc dorównać marzeniom męża, być tak jak on „poetą”, popada w szaleństwo i kończy życie w szpitalu dla obłąkanych; ślepy Orcio jest dzieckiem-poetą żyjącym na pograniczu snu i jawy, od początku naznaczonym śmiercią. Dziecko obdarzone zdolnością

widzenia tego, co nieuchwytnie dla „szkiełka i oka”, nieraz traktowano jako naturalnego, najbliższego prawdy istnienia poetę. Tu jednak mały wizjoner ma także cechy demoniczne, jest „poetą ciemności” objawiającym swemu ojcu, iż ten zostanie potępiony.

Pod koniec utworu Chór Głosów przemawia do Hrabiego Henryka: „Za to, żeś nic nie kochał, nic nie czcił prócz siebie, prócz siebie i myśli twych, potępion jesteś — potępion na wieki”. Lecz jednocześnie jest on jedynym arystokratą, który zamiast niehonorowych układów z rewolucjonistami wybiera inny rodzaj śmierci — zbrojną walkę w Okopach Św. Trójcy. Miejsce to stało się dzięki Krasińskiemu symbolem straceńczej obrony przegranej sprawy, ostatniej reduty wartości skazanych na zagładę. Henryk jest bowiem jedynym obrońcą ładu, którego nie ma już ani w nim samym, ani w „nie-boskim” świecie. I to właśnie poezja każe mu wybrać śmierć piękną zamiast upodlenia. Ta tragiczna sprzeczność w jego postaci sprawia, iż dramat — będący podobnie jak *Dziady* Mickiewicza i *Kordian* Słowackiego dramatem otwartym — nie rozstrzyga, czy w planie metafizycznym bohater zostanie rzeczywiście potępiony.

Odpowiedź na to pytanie związana jest bezpośrednio z problemami, które nurtowały nie tylko Krasińskiego, ale także wielu porewolucyjnych filozofów historii, problemami dotyczącymi sensu i celu dziejów. Romantyczne poczucie przełomowości momentu dziejowego, zapoczątkowane rewolucją francuską, spowodowało bowiem nasilenie zainteresowań i badań historycznych. W XVIII w. dociekania historyczne miały służyć poznaniu niezmiennej, jak wówczas sądzono, natury człowieka. W XIX w. historia stała się interesująca dla niej samej: miała ukazywać i tłumaczyć nie stałość, lecz zmienność ludzi i społeczeństw. Jedną z najważniejszych wówczas kwestii było pytanie o związek owej zmienności świata historycznego z wolą Boga. Jeśli bowiem Bóg jest gwarantem trwałości, sensowności i dobra dotychczasowego ładu świata, to czy radykalne zaprzeczenie tego porządku może być również zgodne z jego wolą? W jakiej mierze rewolucyjne działania człowieka odpowiadają wyrokowi Opatrzności? Czy Bóg wiezie człowieka ku jakiemuś nowemu, sensownemu i dobremu porządkowi, czy też ku zagładzie ludzkości? Czy Bóg jest Bogiem Miłości czy Apokalipsy?

Przy pisaniu *Nie-boskiej komedii* szczególne znaczenie miała dla Krasińskiego romantyczna idea providencjalizmu, czyli przekonanie o boskiej opiece nad światem. W jej ukształtowaniu dużą rolę odegrała myśl żyjącego na przełomie XVII i XVIII w. filozofa włoskiego Giambattisty Vico i jego dzieło *Nauka nowa*. Z idei providencjalizmu Jules Michelet wyciągał wniosek, iż Bóg, działając w historii przez czyny ludzkie, prowadzi człowieka — nieraz drogą przez manowce — ku postępowi. Inaczej twierdzili przedstawiciele tradycjonalizmu francuskiego, tacy jak: Joseph de Maistre, **Louis de Bonald** (1754-1840), **Félicité Lamennais** (1782-1854), którzy sądzili, iż ludzkość czeka apokaliptyczna katastrofa. Rewolucja jest bowiem konsekwencją grzechu pierworodnego i tkwiącego w człowieku zła. Być może jednak Bóg zbawi ludzkość i po straszliwych cierpieniach nastąpi epoka szczęśliwości.

Dręcząca niepewność owego „być może”, dotyczącego przyszłości świata, wpisana jest także w *Nie-boską komedię*. W zakończeniu utworu Hrabia Henryk, stając nad przepaścią, mówi: „Widzę całą czarną, obszarami ciemności płynącą do mnie, wieczność moją bez brzegów, bez wysp, bez końca, a pośrodku jej Bóg, jak słońce, co się wiecznie pali — wiecznie jaśnieje — a nic nie oświeca”. Nad otchłanią bohatera pojawia się budzący trwogę Bóg Apokalipsy, który nie ujawnia człowiekowi swych wyroków. Pojawia się on raz jeszcze w scenie ostatniej, gdy przywódcy rewolucjonistów Pankracemu ukazuje się wizja Chrystusa. Pankracy ginie od jej siły ze słowami: „Galilae, vicisti!” („Galilejczyku, zwyciężyłeś!”). To zakończenie dramatu było przedmiotem wielu sporów interpretacyjnych pomiędzy znawcami utworu. Widziano w nim „nieorganiczną”, a więc nie uzasadnioną przez przebieg dramatu, nagłą ingerencję Boga w historię „nie-boską” i zarazem optymistyczny znak zapowiadający początek nowej ery odrodzonego chrześcijaństwa. Możliwa jest jednak i katastroficzna interpretacja tej sceny — Chrystus pojawia się wtedy jedynie jako karzący mściciel, nie zaś jako dająca nadzieję miłość. Bowiem w *Nie-boskiej komedii*, jak pisała Maria Janion, „bezwzględność obracającej wszystko w proch katastrofy, niszczycielskie, złowrogie piękno śmierci ściera się z religijną wiarą w ocalenie przez Boga miłości”.

„Już się ma pod koniec starożytnemu światu — wszystko, co w nim żyło, psuje się, rozprzega, szaleje — Bogi i ludzie szaleją” — tak brzmią pierwsze słowa *Irydiona* (1836), dramatu przedstawiającego rozpad imperium rzymskiego i zmaganie się pogaństwa z chrześcijaństwem. Choć utwór rozgrywa się w przeszłości, łączy go z *Nie-boską* podobny temat — śmierć wielkiej epoki. Wzorem jednego ze swych ulubionych historiozofów **Pierre-Simona Ballanche’a** (1776-1846) autor próbuje z symbolów antycznych mitów odczytać chrześcijański sens historii ludzkości. Utwór obfituje w sceny rozpadu cywilizacji, jednakże wizja ostatecznej katastrofy ustępuje tu miejsce idei zbawienia. Jest on świadectwem powolnego przechodzenia Krasińskiego od wizji katastroficznej do tej odmiany providencjalizmu romantycznego, którą stał się mesjanizm.

Poetycką zapowiedzią nowych idei Krasińskiego był poemat *Trzy myśli pozostałe po śp. Henryku Ligęzie* (1840), zaś najbardziej reprezentatywnym utworem dla jego mesjanistycznych koncepcji — poemat *Przedświt* (1843). Podobnie jak polscy filozofowie narodził się, a zwłaszcza August Cieszkowski, z którym łączyła poetę przyjaźń i któremu zawdzięczał wiele istotnych inspiracji, Krasiński podejmował pewne wątki niemieckiej filozofii idealistycznej, szczególnie **Georga Wilhelma Friedricha Hegla** (1770-1831). Doświadczenia historii układają się w mesjanistycznym myśleniu Krasińskiego w sensowną całość, poddaną (jak w filozofii Hegla) prawu ścierania się sprzeczności: koniec pewnej epoki jest tu warunkiem przejścia do wyższego stadium rozwojowego. Przeciwnie jednak niż w myśleniu niemieckiego filozofa, ewolucja historii nie jest kierowana wewnętrzną logiką dziejów, lecz zależy od bezpośredniej ingerencji Boga. Ludzkość pozostawiona sobie może tylko zaprzeczyć własnym zdobyczom, dojść do kresu rozkładu. Lecz *Przedświt* jest już jednoznacznym wyznaniem wiary w pomoc Boga, w ostateczne pojednanie sprzeczności i zwycięstwo dobra, do którego szczególnie przyczynić się ma „idea polska”.

## XII. Marzenie o Polsce

### 1. Wielka mała ojczyzna

*Pan Tadeusz, czyli Ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem* (1834) to poemat, który rozgrywa się w „centrum polszczyzny” — na polskiej ziemi, wśród polskiego języka przedstawia polski wzór istnienia. Adam Mickiewicz pisał ten utwór w Paryżu. Pisał go o Polsce, do której nie mógł pojechać, której ani on, ani jego emigrancyjni czytelnicy nie mogli zobaczyć. Pisał go tak, aby zobaczyć ją było można, zobaczyć i usłyszeć. Tworzył Polskę ze słów.

Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;  
Ile cię trzeba cenić, ten tylko się dowie,  
Kto cię stracił. Dziś piękność twą w całej ozdobie  
Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie.

Ten początek Inwokacji nasuwać może pewną wątpliwość: dlaczego „Litwo!”, skoro rzecz jest o Polsce? Akcja utworu rozgrywa się na Litwie (od 1386 r. połączonej z Polską unią personalną, od 1569 — realną, potwierdzoną przez Konstytucję 3 maja, po rozbiorach włączonych do Rosji), a dokładniej w Nowogródzkim w roku 1811 i 1812. Tu, łącząc autentyczne szczegóły w fikcji poetyckiej, umieścił poeta majątek Sędziego Soplicy — Soplicowo, pobliski zrujnowany zamek magnackiego rodu Horeszków i zaścianek szlachecki Dobrzyń. Ziemia Nowogródzka to miejsce urodzin i dzieciństwa Mickiewicza. Poeta nieraz używał słowa „ojczyzna” zgodnie ze

staropolskim rodowodem jego znaczenia: od „ojcowizny”, ziemi, z której się pochodzi, ziemi „po ojcu”. Litwa była taką właśnie jego domową ojczyzną i zarazem częścią Polski składającej się z wielu regionów, z wielu, jak Nowogródzczyzna, „małych ojczyzn”. Niektórzy znawcy *Pana Tadeusza* (jak niegdyś Stanisław Pigoń, a współcześnie np. Jarosław Marek Rymkiewicz) podkreślają, że uczucie Mickiewicza do litewskiej i polskiej zarazem ojczyzny oddaje ważny rys jego patriotyzmu, który pozostawał nierozłączny z przywiązaniem do konkretnego miejsca, bardziej do natury, ludzi i języka niż do abstrakcyjnej ideologii patriotycznej.

Nowogródzczyzna, leżąca na wzniesieniu, w dużym zakolu stworzonym przez rzekę Niemen, znajdowała się w początkach wieku XIX na uboczu traktu cywilizacyjnego. Długo zachowywała zarówno tradycyjne stosunki społeczne, dawne obyczaje, jak i stary system gospodarczy. Toteż zdawać się mogła rodzajem ostoi staropolszczyzny w coraz szybciej zmieniającym się świecie. Przewrót rozpoczął się tu w czasach młodości Mickiewicza. Pojawiły się nie tylko rozmaite „nowinki” z Zachodu, ale i poważne zmiany cywilizacyjne, głębokie przeobrażenia pojęć społecznych i narodowych. Napływała także fala obcego żywiołu z Rosji. W Mickiewiczowskim poemacie wielokrotnie pojawia się słowo „ostatni” (od podtytułu począwszy). Utwór ten był bowiem przedstawieniem starodawnego porządku w ostatnich chwilach jego istnienia. Był próbą utrwalenia zanikającego już kształtu życia, wyjęcia go spod władzy czasu.

Najistotniejszą cechą świata w Soplicowie jest *h a r m o n i a*. Niewielka i zamknięta przestrzeń geograficzna poematu tworzy mikrokosmos, w którym wszystko — ludzie i natura — ma przypisane sobie miejsce i określoną rolę do wypełnienia. Dzięki temu zyskuje przejrzystość i żyje własnym, wewnętrznym rytmem, do pewnego stopnia niezależnym od wielkich światowych wydarzeń.

Centrum poetyckiego mikrokosmosu stanowi zasobny dom szlachecki Sędziego. Wnętrze domu poznajemy, gdy tytułowy bohater, powróciwszy ze szkół, po wielu latach ogląda te same sprzęty, portrety, wizerunki narodowych bohaterów, gdy „z dziecinną radością pociągnął za sznurek,/By stary Dąbrowskiego usłyszeć mazurek”. Ten symboliczny powrót do „kraju lat dziecinnych” odkrywa dom stabilny, wrośnięty głęboko w tradycję. Życie w nim regulują dawne

zwyczaje utrwalające naturalny, dla mieszkańców domu rozumiały sam przez się porządek. Są to prawa niepisane, nigdy formalnie nie ustanawiane (w przeciwieństwie do praw wprowadzonych w różnych krajach oficjalnie i odgórnie, np. do Praw Człowieka i Obywatela, pruskich przepisów czy carskich dekretów). Przemowy Hrabiego — uosabiającego w utworze egzaltowanego i naśladowczego wobec zachodnich wzorów romantyka — na temat „ducha tradycji” i „czucia narodowego” stają się śmieszne w zetknięciu z naturalną dostojnością ładu panującego tu od wieków. W Soplicowie niepotrzebne są formalne prawa, wystarczą ludzie, którzy sami są żywymi kodeksami zachowań i pilnują, by wszystko odbywało się, jak nakazuje tradycja: Sędzia, Podkomorzy, Wojski. Porządek ten określa przejrzysta hierarchia związana z wiekiem, płcią i urzędem. Z niej wynikają zasady etykiety. Wszystko więc — przechadzka, posiłek, taniec odbywa się zgodnie z ceremoniałem. Obowiązują grzeczność i gościnność, dom, choć „niewielki”, pomieścić może bardzo wielu gości. Ale przywożone przez nich ze Wschodu i Zachodu nowe obyczaje nie są w stanie naruszyć stabilności tradycyjnego świata. Taki porządek gwarantować miał, zdaniem Sędziego, trwałość i powodzenie każdej społeczności — małej w Soplicowie i wielkiej społeczności narodowej:

„Tym ładem, mawiał, domy i narody słyną,  
Z jego upadkiem domy i narody giną”.

Z taką koncepcją społeczno-obyczajowego ładu łączy się w *Panu Tadeuszu* także pewna filozofia człowieka, który stanowi przede wszystkim część owego ładu, harmonijnie współistniejąc z innymi. Nie ma tu miejsca na romantyczny indywidualizm człowieka skłóconego ze światem. Nie ma też sprzeczności pomiędzy ludzką wolnością a soplicowskim porządkiem. Jest on przedstawiony jako naturalny, a więc odpowiadający naturalnym ludzkim pragnieniom. W życiu pojawiają się konflikty między ludźmi, tu jest ich wiele, lecz i one rozwiązywane są według tradycyjnych wzorów. Stary spór rodu Sopliców i Horeszków rozstrzyga zajazd szlachecki („ostatni” — bo w wieku XIX zajazd był raczej anachroniczny), po którym jednak następuje pogodzenie i ogólne „kochajmy się!”. Nawet wybujała wolność szlachecka, upostaciowana w utworze przez

sarmackiego warchoła Gerwazego, zostaje ostatecznie włączona w harmonijny porządek. Toteż rzecz całą może tak skomentować Wojski:

„Ach! wy nie pamiętacie tego, Państwo młodzi!  
Jak wśród naszej burzliwej szlachty samowładnej,  
Zbrojnej, nie trzeba było policyi żadnej;  
Dopóki wiara kwitła, szanowano prawa,  
Była wolność z porządkiem i z dostatkiem sława!  
W innych krajach, jak słyszę, trzyma urząd drabów,  
Policyjantów różnych, żandarmów, konstabów;  
Ale jeśli miecz tylko bezpieczeństwa strzeże,  
Żeby w tych krajach była wolność — nie uwierzę”.

Tylko siła tradycji, wewnętrzny ład opierający się na naturalności, a nie na przymusie, może, zdaniem Wojskiego, zapewnić człowiekowi wolność. W *Panu Tadeuszu* pojawia się jednak i pewien „nowoczesny” dodatek: zamysł uwłaszczenia chłopów. Ten projekt Tadeusza, powstały pod wpływem nowych pojęć o wolności społecznej, staje się koniecznym uzupełnieniem idealnego wyobrażenia Mickiewicza o polskiej wolności.

W poemacie Mickiewicza człowiek jest nie tylko częścią społeczności, lecz również częścią przyrody. I z nią żyje w zgodzie. Utwór stanowi bowiem pochwałę staropolskiego życia wiejskiego, któremu patronuje tu m.in. Jan Kochanowski — już w Inwokacji nawiązującej do fraszki Kochanowskiego *Na zdrowie* — zarówno jako piewca wsi, jak i twórcy polskiego języka poetyckiego. Soplicowo przypomina chwilami Czarnolas, pojawia się też nieodłączna lipa czarnoleska. Wartości życia na wsi — wśród natury — są tu zarazem przeciwstawione bezładowi miasta. Mickiewicz, podobnie jak większość polskich romantyków, widział w mieście (a znał wszak wielkie miasta Zachodu) cywilizacyjne zagrożenie dla naturalnych wartości. Sądził, iż wykorzenia ono człowieka z tego, co bliskie i swojskie, anonimowością tłumu zastępuje ścisłe więzi międzyludzkie, wprowadza chaos zagrażający przyrodzonemu porządkowi rzeczy.

Inaczej jest w Soplicowie, gdzie drzwi wejściowych do domu nie zamyka się na klucz, a zawsze otwarte okna służą nie tylko do Wyglądania, ale i do swobodnego wchodzenia i wychodzenia na

zewnątrz (specjalność Zosi). Nie ma więc wyraźnej granicy pomiędzy mieszkaniem ludzi a przyrodą. Dwór otaczają zadbane ogrody i sady żyzne, dobrze zagospodarowane pola, dalej rozciągają się bory, dzika już, lecz równie przyjazna jak dom natura. To w nią wchodzi się, idąc na spacer, schadzkę, na polowanie, na grzybobranie. Nieraz przedstawiana przez romantyków jako groźna i nieokiełznana, natura jest tu pogodna i bezpieczna, jakby cała była wielkim ogrodem, rajem, po którym bez lęku przechadzali się pierwsi ludzie, nie skłócenie jeszcze z boskimi stworzeniami.

Wszystkie te stworzenia przedstawił Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* tak, jakby chcąc ocalić je dla pamięci, zabierał je na arkę Noego, z tą różnicą, że w poemacie znalazły się nie tylko zwierzęta, ale także rośliny, zjawiska atmosferyczne, staropolskie potrawy, sprzęty i przedmioty, które nie są tu bynajmniej martwe, mają swą historię i stanowią część toczącego się życia. Ich egzemplarze spisać by można w rodzaju gospodarskiego inwentarza, lecz lista byłaby bardzo długa. Gospodarstwo natury w Soplicowie składa się bowiem z setek, a może tysięcy szczegółów opisanych, często bardzo dokładnie, przez poetę. (Stanisław Pigoń policzył, że na 10000 wersów poematu 1500 przypada na opis krajobrazów — bez opisów rzeczy.) W opisach tych cechy przedmiotów, roślin i zwierząt mieszają się ze sobą. Często używanym środkiem jest animizacja przyrody i jej szczególny przypadek — antropomorfizacja: np. kapusta obdarzona zostaje łysiną, bób (podobnie zresztą jak gwiazdy) — oczami, arbuz — brzuchem. Pojawia się psychizacja przyrody: np. powietrze trwoży się, krowa dziwi się i wzdycha, wieprz marudzi i dąsa się. W Mickiewiczowskich porównaniach zwierzęta „pożyczają” cechy od innych zwierząt: np. derkacz szybuje po niebie jak szczupak w Niemnie, jastrząb trzepie skrzydłami jak motyl, oraz od roślin: np. króliki wykwitają spod ziemi jak narcyzy. Zdarza się, iż także ludzie nabierają cech roślin czy zwierząt: np. Gerwazy zostaje porównany raz do psa, a raz do rysia, Telimena — do pstrej gąsienicy, ułan — do słonecznika. Grzyby rosnące na „obrusie łąk” porównuje poeta do zastawy stołowej, zaś zastawa stołowa — cudowny serwis księcia Radziwiłła — przedstawia cykl pór roku. Wraz z kolejno podawanymi potrawami serwis ten zmienia swe kształty i barwy, z zimowych na wiosenne, z wiosennych na letnie itd., opowiadając zarazem

historię o ludziach. Ludzie, rzeczy i przyroda żyją bowiem w *Panu Tadeuszu* wspólnym rytmem. Dzielą się uczuciami, przeglądają się W sobie nawzajem, łącząc się w licznych powinowactwach. Jest to romantyczna natura żywa, która nie stanowi jedynie tła dla ludzi, lecz obdarzona zostaje duszą, naturą czującą.

W poetyckim widzeniu Mickiewicza utrwalone zostają materialne kształty rzeczy. Jego oko cieszy się barwami i formami, dostrzega piękno także w ich zwyczajności i powszedniości. Lecz temu przywiązaniu do materii i konkretności — rzadkiemu w poezji romantycznej, poszukującej raczej fantastyczności i kreującej świat duchowy — towarzyszy romantyczne właśnie odczucie istnienia głębi rzeczywistości. Toteż i w *Panu Tadeuszu* Mickiewicz wydobywa z przedmiotów tajemniczość, pozwala im rozbłysnąć ich wewnętrznym światłem. W ten sposób realizował poetę wypowiedzianą w Inwokacji zasadę „widzę i opisuję”, zastosowaną po raz pierwszy w *Sonetach krymskich*. Opisując naturę tak, jak jawi się ona nieuprzedzonemu spojrzeniu podmiotu, inicjował tradycję, która stała się punktem wyjścia również dla XX-wiecznych poetów opisowych, np. dla Bolesława Leśmiana.

W *Panu Tadeuszu* przedstawiona została także muzyka natury: od ciszy (np. przed rozpoczynającą się burzą), przez ledwo uchwytnie dźwięki (jak np. szelest suchego agrestu) po ryk wiatru i trzask piorunów. I tu pojawia się bowiem romantyczne słuchanie kosmosu. Ze światem brzmień naturalnych łączy się muzyka stworzona przez ludzi. Gra Wojskiego na rogu powtarza jak echo dźwięki dopiero co skończonego polowania: odtwarza szczekanie psów, strzelanie, wycie wilka, ryk niedźwiedzia, beczenie żubra. Jest to więc opis muzyki opowiadającej historię łowów, muzyki programowej, spełniającej tu funkcję epicką. Tę grę raz jeszcze powtarza echo — gdy umilkł róg Wojskiego, grają dęby i buki. Rozchodzi się ona coraz dalej, coraz szerzej, wypełniając półkulę nieba przykrywającą świat Soplicowa, staje się coraz czystsza i doskonalsza, aż znika „na niebios progu”. Koncert Jankiela także jest opowieścią — odegranym na cymbałach fragmentem historii Polski: od *Poloneza Trzeciego Maja*, będącego tu muzycznym symbolem czasów Konstytucji 3 maja, przez fałszywy akord Targowicy, dźwięki naśladowujące wojnę, tułactwo, Legiony, aż po triumfalne *Jeszcze Polska*

nie zginęła, mające zapowiadać rychłe zwycięstwo wkraczającej Litwy napoleońskiej armii. Podczas tego koncertu, wykonanego przez dobrze zadomowionego i mającego swoje ważne miejsce<sub>ce</sub> w soplicowskiej społeczności Żyda, ludzie, ich historia oraz natura jednoczą się również w muzyce.

Muzyczną harmonię świata przedstawia najpełniej opis „muzyki wieczoru”. Biorą w niej udział rozmaite owady, nietoperze ptaki, żaby i dwa stawy, grające na przemian niczym dwie harfy eolskie. Muzyka ta (podobnie jak gra Wojskiego) zbliża do siebie ziemię i niebo, które zasypiają w końcu w swych objęciach, niczym szczęśliwi małżonkowie. Muzyka ziemską przemienia się wkrótce wraz z pojawieniem się gwiazd, w harmonię sfer. Jej przedstawienie jest nawiązaniem do starożytnego, pitagorejskiego (a więc wywodzącego się ze szkoły greckiego filozofa Pitagorasa) wyobrażenia kosmosu. Ta wizja wszechświata, w której poruszające się po orbitach planety wydają dźwięki układające się w harmonię, miała zasadnicze znaczenie dla tworzonych przez wieki rozmaitych koncepcji kosmicznego ładu. Także romantykom kosmos nieraz przedstawiał się jako harmonijny chór głosów, gdzie panuje jedność w różnorodności (odmienną, dysharmonijną wizję przedstawiał jednak np. Słowacki w *Godzinie myśli* czy w *Kordianie*). Mickiewicz włączył opowieść o Soplicowie w kosmiczny ład i zakończył swą historię opisem poloneza — tańca równie dostojnego jak krążenie planet.

Mickiewiczowski kraj odzyskany jest więc przede wszystkim idyllą, stanowiącą utopię ludzkiej szczęśliwości, zwróconą ku źródłom pierwotnej harmonii świata. Jest taką próbą oswojenia bytu, aby — jak pisała Alina Witkowska — niósł on nie tylko rozpacz i cierpienie, ale także ukojenie, radość, piękno. Każda idylla jest bowiem opowieścią o domu-gnieździe, o łagodnym istnieniu, w którym byt i historia nie ranią człowieka.

Idylliczność *Pana Tadeusza* nie omija jednakże problemów, jakie niesła ze sobą historia. Dzieje Soplicowa zostają tu włączone w historię Polski i Europy doby napoleońskiej. Spór Sopliców z Horeszkami sprzed lat kilkunastu spleta się tu z wielką historią wkraczającą gwałtownie w nowogródzki zakątek. Oba te wątki wiąże ze sobą postać księdza Robaka — Jacka Soplicy. Jest on jednym

wielu Mickiewiczowskich bohaterów „zamaskowanych” i kolejnym nieszczęśliwym kochankiem ulegającym przeobrażeniu, za swą<sub>w</sub>inę i zbrodnię pokutującym na polach bitewnych Europy. Żołnierz<sub>na</sub> napoleoński, więzień polityczny, emisariusz organizujący powstanie<sub>n</sub> a Litwie staje się wcieleniem narodowego żywotu patrioty porozi-hiorowej Polski. Pycha romantycznego bohatera-indywidualisty przemienia się tu w pokorę i ofiarność, które symbolicznie podkreśla zakonna szata. W ten sposób Jacek Soplica — niczym raz jeszcze przeobrażony Konrad z III cz. *Dziadów* — jest typem nowego bohatera: bezimiennego żołnierza wolności bliskiego ideałom wpisanym w *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Jego przemiana wskazuje na Mickiewiczowskie przekonanie o konieczności poszukiwania nowego<sub>o</sub> w z o r u patrioty i obywatela — już nie w tradycji, lecz w nowych, odpowiadających potrzebom chwili pojęciach patriotyzmu.

Badacze Mickiewicza zwracają uwagę, że duże znaczenie dla sposobu przedstawiania historii w poemacie miał model stworzony w powieściach Waltera Scotta. Pisarz ten, wykorzystując tradycję angielskiej powieści obyczajowej, po raz pierwszy ukazał przeszłość nie jako pretekst do opowiadania niezwykłych przygód i mroźnych krew w żyłach tajemnic (jak to było w romansach czytanych przez Hrabiego), lecz jako szerokie malowidło społeczno-obyczajowe, zachowujące pełną wierność psychologiczną bohaterów. Główne postaci utworów Scotta to, podobnie jak w *Panu Tadeuszu*, osoby fikcyjne, biorą one jednak udział w autentycznych wydarzeniach i spotykają się z bohaterami historycznymi. Dostrzegano także związki poematu z powieścią polską, np. z utworem Juliana Ursyna Niemcewicz *Dwaj panowie Sieciechowie* (1815) i Ignacego Krasińskiego *Pan Podstoli* (1778).

Drugim, prócz powieści, gatunkiem literackim ważnym dla kształtu poematu Mickiewicza była epopeja. Poeta świadomie nawiązywał do wzorów klasycznych epopei: *Iliady* i *Odysei* Homera oraz *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, której XVII-wieczny przekład Piotra Kochanowskiego był dla romantyków przykładem staropolskiej doskonałości stylistycznej i językowej. Z epopeją łączy Poemat Mickiewicza zarówno podniosła Inwokacja na początku utworu, jak mnogość porównań (często rozwiniętych, „homeryc-

kich") i wreszcie kompozycja całych scen (zwłaszcza kłótni w zamku i bitwy). W opisy bitewne wplótł poeta kilka nieco zmienionych dwuwierszy z *Iliady* Homera (w tłumaczeniu Franciszka Ksawerego Dmochowskiego, które to tłumaczenie Mickiewicz ostro krytykował w okresie sporów z klasykami). Podniósł styl eposu bohaterskiej stosował jednak Mickiewicz często do przedstawienia wydarzeń drobnych — bójek i awantur z życia szlacheckiego, co dawało efekt humorystyczny i zbliżało te fragmenty utworu do poematu heroikomicznego, np. do *Monachomachii* Ignacego Krasickiego.

Z eposą wiązał także *Pana Tadeusza* format wiersza (13-zgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie), używany w przekładach z literatury starożytnej (Homera, Ajschylosa, Wergiliusza, Owidiusza), jako odpowiednik antycznego heksametru. Tradycja wersyfikacyjna łączyła ten rodzaj wiersza nie tylko z eposem, lecz również z poematami opisowymi o tematyce ziemiańskiej. Zwracano uwagę na pewne podobieństwa utworu Mickiewicza do klasycystycznego poematu opisowego: do *Ogrodów* Jacquesa Delille'a i *Sofiówki* Stanisława Trembeckiego, a także do XVIII-wiecznej komedii. Wybór takiego wzorca nie oznaczał jednak powrotu do poetyki klasycystycznej, nie tylko dlatego, iż wierszem tym napisana została już *Reduta Ordon* i dialogi III cz. *Dziadów* (także *Maria* Malczewskiego). W wierszu Mickiewiczowskim pojawia się bowiem duża różnorodność układów akcentowych i składni, decydujących o swobodnym jego toku. Zmienia się on w zależności od sytuacji, a także od tego, kto mówi, będąc jednym ze środków charakteryzowania postaci. Jest to szczególnie wyraźne w licznie wplecionych w utwór partiach gawędowych oraz w spowiedzi Jacka Soplicy, gdzie pojawia się naśladujący sposób mówienia umierającego — wiersz nieregularny. Zmienność ta sprzyja także wrażeniu naturalności języka, nawiązującego do mowy potocznej (ze znacznym udziałem regionalizmów i archaizmów). Zdaniem niektórych interpretatorów, *Pan Tadeusz* jest utworem szczególnie „muzycznym”, zarówno dlatego, iż muzyka należy do świata przedstawionego poematu, jak i dzięki jego wierszowi.

Z komedią XVIII-wieczną łączy poemat Mickiewicza — prócz rodzaju wiersza — także niektóre postaci. Zarówno starsze pokolenie barwnych bohaterów reprezentujących typy sarmackie,

jak Hrabiego i Telimenę czy postać młodego Tadeusza porównywano z bohaterami komedii Niemcewicz czy Franciszka Zabłockiego oraz szerzej — z satyrą obyczajową oświecenia. Inną zupełnie bohaterką jest jednak Zosia, przedstawiona tu nie tyle jako osoba, ile zwiewny sen, lekkość i wdzięk, jako źródło światła, które, według interpretatorów, z niej właśnie bijąc, oświetla nieuchwytnym blaskiem Soplicowo. Różni się ona całkowicie od wyrażenia zmysłowej Telimeny, jednej z najciekawszych postaci kobiecych polskiego romantyzmu.

Doskonałość artystyczna *Pana Tadeusza* sprawiła, że przedstawione w nim obrazy opanowały wyobraźnię wielu pokoleń czytelników, patrzących na Litwę tak, jak nauczył ich Adamas Mickevišius (tak nazywa się go po litewsku). Tego przekonania o realności wizji poety nie mogły zasadniczo zmienić zastrzeżenia znawców, zwracających uwagę na znajdujące się w niej braki, niekonsekwencje i niezgodności z historyczną rzeczywistością. Wskazywano np., iż w Soplicowie panuje cały czas lato i wiosna, jakby na Litwie nie było zimy, a fiołki kwitną tu równocześnie z astringentami. Słynny był także spór, który toczyli ze sobą Stanisław Pigoń i poeta Julian Przyboś w latach czterdziestych XX w. o to, czy można rzeczywiście zobaczyć wygięty promień słońca (pojawiający się w opisie wschodu w XI ks.). I nie był to konflikt dwóch pedantów, lecz ważna dyskusja o magicznej zdolności poezji do tworzenia świata, w którego realność uwierzyć można równie łatwo, jak w rzeczywistość wydarzeń rozgrywających się np. na kinowym ekranie.

Mickiewicz jednakże pokazywał nie tylko, iż „tak było”, lecz z odpowiednio dobieranych i układanych szczegółów tworzył obraz życia w Soplicowie, który mógłby być idealnym wzorem polskiego istnienia, polską utopią. W poetyckiej soczewce skupiał wtedy cechy polskości według niego najcenniejsze. Przedstawiał swoją wizję polskości, jej ponadczasowy sens i piękno, mające stać się Projektem także przyszłego życia w wolnej już Polsce. Ten sen o dzieciństwie i zarazem marzenie o przyszłości ostro zostały Przeciwwstawione chwili teraźniejszej w *Epilogu* — wierszu, który Poeta pozostawił w brulionie. I *Epilog* ów czyni z *Pana Tadeusza* również dzieło wielkiej rozpacz.

## 2. Gawęda szlachecka

Gawęda — to utwór epicki, prozaiczny lub wierszowany będący opowiadaniem świadka lub uczestnika wydarzeń, człowieka najczęściej starego i doświadczonego, stylizowany na wypowiedź swobodną i bezładną, obfitującą w dygresje, epizody i liczne zwroty do słuchaczy. Gatunek ten wyrósł z ustnych opowiadań wygłaszanych podczas towarzyskich spotkań. Jego odmiana — gawęda szlachecka, ukształtowała się na gruncie tradycyjnej sarmackiej kultury, rozwinęła się i była szczególnie popularna w połowie XIX w. Niektóre elementy jej poetyki odnaleźć można także w prozie późniejszej. W wieku XX do literackiej tradycji gawędy szlacheckiej nawiązywali m.in. Ksawery Pruszyński i Melchior Wańkowicz oraz Kazimierz Brandys w *Wariacjach pocztowych* (1972), a w parodystycznej stylizacji — Witold Gombrowicz w *Trans-Atlantyku* (1953).

Właściwym inicjatorem gatunku gawędowego był **Henryk Rzewuski** (1791-1866), autor cyklu gawęd *Pamiętki J. Pana Seweryna Soplicy* (1839-1841), przyjętego z entuzjazmem zarówno na emigracji, jak w kraju. *Pamiętki* zapoczątkowały modę na gawędy, publikowało je wielu pisarzy, m.in.: **Kazimierz Władysław Wójcicki** (1807-1879), **Konstanty Gaszyński**, **Ignacy Chodźko** (1794-1861), **Zygmunt Kaczkowski** (1825-1896), **Wincenty Pol**, **Władysław Syrokomla** (1823-1862). Do gatunku gawędy szlacheckiej bywają też zaliczane *Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej J. O. księcia Radziwiłła Sierotki* (1840-1841) Juliusza Słowackiego.

Narrator gawędy przedstawiał się na ogół jako przeciętny szlachcic, wspominający u schyłku życia czasy swojej młodości. Toteż tematem gawędy były postaci i wydarzenia z przeszłego życia szlacheckiego (głównie czasów stanisławowskich), przede wszystkim na prowincji. Opisywała ona szczegóły bytowania codziennego, domowego i sąsiedzkiego (zjazdy, narady rodzinne, konflikty i awantury), towarzyskiego (wizyty, polowania, kuligi, biesiady, pijaństwa, gry karciane, żarty, zagadki, toasty), religijnego (nabożeństwa, odpusty, śluby i pogrzeby), publicznego (sejmiki, procesy, poselstwa, wyprawy wojenne, służba dworska i dyplomatyczna). Jeśli jednak pojawiały się wielkie wydarzenia historyczne, to zawsze opowiadano o nich z osobistej perspektywy narratora. Gawędy tworzyły galerie

barwnych typów ludzkich, z rozmaitymi dziwadłami i oryginałami. >[ajwybitniejszą ich postacią, stale powracającą w toku gawęd, był książę Karol Radziwiłł zwany Panie Kochanku, zaś najbardziej znaczącym wydarzeniem — konfederacja barska, a więc postaci i wypadki, z którymi sympatyzowała społeczność szlachecka. Współcześni traktowali gawędy jako dokumenty wielkości i barwności szlacheckiej kultury oraz dopełnienie odkrytych wówczas relacji pamiętnikarskich: wydanych w 1836 r. i uznanych za rewelację XVII-wiecznych *Pamiętników* Jana Chryzostoma Paska oraz *Opisu obyczajów za panowania Augusta III* (wyd. 1840) Jędrzeja Kitowicza.

Gawędy łączyło wiele z *Panem Tadeuszem*. Mickiewicz słuchał opowieści Rzewuskiego (wspaniałego gawędziarza) jeszcze przed napisaniem poematu, jest więc prawdopodobne, iż niektóre z nich włączył do swego utworu. To Mickiewicz zresztą namawiał Rzewuskiego, by spisał swoje opowieści. Z kolei wiele gawęd późniejszych (a także powieści obyczajowych z życia szlacheckiego) bywa nazywanych „potomstwem *Pana Tadeusza*”. Gawędy jednak na ogół różniły się od niego stosunkiem do przeszłości. W poemacie Mickiewicza historia szlachecka była zarazem projektem przyszłości, w którym autor nie wahał się krytykować (choć z humorem) rozmaitych wad starych sarmatów, a to, co dobre było niegdyś, uzupełniał nowymi wzorami społecznymi i patriotycznymi. Gawędy natomiast stanowiły często jednoznaczny apologizm całej przeszłości szlacheckiej, przeciwstawianej zepsutym czasom współczesnym. Konsekwencją mitu sarmackiej Polski stawał się konserwatyzm i skłonność do tworzenia kultury zamkniętej, odrzucającej wszelkie nowości, a także nieufnej bądź wrogiej wobec innych stanów — chłopów czy mieszczanstwa, narodów (ksenofobia), form ustrojowych (obrona „złotej wolności”), wyznań innych niż katolickie. Od modelu tego różniły się pozbawione apologetycznego tonu gawędy Syrokomli (np. *Urodzony łan Dębóróg*, 1854) oraz pisane przez niego gawędy ludowe, w których występowali i chłopci, i zaściankowa biedota, a mieszkańcy dworów bratali się z mieszkańcami chat, tworząc wspólnotę Patriarchalno-demokratyczną. Podobny, sielankowy solidaryzm pojawił się także w popularnej *Pieśni o ziemi naszej* (powst. 1835, wyd. 1843) Wincentego Pola, będącej wierszowanym, korzystającym ze stylu gawędowego, opisem podróży po rozmaitych regionach dawnej



Polski. Jednakże Pol, którego wczesna twórczość nie pozbawiona była również elementów radykalizmu społecznego, w swych późniejszych gawędach, poczynając od *Przygód J.P. Benedykta Winnickiego* (wyd. 1840), stał się skrajnym tradycjonalistą rozmiłowanym w sarmackiej przeszłości.

Postawa konserwatywna najdalej zaprowadziła Henryka Rzewuskiego, który stał się również najgłośniejszym reprezentantem lojalizmu doby międzypowstaniowej. Przywiązanie do nieskażonej tradycji szlacheckiej łączył on bowiem z przekonaniem, iż śmierć narodu jest nieodwracalna i narodowość polska musi rozpuścić się w „morzu słowiańskim”, a kultura polska zostanie wchłonięta przez silniejszą kulturę zaborcy — Rosji. W 1841 r. Rzewuski założył skupioną wokół „Tygodnika Petersburskiego” grupę literacką zwaną przez przeciwników koterią petersburską. Należeli do niej m.in.: Michał Grabowski, **Ignacy Hołowiński** (1807-1855) oraz Józef Ignacy Kraszewski (zob. rozdz. XVI). Grupa ta dążyła do stworzenia modelu literatury konserwatywno-katolickiej, przeciwnej tendencjom demokratycznym, rewolucyjnym i niepodległościowym. Panslawizm oraz skrajnie konserwatywny program grupy wywoływały ostre wystąpienia liberałów i demokratów, zniechęciły też z czasem wielu uprzednich zwolenników (np. Kraszewskiego), zwłaszcza iż członkowie koterii nie cofali się przed wiernopoddanymi deklaracjami, a nawet przed współpracą z zaborcą. Ostateczny rozpad grupy nastąpił ok. roku 1850, kiedy to Rzewuski zajął wysokie stanowisko przy namiestniku Królestwa Polskiego, Iwanie Paskiewiczu, w Warszawie.

## XIII. Przeobrażenia romantycznego „ja”

### 1. Niepokoje wieku męskiego

Przeobrażali się nie tylko bohaterowie utworów Mickiewicza, przemieniał się także on sam: z fdomaty w romantycznego kochanka, chłodnego bywalca salonów, podróżnika stającego w zachwycie przed krymską przyrodą, poetę narodowej sprawy. Historycy literatury nieraz zwracali uwagę na tę jego zdolność, wiążąc ją z trwałym, już od czasów *Ody do młodości* zauważalnym przekonaniem poety, że człowiek jest istotą otwartą na zmianę, a także na możliwość doskonalenia. Zmienność osoby Mickiewicza była bowiem nie tylko następstwem po sobie kolejnych, do pewnego stopnia sprowokowanych przez zewnętrzne wypadki ról, lecz także odbiciem zachodzących w nim przemian wewnętrznych, nieustannych poszukiwań duchowych i literackich.

Po okresie aktywnego udziału w paryskim życiu emigranckim poeta, zawiedziony w nadziejach na rychły przewrót w Europie i zniechęcony do politycznych sporów emigrantów, odsunął się od spraw publicznych. Po skończeniu *Pana Tadeusza* wydał już niewiele. Opublikował przekład *Giaura* Byrona (1835), pracował nad tekstami mistyków. Był to okres wzrastającego poczucia osamotnienia. Szczególnie wstrząsnęły Mickiewiczem choroba i śmierć przyjaciela, Stefana Garczyńskiego, którym się opiekował. Po jego zgonie (1833) napisał w jednym z listów: „Wiele mnie z nim ubyło; tak to coraz przyjaciele moi przeprowadzają się na drugą stronę i coraz świat pod starość pustoszeje”.

W 1834 r. poeta zdecydował się na małżeństwo z Celiną Szymanowską, poznaną wiele lat wcześniej piękną córką pianistki Marii Szymanowskiej. Jednakże związek ten dla obojga okazał się nieszczęśliwy. Finansowe położenie powiększającej się rodziny (w latach 1835-1850 urodziło się sześcioro dzieci) było bardzo trudne, a sytuację pogarszał fakt, iż po urodzeniu pierwszego dziecka Celina Mickiewiczowa zaczęła zapadać na chorobę psychiczną i — jak pisała Alina Witkowska — „literacki stereotyp obłędu, tak nadużywany w romantyzmie, nie przez Mickiewicza wszakże, jemu właśnie zamienił się w realność życia”.

W roku 1839 Mickiewicz wyjechał do Lozanny, gdzie otrzymał posadę profesora literatury łacińskiej; wykładał w lozańskiej Akademii literaturę rzymską ze szczególnym uwzględnieniem doby cesarza Augusta. W tym czasie (do 1840 r.) powstało kilka wierszy, zwanych lirykami lozańskimi, nieopublikowanych za życia autora: *Nad wodą wielką i czystą...*, *Gdy tu mój trup...*, *Polały się Łzy. A Snuć miłość...*, *Uciec z duszą na listek...*

W okresie pisania liryków lozańskich Mickiewicz miał niewiele ponad 40 lat. Jednak przedstawiał swoje życie, jakby było ono już dokonane:

Polały się łzy me czyste, rześiste,  
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie,  
Na moją młodość górną i durną,  
Na mój wiek męski, wiek klęski;  
Polały się łzy me czyste, rześiste.

Historycy literatury często traktowali liryki lozańskie jako osobisty bilans życia poety i zarazem jego smutną refleksję nad ludzkim losem, nad ową klęską wieku męskiego. Prace nowsze zwracają wszakże uwagę, iż w wierszach tych pojawia się nie tyle poczucie kresu życia, ile oddalania się od jego kolejnych, przeszłych już etapów, które znaczyły „dzieciństwo”, „młodość”, „wiek męski”, są one zatem swoistym oczyszczaniem się z przeszłości, oczyszczaniem dokonującym się w symbolicznej wodzie rześistych łez. Wiersz *Polały się łzy...* Julian Przyboś nazwał „wierszem-płaczem”. Lecz smutek tych liryków nie jest gwałtowną rozpaczą, nie wynika z romantycznej niezgody na rzeczywistość. Przeciwnie, zdaje się

spokojem człowieka, który oddaliwszy się od tego, co było, znalazł nowy punkt oparcia. Tak rozumiane liryki lozańskie stają się świadectwem otwarcia na nowe doświadczenia. Ujawniają one także kolejną przemianę w sztuce poetyckiej Mickiewicza, wydają się — jak pisał Czesław Zgorzelski — raczej startem niż kresem, a więc początkiem odmiennej drogi twórczej. Zdaniem wielu interpretatorów, była to droga w dotychczasowej poezji polskiej niezwykle nowatorska.

Nowa, dająca oparcie rzeczywistość pojawia się w głębi „ja” — w świecie wewnętrznym. Liryk *Gdy tu mój trup...* oparty jest na ostrym przeciwstawieniu człowieka cielesnego, znajdującego się „tu”, między ludźmi, w konkretnym miejscu i czasie — wewnętrznemu światu jego duszy. I podczas gdy ów człowiek „tu” jest tylko martwym ciałem, które „zasiada”, „w oczy zagląda”, „głośno gada”, jego prawdziwe, istotne życie toczy się gdzie indziej: w duszy ulatującej poza teraźniejszą przestrzeń i odkrywającej „Piękniejszy kraj niż ten, co w oczach stoi”. Takie patrzenie wewnętrzne umożliwia inny ogląd i własnego życia, i świata. Dla Mickiewicza-romantyka niemal zawsze wartości istotne znajdowały się w „głębi”, nie „na powierzchni” rzeczy. W lirykach lozańskich patrzenie „okiem duszy” pozwala oddzielić to, co jest w istnieniu przypadkowe, od tego, co stanowi jego istotę.

Znawca liryków lozańskich Marian Maciejewski pokazał w swych pracach, iż obrazowanie poetyckie tych wierszy kreuje przestrzeń, która uwalnia się od czasu. W liryku *Nad wodą wielką i czystą...* taką przestrzenią symboliczną staje się tafla przejrzystej wody — czystej, jak w wierszu *Polały się łzy...* Woda nie obrazuje tu przemijania, lecz stałość i trwanie.

A woda, jak dawniej czysta,  
Stoi wielka i przejrzysta.

To w przejrzystej toni odbijają się przemijające kształty i światła, to w niej ginie dźwięk. Woda staje się tu obrazem wiecznego trwania Natury. Lecz zarazem jest ona wewnętrzną przestrzenią poetyckiego „ja”. I to przenikanie się trwania zewnętrznego i wewnętrznego sytuuje człowieka w wieczności. Otwierające się przed nim perspektywy istnienia kosmicznego ujawniają człowiekowi jego istotę.

W wierszu *Snuć miłość...* zostaje ona nazwana źródłem miłości i mocy zarazem. W mistycznym uniesieniu tego liryku istota człowieka i istota bytu stają się jednością.

Istota bytu nie poddaje się opisowości. Toteż liryki lozańskie opisowości są niemal pozbawione (przypomnijmy, jak opis w *Panu Tadeuszu* „pieścił się” zewnętrznym przede wszystkim kształtem rzeczy). Melodyjne, acz pozbawione łatwej śpiewankowości, napisane językiem niezwykle lapidarnym, syntetycznym, wiersze te sprawiają wrażenie form idealnie czystych i cichych. Nie ma w nich nadmiaru słów, które mogłyby tę istotność rzeczywistości przysłonić. Są więc słowem poety próbującym uobecnić niewyraźne — słowem w jego twórczości najbliższym milczeniu.

Liryki lozańskie były ostatnim cyklem utworów poetyckich Mickiewicza.

## 2. Nowy człowiek i sekta

W roku 1840 Mickiewicz powrócił do Paryża, by objąć katedrę literatur słowiańskich w College de France. W roku 1841 założył wraz z **Andrzejem Towiańskim** (1799-1878) Koło Sprawy Bożej.

Andrzej Towiański był mistykiem i reformatorem religijnym. Z pomocą Mickiewicza zgromadził wokół siebie grupę emigrantów, w której znaleźli się m.in. Seweryn Goszczyński i (na kilkanaście miesięcy) Juliusz Słowacki. Najważniejszym pismem Towiańskiego była *Biesiada* (1842), lecz wielki wpływ na swych wyznawców zdobył nie słowem pisanym, ale dzięki niezwykle charyzmatycznej osobowości. Mickiewicz uznał go za wzór człowieka nowej epoki.

Działalność Koła, a w szczególności udział w nim pierwszego wieszczki narodowego, stała się jednym z największych skandali emigracyjnych. Była atakowana zarówno przez racjonalistycznie nastawionych demokratów, jak przez Kościół. Towiańskiego nazywano szarlatanem, szaleńcem i szpiegiem. Towiańczycy stali się przedmiotem żartów i kpin, ale również poważniejszych w skutkach oskarżeń o herezję, a także podejrzeń o narodową zdradę. Rozpoczęte wówczas spory wokół towianizmu toczyły później pokolenia

badaczy. Atmosferę skandalu naukowego (oskarżając historyków o utajenie prawdy i dokumentów) oraz erotycznego (ze względu na związek Mickiewicza z towianką Ksawerą Deybel) wznicił swymi artykułami, zgromadzonymi później w słynnej książce *Brązownicy* (1930), Tadeusz Boy-Żeleński. W tym samym czasie inne stanowisko zajęła pisarka Maria Dąbrowska, która pisała w *Dziennikach*: „Właściwie uważam za bardzo dobre, że w Polsce była tego rodzaju awantura, że się romantycy zaciekli w szaleństwie, w tej jakiejś abrakadabrze poszukiwania źródeł moralności i bytu”. Twierdząc, że w sprawie tej nie skandal wydaje się jej najważniejszy, dodawała: „To było może jedyne w Polsce łamanie się człowieka dla dojścia zagadki życia”. Choć spór o towianizm nie jest zakończony, współczesne dociekania przyjęły podobny jak Dąbrowskiej kierunek myślenia: działalność Koła Sprawy Bożej traktuje się jako utopijne dążenie do stworzenia wspólnoty, której życie ucieleśniałoby metafizyczny porządek świata.

Towianistyczne usiłowania zrodziły się z przekonania, iż na świecie panuje chaos. Mickiewicz i Towiański — również Słowacki — podobnie jak wielu myślicieli tego czasu, wiązali ów stan rzeczy z kryzysem tradycyjnej religijności. Ludzkość, sądzono, porzuciła pierwotne ideały chrześcijaństwa: religijność zastąpiła obojętnością, duchowość — materialnymi interesami, miłość — powszechną niezgodą, wolność — uciskiem. Za niezbędne uważano więc odnowienie chrześcijaństwa. Myśl tę w różny sposób podejmowali zarówno konserwatyści, tacy jak Joseph de Maistre, jak i utopijni socjaliści francuscy, zwłaszcza zwolennicy doktryny Saint-Simona. Ożywiała ona również licznie powstające wówczas sekty religijne, mające być zaczątkami nowego chrześcijaństwa. Przekonania o konieczności zastąpienia starej formuły chrześcijaństwa nową nie chciał jednak uznać oficjalny Kościół, który traktował odchylenie od ustalonego wzorca jako dążenie do rozłamu oraz odszczepieństwo. Także kościelna praktyka potępiania wszelkich radykalnych ruchów społecznych i wolnościowych, a w tym — co stało się szczególnie bolesne dla Polaków — powstania listopadowego, musiała spotkać się z żywiołowym oporem. Toteż towianizm stał się również krytyką Kościoła jako instytucji anachronicznej, zaprzeczającej swą działalnością żywym prawdom wiary i niezdolnej

prowadzić ludzkość ku zbawieniu. Prawdziwy Kościół, sądzili towiańczycy, nie jest poza człowiekiem, lecz w nim samym. Odnowienia chrześcijaństwa szukać trzeba nie w martwych instytucjach, lecz w duszy ludzkiej.

Podstawę towianistycznej utopii stanowiło przekonanie o możliwości odkrycia tego, co jest absolutne i ponadczasowe. Opierało się ono na romantycznej i mistycznej zarazem wierze, iż wewnątrz w „głębi” człowieka mieści się absolutna prawda dana mu od Boga! Wewnątrz swej duszy człowiek jest taki, jakim być powinien; nie potrafił jednak do tej pory owej wewnętrznej prawdy z siebie wydobyć i żyć z nią w zgodzie. Dlatego pozostaje on rozdarty, a jego życie jest bezładne. Towianistyczny eksperyment stworzenia „nowego człowieka” polegał na tym, by człowiek stał się „na zewnątrz” równie doskonały, jak jest w swej istocie. I aby odzyskał w ten sposób swą tożsamość. Prace w Kole były wspólnymi ćwiczeniami duchowymi mającymi prowadzić do oczyszczenia się — jak mówili towiańczycy — z „ziemskiego brudu” i odsłonięcia owego ukrytego „ja” człowieka. Miało się ono stać widoczne w całej osobie, w wyglądzie, spojrzeniu, tonie głosu, w ubraniu, jedzeniu itd. — w każdej czynności. Toteż ćwiczyć trzeba było również ciało. Wiele szczegółów tej istnej walki o podporządkowanie ciała woli ukształtowania „nowego człowieka” poznać można dzięki wydanemu współcześnie *Dziennikowi Sprawy Bożej* Seweryna Goszczyńskiego.

W wysiłkach swych bracia — bo tak nazywali siebie towiańczycy — mieli tworzyć harmonijną społeczność. Towianizm był bowiem również projektem idealnej wspólnoty, która swą jednością przeciwstawiałaby się chaosowi dotychczasowego świata. Każdy z towiańczyków powinien żyć wedle tej samej, mającej walor absolutny prawdy i dzięki temu łączyć się z innymi w społeczność, pozbawioną konfliktów, realizującą boską zasadę bytu. Zjednoczonym wysiłkiem okazywana prawda osiągnąć miała — jak zapewniał Towiański — siłę, która wkrótce zdolna będzie odnowić chrześcijaństwo, sprowadzić Królestwo Boże na ziemię — i wolną Polskę.

Historycy literatury nieraz zastanawiali się nad faktem zamknięcia Mickiewicza, który w tym czasie całkiem już przestał pisać poezję. Można jednak sądzić, że nie porzucił on zadań, jakie i on, i polski romantyzm przed poezją stawiał. Romantyczne pro-

gramy zakładały bowiem łączność poezji i życia. Poezja miała być czynem, miała kształtować rzeczywistość, zaś czyn traktowano jako ucieleśnienie poezji w życiu. I tak rozumianym czynem był również towianizm poety. Był nim nie tylko dlatego, że wiele wątków z poetyckich utworów (*Ody do młodości*, *Romantyczności*, *Dziadów*, liryków rzymsko-drezdeńskich czy liryków lozańskich) pojawiło się w projekcie „nowego człowieka”. Towianizm w ujęciu Mickiewicza był ucieleśnieniem poezji, ponieważ nakazywał ekspresję wewnętrznego „ja” człowieka przez jego duchowo-cieleśną osobę, przez jego życie. Z punktu widzenia romantycznych założeń mógł zdawać się poezją najdoskonalszą, bo całościową, nie ograniczoną jedynie do słów, a także bezpośrednią — bez pośrednictwa sztuki, która nigdy nie jest wypowiedzią wprost, lecz zakłada pewną dozę sztuczności, „stroić się” w artystyczny kształt. Była to więc pośrednio odpowiedź Mickiewicza na zarzut postawiony romantycznemu poecie w *Nie-boskiej komedii* Krasińskiego, na oskarżenie, iż choć tworzy on piękną sztukę, sam pięknem nie jest. W towianizmie człowiek nie miał tworzyć poezji. Sam miał być poezją i jak poezja działać, zmieniać świat.

Alina Witkowska w swych pracach zauważyła, iż niewygasłe od czasów filomatyzmu przekonanie Mickiewicza o skuteczności działania małych grup przyjacielskich skłaniało go do tworzenia ich także na emigracji. Poeta współtworzył religijne Towarzystwo Braci Zjednoczonych (powst. 1834), podsunął także pomysł założenia „świeckiego klasztoru”, który stworzył **Bogdan Jański**, zwanego Domkiem Jańskiego. Podobną wiarą kierował się, działając w Kole Sprawy Bożej i faktycznie przewodząc mu po tym, jak w roku 1842 władze francuskie wydały Towiańskiego za granicę. Idealna wspólnota szybko jednak zaczęła nabierać charakteru sekty. Pojawiły się też mechanizmy socjologiczne, które przypisuje się często funkcjonowaniu takich zamkniętych społeczności, prowadzące do coraz wyraźniejszego zniewolenia jej członków. Okazało się bowiem, że towiańczycy różnie pojmowali „wewnętrzną prawdę” i różnie chcieli ją okazywać. By utrzymać jedność, nie wystarczył już wzór Mistrza, jak nazywano Towiańskiego. Trzeba było ustalić władzę, która decydowałaby, czyja prawda jest objawieniem pochodzącym od Boga, czyja wynika z niewystarczającego jej zgłębienia. Braterska

pomoc zamieniła się więc w hierarchię tych, co wiedzą „lepiej” i „gorzej”; wzajemną otwartość zastąpiła kontrola najintymniejszych spraw życia (wprowadzono Urząd, podział na „siódemki”, które miały swych „stróży”, wreszcie publiczną „spowiedź” w Kole); odkrywanie „ja” przekształciło się w egzaltację i udawanie, a harmonię psuły wybuchające raz po raz spory i gorszące awantury. Koło zamieniło się wedle słów samego Mickiewicza w „koło tortur” i „inkwizycję”. Narastająca wewnątrz sekty tyrania, której i sam poeta był współtwórcą, oraz niechęć Towiańskiego do politycznej aktywności spowodowały w 1846 r. rozłam i odejście Mickiewicza z Koła.

Jako powinność czynu potraktował Mickiewicz także wykłady, które w latach 1840-1844 prowadził w College de France. Uczelnia ta była szkołą nowego typu — otwartą, bez egzaminów i stopni naukowych. Zarówno wśród wykładowców, jak słuchaczy pojawiali się najwybitniejsi przedstawiciele świata naukowego, toteż wykłady w College były intelektualnymi wydarzeniami. Kursy Mickiewicza i wykłady, które w tym samym czasie prowadzili **Edgar Quinet** (1803-1875), pisarz i filozof, oraz Jules Michelet stanowiły znakomitą epokę romantyczną w dziejach tej uczelni.

Prelekcje Mickiewicza, wygłaszane w języku francuskim, były pionierską próbą przedstawienia publiczności zachodnioeuropejskiej całościowego ujęcia historii i kultury narodów słowiańskich. Poeta od początku przyjął postawę różną od dzisiejszego rozumienia roli akademickiego wykładowcy, jego cel wykraczał bowiem poza konstatacje naukowe. Z przeszłości przedstawiał to, co uważał za ważne dla widzenia teraźniejszości, i co pozwalało mu tworzyć przepowiednie na przyszłość. Choć prelekcje swe przygotowywał, dbał, by — jak pokazał w swych pracach Wiktor Weintraub — sprawiały wrażenie improwizacji powstających pod wpływem natchnienia. Ten wieszcz, profetyczny charakter jego wystąpień nasilił się szczególnie, gdy poeta przemienił wykłady z katedry w oręż towianizmu.

Mickiewicz przedstawiał kulturę Słowian jako źródło „prawd żywych”, przechowywanych przez lud, a objawiających się za pośrednictwem wybranych jednostek i ich dzieł. Przeciwstawiał ja duchowemu kryzysowi zachodniej Europy: racjonalizmowi odrywającemu wiedzę od moralności i ignorującemu ludzką duchowość oraz zracjonalizowanemu i zrutynizowanemu Kościołowi, który przez

„wych teologów, kazuistów i administratorów zatracił — jak sądził Mickiewicz — kontakt ze światem ducha. (Ów konflikt poety z Kościołem spowodował, że francuska edycja III i IV kursu prelekcji znalazła się na liście publikacji przez Kościół zakazanych.) W tej sytuacji Słowiańszczyzna właśnie spełnić miała odrodzieńczą misję wobec Europy, łącząc swą duchowość z francuską zdolnością do czynu, której wzorem miał być Napoleon. Twierdząc tak, poeta przedstawiał jednocześnie wewnętrzny konflikt Słowian — pomiędzy Rosją a Polską — i podnosił sprawę polską do rangi jednego z wielkich problemów intelektualnych kultury europejskiej.

„Wzięliśmy za tekst człowieka, a książki za komentarz” — mówił Mickiewicz, przechodząc w swych późniejszych wykładach od polityki do przeznaczeń człowieka. Obraz, który tworzył w prelekcjach, powołując się m.in. na współczesnego mu filozofa amerykańskiego **Ralph Waldo Emersona** (1803-1882), przedstawiał człowieka jako twórcę, istotę obdarzoną wolą i zdolnością do przekształcania świata. Czyn jednostki przepełnionej „czuciem” i „egzaltacją” więcej ważył dla romantyka niż kodeksy prawne, rządy parlamentarne czy ekonomia polityczna.

Wiele literackich ocen zawartych w *Literaturze słowiańskiej* różni się od tych, które przyjmowane są obecnie. Niemniej niektóre z nich, jak np. interpretacja *Nie-boskiej komedii* Krasińskiego, nadal zachowują swą aktualność. Do zawartej w prelekcjach filozofii czynu nawiąże w swych pracach młodopolski krytyk i filozof Stanisław Brzozowski, a w Mickiewiczowskich wykładach o dramacie wyczyta wskazówki formujące wizję „teatru ogromnego” najwybitniejszy reżyser międzywojnia Leon Schiller.

### 3. Pejzaże duchowe

Dla wielu romantyków podróż była nie tylko realnością — podróżowali bowiem wiele — ale i figurą życia jako nieustannego błąkania się, poszukiwania, pielgrzymowania. Juliusza Słowackiego, Podobnie jak Mickiewicza, w wędrowanie wtrąciły wydarzenia Polityczne, pozbawiając go domu i ojczyzny. Świadomość nieustannego bycia w drodze i niemożliwości powrotu napełniła podróżną

melancholią jeden z bardziej znanych wierszy poety, powstały „na morzu pod Aleksandrią” *Hymn (Smutno mi, Boże!*, ogł. 1839) Wędrowki po Szwajcarii i Włoszech, a szczególnie wielka wyprawa Słowackiego na Wschód (1836-1839) stały się również podróżą wewnętrzną, która zmieniła osobowość twórcy i jego sztukę poetycką. Podróżowanie wśród rozmaitych krajobrazów, wśród historycznych znaków różnych kultur koncentrowało jego myśli wokół kilku związanych ze sobą dylematów: ciała ludzkiego i ducha, zmysłów i wyobraźni, śmierci i zmartwychwstania, tego, co przemija, i tego, co jest wieczne. W utworach powstałych podczas podróży, a także po jej zakończeniu, we Florencji i w Paryżu, kwestie te pojawiają się w różny sposób: w myśli o poezji i o historii, w rozważaniach filozoficznych i religijnych, w rozliczeniach z sobą samym i również — z Polską. W ten sposób podróż okazała się drogą prowadzącą poetę ku mistycznej twórczości lat ostatnich.

Podróż — to przede wszystkim nowe pejzaże. Waga idei Natury w europejskiej sztuce romantycznej sprawiła, że zarówno w malarstwie, jak w literaturze pejzaż zyskał rangę szczególną. Dla wielu romantyków natura była jedyną drogą wiodącą człowieka ku nieskończoności świata duchowego. Toteż romantyczny pejzaż przedstawiał miał kształty przyrody w taki sposób, by odsłaniały one zarazem ukryte, wewnętrzne życie natury. W ten sposób kształty stawały się znakami rzeczywistości duchowej — jej symbolami. Ideą tą kierował się romantyczny twórca krajobrazu symbolicznego **Philipp Otto Runge** (1777-1810), ona też inspirowała najwybitniejszego pejzażystę niemieckiego romantyzmu **Caspara Davida Friedricha** (1774-1840), na którego obrazach człowiek jest często małą, wtopioną w przyrodę sylwetką i zarazem kontemplującym naturę obserwatorem.

Pejzaż, traktowany jako medium między człowiekiem a tym, co nadmysłowe, pojawił się w polskim romantyzmie nie w malarstwie, lecz w poezji, w twórczości wszystkich niemal poetów, także u Słowackiego. W poemacie *W Szwajcarii* (1839), napisanym po wycieczce w Alpy (1834) z Marią Wodzińską (z którą poeta prawdopodobnie zamierzał się ożenić), pejzaż staje się zapisem zmiennych stanów uczuć bohatera, przeżywającego swój romans wśród alpejskiej przyrody. Krajobraz alpejski bardzo często pojawia

się w ówczesnej sztuce i podobnie jak wiele innych pejzaży romantycznych, nader łatwo stawał się pejzażem konwencjonalnym lub kiczem. W poemacie Słowackiego pojawiają się widoki typowe: jezior, łąk, strumieni, skał, dolin, kaskad. Nie ma w nich groźnego majestatu gór ani dramatyzmu natury. Jest to utwór, który świadomie idealizuje i naturę, i postać ukochanej, i łączące bohaterów uczucie. Pisząc poemat Słowacki wzorował się na stylu malarskim Rafaela, artysty szczególnie cenionego także przez innych romantyków. Romantyczna interpretacja dzieł Rafaela podkreślała bowiem ich zdolność wprowadzania oglądającego w stan widzenia wyjątkowego, odsłaniającego idealne piękno duchowe.

Motywy krajobrazu alpejskiego pojawiają się także w powstałym wówczas, a ogłoszonym pośmiertnie, liryku *Rozłączenie*. Tu pejzażowi dostrzeganemu okiem zostaje przeciwstawiony wyższy świat wyobrażony. W tym czasie Słowacki zaczął bowiem formułować swą koncepcję poezji jako sztuki wyobraźni. Tylko wyobraźnia — nie zmysły — potrafi dostrzec piękno i prawdę świata i tylko ona, sądził Słowacki, jest siłą zdolną je przedstawić. Może ona burzyć naturalny układ elementów obrazu i kreować swój własny pejzaż — imaginacyjny i przez to właśnie prawdziwy. Znaczenie widokom nadaje bowiem spojrzenie człowieka, indywidualność patrzącego. Toteż Słowacki pisał:

Ale ty próżno będziesz krajobrazy tworzyć,  
Osrebrzać je księżycem — i promienie świtem.  
Nie wiesz, że trzeba niebo zwalić, i położyć  
Pod oknami, i nazwać jeziora błękitem.

Poezja jako praca wyobraźni poszukującej kształtów ducha zakładała również nowy stosunek poety do czytelnika. Romantyk, który istoty poezji upatrywał nie w imitacji, lecz w kreacji, żądał od czytelnika, by ten współtworzył obraz swoją imaginacją. Nie dawał mu „obrazów gotowych”, lecz jedynie kierował „wewnętrznym okiem”. Narrator poematu dygresyjnego *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (ogł. pośmiertnie) zwracał się wprost do czytelnika, mówiąc mu, co ten powinien zrobić, by zobaczyć w swej Wyobraźni np. mieszczący się w skale klasztor Megaspilleon. Opis

bowiem jest bezradny, nie może niczego wykreować, jeśli czytelnik pozbawiony jest wyobraźni:

A będziesz widział — nie widzisz — więc próżno,  
Ja doskonale nie opiszę rymem...

Analizując ten fragment poematu, Ryszard Przybylski pisał, *A Słowacki nie „malował słowami”, lecz pokazywał czytelnikowi, w jaki sposób rzeczywistość empiryczna ulega przetworzeniu w rzeczywistość poetycką. Opis poetycki przedstawiał być obrazem czy malowidłem, stawał się „partyturą muzyki doznań poetyckich”. Słowacki zakładał, że czytelnik zniewolony tym opisem odtworzy w swej wyobraźni jego poetycką wizję. Próbował zatem przemienić czytelnika w poetę, otworzyć mu wstęp do krainy ducha.*

Form duchowych poszukiwał również Słowacki wśród historycznych symboli, których wiele było na trasie wiodącej przez miejsca tak historią nasyczone, jak Rzym i Neapol, jak Grecja, Egipt, Palestyna, Syria, Liban. To właśnie refleksje nad tymi znakami — mniej zaś turystyczny opis — wypełniają *Podróż do Ziemi Świętej*. Najbardziej znanym fragmentem tego utworu — i jedynym wydany przez autora, dołączonym do *Lilii Wenedy* (1840) — jest pieśń VIII, *Grób Agamemnona*. Godzina spędzona w słynnym grobowcu wśród ruin starożytnych Myken stała się intelektualnym impulsem do powstania fragmentu, w którym pojawia się myśl o istocie polskiego ducha narodowego. Słowacki jest w tej partii utworu oskarżycielem Polski („Pawiem narodów byłąś i papugą; A teraz jesteś służebnicą cudzą”), lecz zarazem przeciwstawia jej Polskę idealną, jej „duszę anielską”. W paraleli z dawną Grecją tej pierwszej odpowiada klęska pod Cheroneją i kres niepodległości Greków, drugiej — obrona Termopil, ucieleśnienie bohaterstwa w służbie wolności. Wpisany w utwór „kompleks Termopil”, poczucie winy zarówno własnej, jak narodowej za śmierć ojczyzny, łączy się tu z siłą przekonania o możliwości zmartwychwstania Polski. Jego warunkiem jest jednak duchowe przeobrażenie, pozbycie się „czerepu rubasznego”, który więzi narodową duszę, tak, by Polska mogła powstać „naga”, „niezawstydzona niczym — nieśmiertelna”.

W ten sposób kształtowały się powoli przekonania Słowackiego na temat konieczności duchowej transformacji człowieka — jego „przeanielenia”, także jako podstawy odrodzenia ojczyzny. Przekonania te odnajdą swój pełny wyraz w twórczości mistycznej. Tak powstawała również myśl o roli poety jako tego, kto budzi ducha i skłania go do przeobrażeń. Pojawi się ona w zakończeniu wiersza *Testament mój* (ogł. 1857):

Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,  
Co mi żywemu na nic... tylko czoło zdobi —  
Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,  
Aż was, zjadacze chleba — w aniołów przerobi.

Poszukiwania Słowackiego istoty rzeczywistości w duchu, którym sprzyjały studia nad filozofią Platona, nie oznaczały jednakże, by traktował on kwestię cielesności człowieka i materii w ogóle jako nieistotną. Przeciwnie, podróże wśród ruin i grobów, zanikających już śladów dawnego życia, znalazły odzwierciedlenie w wierszach takich, jak np. *Rzym* (ogł. pośmiertnie), gdzie rozpad i przemianie stają się przyczyną lęku i bolesnego poczucia pustki. Także pojawiające się w utworach Słowackiego liczne, często (jak w *Poemie Piasta Dantyszka*) makabryczne, szczegóły niszczenia ludzkiego ciała wskazują na wyjątkową wrażliwość na cielesne cierpienie i śmierć. Utworem dojmująco, a nawet brutalnie ukazującym grozę ludzkiego umierania jest poemat *Ojciec zadżumionych* (1839) — historia Araba, który opowiada, jak podczas dżumy stracił po kolei siedmioro dzieci i żonę. Bohater tego poematu bywał nieraz porównywany do doświadczanego przez Boga Hioba. Przedstawieniu jego cierpień towarzyszą tu opisy przemieniania się ludzi w trupy, a także rozpaczliwego przywiązania człowieka do martwych ciał, będących Wszak ciałami ludzi ukochanych. Słowacki interesował się również egipskim kultem martwego ciała, jego uwieczniania przez mumifikację. I choć w wierszach takich, jak np. *Rozmowa z piramidami* (ogł. pośmiertnie) porzucał ten pomysł unieśmiertelniania człowieka dla 'dei nieśmiertelności duszy, to problem cierpienia i dwoistości ludzkiej przemiany — w ducha i w zwłoki — pozostawał. Rozwiązania tego dylematu szukał poeta spędzając noc u Grobu Chrystusowego, szukał go też w myśli mistycznej.

#### 4. Poemat dygresyjny

Słowacki rozpoczął pisanie *Beniowskiego* (pieśni 1-5 wyd. 1841) w roku 1840 w Paryżu. W tym czasie ukazało się kilka jego dramatów i poematów, lecz spotykały się one nadal z nieprzychylnymi opiniami. Doceniano talent Słowackiego, lecz zarzucano mu brak patriotycznego ducha i odmawiano miana poety narodowego. Miejsce wieszczą i „ojca” romantycznych poetów było już zajęte — przez Mickiewicza. Jako główny antagonistą Słowackiego zasłynął krytyk z „Młodej Polski” Stanisław Ropelewski. Poddał on utwory poety złośliwej i ośmieszającej krytyce (ten konflikt doprowadził ostatecznie do pojedynku, który się jednak nie odbył z winy Ropelewskiego). Ataki w prasie i w prywatnej korespondencji nasilały się (szczególnie po uczcie zorganizowanej przez emigrantów na cześć Mickiewicza, podczas której obaj poeci wygłosili improwizacje) i rósł spór — prowokowany głównie przez stronników Mickiewicza — nazwany później „antagonizmem wieszczów”. Natomiast czytelnikiem, który od początku cenił utwory Słowackiego i wiernie go bronił, był Zygmunt Krasiński. Piszac *Beniowskiego* Słowacki odpowiadał swoim krytykom, dokonując zarazem ironicznej analizy stanu ówczesnej literatury i ogłaszając odmienną własną drogę poetycką.

Maurycy Beniowski, żyjący w XVIII w., był szlachcicem pochodzenia węgierskiego, którego burzliwe życie zasłynęło w Europie dzięki wydany po francusku pamiętnikom. Bohater tytułowy poematu, rozgrywającego się w czasach konfederacji barskiej, ma niewiele wspólnego z ową postacią — jest niezamożnym szlachcicem z Podola, popadającym w rozmaite perypetie. Jednakże to nie akcja decyduje o kształcie i sensie tego utworu. W pierwszych pięciu pieśniach *Beniowskiego* (pieśni następne, pisane w okresie mistycznym i nie wydane przez autora, mają odrębny charakter) Słowacki posłużył się formą gatunkową poematu dygresyjnego. Wzór tej formy (zastosowanej już w *Podróży do Ziemi Świętej*) ukształtowany został przez Byrona w *Wędrownikach Childe Harolda* i w *Don Juanie*. Poemat dygresyjny ma kompozycję fragmentaryczną, składa się z epizodów spojenych wątkiem podróży bohatera. Poeci stacją pierwszoplanową staje się tu jednak sam opowiadający

W *Beniowskim* autor manifestacyjnie zaznacza swą obecność i swobodę twórcy, podkreśla — o wiele wyraźniej niż w *Balladynie* — literackość dzieła. Daje do zrozumienia, że jest to twór, z którym autor może zrobić, co zechce, np. skończyć go lub nie, a także w dowolnym momencie przerwać opowieść, by snuć dygresje często zupełnie niezależne od przedstawianych wydarzeń. Traktuje więc samo opowiadanie, jak i romantyczną formę poematu w sposób ironiczny. (Słowacki nawiązywał tu zarówno do techniki Ariosta, jak do parodystycznych i satyrycznych elementów poematu heroikomicznego, jak wreszcie do założeń swobodnej kompozycji utworów Sterne’a.) Cyprian Norwid w wykładach o *Juliuszu Słowackim* pisał o *Beniowskim*, iż „treścią jego jest to właśnie, co jest podrzędnym; forma tak ironiczna, że nawiasy są celem”. Nawiasy — czyli dygresje. Wśród nich najwięcej jest polemicznych, przede wszystkim wobec dotychczasowego modelu literatury romantycznej.

Autor *Beniowskiego* nieustannie zwraca się wprost do czytelników, w tym także do innych poetów i krytyków. I nie są to czytelnicy abstrakcyjni, lecz tacy, którzy tkwili w tym samym kręgu romantycznych pojęć i którzy byli w stanie zrozumieć liczne w tekście aluzje do spraw, ludzi i dzieł, również do poprzednich utworów samego Słowackiego, *Anhellego* czy *Balladyny*. Poeta oskarża i ośmiesza krytykę, czasem drwi i z gustów publiczności. Przede wszystkim jednak ironizuje na temat romantycznych postaw: bajronizmu, werteryzmu, wallenrodyzmu, na temat stylizacji romantycznych bohaterów i heroin, charakterystycznych dla poezji romantycznej krajobrazów, gotycyzmu, romansowości, wielosłowia, egzaltacji, wzniosłości. Grając ironicznie tymi formami, w jakich romantycy przywykli opisywać świat, podważał tych form powagę. Kwestionując, pokazując niewiarygodność znaczeń słów, które były już w romantycznej kulturze ustalone, rozbijał istniejący język. To właśnie pozwala mówić o autorskiej świadomości kryzysu języka romantycznego w *Beniowskim*. Słowacki, jak twierdzi np. Jarosław Marek Rymkiewicz, kwestionował język romantyczny, który był i jego, Słowackiego, językiem, ponieważ ten język już mu nie wystarczał i pragnął go przemienić.

Ironizował też Słowacki na temat układania wierszy. *Beniow-*



ski napisany został — podobnie jak *Don Juan* Byrona — oktawami (oktawa to strofa złożona z ośmiu wersów 11-zgłoskowych powiązanych trudnym układem rymów *abababcc*). Strofę taką — wprowadzoną do polskiej epiki przez Piotra Kochanowskiego w XVII-wiecznym przekładzie *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, a w oświeceniu używaną w poematach heroikomicznych — traktowano jako możliwość zademonstrowania kunsztu poetyckiego. Przez wyeksponowanie dwóch wersów końcowych, ciężących ku puencie, sprzyjała ona także dynamicznej polemice. *Beniowskiego* uważa się za jedną z najdoskonalszych realizacji wiersza oktawaowego, odbiega on jednak od ustalonych tradycji wersyfikacyjnych. Podobnie jak tok poematu rozrywają dygresje, tak i jego wiersz pełen jest komplikacji i niespodzianek: zmian w linii intonacyjnej, różnorodnych układów składniowych, licznych przerzutni (także między strofami). I jak opowiadanie traktuje autor z dystansem, tak przedstawia pisanie oktawami, ironicznie opisując swój trud poety, np. bledzącego się nad odnalezieniem trzeciego rymu *a* do słów „szafę” i „auto-da fe”:

(O! horror! trzeci rym jest na żyrafę!  
Muzy żałosne łzy nade mną ronią,  
Bo Muzy wiedzą, jakie do łez prawo  
Ma wieszcz piszący poemat *oktawą*.)

Kryzys języka przedstawiony w *Beniowskim* był również kryzysem formy literackiej. W poemacie odsłania bowiem poeta, iż proces tworzenia literatury polega na zamykaniu myśli w konwencjach wyznaczonych przez tradycję, gusta epoki, przyzwyczajenia czytelników, wymagania krytyki. Pokazuje więc, że pisząc, poeta wtłacza swe myśli w formę — wszystko jedno, czy będzie to np. forma gotycka czy forma oktawy — ograniczając je, czyniąc jednostronnymi, przykrawając tak, by w formie się zmieściły. Twórczość nie jest więc swobodnym wypowiedzianiem siebie, gdyż każda wypowiedź jest skrępowana przez formę. Taka świadomość mogłaby być początkiem drogi, która zaprowadziłaby Słowackiego do milczenia, podobnie jak dochodził do milczenia Mickiewicz. Na razie jednak zapisywał Słowacki marzenie o idealnym języku, języku zdolnym wypowiedzieć wszystko:

Chodzi mi o to, aby język giętki  
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;  
A czasem był jak piorun jasny prędko,  
A czasem smutny jako pieśń stepowa,  
A czasem jako skarga Nimfy miętki,  
A czasem piękny jak Aniołów mowa...  
Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem.  
Strofa być winna taktem, nie wędzidłem.

Pomimo swego uznania dla Słowackiego Krasiński zaniepokoił się, gdy czytając *Beniowskiego* zauważył w nim „odchylenie od romantycznego ideału poezji i poety”. Ówczesna poezja romantyczna ufundowana była na przeświadczeniu, że poeta mówi rzeczy wieszczce, a więc, że jest on przekazicielem prawdy chwytanej w natchnieniu. W *Beniowskim* zamiast takiej prawdy jest dwuznaczność ironii, zamiast natchnienia — obnażenie konwencjonalności sztuki poetyckiej, zamiast wieszczca — poeta dopasowujący do rymu „żyrafę”. Było to nie tyle „odchylenie” od romantycznego ideału, ile wskazanie, iż poezja — dotychczasowa poezja — nie jest w przyjętym przez romantyzm sensie wieszczca. Dlatego też V pieśń *Beniowskiego* kończy słynna polemika z wieszczem uznanym — Mickiewiczem i z emigracyjną opinią. Walka ta dotyczy nie tylko poezji, lecz także polskiej duchowości. Słowacki zarzuca Mickiewiczowi tradycjonalizm, zamykanie się w słowiańskiej przeszłości (chodziło o wykłady w College), klerykalizm. Oskarża go o to, że „fałszywy” wieszcz stał się przywódcą ludzi ograniczonych i tchórzliwych, szukających Boga jedynie „w modłach i dobrych uczynkach”, a lękających się poszukiwań duchowych. Mickiewiczowi przeciwstawia Słowacki siebie i swoją poezję: własną niepokorność, samotność, odwagę zmagania się z naiwną, łatwą poezją, z banalnym pojmowaniem poezji narodowej. Swą ironiczną postawę przedstawia zatem jako bunt w imię duchowej autentyczności i poszukiwania duchowej pełni. „U Słowackiego bowiem — jak pisała znawczyni jego twórczości Alina Kowalczykowa — ironia, zdystansowanie do świata prowadziły do prawdy i do krystalizacji etosu moralnego Polaka. Dzięki temu styl ironiczny nie musiał być sprzeczny z pojęciem poezji narodowej”.

„Lud pójdzie za mną!” — ogłaszał Słowacki. Indywidualizm, romantyczny jest tu indywidualizmem wobec zbiorowości, dla zbiorowości i poszerzenia granic jej ducha. W *Beniowskim* dostrzec można — jak zauważył Stefan Treugutt — przełamywanie się izolacji indywidualistycznego samotnictwa. Słowacki chce pokazać drogę Polakom, którzy pragną prawdy uczuć i swobody myśli, Polakom dumnym i odważnym. Ogłaszając swoje „za grobem zwycięstwo”, może już pożegnać się z Mickiewiczem w słynnym, końcowym dwuwierszu:

Bądź zdrów! — a tak się żegnają nie wrogі,  
Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych — Bogi.

Będąc świadectwem kryzysu: języka romantycznego, formy artystycznej, modelu poezji wieszczej, indywidualizmu romantycznego, jest *Beniowski* kresem pewnej drogi Słowackiego. W 1843 r., a więc już gdy był towiańczykiem, poeta pisał do matki: „Co do mnie, wierz [...] że tak, jak było, niewiele już miałem roboty na ziemi”. Lecz zarazem był to czas kształtowania się — zapoczątkowanych już podczas podróży na Wschód — nowych myśli, nowych przeżyć. Pojawiają się one również w dramacie *Fantazy, czyli Nowa Dejanira* (wyd. pośmiertnie 1866). Jest to utwór sprawiający wiele kłopotów historykom literatury, ponieważ nie wiadomo, kiedy powstał. W sporze o datowanie *Fantazy* pojawiają się różne propozycje: od 1841 r., sugerowanego przez wydawcę tekstu Antoniego Małeckiego, po przełom 1844 i 1845 r., wedle zdania współczesnego badacza romantyzmu Mieczysława Inglota. Nie wiadomo więc, czy *Fantazy* został napisany przed czy po tzw. konwersji towianistycznej Słowackiego, a w samym dramacie istnieją dowody potwierdzające różne stanowiska. Można dostrzec w nim przejawy komediowej ironiczności, kryzysu języka i romantycznego stylu bycia — co wiąże go z *Beniowskim*, lecz również nowe słownictwo i nowe ideały, przede wszystkim — problematykę ofiary i odrodzenia człowieka, decydującą dla ostatniego okresu twórczości poety. *Fantazy* jest bowiem romantycznym dandysem-ironistą (prototypem tej postaci był Zygmunt Krasiński), w którym romantyczna poza łączy się z pragnieniem autentyczności życia i prostoty uczuć. Utwór kończy się jego wewnętrzną przemianą: w obliczu ofiarnej

śmierci człowieka umierającego zamiast niego, *Fantazy* czuje, jak opadają z niego sztuczne maski, zostaje przywrócony życiu:

[...] przez tę śmierć, tak krwawą i ciemną,  
Jestem człowiekiem ochrzczon!...

• — tak brzmią słowa zapowiadające nową drogę bohatera.

## 5. Dzieło mistyczne

Celem mistyka jest połączenie się z Tajemnicą (gr. „mystikós” oznacza „tajemniczy”) poprzez wewnętrzne doświadczenie: „unię mistyczną”, widzenia, sny, stany ekstazy, halucynacje, a także studiowanie i komentowanie świętych tekstów. Mistycyzm towarzyszy różnym wyznaniom chrześcijańskim (katolicyzmowi, protestantyzmowi, prawosławiu) i niechrześcijańskim (judaizmowi, buddyzmowi, islamowi). Wśród największych nazwisk mistyków chrześcijańskich wymienić trzeba św. Augustyna, Pseudo-Dionizego Areopagite, Bernarda z Clairvaux, św. Bonawenturę, św. Franciszka z Asyżu, św. Jana od Krzyża, św. Teresę z Avila oraz uważanych za mistyków heterodoksyjnych: Mistrza Eckharta, Jakoba Böhme, Angelusa Silesiusa, Emanuela Swedenborga. Mistykami byli wielcy poeci romantyczni: w literaturze niemieckiej — Novalis, w angielskiej — **William Blake** (1757-1827). Mistykiem był Mickiewicz w niektórych swych utworach i był nim — w ostatnim okresie twórczości — Słowacki.

Jakkolwiek związek Słowackiego z Kołem Sprawy Bożej trwał krótko, to wpływ osoby i nauki Towiańskiego na rozwój twórczości mistycznej poety był niewątpliwy. Towiański — wedle słów Słowackiego — wypowiedział jasno i prosto to, co on, poeta, przeczuwał w niektórych swych dziełach, np. w *Anhellim*. Toteż po pierwszej rozmowie z Towiańskim (w lipcu 1842 r.) Słowacki stał się jego entuzjastą, miał poczucie, że znajduje się na początku nowej drogi duchowej: „teraz ta tortura moja skończona — bo zmartwychwstałem...” — pisał do swej ówczesnej nieodwzajemnionej miłości, Joanny Bobrowej. Po pierwszym okresie zapału, kiedy to Słowacki usiłował zostać dobrym towiańczykiem i pogodził się nawet z dawnymi wrogami oraz z Mickiewiczem, szybko zaczęło dochodzić do

konfliktów: „Wolność ducha zachować pragnę, pod żaden indywidualny wpływ nie poddam się [...] W nieomylność Koła nie wierzę i formom przepisanych przezeń dla ducha nie dam się strupie” — tak motywował swe rozstanie z Kołem (w listopadzie 1843 r.). Wkrótce potem napisał kilka zjadliwych wierszy o towiańczykach, których zresztą nigdy nie opublikował, jak *Matecznik* czy *Mój Adamito* — *widzisz, jak to trudne....* Od tej pory stał się jednym z najpoważniejszych krytyków towianizmu.

Dla Słowackiego szczególnie inspirująca była towianistyczna idea „nowego człowieka” oraz obraz historii, która według nauki Towiańskiego miała być pochodem duchów ku Bogu, przerywanym upadkami i mozolnie podejmowanym od nowa. Taka wizja historii pojawia się w napisanych w 1843 r. dramatach: w *Księżu Marku* (1843), *Śnie srebrnym Salomei* (zob. rozdz. XIV, 2) oraz w będącym swobodnym tłumaczeniem XVII-wiecznego dramatu Pedra Calderona de la Barca *Księciu Niezłomnym* (1844). Zarówno Książd Marek, jak postać tytułowa dramatu Calderona są nowymi w twórczości Słowackiego bohaterami, są „Bożymi rycerzami”, samotnikami, potrafiącymi dostrzec duchowy porządek świata. Dzięki swej walce i ofierze cierpienia reprezentują oni ideał człowieka nowej epoki, przez którego działa Opatrzność i który rozpoczyna nowy etap dziejów ludzkości.

Koncepcje mistyczne Słowackiego zostały skryształizowane w Pornic. W tej miejscowości nad Atlantykiem był dwukrotnie: w 1843 i 1844 r. Tam właśnie przeżył mistyczne doświadczenie: w błysku natchnienia pojął — jak sądził — tajemnicę bytu. Odtąd próbował tę objawioną mu prawdę wypowiedzieć w swojej twórczości. Do najważniejszych dzieł tego okresu należą: *Genezis z Ducha*, *Król-Duch*, *List do J.N. Rembowskiego*, *Samuel Zborowski*, *Dialog twisty*, *Dzieje Sofos i Heliona*. Z utworów tych wydał Słowacki tylko Rapsod I *Króla-Ducha* (1847). Pozostałe dzieła zachowały się w rękopisach, z których znaczna część miała postać tysięcy luźnych kartek: fragmentów bez tytułu, różnych wariantów, liryków i notatek. Ich całość została zebrana, zrekonstruowana i ułożona w wielkim dokonaniu edytorskim *Dzieł wszystkich Słowackiego*, rozpoczętym (1924) przez Juliusza Kleinera, a zakończonym (1976) pod redakcją Władysława Floryana.

Literatura mistyczna stawiała przed poetą nowe zadanie. Z wszystkich romantycznych przeświadczeń o źródłach i misji poezji — pisała Maria Żmigrodzka — pozostało tylko jedno: poezja może i powinna być przekazem prawdy objawionej. Sens traciła poezja będąca „tylko” ekspresją osobowości czy grą formalną regulowaną prawami estetyki. W tym czasie Słowacki poddał swą dawną twórczość ostrej krytyce, oskarżając ją o ironiczność, pogoń za efektownymi pięknościami i egocentryczne analizy duszy. Literatura objawiająca doświadczenie mistyczne opierała się na odmiennej koncepcji słowa — znaku duchowego, ujawniającego bezpośrednio prawdę o istocie świata. Pisarz mistyczny nie chce bowiem być literatem, lecz t ł u m a - czem mowy duchów, kimś, kto próbuje przełożyć ją na język zrozumiały dla ludzi.

Taka koncepcja słowa rodziła jednak antynomię charakterystyczną dla wszystkich — nie tylko Słowackiego — tekstów mistycznych. Była to sprzeczność pomiędzy skończonym, materialnym kształtem słowa a nieskończonością, duchowością sfery, którą miało objawiać, pomiędzy słowem ludzkiego intelektu a doświadczeniem ujawniającym się w snach, wizjach czy koszmarach. Podstawowa więc trudność tekstu mistycznego polegała na wyrażeniu tego, co jest niewyraźne. Toteż mistyczne pisanie jawi się jako zadanie paradoksalne. Słowo mistyka staje się „słowem szalonym”, które musi przekroczyć granice stawiane mu przez materialną formę i rozum. Wszystkie utwory mistyczne Słowackiego są jednym dziełem próbującym sprostać temu zadaniu. Autor porzuca w nim porządek logiki intelektu, wprowadzając na jej miejsce „logikę mistyczną”: fragmenty mające oddawać błyski wewnętrznego doświadczenia nie układają się w spójną całość, lecz tworzą dzieło otwarte, z założenia nieskończone, wieloznaczne. Ciągłość rozumowania zostaje zastąpiona nieliniarnym porządkiem wyobraźni, snu czy wizji, wszystkie fragmenty ważne są równocześnie, a pomiędzy nimi pojawiają się rozmaite odniesienia, odbłyski i echa. W ten sposób „ja” poety stawało się rodzajem medium, przez które bez przeszkód — bez ograniczeń formy czy intelektu — przepływać miało słowo duchowe:

Pan mię wtenczas — na rannym świtanu  
Za blademi gdzieś słuca niebiosy,  
Serce moje się roztapia w śpiewaniu,  
Sny ostatnie — przechodzą przez włosy.

(Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają..)

Tekst mistyczny przekracza nie tylko granice gatunków literackich, ale i różnych rodzajów piśmiennictwa. Odnaleźć w nim można fragmenty typowe dla rozprawy naukowej, traktatu hermetycznego, modlitwy, listu, intymnego raptularza, egzegezy Biblii. Mistyczne doświadczenie dawać ma bowiem poznanie wykraczające poza podział na prawdy nauki i prawdy wiary, poznanie, które łączy w sobie harmonijnie wiedzę o całej rzeczywistości: zewnętrznej i wewnętrznej, przeszłej, teraźniejszej i przyszłej. Toteż integralną częścią dzieła mistycznego jest interpretacja świata od chwili jego stworzenia.

Taką interpretację przedstawia Słowacki w *Genezis z Ducha*, utworze będącym jego wersją Księgi Rodzaju. Podstawą ewolucji świata jest tu zasada, iż „wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje...”. Świat wyłania się więc z Ducha i ku Duchowi postępuje. Całość bytu podporządkowana jest tej samej sile twórczej, która powołuje do istnienia kształty materialne: od minerałów, roślin, owadów, drobnych stworzeń i potworów morskich, przez dinozaury, ptaki etc, aż po człowieka, i która zmusza je do wielokrotnej zmiany form, od prymitywnych do coraz doskonalszych, coraz bliższych ich duchowej istocie. Ewolucja ta — Słowacki przedstawił ją, wykorzystując m.in. teorię biologiczną Jean Baptiste’a Lamarcka — dokonuje się przez śmierć form niższych, by powstać mogły doskonalsze. Jest to droga męczeństwa Ducha, któremu nie wolno „zaleniwieć” w pracy, oraz materii, która musi cierpieć i ulegać zagładzie, aby byt wstąpić mógł na następny szczebel kosmicznej drabiny. Dręczący Słowackiego problem cierpienia i śmierci znalazł więc swe rozwiązanie: cierpienie i śmierć stają się tu bolesną ofiarą na drodze postępu Ducha. Mają swój sens, są bowiem warunkiem koniecznym metamorfozy wiodącej do „przeanielenia” materii. Właściwym odkrywcą tej prawdy był dla Słowackiego Chrystus, przez swą mękę, śmierć i zmartwychwstanie.

W systemie genezyjskim dzieje ludzkości stanowią fragment dziejów kosmicznych i poddane są tym samym, co one, prawom. Historia nie jest więc chaosem, ma swój cel i porządek. Człowiek, będąc w swej istocie Duchem, postępuje ku Duchowi także przez historię. Ta mistyczna historiozofia Słowackiego przedstawiona została w *Samuelu Zborowskim* — dramacie historycznym, którego akcja toczy się w wymiarach wszechświatowych, oraz w poemacie *Król-Duch*. Prawa ewolucji społecznej oznaczają tu przewyżnianie gotowych, istniejących form we wszystkich dziedzinach życia ludzkiego i nieustanne stwarzanie nowych, doskonalszych: „bo zrealizowaną już ideę uważam za umarłą” — głosił Słowacki. Czyn Ducha w historii polega więc na ciągłym ustalaniu i łamaniu praw ludzkości — jest on twórcą i burzycielem jednocześnie. Ewolucja zależy od jego wewnętrznej siły i determinacji. Droga postępu prowadzą ludzkość jednostki — duchy wiodące, dostatecznie ją kochające, a zarazem wystarczająco silne, by skłonić ją do porzucenia dawnych przyzwyczajeń i wymusić nieustający twórczy rozwój. Taką jednostką jest Król-Duch, „Her Armeńczyk” z dzieła Platona i zarazem mityczny Król Popiel, wcielający się w postaci kolejnych polskich władców. Wiedzie on ludzkość ku transfiguracji przez kataklizmy, chwile wytchnienia i nowe ofiary, szerząc śmierć i cierpienie. Ofiara doskonała stanowi bowiem zawsze ofiarę krwawą, złożenie życia. Toteż Król-Duch, bezwzględny i okrutny z konieczności, jest przeznaczony piętnem wielkości tragicznej, na niego spada wieczysta odpowiedzialność:

Co do mnie?... jam jest bicz okropny, Boży,  
I będę cierpiał, co mi przeznaczono.

Mistyczna historiozofia Słowackiego była również koncepcją mesjanistyczną. Rolę duchów wiodących wśród narodów świata odegrać mieli Polacy. To oni bowiem, twierdził poeta, zachowali konieczną do twórczego czynu zdolność sprzeciwu, zdolność do buntu przeciw istnjącemu stanowi rzeczy. „Ducha droga przez Polskę idzie” — mówi się w *Samuelu Zborowskim* — bo prowadzi przez obronę wolności człowieka i przez męczeństwo. Polska jest tu ideą — wieczną jak Duch, ale i nieustannie poszukującą swego doskonalszego kształtu, nigdy nie gotową, nigdy nie ostateczną.

Toteż dopóki trwa historia, aktualne pozostaje pytanie, które pojawia się w jednym z wierszy Słowackiego pisanych w latach 1847-1849:

Szli krzycząc: „Polska! Polska!” — wtem jednego razu  
Chcąc krzyczeć zapomnieli na ustach wyrazu;  
Pewni jednak, że Pan Bóg do synów się przyzna,  
Szli dalej krzycząc: „Boże! ojczyzna! ojczyzna”.  
Wtem Bóg z Mojżeszowego pokazał się krzaka,  
Spojrzał na te krzyczące i zapytał: „Jaka?”

Pisma mistyczne Słowackiego z początku spotykały się z całkowitym niezrozumieniem. Poszukując słuchaczy, którym mógłby przekazać swoją naukę, poeta skupił wokół siebie grupę tzw. młodej emigracji, ludzi, którzy wyjechali z kraju po wydarzeniach 1846 r. To głównie dzięki nim na początku lat sześćdziesiątych na emigracji, ale przede wszystkim w kraju wzrosło zainteresowanie twórczością Słowackiego. W latach poprzedzających powstanie styczniowe właśnie Słowacki, z jego teorią buntu i wiarą w moc ducha, stawał się poetą pokolenia. W 1860 r. Cyprian Norwid wygłosił w Paryżu cykl odczytów o Słowackim i pisma mistyczne poety uznał za szczytowe osiągnięcie jego twórczości. Jednakże w latach następnych, w atmosferze racjonalizmu pozytywistycznego, pisma mistyczne traktowano jako „absurd” i „fantasmagorie”. Antonii Małecki — autor monografii o Słowackim i wydawca jego *Pism pośmiertnych* (1866) — wykluczył z nich utwory mistyczne, uzasadniając swą decyzję: „uważałem jakby za wykroczenie przeciw ceniom mego poety ogłaszać rzeczy, które ani jemu sławy, ani czytelnikom pożytku nie zdawały się obiecywać”. Zasadniczy przełom w stosunku do spuścizny Słowackiego przyniosła dopiero Młoda Polska. Również w ostatnich latach jego mistyczna twórczość budzi zainteresowanie i jest przedmiotem wielu prac badawczych.

## 6. Listy i egzystencja

U początku lat czterdziestych Mickiewicz wykładał w College de France i przemawiał do braci w Kole, Słowacki tworzył dzieło mistyczne — obaj więc odchodzili od swego dotychczasowego języka

poetyckiego, próbując stworzyć nowy język, do innych celów służący. Tradycyjnie uważa się, że Krasiński po wydaniu *Nie-boskiej komedii* i kilku mniejszych rangą utworów jako poeta także „zamilkł”, pisał już bowiem niewiele. Współcześni badacze coraz częściej zwracają jednak uwagę, iż Krasiński tworzył w słowie nadal — pisał listy. Pisał ich bardzo wiele, często po kilka dziennie. W najobszerniejszym zbiorze korespondencji — do Delfiny Potockiej — opublikowano ponad 700 listów, a było ich prawdopodobnie kilka tysięcy. Znane są listy (w sumie ok. 3000) do prawie 90 adresatów, w tym: do ojca, do Henryka Reeve'a, Augusta Cieszkowskiego, Konstantego Gaszyńskiego, Jerzego Lubomirskiego, Adama Sołtana, Stanisława Małachowskiego, do rodziny Koźmianów.

Przemianę listu jako gatunku zapoczątkował sentymentalizm, który zerwał ze sztywnymi regułami, obowiązującymi w konwencjonalnych formułach listowych. Technika listowa została wprowadzona także do powieści, takich jak *Pamela* i *Klaryssa* Samuela Richardsons, *Nowa Heloiza* Rousseau, *Cierpienia młodego Wertera* Goethego. Powieść w listach wpływała z kolei na kształt korespondencji jej czytelników, stając się jednym ze źródeł romantycznej kultury listu. Obok listów mających znaczenie praktyczne, pojawiało się coraz więcej takich, których celem było wypowiedzenie osobowości piszącego, manifestacja jego indywidualnego życia wewnętrznego. Listy sprzyjały nawiązywaniu cenionego przez romantyków bezpośredniego i intymnego kontaktu, służyły więc nieraz romantycznej miłości i przyjaźni, jak np. korespondencja filomatów. Prócz listów-wyznań popularne były także bardzo rozmaite listy z podróży, listy-dzienniki, pamiętniki, medytacje. Wśród najznakomitszych autorów korespondencji należy wymienić Słowackiego, przede wszystkim jako autora listów do matki, Narcyzę Żmichowską (patrz rozdz. XVI) oraz Cypriana Norwida, którego listy-rozmowy intelektualne były niemal gotowymi rozprawami literackimi. Nieraz zresztą zdarzało się, iż listy zmieniały się w przeznaczone do druku szkice czy eseje o tematyce literackiej, filozoficznej, historycznej lub politycznej. Ich autorom przyświecał wzór Fryderyka Schillera i jego *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka* (1795). Niektóre listy Krasińskiego były publikowane i słynne już za jego życia. Jednak dopiero wydania XX-wieczne (współcześnie uzupełniane przez

zasłużonego edytora listów poety, Zbigniewa Sudolskiego) pozwalają poznać zarówno obszerność, jak i literackie znaczenie jego epistolografii. Pozwalają krytykom na uznanie, iż listy te nie są utworami „z pogranicza” literatury, lecz istotną częścią twórczości literackiej poety. Stawia się je nawet jako drugie — obok *Nie-boskiej komedii* — dzieło jego życia.

Krytyk romantyczny, Julian Klaczko, pisał po śmierci Krasińskiego: „zbiór takiej korespondencji byłby jednym z najciekawszych, najpokaźniejszych pomników literatury, ale i duszy ludzkiej”. W listach poety pojawiają się wrażenia z lektur, sprawozdania ze spotkań, opinie o ludziach, refleksje polityczne, filozoficzno-religijne rozważania. Przenikliwe, nieraz dowcipne, zawierające wiele celnych formuł są wyjątkowym źródłem poznania zarówno intelektualnej osobowości Krasińskiego, jak ówczesnych ludzi, realiów ich życia, a także wyrażenie ujawnionych dylematów duchowych epoki.

Listy Krasińskiego są również niepowtarzalną w romantyzmie — i rzadką w literaturze polskiej — próbą literackiego opisu doznania własnej egzystencji. Krasiński odczuwał istnienie jako nieustanne zbliżanie się do śmierci. Gdy próbował określić swą tożsamość, uchwycić i opisać swoje „ja”, wyobrażenia podsuwała mu obrazy umierania, rozpraszania się osobowości, rozkładu ciała, cierpienia: „Czym jestem? Niczym. Czym będę? Odrobina prochu, z którego wyrośnie pokrzywa, albo [...] stokrotka czy grzyb” — pisał do Reeve’a. Ciało wedle tego doświadczenia staje się materią przeznaczoną na rozpad i wchłonięcie przez świat związków chemicznych. Często chorując, tworzył Krasiński swoistą filozofię ciała jako miejsca, w którym ujawnia się śmiertelność treść istnienia. W romantyzmie bowiem, wbrew utartym przekonaniom, nie tylko duch czy dusza, ale także ciało było przedmiotem refleksji: w towianistycznych eksperymentach stworzenia „nowego człowieka”, w mistycznej myśli Słowackiego o „przeanieleniu” materii, w negatywnym odczuciu własnej egzystencji zapisanym w listach Krasińskiego.

Wyobrażenia tanatyczna (określenie „tanatyczna” pochodzi od imienia greckiego boga śmierci Tanatosa) skupiona wokół „ja” Krasińskiego łączyła się z jego historiozoficznym katastrofizmem, z poczuciem rozpadu społecznego i zbliżającego się

kresu epoki. W listach jedynym ratunkiem i oparciem dla „ja” staje się miłosne marzenie — uczucie do Delfiny. „W dobrej czy złej doli pozostaniemy razem, na tej dolegliwej ziemi, która tyle jeszcze burz i trosk gotuje żywym ludziom 19 wieku. Siłą naszą jedyną, żeśmy w jednym Duchu dwoma pojeďnanymi Duchy. Nie mylmy się — innej siły, mocy, pociechy, podpory wiek ten nam nie podda” — pisał. Motywy śmierci-zniszczenia pojawiają się w wielu utworach Krasińskiego, nigdzie jednak nie są wypowiedziane z taką mocą, tak konsekwentnie i osobiście. Intymne, drażliwe, pełne rozpacz refleksje trudno było pogodzić z patriotyczno-religijnym kanonem literackim, z literaturą mającą objawiać prawdę, która wiodłaby do czynu. Demonstracja istnienia ludzkiego jako bytu ku śmierci znalazła formę swej ekspresji właśnie w listach.

## XIV. Wobec rewolucji

### 1. Kołowrót zbrodni

Wielka Rewolucja Francuska głosząc „prawa człowieka”, obalając bariery hierarchii stanowej, rozrywając więzy starych autorytetów i świętości wiekowych tradycji, sprzyjała rozwojowi indywidualistycznej postawy człowieka wobec siebie samego i własnych możliwości. Broniąc suwerenności ludu i braterstwa wolnych narodów w walce z interesami dynastycznych monarchów, kształtowała rozwój demokratycznej, republikańskiej świadomości europejskiej. Przełom, którego dokonała, zapoczątkował erę rewolucji XIX i XX w. Romantycy zdawali sobie sprawę, iż była ona jedynie pierwszym wydarzeniem otwierającym długi proces historyczny: Wielka Rewolucja „była tylko prologiem wielkiego dramatu rozgrywającego się przed nami” — twierdził Mickiewicz (*Manifest cesarza rosyjskiego*). I on, podobnie jak wielu romantyków, uważał współczesność za kontynuację tych przemian, które rozpoczęły się pod koniec XVIII w. Owa świadomość rewolucyjności epoki powodowała, że teraźniejszość nieraz przedstawiali romantycy, używając pojęć i wyobrażeń ukształtowanych bądź w czasie trwania francuskiej rewolucji, bądź stosowanych w pracach historycznych i filozoficznych jej poświęconych lub przez nią inspirowanych. Szczególną rolę odgrywały tu obrazy-symbole w wyobraźni społecznej nieodmiennie z rewolucją związane, takie jak: Bastylia, trójkolorowa kokarda, drzewko wolności, frygijska czerwona czapka czy gilotyna i obcięte głowy. Do języka weszły na stałe pojęcia: hił

ywatel, a przede wszystkim — wolność, równość i braterstwo. W polskich wyobrażeniach na temat rewolucji ważną rolę odegrała pamięć wypadków ukraińskich, tzn. koliszczyzny, w której dostrzegano rodzimą wersję przewrotu społecznego i symbol rewolucyjnej grozy.

Historiozoficzna myśl romantyków musiała ustosunkować się do uzmysłowionych przez rewolucję francuską idei: do idei zmienności świata (zob. rozdz. XI, 7) oraz do skonkretyzowanej przez rewolucję idei postępu. Idea ta, ukształtowana w wieku XVIII, miała początkowo charakter optymistyczny, opierając się na wierze w nieustanne postępowanie ludzkości ku lepszemu jutru. Dzieje rewolucji francuskiej — ujawniające sprzeczność interesów burżuazji i ludu, terror jakobiński, skorumpowane rządy dyktatoriatu, wreszcie despotyzm dyktatury wojskowej Napoleona oraz wyłonienie się nowej warstwy uprzywilejowanych — sprzeciwiały się optymistycznemu widzeniu postępu. Rezultaty społeczne rewolucji okazywały zawiłość i antagonistyczny charakter procesu historycznego. Toteż problem postępu wraz z ideą zmienności ludzkiego świata wpłynęły decydująco na ukształtowanie się nowoczesnego historyzmu, stanowiąc fundament zarówno idei konserwatywnych, jak rewolucyjnych.

*Nie-boska komedia* Zygmunta Krasińskiego jest także zapisem świadomości nieuchronnej rewolucyjności epoki. Na przedstawiony w niej złowrogi obraz rewolucji pewien wpływ miała szczególnie interpretacja powstania listopadowego — Krasiński zawdzięczał ją swemu ojcu — traktująca je jako rewolucję jakobińską przeciw arystokracji, ruch, który pod pozorem miłości ojczyzny chciał zrealizować swe rewolucyjne cele. W liście do Reeve'a pisał Krasiński: „Klubiści nas zgubili. [...] Ci nędznicy, szewcy, Żydzi Wychrzczeni i chciwi pieniędzy krawcy, którzy nic nie wiedzą o Polsce i o jej przeszłości, postanowili robić majątek, zarabiać, spekulować, wieszając, rzucając oszczerstwa, podburzając, a teraz wypisują broszury przeciw wszystkiemu, co u nas naprawdę szlachetne i wielkie. Oni to nazywają a r y s t o k r a c j ą; [...] wierz mi i wiedz, że Poza arystokracją nie ma w Polsce nic, ani zdolności, ani światłych Umysłów, ani poświęcenia. Nasz trzeci stan to bzdura; nasi chłopci to Daszyni. My tylko stanowimy Polskę.”

Takie przedstawienie rewolucjonistów pojawiło się też w *Nie-boskiej komedii* podczas wędrówki Hrabiego Henryka przez obóz rewolucjonistów. Szczególną rolę pełnił tu wątek „przechrztów” będący odzwierciedleniem, również wyniesionych z kręgu rodzinnego, przekonań antysemitów Krasieńskiego. To właśnie Żydzi, pragnący wykorzystać rewolucję do zapanowania nad światem, mieli być głównymi inicjatorami ruchu. „Na wolności bez ładu, na rzezi bez końca, na zatargach i złościach, na ich głupstwie i dumie osadźmy potęgę Izraela — tylko tych panów kilku — tych kilku jeszcze zepchnąć w dół — trupy ich przysypać rozwalinami Krzyża” — mówi Przechrzt w dramacie. Wśród obrazów szalejącej i krwawej rewolucji umieścił więc Krasieński wizerunek Żydów powtarzający antyżydowskie stereotypy: „Żyda wiecznie knującego przeciw chrześcijaństwu”, „Żyda-rewolucjonisty”, stereotyp, który stał się popularny w owym czasie i nieraz był wykorzystywany później przez krytykę ruchów radykalnych, oraz Żyda jako „obcego duchowi polskiemu”. Ten ostatni stereotyp, szczególnie ciążyący na polskiej kulturze, ugruntowywał się w wyobraźni społecznej właśnie w okresie romantyzmu. Był to wówczas jeden z patologicznych objawów kształtowania się w warunkach narodowego zagrożenia pojęcia „narodowości polskiej”.

Traktując rewolucję jako niszczyielskie dążenie do zburzenia starego świata chrześcijańskiego i jego systemu wartości, Krasieński wykluczał możliwość istnienia rewolucyjnej skłonności w religijnym duchu polskim. Toteż utożsamiał demokratów z tym, co, jak sądził, było „obce” — z duchem żydowskim. Ceniący wysoko *Nie-boską komedię*, Mickiewicz polemizował jednak ostro z tym wątkiem dramatu, twierdząc w wykładach paryskich, iż jego autor „dopuszczał się, można powiedzieć, występku narodowego, zniesławiając charakter Izraelitów”. Strofował też Krasieńskiego, mówiąc: „Nie należy tak lekkomyślnie tłumaczyć wyroków Opatrzności, bo nie jest to bez przyczyny opatrnościowej, że Izraelici od tylu wieków żyją wśród Polaków i że ich los jest ściśle związany z losem narodu polskiego”. Postawa Krasieńskiego była jednak zgodna z jego tendencją do ograniczania pojęcia „polskości”, które w pełni wcielać miała, jego zdaniem, jedna tylko część Polaków — szlachta.

Jak pisała znawczyni twórczości Krasieńskiego Maria Janion, w *Nie-boskiej komedii*, podobnie jak w twórczości wielu roman-

tyków, przeważa religijna interpretacja rewolucji. Wyróżnia się ona jednak wyjątkowym nastawieniem antyprometejskimi antyutopijnym. Prometeizm zakładał możliwość samodoskonalenia się, a więc i samozbawienia człowieka. To przekonanie obce było wizji świata Krasieńskiego, wizji egzystencji ludzkiej jako upadku oraz fatalizmowi nieuchronnie zbliżającej się katastrofy. Tworzenie utopijnych projektów naruszających boską sankcję konieczną dla działań człowieka, próby zbudowania „nie-boskiego” świata mogą prowadzić jedynie do zagłady. Rewolucja nie jest więc zdolna odnowić oblicza ziemi — sądził Krasieński.

Wędrówka Hrabiego Henryka po obozie rewolucjonistów przekonuje go, że ich dążenia zmierzają jedynie ku „zamianie miejsc”: lokaje mają zostać panami, panowie — lokajami. „A dyć tośmy długo na taki dzień czekały. — Juści, ja myłam talerze, widelce szurowała ścierką, dobrego słowa nie słyszała nigdy — a dyć czas, czas, bym jadła sama — tańcowała sama — Hura!” — tak woła „Obywatelka” pomywaczka, zaś Chór Rzeźników oznajmia: „Nam jedno: czy bydło, czy panów rznąć”. Rewolucja nie prowadzi do odzyskania godności ludzkiej, lecz do degradacji, zniewolenia, mordów. W dramacie Krasieńskiego ma ona jednak i swoją tragiczną rację, którą wyklada w rozmowie z Hrabą Henrykiem jego adwersarz, przywódca i ideolog rewolucji Pankracy. Jego racją jest głód, nędza i ludzkie poniżenie, celem — uczynienie ziemi „jednym miastem kwitnącym, jednym domem szczęśliwym, jednym warsztatem bogactw i przemysłu”. Pankracy musi wszakże przegrać. Rewolucja staje się powtarzaniem dawnych zbrodni: „widziałem wszystkie stare zbrodnie świata, ubrane w szaty świeże, nowym kołujące tańcem — ale ich koniec ten sam co przed tysiącami lat — rozpusta, złoto i krew” — mówi Hrabia Henryk. Rewolucja niszczy, nie kreuje wartości. Toteż tworzone przez nią obrzędy „nowej religii” przedstawione zostają jako orgia, bluźnierczy, piekielny sabat.

W historiozofii Krasieńskiego przedstawionej w *Nie-boskiej komedii* zło staje się nieusuwalnym pierwiastkiem świata. Człowiek, podobnie jak w koncepcjach Josepha de Maistre’a, bez boskiej pomocy zła usunąć nie może, nie może sam sobie przynieść zbawienia. Katastrofizm Krasieńskiego, porównywany nieraz z XX-wiecz-



nym katastrofizmem Stanisława Ignacego Witkiewicza, autora m.in. dramatu o rewolucji zatytułowanego *Szewcy* (powst. 1931-1934), skłaniał go do przekonania, iż człowiek na zawsze wpłątany jest w kołowrót zbrodni.

Ideowe przemiany Krasińskiego wiodące poetę ku mesjanizmowi nadały jego poglądom nowy, optymistyczny charakter. Wiara w ingerencję Opatrzności, w to, iż dzieje są realizowaną przez człowieka myślą Boga, skłaniały go do tworzenia rozbudowanego programu moralnego odrodzenia ludzkości. Pojęcie postępu zaczął łączyć Krasiński z powrotem do kultywowania tradycyjnych wartości. Zmierzając ku coraz wyraźniejszemu konserwatyzmowi, przedstawiał, przede wszystkim w *Przedświcie*, teorię ewolucyjnego, wolnego i organicznego rozwoju ludzkiego ducha, w którym szczególną rolę odegrać miała polska tradycja szlachecko-arystokratyczna. Bóg bowiem, sądził Krasiński, działa przez narody, każąc spełniać nadane im przeznaczenie. Idealna Polska — wcielenie miłości i społecznego braterstwa gwarantowanego przez szlachtę — stać się miała wzorem dla świata, wzorem moralnego prawa:

Ty nie jesteś mi już krajem,  
Miejscem — domem — obyczajem,  
Państwa skonem — albo zjawem:  
Ale Wiara — ale Prawem!

Podobne idee pojawiają się w *Psalmach przyszłości* — cyklu pięciu utworów poetyckich, wydanych pod pseudonimem Spirydiona Prawdzickiego. W pierwszych trzech *Psalmach* (1845) autor wykladał swą ewolucjonistyczną teorię twórczego ducha, a demokratycznym spiskiem przeciwstawiał ideę przemiany człowieka przez miłość i solidarne zespolenie w religii skłóconego społeczeństwa pod wodzą szlachty — duszy, świadomości i sumienia narodu. Zwrotem przysłowiowym z *Psalmu miłości* stała się formuła: „Jeden tylko, jeden cud:/Z Szlachtą polską — polski Lud”. Jednocześnie ostrzegał Krasiński przed chłopskim buntem: „Hajdamackie rzućcie noże” — wzywał, upewniając, iż jedynym działaniem, które Polsce przystoi, jest praktykowanie cnót ducha i trud moralnego uszlachetnienia. W dwóch następnych *Psalmach* (1848), napisanych po skierowanej przeciw szlachcie rabacji ludowej w 1846 r., Krasiński gorzko

triumfował nad polemizującym z nim w wierszu *Do autora trzech Psalmów* Słowackim, nazywając go fałszywym prorokiem „czerwonych Rzeczpospolit”. Przypisując propagandzie demokratów główną winę za „rzeź galicyjską”, uznawał ich za podżegaczy i morderców. W *Psalmie dobrej woli* modlił się do Boga o czystą wolę dla Polaków i święte czyny.

W okresie Wiosny Ludów katastroficzne wyobrażenia Krasińskiego powróciły jednak ze zdwojoną siłą: „para z krwi ludzkiej mgłą posępną wstaje” — pisał w swym ostatnim, nie ukończonym, a mającym być częścią I *Nie-boskiej komedii* utworze, zwanym *Niedokończonym poematem* (wyd. pośmiertnie). W ówczesnych wydarzeniach poeta dostrzegał przerażającą realizację własnej wizji historii, zaś w roli Pankracego widział teraz zaangażowanego po stronie rewolucji Mickiewicza. Krytyczne stanowisko Krasińskiego wobec wszelkiego gwałtu i przekonanie, iż Polska może być zbawiona jedynie przez „wyroki Boże”, sprawiły, iż w swych latach ostatnich poeta potępił zbrojną walkę niepodległościową.

## 2. Duch Wieczny Rewolucjonista

Mistyczna wizja postępu Ducha przez odrzucanie starych form i „mękę ciał” przedstawia historię jako nieustającą rewolucję. Toteż w myśli mistycznej Słowackiego rewolucja zyskuje wartość sakralną — jest koniecznym starciem „ducha” i „materii”, z którego wyłaniają się nowe, doskonalsze formy.

Dramatem o rewolucji jest *Sen srebrny Salomei* (1844), oparty na wydarzeniach koliszczyny (tych, które zajmowały także frenetyczną wyobraźnię młodego Goszczyńskiego). Obraz rzeczywistości spływającej potokami krwi tworzy w dramacie Słowackiego romantyczną wersję barokowego teatru śmierci. Przedstawia on kres dawnej Ukrainy, ginącej w gwałtownych konwulsjach. W historii mistycznej nie ma jednak chaosu ani absurdu. Jest ona przepełniona znakami wyższego porządku, nawet jeśli człowiek nie zawsze potrafi je odczytać. Dramatyczny konflikt pomiędzy szlachtą polską a chłopstwem ukraińskim z 1768 r. staje się — w mistycznej interpretacji — przejawem bezlitosnej pracy Ducha, wznica-

jącego bunt i zrywającego tradycyjne więzy wspólnej, historycznej przeszłości. Ukraina jest krwawą ofiarą na jego drodze. Pojawiający się w dramacie legendarny prorok ludowy Wernyhora płacze nad jej śmiercią, lecz to on także wieszczy nadejście przyszłego odrodzenia.

„Wiecznym Rewolucjonistą” nazwał Ducha Słowacki w *Odpowiedzi na „Psalm przyszłości” Spirydionowi Prawdziickiemu*, poemacie wydanym bezimiennie i bez zgody autora pod tytułem *Do autora trzech Psalmów* (1848). Ta polemika ze stanowiskiem Krasińskiego była konsekwencją pogłębiającego się przez lata — i mającego ostatecznie rozdzielić dawnych przyjaciół — konfliktu ideowego. Z punktu widzenia mistycznej historiozofii nie do przyjęcia była bowiem obrona tradycyjnego ładu społecznego. Jego obalenie stanowiło dla Słowackiego warunek postępu Ducha. Jeżeli Krasiński sądził, że rewolucja jest złem zawsze, a jej cele, bez zniszczeń i zbrodni, mogą być osiągnięte na drodze powolnej ewolucji, Słowacki przeciwnie — uważał, iż rewolucja jest katastrofą bolesną, lecz konieczną, a przelana krew ma wyższy sens moralny. W *Odpowiedzi na „Psalm przyszłości”* Słowacki zarzucał więc Krasińskiemu duchowe tchórzostwo:

Drżysz, gdy błysnie Bóg z człowieka,  
Drżysz, gdy kos cię ukraińskich  
Długi, smętny brzęk zaleci,  
Drżysz, gdy w marzeń mgłę zaświeci  
Groźna, stara twarz Kilińskich.

Droga do wolności, dowodził Słowacki, prowadzi nie przez zbratanie się szlachty z ludem, lecz przez odważne rozbijanie dawnych związków, przez rewolucyjną ofiarę, której domaga się genezyjskie prawo historii. Lud, silny i buntowniczy, nie szlachta, stawał się w tej wizji realizatorem woli Ducha.

O nierozłączności rewolucji z walką o wolną Polskę pisał Słowacki również w innych wierszach, powstałych około połowy lat czterdziestych. Jeden z nich, wiersz *Uspokojenie*, zapowiadający przyszłe powstanie ludu warszawskiego, został po raz pierwszy opublikowany pod koniec 1861 r., po manifestacjach patriotycznych w stolicy. Wizję przyszłego zrywu narodowego zawarł też Słowacki w liryku *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną...*, w którym przeciw-

stawił „materializmowi” francuskich koncepcji — rewolucję polską, z ducha i przez ducha:

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.

W *Wiośnie Ludów* Słowacki — podobnie jak Mickiewicz — widział początek epoki czynu. Poeta włączył się do dzieła jednoczenia emigracji wokół wspólnych wysiłków, uważając, iż rodzi się szansa, by z powstania ludów wyłoniła się wolna ojczyzna, która przyniesie Europie „ideę polską”. Rozgrywające się wydarzenia oceniał bowiem przede wszystkim w planie duchowym. Rewolucjonisci — pisał wówczas do matki — „ciała kładą za duchów nieśmiertelność”. W 1848 r., po wybuchu powstania wielkopolskiego, poeta — bardzo już chory na gruźlicę — wyruszył wraz z grupką swych przyjaciół i uczniów do Poznania, by wziąć bezpośredni udział w wypadkach rewolucyjnych. Nie mógł już walczyć z bronią w rękę, lecz współdziałał z Komitetem Narodowym, stając zdecydowanie po stronie lewicy. Na żądanie policji musiał opuścić miasto. Pojechał do Wrocławia, tu spotkał się z matką, po czym wrócił do Paryża. W ostatnich dniach jego życia odwiedził poetę Cyprian Norwid, który wspomnienie tej wizyty zapisał w *Czarnych kwiatach* (zob. rozdz. XVIII). W 1927 r. prochy Słowackiego zostały przewiezione z paryskiego cmentarza Montmartre do Polski i złożone obok Mickiewicza na Wawelu.

### 3. Za waszą i naszą wolność

Już w *Księgach narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* twierdził Mickiewicz, iż Polska odzyskać może niepodległość tylko przez zgodne poruszenie ludów przeciw przymierzowi monarchów. W prelekcjach paryskich czas nadchodzący nazywał czasem „wielkiego przesilenia” — wyzwolenia narodów, które przynieść miało odnowę Europy w duchu chrześcijańskim. Toteż poeta z entuzjazmem witał wydarzenia Wiosny Ludów. Na początku roku 1848 Mickiewicz pojechał do Rzymu z zamiarem postawienia tam sprawy Polskiej i pozyskania dla niej papieża Piusa IX. Podczas audiencji

weszał go, by stanął na czele ruchów ludowych. Wtedy to właśnie — wedle relacji uczestników audyencji — wykrzyknąć miał do papieża słynne zdanie: „Wiedz, że duch boży jest dzisiaj w bluzach paryskiego ludu!”

Przewyciężając zarówno opór obozu Czartoryskiego, jak i stronnictw klerykalnych, Mickiewicz zdołał zebrać garstkę 11 ochotników i utworzyć Zastęp Polski — zaczątek legionu zbrojnego, który walczyłby o wolność Italii i zarazem, bijąc się przeciw Austrii, torował drogę do wolnej Polski. Na czele Zastępu (manifestacyjnie witanego przez patriotów włoskich) Mickiewicz wyruszył do Mediolanu, po czym powrócił do Paryża, by zabiegać o niezbędne fundusze. Oddział (w lipcu 1848 liczący już 165 żołnierzy) brał udział w walkach u boku armii włoskiej do lipca 1849 r. Organizacji Legionu Włoskiego przyświecała wiara przede wszystkim w potęgę idei, którą miał rozkrzewiać. Mickiewicz napisał dla niego rodzaj ideowego katechizmu — *Skład zasad* (tekst włoski 1848, tekst polski 1875). Zawarł w nim m.in. postulaty radykalnych reform demokratycznych w przyszłej Polsce: powszechności praw obywatelskich, równouprawnienia kobiet i Żydów oraz nadania chłopom ziemi. *Skład zasad*, przypominający zarys konstytucji utopijnego państwa chrześcijańskiego, wolnego od wszelkich form dyskryminacji, miał być wzorem nowych stosunków społecznych. Dokument ten spotkał się z ostrą krytyką konserwatystów. Polemizujący z nim Cyprian Norwid nazwał *Skład zasad* owocem „mistycznego radykalizmu”.

W roku 1849 Mickiewicz wraz z przedstawicielami lewicy francuskiej i grupą emigrantów różnej narodowości założył w Paryżu dziennik „La Tribune des Peuples” („Trybuna Ludów”). Był jego naczelnym redaktorem i publicystą, głoszącym ideę wspólnej walki ludów z despotyzmem. Czyniąc fundamentem swych poglądów przekonanie o konieczności oparcia polityki na zasadach chrześcijańskich, atakował ostro katolicyzm „urzędowy” i oficjalny Kościół, szczególnie papieństwo. Poglądy Mickiewicza spotykały się w wielu punktach z postulatami socjalistów francuskich. „Tegoczesny socjalizm — pisał Mickiewicz — jest tylko wyrazem uczucia tak starego jak poczucie życia, odczucia tego, co w naszym życiu jest niepełne, okaleczone, nienormalne, a zatem tego,

co nieszczęśliwe. Uczucie socjalne jest porywem ducha ku lepszemu bytowi, nie indywidualnemu, lecz wspólnemu i solidarnemu” (*Socjalizm*). Socjalizm w jego rozumieniu był pojęciem nie ekonomicznym, lecz moralno-religijnym, określającym — jak sądził — wrodzone człowiekowi pragnienie tworzenia życia szczęśliwego. Stąd wywodził konieczność działania, realizacji idei i urzeczywistnienia ich w historii.

Publicystyka Mickiewicza w „Trybunie Ludów” wskazuje, iż był on przekonany, że nie sposób zwyciężyć zła, nie wydając mu walki. Oznaczało to, iż idee muszą zostać wcielone w życie siłą. Mickiewicz łączył rewolucjonizm z wiarą w ideę napoleońską i kultem postaci Napoleona — co różniło go zasadniczo od innych współredaktorów pisma — jako charyzmatycznego wodza będącego uosobieniem siły realizacji. Bowiem Napoleon to „Słowo krótkie, a czyn ogromny”, to „rewolucja, która się stała regularną władzą” (*Bonapartyzm a idea napoleońska*). Napoleon był dla Mickiewicza — jak pisała Maria Janion — genialnym misjonarzem idei wolności europejskiej, lecz zarazem odpowiadało mu, że Bonaparte, jako krzewiciel tej idei, stosował rewolucyjny terror, że cele ideologiczne i polityczne przedkładał nad interesy ekonomiczne, a czyn — nad „mędrkowanie” i „gawędę parlamentarną”. „W rewolucji trzeba być rewolucjonistą, a kto nim nie jest, upada” — twierdził Mickiewicz (*Wiochom brak pieniędzy!*).

Po paryskiej manifestacji antyrządowej w czerwcu 1849 r. pismo zostało zawieszone, a Mickiewiczowi zaczęto grozić deportacją, toteż przez pewien czas kierował „Trybuną Ludów” potajemnie. Ostatecznie jednak pod naciskiem ambasady rosyjskiej władze zmusiły wszystkich Polaków do ustąpienia z redakcji, a pismo przestało się ukazywać. Mickiewicz otrzymał skromne stanowisko w Bibliotece Arsenału. Nadzieje polityczne poety ożyły po przystąpieniu Francji do wojny krymskiej. W 1855 r. Mickiewicz udał się do Konstantynopola, aby ponownie wziąć udział w formowaniu wojsk polskich, tym razem dywizji mających walczyć u boku Turcji. Zmarł nagle, prawdopodobnie na cholerę. Jego zwłoki przewieziono do Francji i pochowano uroczyście na cmentarzu w Montmorency. Przeniesienie trumny w 1890 r. do sarkofagu w katedrze wawelskiej stało się wielką manifestacją narodową.

## XV. Polski humor

### 1. Melancholijny komediopisarz

**Aleksander Fredro** (1793 lub 1791-1876) rozpoczął swoją twórczość jeszcze przed wystąpieniem Mickiewicza, kończył, kiedy ogłaszane już były pierwsze powieści pozytywistów. Pisarstwo Fredry nie tylko przecinało granice epok literackich wyznaczanych przez historyków, ale i rozwijało się wedle swych własnych rytmów, w dużej mierze niezależnych od zmieniających się mód i prądów.

Fredro spędził dzieciństwo na galicyjskiej prowincji, w majątku rodzinnym w Beńkowej Wiszni. Ojciec pisarza w roku 1822 uzyskał w Wiedniu tytuł hrabiowski. Fredro odebrał wychowanie domowe. W 1809 r. wstąpił do armii Księstwa Warszawskiego. W 1812 r., służąc w 5 pułku strzelców konnych odbył kampanię moskiewską. Chory na tyfus, pozostał w odwrocie w Wilnie, skąd udało mu się przedostać do armii napoleońskiej walczącej podówczas na terenie Saksonii. Jako oficer ordynansowy w sztabie cesarza Napoleona przebył całą kampanię 1813-1814 r., od bitwy pod Dreznem i Lipskiem do bram Paryża. Po przejściu wojsk polskich pod dowództwo księcia Konstantego w 1814 r., Fredro (w stopniu kapitana) podał się do dymisji i wkrótce powrócił w strony rodzinne.

Czasy swego dzieciństwa i epokę napoleońską przedstawił Fredro w napisanym wiele lat później (1844-1846), a potem jeszcze poprawianym, wydanym pośmiertnie pamiętniku *Trzy po trzy* (wersja pełna w 1968 r.). Utwór ten ma wartość nie tylko dokumentu

autobiograficznego i historycznego. Jest także niezwykle oryginalnym dziełem literackim, bliskim wzorom gawędy i powieści sternowskiej. W *Trzy po trzy* Fredro rozprawia się z romantyczną legendą Cesarza jako heroicznego bohatera podniosłej — jak zwykło się mówić — epopei napoleońskiej, przeciwstawiając jej własną, pełną humoru i kpiarską opowieść. Jest ona pisana z pozycji starego wiarusa, ale zarazem przedstawiciela narodu, który — jak sądzi autor — został przez Napoleona oszukany. Toteż Fredro oskarża go o działanie w imię interesów wyłącznie narodu francuskiego i dodaje: „Narody sumienia nie mają”. Podważając w ten sposób i romantyczny mit napoleoński, i realny sens hasła „braterstwa ludów”, występuje Fredro także przeciw r o m a n t y z a c j i historii. W *Trzy po trzy* nie ma romantycznej „poezji dziejów”. „Wojna czyni prozaicznym” — mówi autor, wypełniając swój pamiętnik nie tylko relacjami zabawnych przygód ułana, ale i dramatycznymi opisami przeprawy przez Berezynę czy zamarzniętych ciał żołnierskich w Wilnie.

Tekst *Trzy po trzy* wskazuje, iż przekonania Fredry, wyniesione z wojen napoleońskich, o regułach, które rządzą historią, były zasadniczo odmienne od romantycznych przekonań np. Mickiewicza. Fredro nie sądził bowiem, by w wypadkach historycznych dostrzec można było jakiś wyższy cel czy plan, by historia kierowana była ręką Opatrzności. Jego doświadczenia mówiły mu, iż historia jest dziełem p r z y p a d k ó w. To przypadek staje się koniecznością, której poddane jest życie narodów i jednostek. Człowiek nie jest twórcą dziejów, lecz igraszką we władaniu losu. Historię porównywał Fredro do gry w kości, życie ludzkie — do gry w ciuciubabkę. W *Trzy po trzy* jest równie wiele humoru, jak melancholii, która towarzyszyła Fredrze przez całe jego życie.

Pamiętnik nie był jedynym niekomediowym utworem tego autora. Szczególnie współcześni znawcy jego twórczości, jak np. Bogdan Zakrzewski, zwracają uwagę, iż nie należy zapominać o innych dziełach Fredry, przyćmionych teatralną sławą utworów scenicznych: o opowiadaniach (jak *Dziennik wygnańca*, 1831), bajkach (jak *Paweł i Gawęł* czy *Małpa w kąpielu*), poematach (jak *Szewe i diabeł*, ok. 1854), lirykach (jak autobiograficzny wiersz *Pro memoria*) czy zbiorze zatytułowanym *Zapiski starucha* (wyd. po-

śmiertnie), zawierającym przeszło tysiąc — gromadzonych przez Fredrę w ciągu wielu lat życia — sentencji, przysłów, maksym, epigramatów, fraszek etc. Fredro był bowiem również znakomitym aforystą, a swoim komediom miał zwyczaj dawać motta ze zbioru *Przysłów mów potocznych* XVII-wiecznego pisarza Andrzeja Maksymiliana Fredry, z którym łączyło go zamiłowanie do zdań krótkich, a dobrze wymyślonych (nie zaś związki rodzinne).

Po powrocie do kraju Fredro bawił we Lwowie, zapisując się w pamięci tamtejszego towarzystwa jako uwodziciel panien i autor obscenicznych wierszyków. Gospodarował z ojcem w majątku rodzinnym, a potem już samodzielnie w małej wiosce Jatwieg. Tu zaczęły powstawać jego komedie. W *Pro memoria* pisał:

Tęskniłem za obozem... nudziłem się przeto  
I ażeby coś robić, zostałem poetą.

W roku 1819 poznał przyszłą żonę, Zofię z Jabłonowskich Skarbkową. Musiał czekać na jej poślubienie aż do roku 1828, wiek; bowiem lat trwały starania o jej rozwód z pierwszym mężem. Fredro miał z nią dwoje dzieci i był szczęśliwy. „Ale szczęście domowe Polaka jest teraz oazą kwiecistą wśród puszczy Sahary...” — pisał w *Trzy po trzy*, dając do zrozumienia, że szczęście owo nie mogło być pełne, „bo go nie było w ojczyźnie” — jak powiedziałyby Mickiewicz.

W powstaniu listopadowym pisarz (odznaczony za lata napoleońskie polskim Krzyżem Virtuti Militari i francuską Legią Honorową) nie wziął udziału. Prowadził życie ziemianina. W latach 1833-1842 był deputowanym do galicyjskiego Sejmu Stanowego we Lwowie i starał się wykorzystywać jego niewielkie możliwości, m.in. w interesie Zakładu Narodowego im. Ossolińskich oraz różnych inicjatyw gospodarczych, czym zyskał znaczny autorytet wśród szlachty. Krytykował ostro austriacką biurokrację, pozostając zarazem zdecydowanym przeciwnikiem wszelkich ruchów spiskowych, w szczególności demokratycznych. Antyaustriackie wystąpienie w 1846 r. naraziło go na długi proces o zdradę stanu, umorzony dzięki<sup>1</sup> wstawiennictwu namiestnika Galicji. Lata 1850-1855 spędził Fredro przeważnie w Paryżu (*jego* syn, Jan Aleksander, także przyszły komediopisarz, jako uczestnik powstania węgierskiego musiał schronić się we Francji), gdzie zetknął się po raz pierwszy ze środowiskiem

politycznym i literackim emigracji, m.in. z Mickiewiczem. Potem — już do końca życia — mieszkał we Lwowie. Wybrany w 1861 r. posłem do pierwszego Sejmu Krajowego w Galicji, po kilku miesiącach złożył mandat. W 1873 r. powołany został do grona członków Akademii Umiejętności w Krakowie. W życiu publicznym nie brał już jednak udziału. Ostatnie lata spędził w domu, chorując na podagrę i reumatyzm. Pochowany został w małej miejscowości Rudki (koło Lwowa), gdzie też nadal spoczywa jego trumna.

Najdawniejszą dochowaną komedią Fredry jest jednoaktówka *Intryga naprędce* (1815), wystawiona w 1817 r. we Lwowie. Sztuka ta po jednym spektaklu zeszła z afisza. Kolejne komedie Fredry zaczęły jednak szybko trafiać na scenę i we Lwowie, i w Krakowie, i — przede wszystkim — w Warszawie, zyskując powodzenie u publiczności.

Fredro był więc w zupełnie innej sytuacji niż autorzy najwybitniejszych dzieł dramatycznych okresu romantyzmu, które, drukowane na emigracji i na ogół drastycznie niezgodne z wymogami cenzury zaborczej, zwłaszcza rosyjskiej i pruskiej, nie mogły zyskać zezwolenia na publiczne przedstawienie. O rzekomej — jak się miało okazać — niesceniczności dramatów romantyków decydowało zresztą ówczesne zarówno ich realne oddalenie od ustalonych konwencji teatru, jak i programowa swoboda twórców wyprzedzająca wyobraźnię inscenizatorów. Przeszkodą była także sprzeczność pomiędzy wysokimi celami, jakie stawiali romantycy dramatycznej poezji, a komercjalizacją, widowiskowością polskiego teatru owych czasów. *Karpaccy górale* (wyst. 1844), dramat **Józefa Korzeniowskiego** (1797-1863), to rzadki przykład znaczącego utworu romantycznego (jednakże o prostej, melodramatycznej fabule) zrealizowanego bezpośrednio. Prawdziwa kariera sceniczna wielkiego repertuaru romantycznego dokonała się dopiero w XX w. Twórczość Fredry natomiast pozostawała niemal bezustannie w ścisłym związku z teatrem: z instytucją — w szczególności z teatrem lwowskim Jana Nepomucena Kamińskiego — i ze sztuką aktorską. Toteż na kształt jego utworów wpłynęła nie tylko tradycja pisarstwa komediowego, Przede wszystkim XVII-wiecznych komedii Moliera i polskiej komedii stanisławowskiej, ale również to, czego dowiedział się o teatrze, oglądając przedstawienia i przyjażniąc się z aktorami.

Najważniejszymi utworami pierwszego okresu twórczości Fredry były komedie: *Pan Geldhab* (1818), *Mąż i żona* (1821) *Cudzoziemczyni* (1826), *Śluby panieńskie, czyli Magnetyzm serca* (1827, 1832), *Pan Jowialski* (1832), *Zemsta* (1833 — w zaborze rosyjskim drukowana na żądanie cenzury (!) pod tytułem *Zemsta za mur graniczny*), *Dożywocie* (1835) oraz jednoaktówki i farsy, z których najbardziej znane to: *Damy i huzary* (1825) oraz *Gwałtu co się dzieje* (1826). W komediach Fredry człowiek nie zмага się ani ze swym „ja”, ani z historią, ani z Bogiem. Fredrę interesowało w nich to, co pozostawało na ogół poza zasięgiem romantycznych dociekań: gra, jaką człowiek prowadzi z innymi ludźmi w swym życiu codziennym. Akcja jego komedii toczy się więc tam, gdzie w sposób naturalny ludzie się spotykają: w zajeździe, oberży, hotelu, karczmie, a przede wszystkim — w domu. Bohaterowie poruszają się w kręgu kilku osób, zazwyczaj połączonych ze sobą związkami rodzinnymi, sąsiedztwem lub interesami. Tu rozkwitają ich charaktery: w przyziemnych sprawach dotyczących majątków, małżeństw i romansów. Tu ujawnia się komizm owych charakterów oraz komizm rozmaitych sytuacji, który stwarza toczona przez bohaterów gra.

Podobnie jak w komedii oświeceniowej, oznaką charakteru bohatera jest często jego nazwisko. Toteż Pan Geldhab (tj. mający pieniądze) przedstawiony został jako nuworysz, którego mieszkanie olśniewać musi bogactwem, zaś frak powinien mieć nie jeden, jak nakazywałyby dobry gust, lecz trzy złote galony. Bowiem, jak mówi Geldhab:

Luks, luks u mnie być musi; zbytek, przepych wszelki...

(do odchodzącego Kamerdynera)

A resztki wina scedzić do jednej butelki!

Dla dodania sobie splendoru nowobogacki Geldhab pragnie wydać córkę za Księcia, co staje się głównym motywem akcji. Podobnie znaczące nazwiska pojawiają się w *Zemście*. Cześnik Raptusiewicz jest to łapczywy na majątek szlachcic i sejmikowy rębajło, który na widok swego sąsiada i wroga, Rejenta, wykrzykuje wiekopomną kwestię:

Hej! Gerwazy! daj gwintówkę!

Niechaj strąć tę makówkę!

Rejent Milczek zaś jest chytrym, równie łasym na pieniądze, lecz zamkniętym w sobie obłudnikiem, chętnie powołującym się na Pana Boga (jeśli to odpowiada jego interesom):

Niech się dzieje wola Nieba,

Z nią się zawsze zgadzać trzeba.

Znaczące nazwisko nosi również Papkin — paplający blagier podszyty tchórzem, a w *Dożywociu* utracjusz Birbancki oraz lichwiarze Łatka i Twardosz.

Komedie Fredry są niekiedy zbudowane — podobnie jak Molierowskie — wokół jednej postaci i jej dominującej cechy. W innych jednakże pojawia się dwóch lub więcej „rozgrywających” bohaterów. Nawet jeśli w *Ślubach panieńskich* zdaje się dominować osoba Gustawa, to ważne są również pozostałe postaci, przede wszystkim: Aniela, Klara, Albin. W *Mężu i żonie* mamy natomiast do czynienia z kwartetem równoprawnych bohaterów, w którym każdy toczy jakąś grę z każdym, a dokładniej — przeciw każdemu. W różnych komediach Fredry rozmaita bywa waga owej toczącej się gry. W *Ślubach panieńskich*, uważanych powszechnie za najbardziej pogodny, tryskający humorem utwór Fredry, jest to gra miłosna, lekka, „empirowa”, w której przeważa zabawa, trzpiotowatość „Gucia” i naiwne żarty panien, niewinne podstępny. Toteż wszystko kończy się dobrze, tak jak wedle tradycyjnych reguł być powinno: zaręczynami obu par. Zwycięża nie to, co ludzi dzieli, lecz to, co ich łączy — „magnetyzm serc”. Zupełnie inaczej rzecz przedstawia się w *Mężu i żonie*, utworze, który rozgrywa się już w rok po ślubie i poświęcony jest małżeńskiej zdradzie. Żona, Elwira, romansuje z Alfredem, przyjacielem swego męża. Alfred romansuje nie tylko z Elwirą, ale również ze służącą Justysią. Ze służącą tą romansuje także mąż Elwiry, Wacław. Ten skomplikowany układ staje się ciężką grą kłamstw, Podstępów, poczucia winy, ale i obłudy Elwiry, wyrachowania Justysi, cynizmu obu mężczyzn („Mężczyźnie wszystko dozwolone”). I nic nie kończy się tu dobrze. Justysia odesłana zostaje do klasztoru, a finał, jakkolwiek dwuznaczny, wskazuje raczej na

przekonanie bohaterów o konieczności zachowania pozorów niż na ich skrucę.

Oba te utwory świadczą o śmiałym i własnym potraktowaniu przez Fredrę jednego z najważniejszych tematów romantycznych' miłości. W *Ślubach panieńskich* pojawia się zarówno parodia sentymentalnego kochanka — w postaci Albina, jak i przeciwstawienie dramatycznemu Gustawowi Mickiewicza — Gustawa pogodnego. Również panny nie mają w sobie nic z romantycznej, „boskiej kochanki” — są sprytnie i wesołe. Sama zaś miłość — ów „magnetyzm serc” stanowi wprawdzie tajemniczą moc przyciągającą dwie przeznaczone dla siebie osoby, lecz moc ziemską jedynie, pozbawioną metafizycznego wymiaru. Romanse w komediach Fredry są związane z małżeństwem: albo do niego prowadzą, albo je burzą. Małżeństwo rzadko bywało przedmiotem zainteresowania romantyków polskich (*Nie-Boska komedia* stanowiła raczej wyjątek), Fredro — przeciwnie: ujawniał nierozłączny niemal związek zaślubin z pieniężnymi interesami, a w *Mężu i żonie* (utworze uznanym przez niektórych za niemoralny) przedstawił analizę małżeńskiej nudy, analizę, którą, jak zauważył Tadeusz Boy-Żeleński, porównać można z napisaną kilka lat później powieścią francuskiego pisarza Honore de Balzaca pt. *Fizjologia małżeństwa*.

Tocząc pomiędzy sobą grę, bohaterowie komedii Fredry często udają: że nie kochają, kiedy kochają, że mają pieniądze, choć nie mają, że są kimś innym, niż są. Odgrywanie ról staje się ważnym elementem intrygi zarówno w *Cudzoziemczyźnie*, jak w *Gwałtu co się dzieje*, jak przede wszystkim w *Panu Jowialskim*, gdzie panuje powszechna maskarada. W owym udawaniu, przebieraniu się i przywdziewaniu masek zanika jednoznaczność ludzkich charakterów. Mówi o tym Ludmir, jeden z bohaterów *Pana Jowialskiego*:

„Wszystkie charaktery jedną powierzchowność wzięły; nie ma wydatnych zarysów. [...] Skąpiec dawniej w przenicowanej chodził sukni, trzymał ręce w kieszeni. Teraz sknera sknerą tylko w kacie [...]. Zazdrośnie gryzie wargi i milczy, tchórz mundur przywdziewa, tyran się pieści [...]. W każdym człowieku dwie osoby; sceny musiałyby być zawsze podwójne, jak medale mieć dwie strony. — Komedya Moliera koniec wzięła”.

W komediach Moliera skąpiec był skąpcem — miał wszystkie cechy skąpca, świętoszek zaś miał cechy świętoszka, reprezentował

wyrażście określony typ ludzki. Komедie Fredry stanowią natomiast studium człowieka jako osoby nie tylko podwójnej, ale i wieloznacznej. O człowieku — sądził Fredro — coraz trudniej jest powiedzieć, kim jest. Ludzie ukazują się sobie nawzajem wyłącznie w rolach, jakie grają, a odgrywają ich wiele. Nie wiadomo, która z ich twarzy jest prawdziwa i czy jest jakaś prawdziwa, czy też człowiek składa się z samych masek. W komediach Fredry wieloznaczne okazują się nawet pozornie najbardziej jednolite postaci: nawet błazeński Papkin potrafi odkryć inną twarz — tragiczną.

W grach pomiędzy ludźmi zasadniczą rolę pełni język. W komediach Fredry jest on sposobem charakteryzowania bohaterów. Przez swą komiczność podkreśla zarówno komizm postaci, jak i sytuacji, w które osoby te popadają. Lecz język jest tu także narzędziem używanym świadomie przez bohaterów w ich rozgrywkach. Jest środkiem do tego, by coś ukryć czy udać, by kogoś przekonać lub do czegoś zmusić. Toteż bohaterowie mówią różnie: w zależności od roli, jaką odgrywają, rozmaicie stylizują swój język. Mogą przemawiać jak ułan, jak wytworny pan albo jak prostak, jak romansowa dama albo skromna panienka, mniej zależy to od tego, kim są, bardziej od tego, za kogo w danej chwili chcą uchodzić. Nie zawsze im się to udaje, co przedstawia np. słynna scena w *Zemście*, gdy Cześnik dyktuje list, który ma być miłosnym listem panny i próbuje — bezskutecznie — naśladować jej „miłosne świergotanie”. Ta różnorodność sposobów mówienia bohaterów stała się jednym z powodów trudności określenia cech charakterystycznych zarówno bogactwa języka Fredry, jak i różnorodności rodzajów używanego przezeń wiersza (bądź prozy). Jest to bowiem przede wszystkim język żywych, swobodnych dialogów. Nowatorstwo Fredry na tle współczesnego mu teatru zmierzało do tego, by język stał się instrumentem szybkiej akcji i zmiennej gry pomiędzy postaciami.

Język bohaterów Fredry częściej służy grze niż porozumieniu. Problem nieporozumienia, niemożliwości nawiązania autentycznego kontaktu pojawia się najwyraźniej w *Panu Jowialskim*. Bohater tytułowy tego utworu mówi niemal wyłącznie przysłowiami, Wierszykami, bajeczkami. Jest ich tu przeszło sto, znanych i mniej znanych, często zabawnych. Ale pomiędzy Panem Jowialskim a po-

zostałymi bohaterami porozumienie nie jest możliwe. Słucha<sub>on</sub> bowiem ludzi nie po to, aby zrozumieć, co mówią, lecz by wypowiedzieć kolejne przysłowie. Rzeczywisty dialog staje się niemożliwy „Pewnie nie znacie tej bajeczki? Znamy! Słuchajcie więc”. p<sub>an</sub> Jowialski pozostaje głuchy na słowa innych, bo zamknięty jest wewnątrz swego języka i tak też pojawia się na scenie — bardziej jako chodzący zbiór przysłów niż charakter. Tak zamknięci w swych odrębnych światach są niemal wszyscy bohaterowie tej komedii. Do porozumienia dochodzą jedynie Ludmir i Helena, lecz dzieje się to poza językiem. „Słowo — dźwięk próżny; tajemniejszy język dusza posiada [...]” — mówi Ludmir.

Utwory Fredry wykorzystują topos świata-teatru, przedstawiają świat jako komedię, którą grają między sobą ludzie. W tej grze nie tylko osoby przemieniają się w dwuznacznych aktorów, lecz tracą swą wyrazistość także wartości — podział na prawdę i fałsz, dobro i zło przestaje być jednoznaczny. Komedie Fredry nie były dydaktyczne, tak jak były nimi komedie oświeceniowe. Nie dawały przykładów godnych potępienia ani wzorów do naśladowania. Przedstawiały pewien stan świata ludzkiego, z którym, co pokazują przede wszystkim *Zapiski starucha*, Fredro nie chciał się pogodzić, gdyż stanowił on dla niego chaos pozbawiony moralnego ładu. To bowiem, co w komediach było humorem, staje się w owych zapiskach refleksją człowieka przepełnionego rozgoryczeniem i melancholią. „Już teraz nie śmierci — ale lękam się życia” — pisał. Śmiech w utworach Fredry, twierdził jeden z jego interpretatorów Jerzy Stempowski, bywa tragicznym gestem człowieka, który nie akceptuje rzeczywistości i zarazem pozostaje bezsilny wobec jej bezsensu.

Po napisaniu *Dożywocia* Fredro zaprzestał tworzyć komedie i — jak sam to nazwał — „połamał pióro”. Fakt ten wiązano z pojawieniem się ataków krytyki (m.in. Seweryna Goszczyńskiego) na jego twórczość, a szczególnie z ogłoszonym przeciw niemu w 1842r. anonimowym paszkwilem Aleksandra Dunin-Borkowskiego. Zastanawiając się nad zagadką „zamilknięcia” kolejnego romantycznego pisarza, znawcy jego twórczości, jak Stanisław Pigoń, Kazimierz Wyka czy Jarosław Marek Rymkiewicz, podkreślali, iż krytyki owe nie były dla porzucenia pióra przez autora

decydujące, stanowiły natomiast oznakę boleśnie przez Fredrę odczuwanej, narastającej obcości pomiędzy jego twórczością a wymaganiami stawianymi wówczas poezji. Tych wymagań związanych z koncepcjami poezji wieszczę Fredro nie chciał i nie mógł spełnić.

Nieoczekiwany powrót Fredry do komediopisarstwa po kilkunastoletniej przerwie nastąpił po jego powrocie z Paryża i trwał do roku 1870. Wówczas to napisał komedie, takie jak: *Wielki człowiek do małych interesów*, *Wychowanka* czy *Rewolwer*. Sztuk tych jednak nie publikował, a odegrać pozwolił dopiero po swej śmierci. Zmieniła się epoka i w utworach Fredry pojawiły się nowe zagadnienia i nowe typy bohaterów. Jednakże stosunek Fredry do przemian cywilizacyjnych, do tych objawów społecznego życia, w których pozytywiści polscy widzieli szansę postępu i wartości zasługujące na propagowanie, był niezwykle krytyczny. Toteż jego późne utwory wyprzedziły pojawienie się antymieszczańskiej komedii doby Młodej Polski. Również w swej technice artystycznej przypominają one utwory Gabrieli Zapolskiej czy Włodzimierza Perzyskiego.

## 2. Czy Polacy mają prawo śmiać się?

„Romantycy polscy — pisała Maria Janion — często niezmiernie silnie odczuwali antynomię między świętym, wzniosłym i kapłańskim powołaniem poezji wieszczę a przyziemną, trywializującą swym realizmem, spłaszczającą swym błazeństwem — komedią ikomediowością”. I tak Mickiewicz w prelekcjach paryskich krytykował Waltera Scotta, mówiąc o nim, iż był on „kuglarzem” piszącym dla „zabawienia tłumów próżniaczej publiczności”. Autor *fana Tadeusza* — utworu wszak pełnego humoru, a i ze wzorów powieści walterskotowskiej wiele korzystającego — orzekał z nowych, mesjanistycznych pozycji, iż nie takie są wymagania publiczności w krajach słowiańskich odznaczających się powagą i religijnością. Potępiał również Słowackiego za pierwsze pieśni *Beniowskiego*, a w szczególności za „świętokradzkie” wprowadzenie do tego utworu Proroka konfederacji barskiej — księdza Marka, „ażeby gadał, działał, poruszał się dla zabawienia czytelników gazet!” Mickiewicz



uważał więc, że tworzenie widowisk dla publiczności, rozbawianie czytelników jest niegodne poety, a szczególnie współczesnego polskiego poety narodowego. Żarty i kalambury traktował jako szkodliwy spadek po oświeceniowej i sarmackiej kulturze oraz wyraz powierzchownego stosunku do spraw zasadniczych. „Głębokie” mogło być jedynie to, co „poważne”. Brak powagi, zbyt lekkie podejście do życia, uznawał Mickiewicz wręcz za jedną z przyczyn upadku Polski.

Mickiewicza krytykował podobnie Słowacki, pisząc w notatkach z *Raptularza* w okresie swej mistycznej twórczości, iż *Pan Tadeusz* jest „ubóstwieniem wieprzowatości życia wiejskiego” — materialnej codzienności i rozpasanej grubym żartem zaściankowej gburowatości. I Słowacki sprawę niepowagi traktował niezwykle poważnie: „Pisarze komedii — romansów, jak Don Kiszot — i Pan Tadeusz — którzy ubóstwiają zdrowy rozsądek — są to bardzo dobrzy ludzie, którzy w duchach zabijają przyszłe królestwo Boże” — notował w dzienniku w roku 1847. Komediowość łączona, co charakterystyczne, z nadmierną ilością rozsądku stawała się tu zbrodnią przeciw duchowi, przeciw przyszłości i wręcz — zbawieniu.

Kultura romantyczna ukształtowana w szkole historii spełnianej jako ofiara, cierpienie i śmierć, doświadczanej jako przemoc i okrucieństwo, tworzyła polską kulturę żałoby. Pozwalała ona narodowi ratować wartości zagrożone przez historię i poniewierane przez wrogów. Lecz to skazywało ją również na jednostronność. Romantycy, rozbijający niegdyś klasycystyczne podziały na sztukę „wysoką” i „niską”, wprowadzali teraz to rozróżnienie oparte już na nowych kryteriach. „Wysokie” było to, co sprzyjało maksymalizmowi etycznemu, heroizmowi, „podnoszeniu ducha”. „Niska” stawała się materialność, codzienność, przyziemny realizm. Toteż i komedia spadała do rzędu literatury „niskiej”, a tym samym — z mesjanistycznego punktu widzenia — traktowana była jako literatura nienarodowa. „Kultura śmiechu”, jak sądzono, nie dawała się pogodzić z utrzymaniem narodowego *sacrum*. Stosunek do komizmu kultury nadającej wartość cierpieniu zbliżony był do jej krytycznego nastawienia wobec ironii (którą sam Słowacki ostatecznie potępił). Ironię

bowiem traktowano również jako formę szkodliwej zabawy intelektu, rozbijającej proste „czucie narodowe”.

Ofiarą takich przekonań stał się także Fredro. W roku 1835 Seweryn Goszczyński w rozprawie *Nowa epoka poezji polskiej*, w której niemal całej poezji romantycznej wytoczył proces o uleganie wzorom cudzoziemskim, zaliczył Fredrę do przedstawicieli szkodliwej francuszczyzny i piętnował jego utwory za płaską niemoralność. Komедie tego autora, dowodził, są nienarodowe: „cokolwiek tworzy pomniki prawdziwie narodowej indywidualności, tego na próżno byś tam szukał”. Fredro bowiem — sądził Goszczyński — należy do pisarzy, którzy oderwali się od życia narodu. Podobne inwektywy znalazły się w pamflecie z 1842 r., gdzie dodatkowo oskarżono go o rozpustne i próżniacze życie, o salonowość oraz twierdzono, że „nie doświadczając nieszczęść i przykrości, które szczególnie pobudzają umysł poetyczny, Aleksfander] Fredro nie mógł jak tylko przypadkowo zostać autorem”. Potępiany był także jako konserwatysta. W podręczniku historii literatury z roku 1845 Edward Dembowski orzekał, iż komedie Fredry „niesłusznie są zachwalane, bo ani w nich wyższej idei, ani głębszego pojęcia charakterów, ani dowcipu nie ma; są tylko wierszowane obrazki cikliwego życia wielkiego świata bez krytyki na jego słabe strony”. Można sądzić, iż — zdaniem Dembowskiego — Fredro stałby się dowcipny, gdyby jego komedie stanowiły jednoznacznie „postępową” satyrę, a więc jego humor służyłby wyższemu celowi rewolucji, lecz tak nie było.

Romantyczna ocena osoby i dzieł Fredry obrazuje kształtowanie się ważnego dla kultury polskiej wzoru krytykowania pisarzy, który nieraz ujawniał swą trwałość, także współcześnie. Jest to krytyka łącząca w sobie podejrzenia o brak patriotyzmu z zarzutami o owe „oderwanie się” od „życia narodu”, o „kosmopolityzm” i zarazem osobistą niemoralność oraz niebezpieczną, bo wskazującą na domniemane ciążenie ku nihilizmowi, skłonność do śmiechu. W wypadku Fredry jednakże tego typu krytyka okazała się bezradna wobec jego trwałego miejsca w polskim teatrze oraz wobec świadectwa przynależności tego autora do literatury narodowej, świadectwa wystawianego mu nieodmiennie przez uznanie i przywiązanie publiczności.

Odmienność twórczości Fredry od przyjętego kanonu patriotycznego powodowała, iż niejednokrotnie historycy literatury traktowali go jako żyjącego w okresie romantyzmu pisarza „nieromantycznego”. Lub też, starając się „uratować” autora dla literatury romantycznej, próbowano przedstawiać go jako apologetę szlacheckiego obyczaju i „rdzennej polskości” albo nawet — jako wychowawcę narodu. Możliwe jest jednak i inne wyjście: potraktowanie twórczości Fredry jako jednego z dowodów na istnienie wielogłosowości polskiego romantyzmu. W romantyzmie było bowiem miejsce i dla autentycznego, wielkiego dramatu narodowego, i — dla śmiechu.

Problem „czy Polacy mają prawo śmiać się?” nieraz pojawiał się w kulturze polskiej właśnie w związku z wytworzonym przez romantyzm kanonem martyrologiczno-tyrtejskim. Toteż gdy już w XX w. Witold Gombrowicz zastanawiał się nad polskim „uwięzieniem” w romantycznym pojęciu ojczyzny oraz nad możliwościami „wyzwolenia się”, porzucenia więzów tradycji, pisał (w przedmowie do *Trans-Atlantyku* z roku 1951): „Istnieje jednak trzecie rozwiązanie. I utwór ten doradza wam, abyście wybuchem śmiechu wykpiли wszelkie najbardziej dramatyczne wasze antynomie: jeśli potraficie śmiać się z siebie, bawić i cieszyć się sobą, choćbyście w najgorszych znajdowali się opałach, będziecie zbawieni”.

## XVI. Powieściopisarze

W wielu krajach europejskich romantycy przyznawali powieści ważną rolę w realizacji ich założeń programowych. Powieść rozwijała się na marginesie klasycystycznego systemu gatunków, nie była obciążona zależnością od antycznych wzorów i pozostawała stosunkowo wolna od nacisku reguł obowiązujących w innych formach. Powieść nie znała ograniczeń tematycznych i zdolna była przedstawiać bogactwo osobowości człowieka wraz ze wszystkimi, nurtującymi go problemami oraz różnorodność świata, w którym żył. Dlatego uważano ją za uniwersalną formę wypowiedzi człowieka nowożytnego.

Dla genezy powieści XVIII-wiecznej podstawowe znaczenie miał indywidualizm, odkrycie doniosłości doświadczenia osobistego, była więc ona często analizą konfliktu między świadomą siebie jednostką a prawami zbiorowości (obyczajem, moralnością, instytucjami społecznymi). W XIX-wiecznym rozwoju powieści coraz większą rolę zaczął odgrywać historyzm. Powszechność doświadczeń historycznych, przemieniających — zwłaszcza od rewolucji francuskiej, a w Polsce od czasów utraty niepodległości — zarówno losy wielkich zbiorowości, jak i życie jednostek, sprawiła, iż dociekanie mechanizmów i praw dziejowych stało się odąd nieodłącznym składnikiem powieści.

Wiele najznakomitszych nazwisk literatury europejskiej to właśnie nazwiska powieściopisarzy romantycznych, bądź rozpoczynających swe pisarstwo w okresie oddziaływania romantycznych tendencji. W Niemczech, gdzie żywa była tradycja powieści Goethe-

go, przede wszystkim *Lat nauki Wilhelma Meistra* (1795-1796) powieści pisał Novalis (*Henryk von Ofterdingen*), **Klemens Brentano** (1778-1842), **Achim von Arnim** (1781-1831), E.T.A. Hoffmann (*Diable eliksiry*, 1815; *Kota Mruczy sława poglądy na życie oraz fragmenty biografii kapelmistrza Jana Kreislera...*, 1819-1821). Anglia, mająca bogate doświadczenia powieści XVIII-wiecznej, słynęła nie tylko z dzieł Waltera Scotta, lecz także z „powieści wiktoriańskich” — przede wszystkim **sióstr Brontë**: Charlotte (1816-1855), autorki *Dziwnych losów Jane Eyre* (1847), i Emily, autorki *Wichrowych wzgórz* — oraz z dzieł rozpoczynającego swą twórczość **Karola Dickensa** (1812-1870), autora *Klubu Pickwicka* (1836). Romantyzm to czas wielkich powieści francuskich: Victora Hugo (*Katedra Panny Marii w Paryżu*, 1831; *Nędznicy*, 1862), Stendhala (*Czerwone i czarne*, 1830; *Pustelnia parmeńska*, 1839), Honoré de Balzaca (powieści z cyklu *Komedia ludzka*), wczesne powieści historyczne **Aleksandra Dumasa**, ojca (1803-1870), społeczno-obyczajowe utwory **George Sand** (1804-1876) i **Eugeniusza Sue** (1804-1857), autora *Tajemnic Paryża* (1842-1843). Rozwijała się także powieść rosyjska, przede wszystkim dzięki twórczości **Michaiła J. Lermontowa** (1814-1841), autora *Bohatera naszych czasów* (1840), i **Nikołaja W. Gogola** (1809-1852), twórcy *Martwych dusz* (t. I, 1842).

Czołowi romantycy polscy, zarówno w okresie przedlistopadowym, jak w dobie emigracji, nie uważali na ogół powieści za formę przydatną dla wyrażania doświadczeń swej generacji. Wysokie cele poezji realizowali w tych rodzajach literackich, które stały wyżej w romantycznej hierarchii sztuk: w liryce i w dramacie. Wielkie tematy romantyczne przekraczały — jak sądzili — możliwości tego gatunku, a przynajmniej nie znajdowały oparcia w jego rodzimych tradycjach. Polska powieść rozwijała się więc przede wszystkim w kraju.

Krytycy i pisarze krajowi odrzucali zarówno ideały estetyczne klasyków, jak i „uczuciową egzaltację” i „wybijała imaginację” romantycznej literatury buntu, postulując zwrot ku codzienności, ku potocznemu życiu narodu, szukania prawdy o nim w charakterach i obyczajach. Jakkolwiek wpływ powieści europejskich na polską prozę krajową okresu międzypowstaniowego był ogromny, to proza ta głosiła przede wszystkim hasła *rodzimości* i *swojskości*, w nich upatrując istotną wartość. Był to program — jak

pisała Maria Żmigrodzka — formułowany z perspektywy klęski politycznej, podyktowany potrzebą poznania i uznania realiów życia pod zaborami oraz wykorzystania tych zakorzenionych już w tradycji wartości kultury, które mogły umożliwić przetrwanie.

U schyłku lat trzydziestych nasiliło się zainteresowanie dla powieściowego ujęcia tematyki historycznej. Z romantycznego historyzmu wywodziło się także nasycenie powieści współczesnych realiami społeczno-politycznymi oraz ukazywanie różnorodnych wpływów czasu minionego na teraźniejszość, którą traktowano jako ciąg dalszy historii przeszłej. Toteż wielu pisarzy tworzyło na przemian powieści historyczne i współczesne. Istotnym impulsem dla polskiego powieściopisarstwa stała się twórczość Waltera Scotta. Schemat jego powieści — wprowadzających w materię historyczną fikcyjne wątki i postaci — pozwalał eksponować rolę „zwykłego człowieka” w wielkich wydarzeniach dziejowych.

Jednymi z ciekawszych propozycji powieściopisarskich były utwory Józefa Korzeniowskiego: *Kolokacja* (1847), przedstawiająca portret ziemiaństwa i drobnej szlachty i głosząca pochwałę tradycyjnie pojętego życiowego umiarkowania, oraz *Krewni* (1856), pierwszy utwór przynoszący panoramiczny obraz wielkiego miasta. Autorem pierwszej polskiej powieści sensacyjno-detektywistycznej pt. *Zaklęty dwór* (1859), w kostiumie historycznym przedstawiającej idee socjalne demokratów, był **Walery Łoziński** (1837-1861). Zygmunt Kaczkowski w cyklu powieści i opowiadań historycznych z XVIII w. zatytułowanym *Ostatni z Nieczujów* (1853-1855) kontynuował tradycję gawędy i przedstawiał bohatera wywodzącego się z *Pamiętek Soplicy* Rzewuskiego. Powieścią o społeczeństwie galicyjskim pierwszej poł. XIX w. był czterotomowy utwór **Edmunda Chojeckiego** (1822-1899) *Alkhadar* (1854). Rola przypisywana przeznaczeniu (arab. al-khadar) w losach bohaterów nadawała tej powieści charakter paraboliczny. Wiele pisarzy romantycznych uprawiało również niepowieściowe gatunki prozatorskie, a więc opowiadania, np. **Dominik Magnuszewski** (1810-1845), autor *Zemsty panny Urszuli* (1839), a także obrazy, obrazki, szkice, portrety przedstawiające ludzi i ich życie nie z perspektywy dziejowej, lecz „malujące” je w bliskości i historycznej konkretności.

Utworem szczególnym, podejmującym bowiem rzadką w ówczesnej powieści problematykę egzystencjalno-moralną, była *Poganka* (1846, tekst pełny 1861) **Narcezy Żmichowskiej** (1819-1876). Powieść ta, ujęta w formę spowiedzi bohatera, stawia pytania nurtujące pokolenie wkraczające w życie literackie na początku lat czterdziestych. Bohater *Poganki*, Beniamin, mężczyzna już starszy i wewnętrznie, jak sam to określa, „martwy”, przedstawia zebranych przyjaciółom historię swej młodości (stąd podtytuł: *Jedna z powieści przy kominkowym ogniu opowiadany cK*). Jest to oryginalny portret kolejnego „dziecięcia wieku”, człowieka rozpaczliwie dążącego do urzeczywistnienia swej indywidualnej pełni bytu. Wydarzenia są tu przedstawiane w sposób metaforyczny — nie są one przygodami, lecz symbolicznymi przeżyciami, które prowadzą bohatera na jego drodze ku samopoznaniu. Beniamin, nakłoniony przez swego brata-artystę, opuszcza dom rodzinny, porzuca pracę, obowiązki i ciche szczęście. Przeżywa miłość do pięknej Aspazji, istoty diabolicznej i niszczycielskiej. Powrót do domu kładzie kres temu związkowi, nie oznacza jednak przemiany bohatera: pozostaje on człowiekiem rozdartym, niepewnym swych powinności. Żmichowska, stawiając w swej powieści pytania o romantyczny indywidualizm, o związek jednostki z życiem zbiorowości, o wolność jednostki i wolność artysty, unika jednoznacznych odpowiedzi i tez dydaktycznych. Wątki baśniowe *Poganki* sprawiają, iż jest ona powieścią fantastyczno-psychologiczną.

Wszystkich jednak powieściopisarzy romantycznych zaćmił swą sławą — a także objętością i rangą twórczości — **Józef Ignacy Kraszewski** (1812-1887). Autor ten — pisała Maria Janion — „dokończył wielkiego dzieła, bez którego niepodobna sobie wyobrazić współczesnej literatury polskiej, a mianowicie — podjął trud przerebienia poezji na powieść. [...] Kraszewski wykorzystał powieści o w o wszystkie dylematy romantyzmu, jego słownictwo, tematy, sytuacje, postacie i przekazał je Żeromskiemu”. Kraszewski zdobył dla romantyzmu nową publiczność, wcielając romantyczne idee i pomysły, które dotąd pojawiały się przede wszystkim w poezji, w gatunek mogący liczyć na zainteresowanie i popularność także wśród czytelników, którzy po poezję sięgają niechętnie. W swych utworach włączył je w materię życia polskiego — zarówno

współczesnego, jak historycznego — związał je z obyczajem, codziennością i przygodami bohaterów, z którymi nietrudno było się utożsamić. Na upowszechnienie owych wątków i postaci wpływ miała także niezwykle ilość nie tylko pisanych, ale i nieustannie publikowanych utworów Kraszewskiego. Powodowało to zresztą, iż niektóre jego fabuły stawały się rutynowe i schematyczne. Wielu było i takich krytyków, którzy uważali pisarza za „fabrykanta stereotypów”.

Swoją rolę w literaturze XIX w. pisarz określił jako wypiekanie „chleba razowego dni powszednich” i uprawianie takiej formy pisarstwa, „która najłatwiej asymilujący się pokarm czytelnikom przynosi, mnogich czytelników tworzy i jest propedeutyką do myślenia i umysłowego zajęcia”. Owa „propedeutyka” była w rzeczywistości przekształcaniem dziedzictwa romantycznego zgodnie z tym, jak pisarz pojmował wymagania historycznego czasu. Kraszewski zmierzał — podobnie jak coraz liczniejsze w latach pięćdziesiątych XIX w. grono pisarzy — ku realizmowi i tendencjom pozytywistycznym. Toteż gdy nadeszła epoka pozytywizmu, witano go i ceniono jako prekursora.

„[...] Gdyby jego plon pisarski rozdzielić na dziesięć równych części i każdą z nich opatrzyć nazwiskiem innego człowieka, to każdy z tych dziesięciu miałby niezaprzeczalne prawo uchodzić w naszych oczach za literata pracowitego nad przeciętność” — pisał Józef Bachórz o Kraszewskim. Autor ten napisał bowiem ponad 220 powieści w 400 tomach i około 150 opowiadań, nowel i obrazków. Bibliografia jego twórczości obejmuje ponadto:

- przeszło 20 utworów dramatycznych (tragedii, komedii, obrazków scenicznych);
- ok. 10 tomów relacji z podróży i wspomnień;
- ok. 10 książkowych pozycji publicystyki społecznej i politycznej;
- ponad 20 tomów prac naukowych z historii Polski i Litwy, historii literatury i kultury, językoznawstwa i etnografii;
- ok. 10 tomów i tomików poetyckich;
- 21 pozycji przekładowych z 5 języków;
- 42 prace edytorskie i redakcyjne związane z wileńskim „Athenaeum”, warszawską „Gazetą Codzienną” i drezdeńskim „Tygodniem”.

Ponadto Kraszewski współpracował z czasopismami w różnych zaborach, przysyłając im tysiące listów, szkiców, felietonów, recenzji. Był także autorem ogromnej korespondencji do znajomych i rodziny. Współcześni nieraz zastanawiali się, czy Kraszewski nie wyrecza się w swej pracy kimś innym. Wiadomo było bowiem, że np. Aleksander Dumas ojciec, który podpisał swoim nazwiskiem ok. 500 tomów, utrzymywał płatnych pomocników. Kraszewski nie robił tego jednak. Dodać należy, iż pisał gęsim piórem (w owym czasie używano raczej stalówek).

Bogata była również pozaliteracka biografia Kraszewskiego. Urodził się w Warszawie, dzieciństwo spędził na Podlasiu. W 1829 r. wstąpił na Uniwersytet Wileński, gdzie wbrew woli ojca studiował literaturę. W 1830 r. został aresztowany za udział w tajnym związku młodzieży, zwolniony w 1832 r., przebywał potem pod nadzorem policji w Wilnie. Następnie gospodarował w kilku majątkach na Wołyniu. Po trzyletnich staraniach o pozwolenie ojca ożenił się z Zofią Woroniczówną. Miał z nią czwórkę dzieci, które przysporzyły mu później wielu zmartwień i kłopotów. W 1853 r. osiadł w Żytomierzu, gdzie obarczono go, gdyż był już znanym pisarzem i autorytetem, wieloma funkcjami społecznymi. Jednocześnie — jako członek kilku stowarzyszeń naukowych i literackich na emigracji — jeździł na liczne kongresy za granicę. Po konflikcie ze szlachtą wołyńską na tle kwestii uwłaszczenia chłopów (wobec której nastawiony był przychylnie) wyjechał w 1858 r. w kilkumiesięczną podróż po Europie. Od 1859 r. do 1863 r. mieszkał w Warszawie, kierując „Gazetą Codzienną” (od 1861 „Gazetą Polską”). Zaażował się w patriotyczne działania przed powstaniem styczniowym. Po wybuchu powstania został zmuszony do wyjazdu — udał się do Drezna, gdzie nadal prowadził bardzo aktywną działalność polityczną. W 1872 r. został kandydatem na posła z czterech okręgów poznańskich do parlamentu Rzeszy (zrezygnował jednak wskutek kampanii, jaką wytoczono mu, gdy naraził się swym sceptycyzmem wobec dogmatu nieomylności papieża w okresie soboru watykańskiego I oraz swym krytycznym stosunkiem wobec galicyjskich „stańczyków”). Angażował się w polityczne zbliżenie polsko-włoskie, a patriotyczne intencje sprawiły, że zaczął także współpracować z francuskim ministerstwem wojny. W 1883 r. został w Berlinie

oskarżony o szpiegostwo na rzecz Francji, skazany na trzy i pół roku twierdzy i osadzony w Magdeburgu. Zwolniony za kaucją w 1885 r. wyjechał do Włoch i Szwajcarii. Zmarł w Genewie.

Wśród dzieł Kraszewskiego o tematyce współczesnej pierwszym wybitnym utworem (i pierwszym, który przyniósł mu popularność) była powieść *Poeta i świat* (1839). Jej bohater — noszący znaczące imię Gustaw — jest marzycielem i fantastą, niezdolnym do zrealizowania swych planów w nieprzyjnym otoczeniu. Podejmując motyw romantycznego konfliktu pomiędzy światem a artystą, Kraszewski skłonny był jednak poszukiwać jego źródeł zarówno w rzeczywistości społecznej, jak i w charakterze bohatera. Młody człowiek wkraczający w świat pojawia się także w innych współczesnych powieściach Kraszewskiego: w *Latarni czarnoksiężskiej* (1833-1834) — utworze, w którym wędrówka i romans z dojrzałą kobietą pozwala przedstawić autorowi rozległą panoramę społeczną, w powieści *Dwa światy* (1855), ukazującej przepaść pomiędzy „światem bogatych i ubogich, światem tych, co się bawią, i tych, co pracują”, a także w kilku utworach związanych z filozoficznymi przemyśleniami autora, w których stawiał pytania o cel ludzkiego istnienia, np.: *Pamiętnik nieznanego* (1846), *Powieść bez tytułu* (1855) czy *Metamorfozy* (1859).

Odmienną grupę wśród utworów współczesnych stanowią powieści ludowe Kraszewskiego, takie jak *Ułana* (1843), *Jermoła* (1857) czy *Historia kołka w płocie* (1860). Wieś i jej mieszkańcy są w nich wcieleniem cenionej przez romantyków pierwotności i naturalności. W *Chacie za wsią* (1854-1855) powieści opisującej koczownicze życie Cyganów — pojawia się także egzotyka i tajemniczość. Utwory te, dalekie od idyllizmu, przedstawiają bohaterów ludowych pełnych namiętności, uczuć gwałtownych, często niszczycielskich. Kraszewski opisuje zarówno nędzę, jak ciemnotę i nietolerancję wiejskiej społeczności.

Pseudonimem B. Bolesławita podpisywał Kraszewski cykl powstałych w Dreźnie powieści związanych z powstaniem styczniowym. Należą do nich: *Dziecię Starego Miasta* (1863), *Para czerwona* (1864), *My i oni* (1865), *Moskał* (1864), *Zyd* (1866) i późniejsze *Zagadki* (1870-1873). Kraszewski nie był zwolennikiem wystąpienia zbrojnego i ostrzegał przed nim, a za najwznios

lejszy etap wydarzeń uznawał poprzedzające je manifestacje 1861 i 1862 r. Jakkolwiek z goryczą pisał o „terroryzmie” w radykalnym nurcie powstania, to w swych utworach zdawał sprawę z racji i ograniczeń obu orientacji powstańczych. Entuzjazm i straceńczą ofiarność „czerwonych” ukazał jako dramatyczny poryw młodzieży przeciw zagrożeniu moralnych podstaw bytu narodowego. W utworach tych pojawiły się odbiegające od stereotypów postaci „nowych kobiet”. „W 31 r. kobiety z okien tylko rzucały bukiety, dziś pełny ich Sybir i cytadela” — tak przedstawiał pisarz ewolucję wzoru kobiety. Kontynuacją tej problematyki będzie późna powieść *Szalona* (1882), stanowiąca również głos Kraszewskiego w kwestii emancypacji kobiet.

Człowiek dla Kraszewskiego — to przede wszystkim *homo historicus*, istota obdarzona przeszłością i pamięcią. Dlatego też od pierwszych lat swej twórczości pisał Kraszewski powieści historyczne (był też autorem poetyckiej epopei litewskiej zatytułowanej *Anafielas*, 1840-1845). Najwcześniejszym wybitnym dziełem historycznym były *Zygmuntowskie czasy* (1846), najbardziej znanymi zaś — powieści późniejsze, pisane już w epoce pozytywizmu, m.in.: *Rzym za Nerona* (1865), tzw. trylogia saska — *Hrabina Cosel* (1874), *Bruhl* (1875), *Z siedmioletniej wojny* (1876) i cykl utworów obejmujących dzieje Polski od czasów bajecznych: m.in. *Stara baśń* (1876), *Masław* (1877), *Kraków za Łoktka* (1881), *Matka królów* (1883), *Saskie ostatki* (wyd. pośmiertne 1889). Z początku Kraszewski pisał powieści historyczne wbrew modelowi walterskotowskiemu: miały to być utwory „prawdziwe”, kronikarskie, oparte na dokumentach i studiach, oddające pieczołowicie realia epoki. Z czasem jednak rozluźnił te rygory i zmierzał do zgodnego zespolenia fikcyjnych perypetii z prawdą dokumentarną. Powieści te miały ratować pamięć o przeszłych wydarzeniach i czynić je fragmentem wielkiej całości, jaką były wedle Kraszewskiego dzieje. Świadomość istnienia w takiej całości historycznej, kultywowanie tradycji i poczucie organicznego z nią związku stanowiło, zdaniem pisarza, podstawę zachowania narodowego bytu. Toteż na przekór wszystkim kataklizmom dziejowym starał się o uratowanie owej jedności narodu z własną przeszłością i głosił konieczność samowiedzy historycznej — jako warunku jego przetrwania.

## XVII. Drugie pokolenie romantyków

Drugim pokoleniem romantyków nazywa się twórców, którzy w czasie powstania listopadowego — najważniejszego doświadczenia generacyjnego poprzedników — byli jeszcze dziećmi i którzy zadebiutowali ok. 1840 r. Byli to pisarze niemal wyłącznie żyjący w kraju lub przynajmniej tu rozpoczynający swą twórczość. Ludzie ci dojrzewali w poczuciu narodowej klęski, w warunkach terroru epoki paskiewiczowskiej, wśród atmosfery spisków i konspiracji. Literatura romantyczna uczyła ich umiłowania ojczyzny i równie gorącej nienawiści do jej ciemności cieli. Bowiem — jak pisała Maria Janion w jednej z prac poświęconych międzypowstaniowemu spiskom — polska poezja romantyczna „kształtowała czytelnika na swój wzór i podobieństwo, tworzyła go jako człowieka czynu, jako osobnika, który każdym swym postępkiem poświadczać winien wierność ideałom patriotycznym i demokratycznym”.

I cata młodość nasza przeszła na czytaniu  
Telegraficznych depesz o różnym powstaniu —  
I mawia się wśród siennej krwi, jak wśród bławatków:  
Od ostatnich do tylko co zaszłych wypadków —.

*Rzeczywistość (Pięć zarysów obyczajowych)*

Tak w 1847 r. zapisywał zbiorowe doświadczenie swych rówieśników Cyprian Norwid. Była to generacja zaangażowana w patriotyczne i rewolucyjne działania, zbuntowana zarówno przeciw zaborcom, jak przeciw polskim „salonom” oraz „pałacom”, przeciw arystokracji, którą utożsamiała ze zdrajcami narodu. Było to też

pokolenie postawione wobec niemożliwości politycznego spełnienia co wkrótce okazały wypadki 1846 i 1848 r., toteż jego przedstawiciele nieraz nazywali siebie i „zapaleńcami”, i „straceńcami”. Romantyzm tyrtejski stawał się ich naturalną ideologią i także były hasła które rzucali: młodość, postęp, zapał, czyn, wolność, krytyka, rewolucja, lud. Patriotyczne gesty symboliczne nieraz powtarzali w życiu. Dlatego też Kajetan Koźmian — przeciwnik spisków i buntów oskarżał Mickiewicza w swych *Pamiętnikach*: „przesyłając bezbożne bazgraniny do kraju, ileż nowych nie narobił ofiar. Z grobu Zawiszy i Potockiego głos zmieszany ze łzami rodzin woła do nieba o pomstę tego politycznego i literackiego zbrodniarza”. Takich „zbrodniarzy” było jednak więcej. Wśród utworów najczęściej figurujących w konfiskowanych przez policję paskiewiczowską zbiorach przepisywanej ręcznie poezji wymienia się nie tylko *Odę do młodości*, cz. III *Dziadów* i *Księgi pielgrzymstwa polskiego i narodu polskiego*, ale także utwory Seweryna Goszczyńskiego i Wincentego Pola.

Aktywne nowe środowisko pojawiło się przede wszystkim w Warszawie. Edward Dembowski nazwał je „młodą piśmiennością warszawską”. Wśród niej wyróżniały się dwie grupy. Pierwszą z nich przyjęło się nazywać Cyganerią warszawską. (Określenie to, mające być, niezupełnie słusznie, polskim odpowiednikiem najsłynniejszej wówczas cyganerii paryskiej, wprowadził później Aleksander Niewiarowski, autor cennych szkiców wspomnieniowych m.in. o członkach tej grupy.) Tworzyli ją ludzie skupieni wokół redakcji „Nadwiślanina”: **Seweryn Filleborn** (1815-1850), **Roman Zmorski** (1822-1867), **Józef Bohdan Dziekoński** (1816-1855), **Seweryn Zenon Sierpiński** (1818-1843). Łużno związani byli z nią także inni pisarze, np. **Włodzimierz Wolski** (1824-1882), autor m.in. libretta do opery *Halka* (1846) Stanisława Moniuszki. Cyganeria warszawska miała wiele cech romantycznej bohemy grupującej artystów wyróżniających się ekscentrycznym ubiorem (czarne peleryny, brody) i swobodnym, często skandalizującym trybem życia, który był prowokacyjną formą protestu przeciwko wszelkim pozornym wartościom, przede wszystkim mieszczańskim i salonowym. Ten protest artyści łączyli z buntem patriotycznym, manifestacyjnie okazując swój pogardliwy i krytyczny stosunek wobec postaw

bezideowych. Zbierali się w redakcjach czasopism i w kawiarniach, nieraz organizowali wyprawy krajoznawcze i folklorystyczne. Nastawieni demokratycznie, chętnie przebywali wśród ludu, prowadząc również działalność agitacyjną i uświadamiającą. Cyganeria warszawska była poprzedniczką najbardziej znanej, tej, która działała potem w Krakowie w okresie Młodej Polski.

Grupa druga to Entuzjastki i Entuzjaści. Pierwsza wyrazem „entuzjastki” posłużyła się Narcyza Żmichowska. Ona też była najwybitniejszą postacią w istniejącej w latach 1842-1848 grupie Entuzjastek skupionej wokół „Przeglądu Naukowego” i powiązanej z gronem mężczyzn — pisarzy i działaczy, m.in. z Edwardem Dembowskim i Karolem Balińskim. Ideowo-literacka wspólnota tej grupy opierała się na uznaniu wielkiej wagi poezji i nauki (traktowanych jako jedność) w walce o niepodległość i demokratyczny postęp. Występując przeciw mistycznym i mesjanistycznym tendencjom romantyzmu emigracyjnego, Entuzjastki i Entuzjaści nawiązywali do przedlistopadowego „entuzjazmu” *Ody do młodości* i romantycznej krytyki szlacheckiej. Najważniejszymi składnikami ich programu społecznego była emancypacja kobiet: wyzwolenie kobiet z mocy przesądów i obyczajowych stereotypów oraz dopuszczenie ich do istotnych funkcji w życiu społecznym i patriotycznym, a także praca dla ludu, mająca uczynić go świadomą siebie siłą narodową. Wszyscy członkowie grupy należeli do organizacji konspiracyjnych, bądź z nimi współpracowali. Edward Dembowski zginął od kul austriackich podczas rewolucji krakowskiej 1846 r. Żmichowska i jej koleżanki objęto w latach 1848-1852 śledztwem w sprawie tajnej organizacji pracującej wśród rzemieślników warszawskich. Kilka z nich (także Żmichowska) uwięziono, inne pozostawały pod policyjnym nadzorem. Ich nieugięta postawa stała się fundamentem przyszłej sławy Entuzjastek.

Twórczość literatów „młodej piśmienności warszawskiej” miała wiele cech wspólnych. Była to poezja o wyraźnym piętynie epigonizmu, powielająca klisze sytuacyjne i obrazowe wczesnego przede wszystkim romantyzmu. Stamtąd pochodzili jej bohaterowie: postaci bajroniczne i werterowskie, mściciele i wzniośli szaleńcy. Stamtąd też czerpała podstawowe kategorie problemowe, takie jak konflikt artysty ze światem, ideału z rzeczywistością,

marzenia i czynu oraz przekonanie o wyższości ducha nad materią, kult młodości i kult ludu. Odziedziczone schematy poezja tych lat przekształcała powoli, tak aby dały się w nich zawrzeć problemy nowego pokolenia.

Pośród poetów młodej generacji jednym z najwybitniejszych i najbardziej popularnych w epoce był **Teofil Lenartowicz** (1822-1893). Nie należał on do żadnej z grup, lecz powiązany był z nimi więzami przyjaźni i pracami politycznymi. Lenartowicz nazywał siebie „lirnikiem mazowieckim”. Jego poezje — o tematyce przede wszystkim ludowej — cechuje prostota i dźwięczność piosenek. Ich bohaterami są często wiejscy grajkowie, dzieci-sieroty, ludzie najbliżsi natury i zachowujący czyste, bezpośrednie i poetyckie widzenie rzeczywistości. I tak, wiersz *Kalina* — to historia krótkiej miłości kalinowego krzaka do małego chłopca, zaś bohaterem wiersza *Duch sieroty* jest idący przez świat duch dziecka:

Idzie sobie pacholę  
Przez zagony, przez pole:  
Wielki wicher, ulewa,  
A to idzie i śpiewa.

Największą sławę zyskał jednak *Złoty kubek* (wszystkie trzy wiersze włączył poeta do tomu *Lirenka* z 1855 r.). Kubek z wiersza Lenartowicza, zrobiony na prośbę dziecka ze złotych jabłek, stał się dla wielu późniejszych artystów idealną formą prostego piękna, które utrwala kształty uczuć. Już Norwid wyróżniał ten utwór, pisząc w 1856 r. do Marii Trębickiej: „Najlepsza rzecz, jaką napisał, to jest *Złoty kubek* — to będzie trwałe — o wszystkim innym powiedziałem mu, że to Dant na fujarce mokrej, wierzbowej — no — ale nie na papierze! to wiele!”. *Kubek* — to także tytuł jednego z wierszy Marii Konopnickiej, często zresztą korzystającej z inspiracji Lenartowiczowskich. Stefan Żeromski, który uważał wiersz *Duch sieroty* za arcydzieło poezji polskiej, twierdził, iż upadek popularności Lenartowicza wiązał się z twórczością zbyt wielu jego miernych naśladowców. Naśladownictwem nie jest wszakże piękna XX-wieczna parafraza *Złotego kubka*, zatytułowana *Lenartowicz*, pióra Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Tematyka ludowa obecna była również w twórczości związanego z Wilnem i Wileńszczyzną Władysława Syrokomli, autora nie tylko gawęd (zob. rozdz. XII, 2), lecz także i liryków. Tłem jego utworów było życie wsi. Programowa prostota, „swojskość” i „zgrzebność” języka poety wiązała się z przyjętą przez niego postawą piewcy prostego ludu. Nie było to jednak jedyne oblicze jego twórczości. W 1855 r. Syrokomla opracował i wydał wznowienie *Uwag śmierci niechybnej* ks. Baki. Do Bakowskich aluzji i stylizacji wracał wielokrotnie, wplatał charakterystyczne rymy i zwroty w tok swoich gawęd i wierszy, stając się również mistrzem poetyckiej zabawy. Stylizacja Bakowska wyraźna jest także w cyklu sześciu utworów *Melodie z domu obłąkanych* (1862), będącego monologiem pacjenta szpitala psychiatrycznego. U uważanego za „pocziwego” pisarza pojawia się w tym cyklu nowy ton, którego skala dramatyczna rozpięta jest pomiędzy śmiechem a przerażeniem. Jeden z najczęściej cytowanych fragmentów *Melodii* brzmi:

Kot się drapie po ścianie.  
Kocie! dziki tyranie!  
Powiedz: krwawe twe gardło  
Co na obiad dziś żarło?

W wierszach tych, które XX-wieczny poeta Julian Tuwim uważał za zbliżone do wizji surrealistycznych, Syrokomla jest także poetą śmierci, przedstawiającym grozę i zarazem trywialność umierania.

Nastroj międzypowstaniowej poezji w kraju określała jednak przede wszystkim liryka religijno-mesjanistyczna i tyrtejska. **Kornel Ujejski** (1823-1897) zwany był „polskim Jeremiaszem”. Poecie temu, związanemu z Galicją, rozgłos przyniósł poemat *Maraton* (1847), opowiadający o bohaterskiej walce Greków i ich zwycięstwie nad wojskami perskimi w 490 r. p.n.e. Odczytywano ten utwór jako metaforę polskiej walki wyzwolenczej. Dla potomnych był Ujejski autorem *Chorału*, wiersza, który powstał pod wrażeniem wstrząsających wypadków galicyjskich 1846 r. Włączony przez poetę do tomu *Skargi Jeremiego* (1847), utwór ten stał się jedną z najbardziej popularnych pieśni patriotycznych. Rzeź galicyjska została potraktowana przez Ujejskiego jako kolejna straszna próba, której Bóg poddał naród polski. W wierze w Boga jako opiekuna darzącego



Polaków wymagającą miłością pobrzmiwały odgłosy idei Woronicy i mesjanistów romantycznych. „Wydaje się, że właśnie ten szczególny, biblijno-mesjanistyczny sposób racjonalizacji okrucieństwa historii polskiej zawarty w *Chorale* wpłynął na niezwykłą popularność wiersza i pieśni” — pisała Maria Janion. Ten utwór, rozpoczynający się od słów:

Z dymem pożarów, z kurzem krwi bratniej,  
Do Ciebie, Panie, bije ten głos [...]

śpiewano od czasów powstania styczniowego po drugą wojnę światową. Podczas powstania warszawskiego nadawany był przez radio z Londynu. W odpowiedzi powstał wówczas, protestujący przeciw żałobnemu tonowi *Chorału*, znany wiersz bojowy *Żądamy amunicji!* Zbigniewa Jasińskiego.

Gustaw Ehrenberg, poeta, konspirator, zesłaniec syberyjski, był autorem tomu *Dźwięki minionych lat (1835-1836)* (1848), zawierającego m.in. wiersz *Szubienica Zawiszy*. Utwór ten poświęcił Ehrenberg uczestnikowi powstania listopadowego, a potem jednemu z przywódców partyzantki Zaliwskiego (emisariusza przybyłego z Francji w 1833 r.) Arturowi Zawiszy, który został w Warszawie stracony na szubienicy. Wiersz ten odbiega wyraźnie od martyrologicznych stereotypów, a powtarzający się refren nadaje mu charakter przejmującej ballady. Inny utwór z tego tomu, *Szlachta w roku 1831*, zaczynający się od słów: „Gdy naród na pole wystąpił z orężem...” stał się — po pewnych przeróbkach — popularną pieśnią rewolucyjną, znaną także pod tytułem *O cześć wam panowie magnaci...* Poetą rewolucji był także **Ryszard Berwiński** (1817-1879), autor *Don Juana poznańskiego* (1844), poematu dygresyjnego przedstawiającego krytyczny obraz stosunków społecznych w Wielkopolsce, oraz słynnego wiersza *Marsz w przyszłość* (1844), wezwania do bezwzględnej walki rewolucyjnej, która nie może czekać na interwencję Opatrzności:

Więc gdy stary Bóg nie słucho,  
Pomódlmy się do obucha,  
Uściśnijmy noże  
I dalej za morze  
Krwil!  
Za czerwone morze!

Krajowa liryka patriotyczna i rewolucyjna, nawet wówczas, gdy nie osiągała wysokiego poziomu artystycznego, podsuwała wzory wypowiedzi poetyckiej dla wielu pokoleń Polaków. Korzystała z nich poezja wojenna, na nich wspierała się twórczość rewolucyjna, w XX w. np. Władysława Broniewskiego. Poezja tego czasu tworzyła też język ezopowy — rodzaj szyfru, w którym treści nie są wysłowione bezpośrednio, lecz pod osłoną symboli, aluzji czy wieloznaczności. Szyfr taki pozwalał ominąć cenzurę, będąc zrozumiałym dla czytelników. W warunkach niewoli polski język ezopowy na wiele lat stawał się tajnym sposobem mówienia o sprawach ojczyzny. Posługiwał się on często przejrzystą metaforą romantyczną, odwołującą się do emocji czytelników, symboliką burzy, piorunów, ognia, wichrów, wulkanów etc. Szczególną popularność poezja ta mogła zdobyć dzięki swej piosenkowości. Wiele napisanych wówczas utworów znalazło się w rozmaitych „śpiewnikach domowych”. Wiersze te miały proste rymy i rytmy. Pod tym względem najbardziej charakterystyczna była twórczość należącego już wówczas do starszego pokolenia Wincentego Pola, przede wszystkim jako autora *Pieśni Janusza*, zbioru wierszy inspirowanych powstańczymi przeżyciami autora. Jej rytmiczność uważano za taneczną i porównywano do mazura lub krakowiaka. Inna, bo wzorowana na poezji ludowej, była śpiewność wierszy Lenartowicza. „Śpiewankowość” liryki międzypowstaniowej, zatracającej dynamizm pieśni chłopskiej, stała się z czasem banalną manierą. Toteż oskarżano ją o katarynkowość i monotonna gładkość.

Twórczość romantyków, a w szczególności Słowackiego, patronowała patriotyzmowi powstania styczniowego. Żyjący przedstawiciele pierwszego i drugiego pokolenia — jak Józef Bohdan Zaleski, Wincenty Pol (w 1863 r. ukazała się ulotka ze słynnym tekstem jego pieśni *Sygnal*, zaczynającej się od słów: „W krwawym polu srebrne ptaszę”), Konstanty Gaszyński, Kornel Ujejski — odnajdywali w powstaniu potwierdzenie własnych idei. Z ducha romantyzmu wyrosła też w Galicji tzw. generacja przedburzowców. (Określenie to wprowadził do historii literatury Janusz Maciejewski). Spośród niej największym talentem wyróżniał się **Mieczysław Romanowski** (1833-1863), autor gawęd historycznych i liryków

niepodległościowych, m.in. *Kiedyż?*, *Sztandary polskie na Kremlu* (powst. 1857), *Co tam marzyć!* (powst. 1860), w których ideałowi bohaterskiej walki towarzyszyło przecucie nieuniknionej, bliskiej śmierci. W wierszu *Żegnaj* pisał on: „Jam przedburzowiec, przekłete plemię”. Wiersze potwierdziła rychło przyszłość: Romanowski zginął w bitwie pod Józefowem. Poezja powstania styczniowego stanowiła syntezę wszystkich utrwalonych w literaturze romantycznej sposobów ideowej motywacji czynu patriotycznego i estetyzacji jego obrazu. Wiersze i pieśni tego okresu łączyła niezachwiana wiara w sens powstańczego zrywu. Łączyła je także determinacja. W utworze **Felicjana Faleńskiego** (1825-1910) *Morituri te salutant*, napisanym w nocy z 22 na 23 stycznia 1863 r., determinacja ta — wyrażona okrzykiem rzymskich gladiatorów — miała tonację tragiczną:

Wprzód, nim kula pierś przewierci,  
Nim z żył krwi strumienie bryzną,  
Ci, co idą szukać śmierci,  
Pozdrawiają Cię, Ojczyzno!

## XVIII. Romantyk przeciw romantykom

### 1. Legenda poety zapomnianego

Gdy **Cyprian Norwid** (1821-1883) umarł w podparyskim przytułku, prasa krajowa pisała w nekrologach, że wprawdzie był on człowiekiem, który niegdyś objawiał talent, lecz „wykoleił się”, „połamał swoje skrzydła”, pogubił zdrowe myśli w ciemnych wyrażeniach, zabrnął w jałowe spekulacje i wreszcie — jak twierdził „Przegląd Tygodniowy” — „skończył jako półtalent, nie napisawszy nic znakomitszego, nic bardziej wybitnego i znaczącego w literaturze”. Śmierć Norwida, odrzuconego i zapomnianego przez większość emigracji, nie wywarła także wrażenia na publiczności literackiej w kraju, wierzącej pozytywistycznym krytykom, iż był to twórca najwyżej drugorzędny. Niewiele go znało i doceniało, a pojawiające się projekty opublikowania zbioru jego utworów wydawały się nierealne, jakkolwiek już w roku 1894 Wiktor Gomulicki — pisarz i kolekcjoner — zaczął planowo gromadzić materiały norwidowskie.

I oto w roku 1897 **Zenon Przesmycki** (pseud. Miriam) — poeta, tłumacz i krytyk literacki — natknął się w państwowej bibliotece w Wiedniu na tom *Poezji* Norwida. Był to jedyny zbiorowy tom, który w 1863 r. udało się wydać Norwidowi w popularnej Bibliotece Pisarzy Polskich zasłużonego wydawnictwa **F.A. Brockhousa** w Lipsku. Przesmycki tak miał wspominać swoje zaskoczenie: „Otworzyłem książkę przez ciekawość i od razu pochłonęła mnie poezja. Już pierwszy wiersz tego zbioru wstrząsnął mnie. [...] Kto to pisał? Jak mógł poeta taki przeminać bez echa? Czy

słowa jego były perłami rzucanymi przed oślepych, ziarnami, które zmiotł wiatr tragedii narodowej i uniósł ku naszym czasom?". Przesmycki pojechał do Paryża i tam udało mu się odnaleźć duży zbiór rękopisów poety: stos teczek, zeszytów, notatników i luźnych kart ocalałych w mieszkaniu jednego z emigrantów. Tak zaczęła się wieloletnia praca ratowania spuścizny Norwida, poszukiwania, gromadzenia i opracowywania jego utworów. Działalność Przesmyckiego kontynuowali potem inni norwidolodzy, m.in. Stanisław Pigoń, Wacław Borowy i, przede wszystkim, Juliusz Wiktor Gomulicki.

Kiedy Przesmycki zaczął ogłaszać utwory Norwida w zeszytach i tomach wydawanej przez siebie w Warszawie „Chimery” (1901-1907), wkrótce okazały się one rewelacją. A przede wszystkim odkryciem okazała się biografia poety. Moderniści polscy, jak każde pokolenie literackie, dobierali sobie własną tradycję, zmieniali ustalone hierarchie pisarskie. Poczucie konfliktu z publicznością i wyobcowania ze społeczeństwa sprawiło, że dostrzegli w Norwidzie swego poprzednika: zapoznanego geniusza, odepchniętego przez współczesnych samotnika, poetę — jak oni — „przeklętego” i zarazem prekursora ich własnej poetyki. Toteż — jak pisała Zofia Stefanowska — w kulturze polskiej najpierw pojawiła się biografia Norwida jako poety przeklętego, a potem dopiero jego twórczość. Niezrozumienie, samotność, śmierć w nędzy i zapomnieniu, a wreszcie obietnica pośmiertnej sławy — taki właśnie, sądzono, jest los prawdziwie wielkich poetów, którzy podążają za swym własnym ideałem sztuki, nie ulegając poziomym przyzwyczajeniom publiczności. Norwid stawał się więc dla modernistów moralnym wzorem artysty, a proklamowanie go geniuszem miało charakter prowokacji zarówno wobec obowiązującej wersji dziejów literatury ojczystej, jak i wobec popularnych gustów literackich.

Legenda Norwida jako poety, o którego wielkości świadczyć miało najpierw to właśnie, iż nie został zrozumiany, okazała się niezwykle trwała. Towarzyszą jej także dwa inne przekonania: że Norwid wyprzedził swoją epokę oraz że został odrzucony, ponieważ był jej nieustępliwym krytykiem. Sądy takie wielokrotnie stawały się przedmiotem dyskusji historyków literatury i wielokrotnie były podważane. Norwid do dziś zresztą należy do tych poetów, na

których temat wypowiada się szczególnie wiele bardzo różniących się od siebie opinii. Niemniej szczególność jego osoby na tle polskiego życia literackiego sprawiła, że przyjęło się traktować go nieraz jako kogoś, kto widzieć miał dalej i lepiej niż inni romantycy, a w jego samotnej postaci zaczęto dostrzegać bezkompromisowego sędziego polskiej kultury i polskiego społeczeństwa. Poezja Norwida bywała i nadal jest używana do wskazywania narodowi jego wielkich wad, a wyrwane z kontekstu utworów cytaty stosowane są jako umoralniające maksymy. Takie, dość powszechne posługiwanie się poezją Norwida przez polityków i moralistów nieraz utrudnia zrozumienie całościowego sensu twórczości jednego z największych polskich artystów. Niegdyś odrzucony, poeta podniesiony został na piedestał „czwartego wieszca”, i to — jakkolwiek bardzo wiele od czasu „odkrycia” go przez Młodą Polskę o Norwidzie napisano — paradoksalnie znowu nie ułatwia zbliżenia się do jego poezji. Norwid tak znany — jest w dużej mierze nadal nie znany.

Cyprian, używający także od czasu bierzmowania w Rzymie podwójnego imienia Cyprian Kamil, urodził się w podupadłej rodzinie szlacheckiej w majątku Laskowo-Głuchy koło Wyszkowa. Był synem Jana i Ludwiki ze Zdzieborskich. Wcześniej osierocony przez matkę i pozbawiony stałej opieki ojca, wychowywał się u prababki, Hilarii z Buynów Sobieskiej. W jej domu nauczył się czytać... na polskim przekładzie *Don Kichota* Miguela de Cervantesa. Po śmierci opiekunki w 1830 r. Norwid przyjechał do Warszawy. Tu spędził czas powstania listopadowego. W 1831 r. Cyprian i jego brat, Ludwik, rozpoczęli naukę w gimnazjum. Przerывali ją dwukrotnie i zmieniali szkołę, prawdopodobnie z powodu kłopotów rodzinnych i finansowych. W listopadzie 1833 r. byli przymusowymi świadkami publicznej chłosty wymierzonej uczniom Gimnazjum Gubernialnego przy Krakowskim Przedmieściu, którzy wymknęli się na miejsce stracenia Artura Zawiszy. Po śmierci ojca Norwid znalazł się pod kuratelą rady rodzinnej. W 1837 r., nie ukończywszy klasy piątej, porzucił naukę w gimnazjum i przeniósł się do szkoły malarzkiej Aleksandra Kokulara, a później do pracowni malarza Jana Klemensa Minasowicza. Odtąd przez całe życie będzie uprawiał różne rodzaje sztuki: malarstwo, rysunek, grafikę, rzeźbę. W 1840 r. rozpoczął aplikację w wydziale technicznym Heroldii Królestwa

Polskiego, ale porzucił tę pracę po półrocznej praktyce. W tym samym roku zaczął publikować poezję w warszawskich czasopismach.

Norwid stykał się wówczas często z przedstawicielami środowiska spiskowego. Znał Gustawa Ehrenberga i Karola Levittoux (przywódcę łukowsko-warszawskiego spisku młodzieżowego, który został aresztowany w 1841 r. i popełnił w Cytadeli samobójstwo przez samospalenie). Na zawsze pozostała w nim pamięć starszych kolegów-skazańców wywiezionych kibitkami po procesie Świętokrzyców w 1839 r. Utrzymywał również liczne kontakty z młodzieżą literacką, w tym luźne związki z Cyganerią. Przyjaźnił się m.in. z Lenartowiczem, Zmorskim i Wolskim. Z Władysławem Wężykiem — podróżnikiem i pamiętnikarzem — odbył, zwyczajem ówczesnych artystów, dwie wyprawy krajoznawcze po Królestwie Polskim, odwiedzając m.in. Czarnolas, Sandomierz, Łysą Górę i Częstochowę.

Równie chętnie Norwid bywał w salonach warszawskich, nawiązując nowe, cenne znajomości (m.in. z Augustem Cieszkowskim) i szybko odnosząc towarzyskie sukcesy. Choć w swej twórczości nie szczędził krytyki życiu salonowemu, to rówieśnicy nieraz mu to zamiłowanie wypominali. Tym bardziej, że Norwid różnił się od nich zarówno stylem bycia, jak ubiorem, demonstracyjnie (i wbrew własnej sytuacji materialnej), nie poddając się modzie na panujący wśród młodzieży wizerunek „poety-cygana”. Toteż Wacław Szymanowski — pisarz zbliżony do Cyganerii — pisał o nim: „Norwid unikał tych wszystkich hałaśliwych manifestacji, [...] miał wstręt do knajpowania i w potrzebie głośno go objawiał; ubierał się starannie, zachowywał przyzwoicie, twierdząc głośno, że choć poeci mogą być czasem zaniedbani w ubraniu i gburowaci w obejściu, to jednak nie każdy zaniedbany i gburowaty jest już przez to samo poeta. Nazywano go też arystokratą i książątkiem, ale nie śmiano mu odmówić talentu, który zbyt jawnie się uwydatniał”.

Dorobek literacki warszawskiego okresu Norwida obejmował przede wszystkim wiersze. Jako poeta zadebiutował utworem *Mój ostatni sonet* (1840), ogłoszonym w „Piśmiennictwie Krajowym”. Kolejne publikacje poetyckie oraz współpraca z „Przeglądem Warszawskim” i „Biblioteką Warszawską” sprawiły, iż więk-

szość krytyki uznała w nim nieprzeciętną indywidualność twórczą. Uważano go za najlepiej zapowiadającego się wśród młodych poetów.

Wczesne wiersze Norwida wskazywały na jego silny związek z doświadczeniami pokolenia, które dojrzewało pośród „nocy pas-kiewiczowskiej”. Zarówno ich problematyka, jak środki wyrazu były charakterystyczne dla środowiska „młodej piśmienności warszawskiej”. Obecna już wówczas w utworach poety atmosfera osobistego nieszczęścia łączyła się w nich z nastrojami właściwymi całej generacji żyjącej w warunkach terroru, z cierpieniem i poczuciem niemożliwości skutecznego działania. Toteż wielokrotnie odwoływały się one do pesymizmu *Marii* Antoniego Malczewskiego. Zarazem jednak głosiły konieczność wewnętrznego przewyciężenia bezruchu i odnalezienia w sobie siły do czynu. I tak np. w wierszu *Marzenie* (1840) cierpiętniczemu, literackiemu marzycielstwu bohatera przypominającego Gustawa z *IV* cz. *Dziadów* przeciwstawione zostało wezwanie z innego utworu Mickiewicza — z *Ody do młodości*. Ten właśnie wiersz Mickiewiczowski — otoczony kultem przez rówieśników Norwida — traktowany był jako romantyczny nakaz czynu, wobec którego należało określić własną postawę. W utworach poety nie ma wczesnoromantycznego optymizmu łączącego się z wiarą w „orlą lotów potęgę”. Jest w nich raczej przekonanie o wewnętrznym przymusie działania „pomimo wszystko”, mimo obezwładniającego poczucia bezradności. Jednakże, jak zauważyła znawczyni twórczości Norwida Zofia Trojanowiczowa, już wtedy poeta traktował czyn inaczej niż większość jego kolegów: nie jako rewolucyjną agitację bądź spiskowanie, lecz — w duchu filozofii Cieszkowskiego — jako czyn moralny. Ta odrębność stała się jedną z przyczyn pogorszenia się stosunków poety z literacką młodzieżą.

Rozliczywszy się z rodzeństwem ze spadku po matce, Norwid postanowił wyjechać za granicę w celu „wydoskonalenia się w sztuce rzeźbiarskiej”. Żegnany ucztą wystawioną na cześć jego talentu, opuścił Warszawę w 1842 r. i po odwiedzeniu Krakowa oraz kilkumiesięcznym pobycie w Niemczech udał się do Włoch. Studia rzeźbiarskie rozpoczął we Florencji. Był to okres wielu nowych wrażeń i ważnych doświadczeń artystycznych. Poeta uczył się w Akademii Sztuk Pięknych, zwiedzał zabytki i pracownie rzeźbiar-

skie, interesował się historią sztuki i archeologią, wiele czytał (m.in. Dantego), chodził do teatru i uczestniczył w kawiarnianym oraz salonowym życiu towarzyskim. Udany pobyt we Florencji zakłócony został wiosną 1844 r. listem, w którym pozostawiona w kraju narzeczona informowała go o zerwaniu zaręczyn. Przygnębiony Norwid udał się w dłuższą podróż po Włoszech — do Rzymu, Neapolu i Pompei. Napisał wówczas kilka utworów lirycznych, które zostały opublikowane w prasie warszawskiej (1845), m.in. *Do mego brata Ludwika* i słynną *Moją piosenkę (I)*, zaczynającą się od słów:

Żle, źle zawsze i wszędzie,  
Ta nie czarna się przędzie [...]

W 1845 r. Norwid przeniósł się do Rzymu. Tu zbliżył się do polityków Hotelu Lambert, którego umiarkowane poglądy najlepiej mu wówczas odpowiadały. Tu także zakochał się nieszczęśliwie w legendarnej piękności — Marii Kalergis. Wyruszył za nią w kolejną podróż przez Włochy, a potem do Berlina. Spodziewał się otrzymać tam stypendium od rządu rosyjskiego, co pozwoliłoby mu na dalszy pobyt za granicą i spokojne kontynuowanie studiów. W międzyczasie jednak poeta oddał swój paszport polskiemu dezterterowi z rosyjskiego wojska. Paszport trafił do rosyjskiej ambasady, Norwidowi zaś zaproponowano przejście na tajną służbę carską. Poeta odmówił, a kilka dni później został oskarżony przez władze pruskie o powiązania z wielkopolską konspiracją i uwięziony. Spędził tydzień w berlińskim więzieniu i miesiąc w więziennym szpitalu. Zajmował się tam tłumaczeniem *Boskiej komedii* Dantego. Tam też nabawił się prawdopodobnie nękającej go do końca życia głuchoty. Dzięki staraniom znajomych został zwolniony i przez Brukselę powrócił w 1847 r. do Rzymu. Tu związał się ściślej z zakonem zmartwychwstańców i — będąc przeciwnikiem ruchów rewolucyjnych — współdziałał z nim w okresie Wiosny Ludów. Na konserwatywne zaangażowanie Norwida wpływ miał także Zygmunt Krasiński, z którym poeta zaprzyjaźnił się na początku 1848 r. Wówczas to Norwid wystąpił przeciw projektowi Legionu Polskiego, atakując Mickiewicza i *Skład zasad*.

W 1849 r. Norwid przyjechał do Paryża i definitywnie przyjął status emigranta. Nawiazał lub odnowił znajomości z najwybitniej-

szymi przedstawicielami życia artystycznego i politycznego, m.in. z Mickiewiczem, Słowackim, Chopinem, z Józefem Bohdanem Zaleskim i Julianem Klaczka, a także z reprezentantami emigracji z innych krajów, m.in. z Aleksandrem Hercenem. Próbował zarabiać, rzeźbiąc i rysując, wiele jednocześnie pisał. Starał się o druk utworów, wierząc, że przyniesie mu to zarówno pieniądze, jak uznanie, lecz wszystkie te działania nie dawały oczekiwanego rezultatu. Opublikował wprawdzie kilka utworów: m.in. w 1851 r. dramat *Zwołon* i traktat poetycki *Promethidion*, lecz wywołały one tylko niezrozumienie między poetą a czytelnikami, którzy uznali je za „ciemne”, chaotyczne i pretensjonalne. Jego proza publicystyczna — artykuły *Listy o emigracji* (1849) — i poetycki cykl traktatów społeczno-politycznych *Pieśni społecznej cztery stron* (1849) spowodowały także ideowy rozdzźwięk z konserwatywną opinią i zerwanie różnych przyjaźni, m.in. z Krasińskim. Te niepowodzenia, upokarzająca konieczność coraz częstszego zwracania się do znajomych o pieniądze na życie oraz lekceważenie jego miłości przez Marię Kalergis zadecydowały, iż Norwid, jak wielu europejskich emigrantów, postanowił odmienić swój los, wyjeżdżając do Ameryki.

Pobyt Norwida w Nowym Jorku trwał niecałe półtora roku (1852-1854). Poeta pracował jako grafik i rzeźbiarz, walcząc z niedostatkiem i chorobami. Okazało się, iż był człowiekiem zbyt przywiązanym do europejskiej kultury i jej historii, by mógł zmienić się i rozpocząć nowe życie za oceanem. W listach do Marii Trembickiej — przyjaciółki poety i Marii Kalergis — pisał o swojej samotności i poczuciu wyobcowania, wspominając z nostalgią: „Wszędzie albowiem indziej sieroce życie moje podpierałem przynajmniej fundamentami historii i gruzi Rzymu często mi rodzinne zastępowały uczucia [...]”.

W 1854 r. Norwid wyjechał do Londynu, a następnie do Paryża, gdzie mieszkał już do końca życia. Rzadko bywając teraz w salonach arystokratycznych, odwiedzał pracownie polskich i francuskich malarzy. Śmierć jednego z nich, Paula Delaroche'a, skłoniła poetę do napisania *Czarnych kwiatów* — pamiątnikarskiego eseju poświęconego przedśmiertnym spotkaniom z artystami (Witwickim, Chopinem, Słowackim, Mickiewiczem, Delaroche'em) i zakończonego opisem nagłego zgonu nieznaney dziewczyny — wydanych razem

z *Białymi kwiatami* (1856-1857). W tym czasie Norwid nie tylko tworzył teorie estetyczne, ale wykonywał też wiele prac plastycznych, zwłaszcza akwarele, akwaforty i rysunki, których sprzedaż stanowiła jedno ze źródeł jego utrzymania i które zdobyły mu pewne uznanie we francuskim środowisku artystycznym (w 1868 r. został członkiem Société des Artistes). W 1858 r. poeta wydał rozprawę *O sztuce (dla Polaków)*, a w 1860 r. zyskał chwilową sławę cyklem prelekcji *O Juliuszu Słowackim* (wyd. 1861). W 1863 r. ukazały się *Poezje* Norwida, które prezentowały bogactwo jego warsztatu literackiego i mogły odegrać przełomową rolę w dziejach poezji polskiej, a rok później — rapsody *Niewola* i *Fulminant*. Nie udało się jednak Norwidowi wzbudzić zainteresowania krytyki i dzieła te przeszły niemal bez echa. O druk było już coraz trudniej: do końca życia poeta opublikował jedynie grupę wierszy i traktat poetycki *Rzecz o wolności słowa* (1869), wygłoszony poprzednio jako wykład i przychylnie przyjęty przez słuchaczy. Po wybuchu powstania styczniowego Norwid bezskutecznie usiłował włączyć się w życie polityczne, pisząc wiele memoriałów i projektów.

Choć nadal miał znajomych ceniących jego umysłowość, Norwid w niczym już nie przypominał dawnego bohatera salonów. Żył w nędzy, zniszczony przez alkohol i choroby. Wzrastało w nim poczucie krzywdy, niedocenienia i odrzucenia, na które często się skarżył, m.in. w listach. Towarzyszyła mu opinia dziwaka mającego zbyt wygórowane pretensje. W 1877 r., pozbawiony wszelkich środków do życia, został pensjonariuszem Zakładu Św. Kazimierza w Ivry pod Paryżem, przeznaczonego dla polskich sierot i weteranów. Pograżając się w coraz większej samotności, pisał i malował aż do śmierci (1883). Pochowany został na cmentarzu w Ivry. W 1888 r. przeniesiono jego zwłoki do grobu zbiorowego na cmentarzu w Montmorency, jednakże dokładna lokalizacja miejsca jego spoczynku nie jest znana, a znajdująca się na cmentarzu tablica z nazwiskiem Norwida ma znaczenie symboliczne.

Mniej więcej dwie trzecie utworów poety pozostało w rękopisach. Były to m.in. dramaty (*Noc tysięczna druga*, *Wanda*, *Aktor*, *Za kulisami*, *Pierścień Wielkiej Damy*, *Kleopatra* i *Cezar*, *Miłość-czysta u kąpieli morskich*), poematy (*Assunta*, *A Dorio ad Phrygium*), nowele (*Tajemnica lorda Singelworth*, *Stygmat*, „*Ad*

*leones!*”), rozprawa filozoficzna *Milczenie*, liczne wiersze, przede wszystkim z pisanego przez dłuższy czas, a ujętego przez poetę w cykl w latach 1865-1866 *Vade-mecum*. Znanych jest również obecnie ponad tysiąc listów Norwida do różnych adresatów.

## 2. Człowiek wobec historii

Bohater poezji Norwida żyje w świecie Historii i Kultury. To one decydują o jego losach. Romantyczna Natura jest w tych utworach niemal nieobecna. Człowiek żyje tu wśród innych ludzi, wśród dzieł kultury tworzonych ich rękoma, czynów, których dokonują i których sprawcą jest także on sam.

„Przeszłość — jest to dziś, tylko cokolwiek dalej” — pisał poeta w wierszu *Przeszłość* (*Vade-mecum* II). Romantyczny historyzm sprawiał, że również Norwid widział we współczesności część wielkich dziejów, niezbędne przejście od tego, co było, do tego, co nastąpi. I w tej wiecznej perspektywie postrzegał teraźniejsze życie człowieka. Pojmował je jako drogę wiodącą do Boga, konieczną pracę, którą trzeba wykonać, aby zostać zbawionym. Historia była bowiem dla Norwida podążaniem jednostek ku świętości.

Stała pamięć o sakralnym wymiarze życia powodowała, iż Norwid nie godził się na ograniczanie pojęcia osoby ludzkiej poprzez podporządkowywanie jej racjom historycznym, np. idei absolutnego poświęcenia dla narodu. Dlatego — jak pisała Alina Witkowska w interpretacji historyzmu poety — podejmował polemikę z tymi romantycznymi przekonaniem na temat miejsca człowieka w historii, które, w jego mniemaniu, traktowały jednostkę jako instrument. Kwestionował więc prawo posługiwania się osobą w imię celów uznawanych przez zbiorowość za nadrzędne.

Problematyka ta pojawiła się już w pisanym w latach 1848-1849 dramacie *Zwoln*. Był to utwór o pokoleniu Norwida, powstały pod wpływem doświadczeń poety w kraju i wydarzeń Wiosny Ludów. Norwid poddał w nim krytycznej analizie moralność ludzi ukształtowanych przez despotyzm. Tyrania rodzi rozpacz i pragnienie odwetu. Toteż swoją generację poeta przedstawiał jako ludzi moralnie zniszczonych przez cierpienie, którzy na despotyzm

odpowiadają marzeniem o zemście i zapamiętując się w nienawiści, sami posługują się przemocą. „Młodość przemieniona w rozpacz. — Gwałtu ideał stający do walki z najokropniejszą gwałtu rzeczywistością” — taki obraz młodego pokolenia w Królestwie przekazywał Norwid Krasińskiemu. Uważał tę generację za straconą, nie tylko dlatego, że jej zrywy były bezowocne, ale przede wszystkim z powodu niezawinionego przez nią moralnego kalectwa. Warunki historyczne narzuciły jej bowiem zamknięcie w błędnym kole zła. Spowodowane nimi cierpienie odebrało ludziom możliwość działania zgodnie z wolą ich serc i umysłów, podporządkowując wszystkie ich czyny gwałtownemu sprzeciwowi wobec despotyzmu.

Ta krytyka „ideału gwałtu” nie oznaczała wszakże, by Norwid nie identyfikował się z uczuciami i doświadczeniami swego pokolenia. Przeciwnie, wielokrotnie podkreślał, iż do niego należy, a przedstawiając duchową mapę Europy w wierszu *Pieśń od ziemi naszej* (1850), wywodził swą tożsamość z polskiego cierpienia:

Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica,  
Tam jest mój środek dziś — tam ma stolica,  
Tam jest mój gród.

Generacyjne doświadczenia Norwida były inne niż Mickiewicza czy Słowackiego. W III cz. *Dziadów* Mickiewicz przedstawiał swych rówieśników jako tych, którym los przyniósł katorgę zamiast szczęścia walki. Słowacki w *Kordianie* obdarzył podchorążych wątpliwościami moralnymi, paraliżującymi ich czyn żołnierski. Pisząc *Zwolona* kilkanaście lat później, po długotrwałych doświadczeniach krajowych spisków i rewolucyjnych konspiracji, Norwid dostrzegał przede wszystkim ich moralnie niszczącą siłę i — przeciwnie niż jego poprzednicy — usprawiedliwiał swe pokolenie nie z braku działania, lecz z czynów, wskazując na cierpienie jako przyczynę zagubienia i zapamiętania w zemście. Z tej nowej perspektywy negował wartość wzoru patrioty-spiskowca i „idei wallenrodycznej”. Przeciwwstawiał jej ideę bohatera tytułowego (którego imię utworzył od staropolskiego czasownika „zwolić”, pojawiającego się w *Bogurodzicy*). Zwolon uosabiał w jego dramacie ideę czynu jako współdziałania z wolą Boga (z-woloną), wyzwającą (wy-z-woloną) z narzucanego przez sytuację pragnienia odwetu. Była to idea

chrześcijańskiego czynienia dobra, czynu zgodnego z w 1 Opatrzności.

W pismach Norwida pojawia się wielu bohaterów podobnych do Zwolona — postaci niepozornych, pozbawionych romantycznej efektowności, tytaniczmu Króla-Ducha czy Konrada z III cz. *Dziadów*. Ich heroizm polega na cichym i cierpliwym tworzeniu dobra. Tacy są „książę nieznany” Krakus z tragedii nazwanej jego imieniem oraz legendarna bohaterka tytułowa misterium *Wanda* (powst. 1851). Moralnego ładu poszukuje też bohater liryczny wiersza *Epos-nasza. 1848* (powst. 1851), będącego przykładem romantycznej recepcji *Don Kichota* Cervantesa i traktowanego przez interpretatorów jako poetycka autobiografia poety. Błędny rycerz jest tu przewodnikiem wędrowca, który przemierza świat marząc o swej prawdzie — uwięzionej Dulcynei. Szuka jej nie w podniebnych przestrzeniach i mesjanistycznych obietnicach — w wierszu pojawia się ironiczna aluzja do *Przedświtu* Krasińskiego — lecz w doczesnym życiu ziemskim. I nie przyjmuje prawd podsuwanych mu przez innych. Pozostaje wierny swej nieodnalezionej, dalekiej Dulcynei:

Ale cóż? — ptaki, co im się przywidzi,  
To wyśpiewują, przysiadłszy na tarczy  
Albo na hełmie moim — a duch widzi,  
Że kłamią — prawda jedynie wystarczy  
Nam, co za prawdą gonim, Don Kichotom,  
Przeciwko smokom, jadom, kulom, grotom!...

Najbardziej znaną „cichą postacią” jest w twórczości Norwida bohater pisanego w latach 1855-1859 poematu epickiego *Quidam* (1863): „bohaterem jest tylko ktoś — jakiś tam człowiek — quidam! Nic on nie działa, szuka tylko i pragnie dobra i prawdy, to jest, jak to mówią: nic właściwie nie robi — cierpi wiele, a zabity jest prawie że przypadkiem [...]”. Quidam (łac. ktos, pewien) może być każdym. Akcja tego utworu rozgrywa się w starożytnym Rzymie za czasów Hadriana. Lecz, podobnie jak w *Irydionie* Krasińskiego, Rzym jest tu nie tylko przykładem historycznym, ale i metaforą świata, zaś dzieje Quidama stają się paraboliczną <sup>0</sup>P°J<sup>^s</sup>j cią o człowieku, który próbuje odnaleźć w nim sens swojej rogi życia. Gdy Quidam wkracza w bramy Rzymu, strażnik pyta go. „Ktoś jest?”. Wędrując po mieście bohater poszukuje odpowiedzi na

to najważniejsze pytanie poematu. Ginie jednak „prawie że przypadkiem”, stając się jedną z anonimowych ofiar historii.

W wielu utworach Norwida pojawiają się także i wielkie, sławne postaci historyczne. I tak, w wierszu *Bema pamięci żałobny — rapsod* (powst. 1851), napisanym w rocznicę zgonu generała Józefa Bema, bohatera powstania listopadowego i Wiosny Ludów, Norwid nawiązywał do tradycji utworów opłakujących słynnych bojowników. Opis pogrzebu czerpie ze stylizacji antycznych i starożytności, a patos chwili podkreśla zharmonizowana z uroczystym tonem rapsodycznym forma wersyfikacyjna: polski heksametr. Orszak żałobników staje się tu symbolicznym pochodem ludzkości podążającej za nieustraszoną przewodniczką ku zwycięstwu — nie oręża jednak, lecz ku zwycięstwu duchowemu. Szereg wielkich osobowości pojawia się również w wierszu *Coś ty Atenom zrobił, Sokratesie* (powst. 1856), napisanym po pogrzebie Mickiewicza. Prócz tytułowego Sokratesa i Mickiewicza, poeta wspomina tu Dantego, Kolumba, Camóesa (słynnego poetę portugalskiego), Kościuszkę, Napoleona. Wszyscy oni — a postaci takich było w twórczości Norwida więcej — traktowani są przez poetę jako bohaterowie potrafiący wyzwolić swego ducha spod nacisku okoliczności, jako osobowości wyprzedzające swoją epokę i zdolne prowadzić ludzkość w jej świadomym i zgodnym z duchem chrześcijańskim tworzeniu dziejów.

Zarówno niepozorni i cisi, jak wielcy i sławni bohaterowie Norwida są indywidualnościami, które nie przypominają innych indywidualistów romantycznych: unoszonych namietnościami, rozdzieranych wewnętrznymi sprzecznościami, przeżywających tragiczne konflikty wartości. Najważniejsze postaci poezji Norwidowskiej są monolityczne. Są to ludzie szlachetni, podążający niezłomnie w stronę dobra niczym rycerze, jak generał Bem, jak Don Kichot. Ludzie ci stają nieugięcie naprzeciw swego losu.

Jak dziki zwier przyszło Nieszczęście do człowieka  
I zatopiło weń fatalne oczy...  
— Czekaj —  
Czy, człowiek, zboczy?

Tak pisał Norwid w wierszu *Fatum* (*Vade-mecum* XXX). Los, który spotykają szlachetne jednostki na swej drodze, staje się przyczyną

tragedii. Ich konsekwentne dążenia zderzają się bowiem z zewnętrznymi okolicznościami, ze społecznymi sprzecznościami i niszczącymi procesami historycznymi wywoływanymi przez ludzkie zło. Dzieje stają się dla takich jednostek torturą, wersją dantejskiej wędrówki przez ziemskie piekło i niszczą ostatecznie ich życie swym ciężarem. Tak ginie Quidam, gladiator z wiersza *Spartakus* (powst. 1857), czy murzyński przywódca amerykańskiego powstania niewolników, któremu w 1859 r. poeta poświęcił dwa wiersze: *Do obywatela Johna Brown* i *John Brown*. Tak również Norwid interpretował własne niepowodzenia i klęski — jako wpływ fatalizmu dziejów.

Od fatalnego biegu historii nieodłączną jest jego ironia. To ona właśnie wkrada się w wydarzenia dziejowe i w ludzkie usiłowania. W wierszu *Ironia* (*Vade-mecum* XXXV) poeta nazwał ją „koniecznym bytu cieniem”, zgrzytem towarzyszącym każdej próbie dokonania przez człowieka jakiegoś dzieła — czynem, piórem czy rzeźbiarskim dłutem. Ironia stanowiła także jedną z najważniejszych kwestii w estetyce i praktyce pisarskiej Norwida. Ironiczny sposób obserwowania oraz opisywania świata i ludzi był bowiem jego odpowiedzią na ironię rzeczywistości. Był próbą duchowego uniezależnienia się od niej i zarazem gorzkim wyzwaniem rzuconym własnemu losowi.

Tragizm w myśli Norwida nie jest pierwiastkiem świata takiego, jakim uczynił go Bóg. Jest on domeną historii tworzonej przez ludzi i skażonej ich niedoskonałością. Rzeczywistość historyczna przybiera tu często, np. w poemacie *Rzecz o wolności słowa*, kształt ruiny. Nie są to wszakże nastrojowe ruiny gotyckie, przyciągające wyobraźnię wielu romantyków. Norwid patrzył na ruinę jak klasyk, jak poeta śródziemnomorskiego antyku i widział w niej piękno czasu minionego, utraconą harmonię. Świat, jak pisał Jacek Trznadel w pracy o Norwidzie, jest tu ruiną pierwotnego zamysłu boskiego, który został zrujnowany przez zło, lecz może być zrekonstruowany, jeśli ludzkość będzie podejmować nieustanny wysiłek odbudowywania piękna własnych początków.

Z tej perspektywy Norwid oceniał i współczesną mu cywilizację europejską. Będąc baczny obserwatorem dokonującego się za jego czasów przełomu cywilizacyjnego, nie potępiał jednoznacznie zachodzących przemian. Zarówno w postępie technicznym i przemysłowym



słowym, jak w niektórych instytucjach i zjawiskach społecznych (np. w rozwoju parlamentaryzmu czy w emancypacji kobiet) widział szansę dla twórczej aktywności człowieka. Jednakże traktując cywilizację nie jak cel, lecz jako środek mający służyć moralnemu postępowi człowieka, wielokrotnie, szczególnie w późniejszych utworach i listach, krytykował stan Europy: upadek tradycji oraz tradycyjnych wartości, wszechmoc pieniądza, rywalizację interesów, nędzę, wzrastającą obcość między ludźmi i pojawienie się społecznej konsekwencji postępu przemysłowego — tłumy ludzkiego zastępującego autentyczne wspólnoty. Zmiany te obserwował z niepokojem, dostrzegając w nich tę samą tendencję, która cechować miała europejską cywilizację już w starożytnym Rzymie — skłonność do tworzenia mechanizmów niszczących wolność osoby ludzkiej.

### 3. Dziedzic i krytyk romantyzmu

Za istotną cechę pisarstwa Norwida uważa się nieraz jego krytyczny stosunek do romantyzmu. Norwid nie był jednak ani pierwszym, ani jedynym w swej epoce krytykiem romantycznych tendencji. Przez cały romantyzm przebiegał wewnętrzny nurt polemiki, odbywały się gwałtowne spory między poetami, między poetami a krytyką, a także dyskusje poszczególnych twórców z ich własną, przeszłą poezją, której wartość zdarzało im się nieraz później negować. Dla umysłowości Norwida znamieną wszakże była tendencja do traktowania romantyzmu jako zamkniętej całości, epoki już zakończonej. Toteż własną osobę i własny program poetycki lokował poza romantyzmem. Gdy w pisanej w 1848 r. przedmowie do *Niewoli* przedstawiał charakterystykę stanu literatury polskiej, przywoływał dawny spór romantyków z klasykami. Już wtedy miał bowiem poczucie, iż literatura ta dotarła do kolejnego punktu przesilenia, a więc, że jej rozwój przybrać musi teraz nowy kierunek. Czując się twórcą owej nowo powstającej poezji, Norwid budował swój program tak, by stała się ona przewyciężeniem i przekroczeniem istniejącego stanu literatury. Romantyzm był jego najważniejszym oponentem i — jak to zazwyczaj w takich sporach bywa — jego krytyka dotyczyła romantyzmu w pewien sposób przez

samego poetę zinterpretowanego. Uwydatniała tylko niektóre cechy pisarstwa poprzedników Norwida, w pewnej jedynie mierze uwzględniając różnorodność ich propozycji.

Norwid przeciwstawiał się przede wszystkim romantyzmowi w jego Mickiewiczowskiej wersji, na którą składać się miał mesjanizm i postulat martyrologii, ograniczenie do kwestii polskiej i pomijanie problemów ogólnoludzkich, lekceważenie jednostki oraz społeczeństwa przez absolutyzację pojęcia narodu, oderwanie od rzeczywistości i czasu teraźniejszego, jednostronny spirytualizm oddzielający ideę — „upiorowe myślenie myślenia” — od życia i materialnego konkretnego. Ów romantyzm w widzeniu Norwida różnił się więc znacznie od dzisiejszego rozumienia sensów Mickiewiczowskiej poezji i wiele jego zarzutów może się obecnie wydawać niesłusznych. To stanowisko było jednakże uzasadnione panującym w owym czasie sposobem recepcji idei i praktyki poetyckiej Mickiewicza. Norwid atakował bowiem to, co ówczesni odbiorcy uważali za najistotniejsze cechy literatury narodowej.

Krytykując romantyzm, poeta pozostawał zarazem w kręgu pytań przez romantyzm postawionych i poszukiwał na nie nowych, lepszych odpowiedzi. Odpowiedzi te — jak zauważyła Zofia Stefanowska — nie mogły być jednak całkiem nowe, bo kierunek poszukiwań wytyczony został przede wszystkim przez romantyczny zespół problemów. Zarówno sposób stawiania kwestii światopoglądowych, jak i wyobrażenia Norwida, były więc w dużej mierze uzależnione od jego oponenta — romantyzmu. Poeta pozostawał, zgodnie zresztą z własnym przekonaniem o dialogowości wszelkiej kultury, w stałej dyskusji z romantycznym dziedzictwem.

Jednym z najważniejszych utworów programowych Norwida był opracowany przez niego w 1850 r. traktat poetycki *Promethidion. Rzecz w dwóch dialogach z epilogiem*. W formie nawiązującej do dialogów Platonów przynosił on koncepcję sztuki jako dzieła syntezy przewyciężającego jednostronność sztuki romantycznej. Sztuka, sądził Norwid — nie tylko literatura, ale także plastyka i muzyka — łączyć powinna w sobie wszystko to, co we w s p o<sup>1 c ^</sup> cywilizacji pozostaje rozdzielone: idee i materialną P<sup>r f ^</sup> k? 'wość z pracą fizyczną i przemysłem, artystę i społeczeństwo, nwość z kulturą światową, tradycję ze współczesnością. Powinna yc

całością Piękną, Dobrą i Prawdą. Tak rozumiana sztuka miała nadawać jedność rozbitej rzeczywistości człowieka i stając się zarazem „najwyższym z rzemiosł apostoła” oraz „najniższą modlitwą anioła” — podnosić jego życie do sfery sacrum. Miała przemieniać człowieka z prochu w odprysk Boskiego piękna:

Kształtem miłości piękno jest — i tyle,  
Ile ją człowiek oglądał na świecie,  
W ogromnym Bogu albo w sobie-pyle,  
Na tego Boga wystrojonym dziecię;  
Tyle o pięknym człowiek wie i głosi —  
Choć każdy w sobie cień pięknego nosi  
I każdy — każdy z nas — tym piękna pyłem.

Prawdziwa sztuka w pojęciu Norwida — podobnie jak w estetyce romantycznej — wolna jest od funkcji dydaktycznych czy rozrywkowych. Pełni bowiem funkcję sakralną i jej sens mieści się w ramach eschatologicznie ujmowanej historii człowieka. Ma ona wartość ocalającą, zbawczą. Jest pracą powrotu człowieka do Boga:

Bo piękno na to jest, by zachwycać  
Do pracy — praca, by się zmartwychwstało.

Ścisłe łączenie sztuki z pracą w jednym pojęciu twórczego wysiłku, którego zadaniem jest integracja ludzkiej aktywności, pojawiło się także w innych, podejmujących problematykę estetyczną tekstach Norwida, m.in. w rozprawie *O sztuce (dla Polaków)* oraz w odczytach *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*. Odczyty te poświęcił Norwid analizie dzieł autora *Anhellego*, *Beniowskiego* i *Króla-Ducha* oraz niektórych utworów Krasińskiego, podnosząc rangę twórczości obu tych poetów ponad dokonania Mickiewicza. Zarazem przedstawiały one własne przekonania mówcy na temat stanowiska poety w społeczeństwie. Wskazywały, iż jego rola polega na tworzeniu literatury czynnej, a więc takiej, która kierowałaby cywilizacyjnymi przemianami i przeobrażała historię świata.

Manifestem był także cykl *Vade-mecum* (łac. „Idź ze mną”), przeznaczony „na zrobienie skrętu koniecznego w poezji polskiej”. Jego tytułowe wezwanie (stanowiące aluzję do słów wypowiedzianych przez Wergiliusza do Dantego na progu

piekła) skierowane było do czytelnika, którego przewodnikiem w jego życiowej wędrówce chciał być Norwid. W pierwszym wierszu *Klaskaniem mając obrzękłe prawice*, przedstawiał się jako ktoś dla kogo już nie ma miejsca wśród „wielkoludów” — uznanych wieszczów — i kto wybiera swą niezależną od nich, samotną drogę współczesnego Dantego. Poeta-pielgrzym przemierzał w swej podróży najczęściej „szlaki bite cudzym cierpieniem”, ujawniając i piętnując wady społeczeństwa drugiej połowy XIX wieku. Wiele z dostrzeżonych przyczyn ludzkiego cierpienia, takich jak np. przekleństwo wielkomiejskiej nędzy czy nieubłagana pogoń za pieniądzem, pojawiło się tu jako problem po raz pierwszy w poezji polskiej. Najbardziej jednak znanym utworem cyklu stał się poemat *Fortepian Szopena*. Jego tłem historycznym było wyrzucenie na bruk uliczny przez żołnierzy rosyjskich fortepianu (na którym grywał niegdyś Chopin) podczas dewastacji i rabunku warszawskiego pałacu Zamoyskich w 1863 r. Zawierał on także wspomnienia przyjaźni autora z Chopinem i słuchania jego muzyki. Poemat ten najczęściej był interpretowany jako utwór, w którym Norwid uznał muzykę Chopina za estetyczne i etyczne dopełnienie braku doskonałości właściwego ludzkim dziełom, zniszczenie zaś jego fortepianu potraktował jako ironiczny los, spotykający dokonania wyprzedzające swą epokę.

W *Rzeczy o wolności słowa* Norwid raz jeszcze przeciwstawiał się swoim literackim poprzednikom, sobie przypisując rolę kogoś, kto ma na pieczy „prosty, spoiny interes pospolitej ... rzeczy”. Patrząc na Polskę z właściwej jego poezji uniwersalistycznej perspektywy, a zarazem mając doświadczenia obserwatora współczesnej cywilizacji zachodnioeuropejskiej, występował jako rzecznik obywatelskiego odnowienia kraju. „Polska jest ostatnie na globie społeczeństwo, a pierwszy na planecie naród” — pisał, dorzucając oskarżenie: „Polak jest olbrzym, a człowiek w Polaku jest karzeł — jesteśmy karykatury, jesteśmy tragiczna nicość i śmiech olbrzymi... (list do Michaliny Zaleskiej, 14X11862). Piszac te ostre słowa, Norwid oskarżał zarazem kulturę romantyczną, iż uświęcając pojęcie narodu, nie wykształciła ani polskiego pojęcia człowieka, ani przekonania o wartościach społecznych. Toteż sam wysuwał postulaty unowocze-

śnienia społeczeństwa polskiego, poddając konkretne projekty dotyczące oświaty, parlamentaryzmu, prasy, jawności opinii, rozumienia prawa. Owe dążenia jedynie pozornie mogły go wszakże zbliżyć do haseł krajowych pozytywistów. Ta bowiem, postulowana działalność praktyczna miała dla niego znaczenie — tak jak sztuka — przede wszystkim w ramach romantycznej historiozofii, miała zbliżyć człowieka do jego celów finalnych.

#### 4. Milczenie i dialog

W późnej rozprawie filozoficzno-literackiej zatytułowanej *Milczenie* (powst. 1882) Norwid pisał, iż każda wypowiedź człowieka zawiera w sobie zawsze część przemilczaną. *Zawsze* coś pozostaje niedopowiedziane i zawisa jakby w ciszy. Słowa nigdy nie wypowiadają całej prawdy. Zawiera się ona nie tylko w słowach, ale także w okalającym je milczeniu. Przemilczenie nazwał Norwid częścią mowy. Słowa mają w sobie niepokój, domagają się innych słów, które byłyby ich dopełnieniem przez mówiącego, bądź drugą, rozmawiającą z nim osobę. „Mowa, dlatego że jest mową, musi być nieodzownie dramatyczną! I jakże byłaby inaczej mową? Monolog nawet jest rozmową ze sobą albo z duchem rzeczy” — twierdził poeta. Każda mowa jest więc w rzeczywistości dialogiem — z kimś lub z czymś. Do jej sensu ludzie mogą się przybliżać tylko przez kolejne wypowiedzenia, wypełnianie słowem sfery milczenia oraz tworzenie nowych niedopowiedzeń, które będą wymagały następnych słów. Cisza jest więc niezbędną częścią i rozmowy, i każdego dzieła literackiego, nie tylko dramatu. W *Białych kwiatach* jej rolę w literaturze porównał poeta do znaczenia bieli (jako braku koloru) w malarstwie.

Spotkanie z drugim człowiekiem było w utworach Norwida zawsze dramatyczne. Wiązało się ono z oczekiwaniem na porozumienie i jednocześnie — z niemożliwością wypowiedzenia wszystkiego. Ten wątek komunikacji i towarzyszącego jej nieporozumienia oraz samotności obecny jest np. w powstałych w roku 1872 dramatach *Kleopatra i Cezar* oraz *Pierścień Wielkiej Damy*. Tu nie ma „rozmów szczęśliwych”, a człowiek — „niemowlę niewysłowionych rzeczy” nie

odnajduje słów, które mogłyby go wyrazić. Świat ~  
.j , . . . / . . ^wtat porozumienia  
idealnego pojawia się natomiast w poemacie *Assunta czyli S orzenie* (powst. 1870). Milczenie bohaterki tego utworu, oniemiałej<sup>^</sup>bec grozy świata, interpretowano często parabolicznie — „<sub>a</sub>k<sub>o</sub>c<sub>i</sub>s<sub>z</sub>ę komunikacji bezsłownej, najwyższą sztukę zastępującą zawsze utomne dialogi.

Lecz dialog to nie tylko niedoskonała rozmowa między ludźmi. Dialog stanowi w myśli Norwida podstawę kultury. Tak jak słowo jest dopełnieniem innego słowa, tak utwór literacki czy inne dzieło sztuki dopowiada sensy dzieł poprzednich, tak późniejsze epoki historyczne wypełniają to, co było milczeniem w epokach przeszłych. Historia kultury jest więc ciągłym dialogiem, w którym dokonuje się powolne nazywanie świata. Tak ludzie odkrywają nazwy ukryte w rzeczach, nadane rzeczom przez Boga.

„Odpowiednie dać rzeczy — słowo!” — w ten sposób Norwid określał zadanie poety w wierszu *Ogólniki*, poprzedzającym cykl *Vade-mecum*. To przekonanie miało zasadnicze znaczenie dla jego prób stworzenia takiej nowej normy liryki polskiej, która umożliwiałaby jej owo „odpowiednie” nazwanie rzeczy. „Ani Polacy, ani język polski nie mają pojęcia o istnej liryce” — pisał w jednym z listów. Obowiązującą poetykę — a była to poetyka zmierzającego romantyzmu — winił za sztywną regularność rytmiczną, za piosenkowość, gładkość, swojską stylizację na ludowość. Owa nadmierna płynność języka powodowała, jak sądził, bezmyślność odbiorcy, którego myśl nie zatrzymywała się na sensach niesionych przez słowa. Toteż Norwid chciał być i stał się destrukto-rem polskiej normy liryczności uformowanej przez wielkich romantyków, a później zwulgaryzowanej przez epigonów. Sztuczną gładkość próbował zastąpić kolokwialnym, zbliżonym do rozmowy rytmem języka, dążąc do zmniejszenia przedziału między poezją a prozą. Wprowadzał różne innowacje wersyfikacyjne: wiersz nieregularny o zróżnicowanej liczbie zgłosek czy wiersz bezrymowy. Stosował własną interpunkcję z dużą ilością pauz i wielokropków, stanowiącą próbę wprowadzenia nowej ekspresji ciszy. Jego graficzne zapisy słów, nieraz odkształconych, odbiegały wielokrotnie od przyjętych norm. Słowa te — czasami pochodzenia staropolskiego lub zaczerpnięte z języka naukowego — dzielił na znaczące człony.

W ten sposób próbował ujawnić ich etymologię i zarazem zapomniane, milczące sensy. Tworzył także wiele neologizmów. Wszystkie te środki miały zatrzymywać myśl czytelnika, tworzyć rodzaj poetyckiej chropowatości, zmuszającej go do wysiłku zastanowienia się nad sensem słów i własnego dopowiedzenia tego, co przez poetę wypowiedziane nie zostało. Norwid odrzucał także niektóre charakterystyczne dla romantyzmu gatunki literackie, zastępując je formami pozbawionymi ścisłej przynależności gatunkowej. Często stosował parabolę, alegorię i symbol. W ten sposób nadawał swym utworom zamierzoną „ciemność”, która miała skłaniać odbiorców do poszukiwania i dialogu.

Decyzja stworzenia nowego języka poetyckiego była — jak zauważył w swej pracy o Norwidzie Zdzisław Łapiński — postanowieniem dramatycznym. Bowiem nowy język wymagał też nowej postawy od odbiorcy, zakładał, że zechce on zerwać z dotychczasowymi przyzwyczajeniami. Tymczasem tworzenie poezji odbiegającej zarówno od istniejących wzorów literackich, jak i nie przypominającej języka współczesnych oraz wymaganie nowej, czytelniczej aktywności skazywało poetę na brak porozumienia i zerwanie tak dla niego ważnego dialogu. Skazywało go na milczenie czytelników. Ten dylemat stawiał Norwid w wykładach *O Juliuszu Słowackim*: „jakże albowiem, posuwając społeczeństwo w przyszłość i język uczuć przyszłych mu przynosząc, porozumiewać się jasno z obecnością — jakże można swobodnie rozmawiać z ludźmi, których język się tworzy?”. Toteż sądząc, iż jego poezja wyprzedza epokę, Norwid wypowiadał swoją samotność oraz przekonanie, że tworzy dla czytelników przyszłości: „dzisiejszej Polski obywatelem nie jestem, tylko trochę-przeszłej i dużo-przyszłej” — pisał.

## XIX. Romantyzm po romantyzmie

Schyłek romantyzmu wiąże się tradycyjnie z klęską powstania styczniowego, przypada on więc na lata 1863-1864. Jak każda tego typu data, i ta jest umowna. Oznaki nowych, odmiennych dążeń i sposobów myślenia, które dojrzały kształt zyskały w polskim pozytywizmie, pojawiały się wcześniej: w koncepcjach filozofii narodowej, w rozrachunkach z poezją romantyczną — nie tylko w krytykach Norwida, ale także pokolenia przedburzowców, w szczególności **Michała Bałuckiego** (1837-1901) i **Józefa Szujskiego** (1835-1883), w realistycznych dążeniach prozy.

Choć upadek powstania styczniowego spowodował ostry zwrot przeciwko romantyzmowi dziedzictwu, zarówno w stylu uprawiania polityki, jak w literaturze, nie był to bynajmniej koniec romantyzmu w kulturze polskiej. Przeciwnie — był to początek jego nowego, równie intensywnego życia. Romantyzm stworzył wzór na tyle trwały i całościowy, iż każda nadchodząca epoka musiała się do niego ustosunkować, szczególnie, iż długo jeszcze Polska pozbawiona miała być niepodległości. Ów spadek literacki dostarczał bowiem nie tylko poetyckich i prozatorskich form opisu rzeczywistości. Był stylem odczuwania i działania — stylem bycia, wobec którego każde pokolenie, chcąc nie chcąc, zmuszone było się opowiedzieć, choćby przez zanegowanie jego wartości. Był także językiem porozumiewania się polskiej zbiorowości, szczególnie w chwilach narodowego zagrożenia lub w momentach wielkich uniesień.

Toteż można mówić o romantyzmie Elizy Orzeszkowej i Bolesława Prusa — o straconych nadziejach i „ranie niezasklepionej”,

wspomnieniach rzeczy „na dnie pamięci i na dnie serca zawsze żyjących”, o „to... tamto... tego...” powtarzanym przez Benedykta Korczyńskiego w *Nad Niemnem* (1887) i o polskich żołnierzach wolności, którzy jak Ignacy Rzecki w *Lalce* nigdy nie zapomną dnia bitwy: „jeżeli kiedyś zapyta mnie Pan Bóg: pocom żył na świecie?... po to — odpowiem — ażeby trafić na jeden taki dzień”.

Można mówić o romantyzmie Henryka Sienkiewicza, o micie romantycznej Ukrainy w *Trylogii* (1883-1888), o echem gawęd szlacheckich i magii romantycznego języka ożywiającego wielkie powieści...

... o romantyzmie Stanisława Brzozowskiego — filozofii bohaterstwa i czynu wspartego na intelektualnej powadze, przeciwstawionemu „Polsce zdzieciniałej”, zamykającej się w swoich czterech ścianach domu i żywiącej się kulturą, w której Sienkiewicz jest „już wyrafinowaniem”...

... o romantyzmie Stanisława Wyspiańskiego — spętaniu, z którego oswobodzić usiłuje się Konrad w *Wyzwoleniu* (1903), wykrzykując do Geniusza: „Poezjo precz! Jesteś tyranem!” i dodając (metodą Guślarza z *Dziadów*): „A kysz, a kysz, a kysz!”...

... o romantyzmie Stefana Żeromskiego i jego klechdach powstańczych *Echa leśne* (1905) i *Wierna rzeka* (1912), o mesjanistycznej sile grobów polskich w *Mogile* (1894) i *Urodzie życia* (1912), o tragicznej ironii losu polskiego i legendzie napoleońskiej w *Popiołach* (1904).

Wielbicielem Słowackiego był Józef Piłsudski, który widział w jego twórczości porywającą potęgę nieugiętego ducha zdolnego tworzyć historię. Na wileńskim cmentarzu na Rossie znajduje się grobowiec Piłsudskich, na jego płycie widnieje napis: „Matka i Serce Jej Syna”. Zapisem testamentowym marszałek kazał wyrzeć pod spodem te, zaczerpnięte z odmiany V pieśni *Beniowskiego*, słowa:

Kto mogąc wybrać, — wybrał zamiast domu  
Gniazdo na skałach orła... niechaj umie  
Spać — gdy zrennice czerwone od gromu,  
I słyhać... jęk szatanów w sosen szumie...  
Tak żyłem...

Pierwszym pragnieniem poetów II Rzeczypospolitej chcących dać początek nowej poezji niepodległej Polski było — wedle określenia Antoniego Słonimskiego — zrzucenie z ramion „płaszcz Konrada”. Niewielu było takich, którym się to udało, jako że ostentacyjnie odrzucając romantyczne wzorce, często nie mogli się bez nich obyć. Również poeci futuryści, obwieszczając początek nowego kierunku i rozliczając się z tradycją, przede wszystkim chcieli usunąć z kultury „neświeże mumie mickiewiczów i słowackich”. Lecz wraz z wrześniem 1939 r. powraca już jawnie romantyczny krąg znaczeń i symboli — rozumianych jako podstawowy kanon polskości. Ożywa Norwid w poezji „Sztuki i Narodu”, ożywa Słowacki w wierszach Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Tyrteizm i romantyczna nostalgia znaczą twórczość Jana Lechonia i innych wojennych emigrantów.

Można mówić o ironicznym romantyzmie Tadeusza Konwickiego: „Umrzeć za Polskę. W ogóle umrzeć” (*Kalendarz i klepsydra*, 1976) i autora *Jeziora Bodeńskiego* (1946) — Stanisława Dygata, o romantyzmie Józefa Czapkiego, Jerzego Krzysztonia, Włodzimierza Odojewskiego...

... o romantyzmie jako wielkim oponentem Witolda Gombrowicza w sporze o człowieczeństwo Polaków...

... o tyrtejskim micie wspólnoty Solidarności i martyrologicznym romantyzmie stanu wojennego od 1981 r.

Na początku lat dziewięćdziesiątych XX w., w dobie III Rzeczypospolitej pojawiło się przekonanie o kryzysie romantycznej kultury symbolicznej, o nieodwracalnym być może kresie proponowanego przez romantyzm stylu istnienia. Nie można jeszcze sprawdzić słuszności tego przekonania, bo — jak pisał Słowacki w *Godzinie myśli* — „powieść nie skończona...”.

## Wybrana bibliografia współczesna

### Podstawowe syntezы i opracowania ogólne

- Literatura krajowa w okresie romantyzmu. 1831-1863*, t. I pod red. M. Janion, B. Zakrzewskiego i M. Dernałowicz, Kraków 1975; t. II pod red. M. Janion, M. Dernałowicz i M. Maciejewskiego, Kraków 1988; t. III pod red. M. Janion, M. Maciejewskiego i M. Gumkowskiego, Warszawa 1992.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1984.
- Polska myśl filozoficzna i społeczna*, t. I pod red. A. Walickiego, Warszawa 1973.
- Problemy polskiego romantyzmu*, seria I pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971; seria II pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974; seria III pod red. teje, Wrocław 1981.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku* pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.
- Witkowska A., *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1986.
- Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Warszawa 1997.

### Inne opracowania okresu i poszczególnych problemów

- Biblioteka Narodowa, seria wydawnicza, powst. w 1918 r. w Krakowie, obecnie ukazująca się we Wrocławiu (Ossolineum) pod red. J. Błosińskiego i M. Klimowicza, na którą składają się wzorowe wydania najwybitniejszych utworów literatury polskiej i światowej w opracowaniu filologicznym, opatrzone wstępem monograficznym o autorze i dziele oraz dokładnym komentarzem, m.in. wydania utworów romantycznych, np.: A. Malczewski, *Maria*, oprac. R. Przybylskiego, 1960; *Walka romantyków z klasykami*, oprac. i wstęp S. Kawyna, 1960; *Ballada polska*, oprac. Cz. Zgorzelskiego i I. Opackiego, 1962; W. Pol, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Janion, przypisy M. Grabowskiej, 1963; J. Słowacki, *Fantazy*, oprac. M. Inglota, 1968; Z. Krasiński, *Nie-Boska Komedia*, wyd. M. Grabowskiej, wstęp M. Janion, 1974; A. Fredro, *Zemsta*, oprac. M. Inglota, 1986; J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, oprac. M. Piwińskiej, 1991; A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, oprac. S. Chwin, 1991; A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, oprac. Cz. Zgorzelskiego, 1997.

- Biblioteka Romantyczna pod red. M. Janion — seria tomów ukazująca się od 1978 r. w Krakowie, zawierających eseje i antologie poświęcone różnym romantycznym tematom, ideom, stylom, m.in.: R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, 1978; A. Kowalczykowa, *Ciemne drogi szaleństwa*, 1978; M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, 1979; R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, 1982; M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, 1984; Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków*, 1992; I. Jarosińska, *Kuchnia polska i romantyczna*, 1994.

- Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu* pod red. E. Graczyk i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 1993.

- Bieńczyk M., *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Warszawa 1990.

- Csató E., *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960.

- Grabowska M., Janion M., *Antologia romantycznej poezji krajowej 1831-1863*, Warszawa 1958.

- Inglot M., *Cyprian Norwid*, Warszawa 1991.

- Janion M., *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962; *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969; *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975; *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980; *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984; *Wobec zła*, Chotomów 1989; *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990; *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991.

- Janion M. i Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.

- Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.

- Kijowski A., *Listopadowy wieczór (w:) Granice literatury. Wybór szkiców krytycznych i historycznych*, t. II, zebrał, oprac. i wstępem poprzedził T. Burek, Warszawa 1991.

- Kiślak E., *Car-Trup. Król Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991.

- Kopczyńska Z. i Pszczołowska L., *O wierszu romantycznym*, Warszawa 1963.

- Kowalczykowa A., *Słowacki*, Warszawa 1994.

- Łapiński Z., *Norwid*, Kraków 1971.

- Łubieński T., *Norwid wraca do Paryża*, Kraków 1989.

- Maciejewski J., *Przedburzowcy. Z problematyki przełomu między romantyzmem a pozytywizmem*, Kraków 1971.

- Maciejewski J., *Mickiewicza wielkopolskie drogi*, Poznań 1972.

- Maciejewski M., *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970; *Poetyka — gatunek — obraz*, Wrocław 1977.

- Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia, Niemcy, Francja*. Wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowej, Warszawa 1975.

- Nasze pojedynki o romantyzm* pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995.

- Nawarecki A., *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki — poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991 (rozdz. o romantycznej recepcji Baki).

- Opacki I., *W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*, Katowice 1995.

- Piwińska M., *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1972; *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.

- Poklewska K., *Aleksander Fredro*, Warszawa 1977.

*Polska liryka religijna* pod red. S. Sawickiego i P. Nowaczyńskiego, Lublin 1983.  
 Przyboś J., *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1965.  
 Przybylski R., *Słowo i milczenie. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.  
 Rymkiewicz J.M., *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Warszawa 1977; *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982; *Kilka szczegółów*, Kraków 1994.  
 Sikora A., *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1984.  
 Siwicka D., *Ton i bicz. Mickiewicz wśród towiańczyków*, Wrocław 1990.  
 Sławińska I., *O komediach Norwida*, Lublin 1953; *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.  
*Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 10-11 grudnia 1979* pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.  
 Stefanowska Z., *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Mickiewicza*, Warszawa 1962; *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976; *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.  
*Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 6-7 grudnia 1982* pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986.  
 Szturc W., *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992.  
 Tomkowski J., *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.  
 Treugutt S., *„Beniowski”. Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1964; *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie* pod red. M. Prussak, Warszawa 1993.  
 Trojano wieżowa Z., *Rzecz o młodości Norwida*, Poznań 1968.  
 Trybuś K., *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993.  
 Trznadel J., *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978.  
*Trzyście arcydzieł romantycznych* pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996.  
 Walicki A., *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*, Warszawa 1970; *Między filozofią, religią i polityką. Studia o myśli polskiej epoki romantyzmu*, Warszawa 1983.  
 Weintraub W., *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977; *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982.  
 Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1962; *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1975; *Wielcy romantycy polscy. Sylwetki. Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid*, Warszawa 1980; *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987; *Towiańczycy*, Warszawa 1989.  
 Zakrzewski B., *„Palen dla cara”. O polskiej poezji patriotycznej i rewolucyjnej XIX wieku*, Wrocław 1979; *Fredro nie tylko komediopisarz*, Wrocław 1993.  
*Zdziwienia Kraszewskim* pod red. M. Zielińskiej, Wrocław 1990.  
 Zgorzelski Cz., *O sztuce poetyckiej Mickiewicza*, Warszawa 1976; *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981.  
 Żmigrodzka M., *Karmazyn, Palestrant i wiek XIX*, wstęp do: H. Rzewuski, *Pamiętki Soplicy*, opr. Z. Lewinówny, Warszawa 1961; *Problemy romantycznego przełomu* (w:) *Studia romantyczne* pod red. autorki, Wrocław 1973.

## Indeks nazwisk

Indeks obejmuje tylko zasadniczy tekst (bez bibliografii). Tłustym drukiem wyróżniono strony, na których znajdują się ważniejsze omówienia dotyczące poszczególnych autorów.

Abelard Pierre 25	Bem Józef 224
Ajschylos 102, 142	Beniowski Maurycy August 160
Andrzejewski Jerzy 124	Bernard z Clairvaux św. 165
Angelus Silesius (Anioł Ślązak, właśc. Johann Scheffler) 95, 165	Berwiński Ryszard (1817-1879) <b>210</b>
Angres David de 92	Bestużew Aleksandr Aleksandrowicz 40, 98
Anioł Ślązak zob. Angelus Silesius	Bielowski August (1806-1876) 86
Ankwiczówna Henrietta Ewa (zam. Sołtykowa, 2 v. Kuczkowska) 92	Blake William 165
Ariosto Ludo vico 116, 161	Bobrowa Joanna zob. Bóbr-Piotrowicka Joanna
Arnim Achim von 198	Bogusławski Wojciech 113
Arystoteles 68	Böhme Jakob 95, 165
Augustyn Św. 165	Boileau-Despreaux Nicolas 68
	Bonald Louis de 132
Bachórz Józef 201	Bonawentura Św. 165
Baczyński Krzysztof Kamil 235	Borkowski Aleksander (Leszek) Dunin (1811-1896) 86, 192
Baka Józef, ks. (1707-1780) 124, 209	Borkowski Józef Dunin (1809-1843) 86
Baliński Karol (1817-1864) <b>121</b> , 207	Borowy Wacław 29, 214
Ballanche Pierre-Simon 133	Boy zob. Żeleński Tadeusz
Balzac Honoré de 190, 198	Bóbr-Piotrowicka Joanna z Morzkowskich 127, 165
Bałucki Michał (1837-1901) 233	Brandys Kazimierz 144
Bartholdi Frédéric A. 36	Branicka Elżbieta (Eliza) zob. Krasińska Elżbieta
Baudelaire Charles 55, 106	Brentano Clemens 198
Bécu August 58, 98, 107	
Bécu Salomeą z Januszkowskich (1 v. Słowacka) 58	

- Brockhaus Friedrich Arnold 213  
 Brodziński Kazimierz (1791-1835) **67-68**, 71, 75  
 Broniewski Władysław 211  
 Brontë Charlotte 198  
 Brontë Emily 55, 198  
 Brown John 225  
 Brzozowski Stanisław 155, 234  
 Buczkowski Leopold 57  
 Burger Gottfried August 55  
 Byron George Gordon 24, 31, 46, 51-52, 55, 60, 62, 102, 111, 113, 119, 126, 147, 160, 162  
 Calderon de la Barca Pedro 166  
 Camões Luis Vaz de 224  
 Cervantes Saavedra Miguel de 215, 223  
 Chateaubriand François René de 31, 126-127  
 Chłędowski Walenty (1797-1846) 87  
 Chmielnicki Bohdan 54  
 Chodakowski Dołęga Zorian (właśc. Adam Czarnocki, 1784-1825) **18**  
 Chodźko Aleksander (1804-1891) 116  
 Chodźko Ignacy (1794-1861) **144**  
 Chodźko Leonard (1800-1871) 43  
 Chojcecki Edmund (1822-1899) **199**  
 Chopin Fryderyk (1810-1849) 84, 127, 219, 229  
 Cichowski Adolf 97  
 Cieszkowski August (1814-1894) 90, 133, 171, 216-217  
 Csató Edward 119  
 Czacki Tadeusz 46  
 Czajkowski Michał (Sadyk Pasza, 1804-1886) **54**, 84  
 Czapski Józef 235  
 Czarotoryski Adam Jerzy (1770-1861) 8, 84-85, 182  
 Czczot Jan (1796-1847) 9  
 Dante Alighieri 96, 120, 128, 208, 218, 224, 228-229  
 Dąbrowska Maria z Szumskich 151  
 De Quincey Thomas 106  
 Dejmek Kazimierz 103  
 Delacroix Eugene 31, 36  
 Delaroche Paul 219  
 Delavigne Casimir 78  
 Delille Jacques 142  
 Dembowski Edward (1822-1846) **118**, 195, 205-207  
 Deybel Ksawera 151  
 Dickens Charles 198  
 Dmochowski Franciszek Ksawery (1762-1808) 68, 142  
 Dmochowski Franciszek Salezy (1801-1871) 69  
 Dumas Alexandre, ojciec 198, 200  
 Dygat Stanisław 235  
 Dziekoński Józef Bohdan (1816-1855) **206**  
 Eckhart (Mistrz Eckhart) 95  
 Ehrenberg Gustaw (1818-1895) **121**, **210**, 216  
 Emerson Ralph Waldo 155  
 Faleńska Maria z Trębickich 208, 219  
 Faleński Felician Medard (1825-1910) **212**  
 Felińska Ewa z Wendorffów (1793-1859) **121**  
 Filleborn Seweryn (1815-1850) **206**  
 Floryan Władysław 166  
 Fourier Charles 90  
 Franciszek z Asyżu św. 165  
 Fredro Aleksander (1793 lub 1791-1876) 28, **184-193**, **195-196**  
 Fredro Andrzej Maksymilian 186  
 Fredro Jan Aleksander (1829-1891) 186  
 Fredrowa Zofia z Jabłonowskich (1 v. Skarbkowa) 186  
 Friedrich Caspar David 156  
 Garczyński Stefan (1805-1833) **77**, 81, 84, 92, **111**, 147  
 Gaszyński Konstanty (1809-1866) **77**, 79, 84, 144, 171, 211  
 Giedymin, wielki książę litewski 8  
 Giller Agaton (1831-1887) **121**  
 Goethe Johann Wolfgang 19, 23, 28, 31, 92, 102, 108, 111, 171, 197  
 Gogol Nikołaj Wasiljewicz 198  
 Gombrowicz Witold 144, 196, 235  
 Gomulicki Juliusz Wiktor 214  
 Gomulicki Wiktor 213  
 Gosławski Maurycy (1802-1834) **77**, 81  
 Goszczyński Seweryn (1801-1876) **45**, 51, **54**, **56-57**, 60, 77, 84, 86, 150, 152, 179, 195, 206  
 Grabowski Michał (1804-1863) **45**, 69, 146  
 Grottger Artur 121  
 Grzegorz XVI, papież 109, 123  
 Hadrian, cesarz rzymski (Publius Aelius Hadrianus) 223  
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 133  
 Hercen Aleksandr Iwanowicz 219  
 Herder Johann Gottfried 41, 68  
 Hoene-Wroński Józef Maria (1776—1853) 90  
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 55, 198  
 Hołowiński Ignacy (1807-1855) 146  
 Homer 141-142  
 Hugo Victor 55, 60, 112, 119, 126, 198  
 Inglot Mieczysław 164  
 Iwaszkiewicz Jarosław 57  
 Jabłoński Adolf (pseud. Julian Jasieńczyk, 1825-1887) **121**  
 Jan II Kazimierz, król polski 119  
 Jan od Krzyża Św. 165  
 Janion Maria 11, 21, 34, 41, 99, 107-108, 124, 132, 176, 183, 193, 200, 205, 210  
 Januszkiewicz Adolf (1803-1857) 97, **121**  
 Januszkiewicz Eustachy (1805-1874) 85  
 Jański Bogdan (1807-1840) 153  
 Jasiński Zbigniew 210  
 Jatowt Maksymilian (pseud. Jakub Gordon, 1826 lub 1827-1895) **121**  
 Jełowicki Aleksander (1804-1877) 85  
 Jeżowski Józef (1793-1855) 9-10  
 Joanna d'Arc św. 36  
 Kaczkowski Zygmunt (1825-1896) **144**, 199  
 Kajsiewicz Hieronim (1812-1873) **77**, 84  
 Kalergis Maria (ur. Nesselrode, 2 v. Muchanowa) 218-219  
 Kamiński Jan Nepomucen (1777-1855) 87, 187  
 Karpiński Franciszek 9  
 Kitowicz Jędrzej 145  
 Kłaczko Julian (1825-1906) **84**, 172, 219  
 Kleiner Juliusz 166  
 Książnin Franciszek Dionizy 66  
 Kochanowski Jan 32, 50, 137  
 Kochanowski Piotr 141, 162  
 Kokular Aleksander 215  
 Kolumb Krzysztof (Cristoforo Colombo) 224  
 Komorowska Gertruda zob. Potocka Gertruda  
 Konopnicka Maria 208  
 Konstanty Pawłowicz, wielki książę rosyjski 43, 184  
 Konwicky Tadeusz 9, 124, 235  
 Kopeć Józef (1762-1827) 121  
 Korzeniowski Józef (1797-1863) **187**, **199**  
 Kossakowski Szymon 118  
 Kościuszko Tadeusz 224  
 Kowalczykowa Alina 163  
 Kowalska Karolina z Wegnerów 24  
 Kowalski Franciszek (1799-1862) **77**, 79  
 Koźmian Kajetan (1771-1856) 12, 64, 69-70, 206  
 Krasicki Ignacy 9, 44, 141-142  
 Krasieńska Elżbieta (Eliza) z Branickich 127  
 Krasieński Wincenty (1789-1858) 125, 127



- Kraśiński Zygmunt (1812-1859) 84-85, 89-90, 92, 120-121, **125-129**, **131-133**, 153, 155, 160, 164, **171-173**, **175-180**, 218-219, 222-223, 228
- Kraszewski Zoroniczów Zofia 202
- Kraszewski Józef Ignacy (pseud. B. Bole-sławita i in., 1812-1887) 146, **200-204**
- Krzysztoń Jerzy 235
- Kurpiński Karol (1785-1857) 78
- Lamarck Jean-Baptiste 168
- Lamartine Alphonse de 31, 60
- Lamennais Hugues Félicité Robert de 132
- Lautréamont de (właśc. Isidore Ducas-se) 55
- Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafino-wicz) 235
- Lelewel Joachim (1786-1861) 84
- Lenartowicz Teofil (1822-1893) **208**, 211, 216
- Lermontow Michaił Jurjewicz 198
- Leśmian Bolesław (właśc. Bolesław Les-man) 139
- Levittoux Karol (1820-1841) 216
- Lewis Matthew Gregory 55
- Lubomirski Jerzy Henryk 171
- Łapiński Zdzisław 232
- Łoziński Walery (1837-1861) **199**
- Machiavelli Niccoló 40
- Maciejewski Janusz 211
- Maciejewski Marian 51, 149
- Macpherson James 42
- Magnuszewski Dominik (1810-1845) **199**
- Maistre Joseph de 90, 132, 151, 177
- Malczewski Antoni (1793-1826) **45-51**, 53-54, 56, 60, 142, 217
- Malczewski Jacek 122
- Malewski Franciszek (1800-1870) 9, 12
- Małachowski Stanisław 171
- Małecki Antoni (1821-1913) 164, 170
- Mann Thomas 130
- Matejko Jan 54
- Mesmer Franz Anton 47
- Michelet Jules 128, 132, 154
- Mickiewicz Adam (1798-1855) **7-22**, **24-44**, 46, 49, 51, 55, 58, 60, 64-66, 69-70, 72, 78, **80-82**, 83-85, 88-90, **92-98**, **101-105**, 106-107, 110-111, 113-114, 116, 121, 123, 125-126, 131, **134-135**, **137-143**, 145, 147-155, 160, 162-165, 170, 174, 176, 179, **181-183**, 184-187, 190, 193-194, 206, 217-219, 222, 224, 227-228
- Mickiewicz Mikołaj 7
- Mickiewiczowa Barbara z Majewskich 7
- Mickiewiczowa Celina z Szymanowskich 148
- Mikołaj I, car rosyjski 127
- Miłosz Czesław 9
- Mochnecki Maurycy (1803 lub 1804-1834) **69-75**, 84, 113
- Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 187, 189-190
- Molleson Jan 97
- Moniuszko Stanisław 206
- Monteskusz (Montesquieu Charles Louis de Secondât) 11
- Moore Thomas 60
- Morawski Franciszek (1783-1861) 69-70
- Morsztyn Jan Andrzej 32
- Mrozek Sławomir 82
- Musset Alfred de 24
- Nałkowska Zofia 110
- Napoleon I Bonaparte, cesarz Francu-zów 8, 46, 108, 125, 155, 183-185, 224
- Naruszewicz Adam 66
- Niemcewicz Julian Ursyn (1758—1841) 9, 66, 69, 84, 141, 143
- Niewiarowski Aleksander (1824-1892) 206
- Norwid Cyprian Kamil (1821-1883) 84, 121, 161, 170-171, 181-182, 205, 208, **213-232**, 233, 235
- Norwid Jan 215
- Norwid Ludwik (1818-1881) 215
- Norwidowa Ludwika ze Zdziebor-skich 215
- Novalis (właśc. Friedrich von Harden-berg) 21, 72, 165, 198
- Nowosilcow Nikołaj Nikołajewicz 13, 97-98
- Odojewski Włodzimierz 57, 235
- Odyniec Antoni Edward (1804-1885) 62, 69, 92
- Opacki Ireneusz 30
- Ordon Julian Konstanty 82
- Orzeszkowa Eliza z Pawłowskich 233
- Osiński Ludwik (1775-1838) 69
- Ostrowski Józefat Bolesław (1803-1871) 74
- Owidiusz (Publius Ovidius Naso) 16
- Pascal Blaise 94
- Pasek Jan Chryzostom 145
- Paskiewicz Iwan Fiodorowicz 86, 146
- Pawlikowska-Jasnorzevska Maria z Kossaków 208
- Pelikan Wacław 98
- Perzyński Włodzimierz 193
- Petrarca Francesco 30, 33
- Pietraszkiewicz Onufry (1793-1863) 9
- Pigoń Stanisław 106, 135, 138, 143, 192, 214
- Piłsudski Józef 234
- Piotr I Wielki, car rosyjski 98
- Piotrowski Rufin (1806-1872) **121**
- Pitagoras 140
- Pius IX, papież 181
- Piwińska Marta 23
- Plater Emilia 36
- Platon 25, 72, 159, 169, 227
- Poe Edgar Allan 55
- Pol Wincenty (1807-1872) **77**, 79, **144-146**, 206, 211
- Potocka Delfina z Komarów 127, 171, 173
- Potocka Gertruda z Komorowskich 48
- Potocki Mikołaj 56
- Potocki Pantaleon 206
- Prus Bolesław (właśc. Aleksander Gło-wacki) 28, 233
- Pruszkowski Witold 122
- Pruszyński Ksawery (właśc. Franciszek Ksawery Pruszyński) 144
- Przesmycki Zenon (pseud. Miriam) 213-214
- Przyboś Julian 143, 148
- Przybylski Ryszard 56, 67, 102, 107, 158
- Pseudo-Dionizy Areopagita 165
- Puszkina Aleksandr Siergiejewicz 36, 98, 119
- Puttkamer Wawrzyniec 24
- Puttkamerowa Maria zob. Wereszcza-kówna Maria
- Quinet Edgar 154
- Racine Jean Baptiste 112
- Radcliffe Ann 55
- Radziwiłł Karol Stanisław 145
- Rafael (właśc. Raffaello Santi) 157
- Reeve Henry 126, 171-172, 175
- Rejtan Tadeusz 124
- Richardson Samuel 171
- Romanowski Mieczysław (1833-1863) **211-212**
- Ropelewski Stanisław (1813 lub 1814—1865) 160
- Rousseau Jean Jacques 25, 28, 171
- Rude François 36
- Runge Philipp Otto 156
- Rylejew Kondratij Fiodorowicz 40, 98
- Rymkiewicz Jarosław Marek 135, 161, 192
- Rzewuski Henryk (1791-1866) **144-146**, 199

- Rzewuski Wacław (Emir Tadž-el-Feher) 83
- Saint-Martin Louis Claude de 95
- Saint-Simon Claude Henri de 90, 151
- Sand George (właśc. Aurorę Dudevant) 198
- Sendlind Friedrich Wilhelm von 71
- Schiller Friedrich 12, 14, 19, 71, 171
- Schiller Leon 103, 155
- Schlegel August Wilhelm 71, 112
- Schlegel Friedrich 71, 117
- Scott Walter 51, 55, 126, 141, 193, 198-199
- Shakespeare William 18, 55, 112-114, 116-118
- Shelley Percy Bysshe 102
- Siemieński Lucjan (1807-1877) 86
- Sienkiewicz Henryk 54, 234
- Sienkiewicz Karol (1793-1860) 78
- Sierpiński Seweryn Zenon (1818-1843) 206
- Skarbek Fryderyk (1792-1866) **64**
- Skarbek Stanisław 87
- Skwarczyńska Stefania 80
- Słoniński Antoni 235
- Słowacka Salomea zob. Becu Salomea
- Słowacki Euzebiusz (1773-1814) 58
- Słowacki Juliusz (1809-1849) 51, 54, 57, **58, 60-63**, 72, 80-81, **82-83**, 84-85, 89-90, **105-107**, **110-124**, 131, 140, 144, 150-151, **155-170**, 171-172, **179-181**, 193-194, 211, 219-220, 222, 228, 232, 234-235
- Sobieska Hilaria z Buynów 215
- Sokrates 224
- Sołtan Adam 171
- Sowiński Józef Longin 83
- Spitznagel Ludwik (1806-1827) **58**
- Stael-Holstein Anne-Louise-Germaine de 68
- Stanisław August Poniatowski, król polski 66
- Stefanowska Zofia 18, 97, 214, 227
- Stempowski Jerzy 192
- Stendhal (właśc. Henri Beyle) 112, 198
- Sterne Laurence 64, 117, 161
- Strykowski Julian 57
- Suchodolski Rajnold **77, 79**
- Sudolski Zbigniew 172
- Sue Eugene 198
- Swedenborg Emanuel 72, 165
- Swinarski Konrad 103
- Syrokomla Władysław (właśc. Ludwik Kondratowicz, 1823-1862) **144-145, 209**
- Szarzyński Mikołaj Sęp 32
- Szekspir zob. Shakespeare William
- Szujski Józef (1835-1883) **233**
- Szymanowska Celina zob. Mickiewiczowa Celina
- Szymanowska Maria 148
- Szymanowski Wacław (1821-1885) 216
- Śniadecka Ludwika 58
- Śniadecki Jan (1756-1830) 8, 17, 68-71
- Tasso Torquato 36, 141, 162
- Teresa z Avila św. 165
- Tomasz ä Kempis bł. 94
- Towiański Andrzej (1799-1878) 150-154, 165-166
- Trembecki Stanisław 9, 65-66, 142
- Treugutt Stefan 59, 164
- Trębicka Maria zob. Faleńska Maria
- Trojanowiczowa Zofia 120, 217
- Trznadel Jacek 225
- Tuwim Julian 209
- Ujejski Kornel (1823-1897) **209-211**
- Vico Giovanni Battista (Giambattista) 132
- Voltaire (właśc. François Marie Arouet) 10, 36, 113
- Wallenrode Konrad von 37
- Walpole Horace 55
- Wańkowicz Melchior 144
- Weintraub Wiktor 116, 154
- Wereszczakówna Maria (Maryla, zam. Puttkamerowa) 24
- Wergiliusz (Publius Vergilius Maro) 142
- Wężyk Władysław (1816-1848) 216
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) 178
- Witkowska Alina 11, 92-93, 96, 104, 140, 148, 153, 221
- Witołd, wielki książę litewski (ok. 1352-1430) 35
- Witwicki Stefan (1801-1847) 84
- Wodzińska Maria 156
- Wolski Włodzimierz (1824-1882) **206**, 216
- Wolter zob. Voltaire
- Woronicz Jan Paweł (1757-1829) 65, 210
- Wójcicki Kazimierz Władysław (1807-1879) **144**
- Wybicki Józef 78
- Wyka Kazimierz 192
- Wysocki Piotr 98
- Wyspiański Stanisław 54, 79, 102-103, 116, 234
- Zabłocki Franciszek 66, 143
- Zakrzewski Bogdan 185
- Zaleska Michalina z Dziekońskich 229
- Zaleski Józef Bohdan (1802-1886) **45, 53-54**, 60, 84, 211, 219
- Zaliwski Józef 210
- Zan Tomasz (1796-1855) 9
- Zapolska Gabriela (właśc. Maria G. Janowska z Korwin-Piotrowskich, 1 v. Śnieżko) 193
- Zawisza Artur 206, 210, 215
- Zgorzelski Czesław 93, 149
- Zieliński Gustaw (1809-1881) 121
- Zmorski Roman (1822-1867) **206**, 216
- Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 151, 190, 200
- Żeromski Stefan 82, 103, 200, 208, 234
- Żmichowska Narcyza (1819-1876) 171, **200, 207**
- Żmigrodzka Maria 65, 107-108, 118, 167, 199



## Spis treści

<b>Od autorki</b>	5
<b>I. Młodość: przyjaźń i samotność</b>	7
(Dzieciństwo i młodość Adama Mickiewicza; Filomaci; <i>Oda do młodości</i> )	
<b>II. Fantastyka i świat ducha</b>	15
( <i>Ballady i romanse, Dziady</i> Adama Mickiewicza)	
1. Przeciw szkiełku i oku	15
2. Forma otwarta	21
<b>III. Miłość</b>	23
(IV cz. <i>Dziadów</i> Adama Mickiewicza)	
<b>IV. Alfabet świata</b>	29
(Sonety odeskie i <i>Sonety krymskie</i> Adama Mickiewicza)	
<b>V. Życie w masce</b>	34
( <i>Grażyna, Konrad Wallenrod</i> Adama Mickiewicza)	
1. Bohaterowie przemienieni	34
2. Kobieta w przebraniu	34
3. Mściciel w masce	36
4. Wallenrodyzm	40
5. Historyzm	41
<b>VI. Poezja Ukrainy</b>	45
(Życie Antoniego Malczewskiego; <i>Maria</i> ; poezje Józefa Bohdana Zaleskiego; <i>Zamek kaniowski</i> Seweryna Goszczyńskiego)	
1. Szkoła ukraińska	45
2. Melancholia	46
3. Powieść poetycka	51
4. Kozacy	52
<b>VII. Samotnik</b>	58
(Dzieciństwo i młodość Juliusza Słowackiego; <i>Godzina myśli, Mindowe, Maria Stuart</i> , wczesne poematy)	
1. Dziecko wieku	58
2. Rycerze przekłęci	60
<b>VIII. Przełom romantyczny</b>	64
(Dyskusje estetyczne i polityczne lat dwudziestych; Maurycy Mochnacki)	
1. Nowa wrażliwość	64
2. Walka romantyków z klasykami	67
3. Nowa świadomość estetyczna	70
4. Poezja i polityka	74
<b>IX. Poezja powstania listopadowego</b>	77
<b>X. Po klęsce</b>	84
1. Emigracja i kraj	84
2. Literatura państwem duchowym Polaków	87
3. Mesjanizm	90
<b>XI. Człowiek wobec historii</b>	92
1. Pytania stawiane Bogu	92
(Liryki rzymsko-drezdeńskie, <i>Zdania i uwagi</i> Adama Mickiewicza)	
2. Ludzie wśród diabłów i aniołów	95
(III cz. <i>Dziadów</i> Adama Mickiewicza)	
3. Religia wolności	103
( <i>Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego</i> Adama Mickiewicza)	
4. Dylemat czynu	105
( <i>Lambro, Kordian</i> Juliusza Słowackiego)	
5. Historia i ironia	112
( <i>Balladyna, Lilia Weneda, Horsztyński, Mazepa</i> Juliusza Słowackiego)	
6. Piekło Polaków	120
(Literatura zsyłkowa; <i>Anelli i Poema Piasta Dantyszka o piekle</i> Juliusza Słowackiego)	
7. Koniec starego świata	125
(Młodość Zygmunta Krasińskiego; <i>Agaj-Han, Nie-boska komedia</i> )	
<b>XII. Marzenie o Polsce</b>	134
1. Wielka mała ojczyzna	134
( <i>Pan Tadeusz</i> Adama Mickiewicza)	
2. Gawęda szlachecka	144
( <i>Pamiętki Soplicy</i> Henryka Rzewuskiego i inne gawędy)	

<b>XIII. Przeobrażenia romantycznego „ja”</b>	<b>.147</b>
1. Niepokoje wieku męskiego	.147
(Liryki Ilozańskie Adama Mickiewicza)	
2. Nowy człowiek i sekta	.150
(Kolo Sprawy Bożej; <i>Literatura słowiańska</i> Adama Mickiewicza)	
3. Pejzaże duchowe	.155
( <i>W Szwajcarii, Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu, Ojciec zadżumionych</i> Juliusza Słowackiego)	
4. Poemat dygresyjny	.160
( <i>Beniowski</i> Juliusza Słowackiego)	
5. Dzieło mistyczne	.165
( <i>Genezis z Ducha, Król-Duch, Samuel Zborowski</i> i inne utwory mistyczne Juliusza Słowackiego)	
6. Listy i egzystencja	.170
(Korespondencja Zygmunta Krasińskiego)	
<b>XIV. Wobec rewolucji</b>	<b>.174</b>
1. Kołowrót zbrodni	.174
( <i>Nie-boska komedia, Przedświt, Psalmy przyszłości</i> Zygmunta Krasińskiego)	
2. Duch Wieczny Rewolucjonista	.179
( <i>Sen srebrny Salomei, Do autora trzech Psalmów</i> Juliusza Słowackiego)	
3. Za waszą i naszą wolność	.181
( <i>Skład zasad</i> i publicystyka Adama Mickiewicza w „Trybunie Ludów”)	
<b>XV. Polski humor</b>	<b>.184</b>
(Aleksander Fredro)	
1. Melancholijny komediopisarz	.184
2. Czy Polacy mają prawo śmiać się?	.193
<b>XVI. Powieściopisarze</b>	<b>.197</b>
(Powieści epoki międzypowstaniowej; <i>Poganka</i> Narcyzy Żmichowskiej; Józef Ignacy Kraszewski)	
<b>XVII. Drugie pokolenie romantyków</b>	<b>.205</b>
<b>XVIII. Romantyk przeciw romantykom</b>	<b>.213</b>
(Biografia i twórczość Cypriana Kamila Norwida)	
1. Legenda poety zapomnianego	.213
2. Człowiek wobec historii	.221
3. Dziedzic i krytyk romantyzmu	.226
4. Milczenie i dialog	.230
<b>XIX. Romantyzm po romantyzmie</b>	<b>.233</b>
<b>Wybrana bibliografia współczesna</b>	<b>.236</b>
<b>Indeks nazwisk</b>	<b>.239</b>

