



ARCHIWUM
LEGIONÓW
i N. K. N.

Nr 1671

ICZ

ROMANTYZM W POLSCE

KRAKÓW 1937
GEBETHNER I WOLFF



ROMANTYZM W POLSCE



1671

leg. 1600

S. WINDAKIEWICZ

ROMANTYZM W POLSCE

KRAKÓW 1937
GEBETHNER I WOLFF

1871

WINDARSKY

ROMANTYZM W POLSCE

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

PRZEDMOWA

Zastanawiając się nad metodą wykładów literatury na poziomie uniwersyteckim, wybrałem za przykładem uczonych francuskich Taina, Sainte-Beuva, Faguet, Hennequina i innych schemat biograficzno-psychologiczny, żeby uwolnić się od dyletanckiego estetyzowania i politykowania z katedry. W ten sposób opracowałem z górną 150 poetów i prozaików polskich w ciągu dłuższego szeregu lat. Pierwszy czteroletni kurs o poezji romantycznej wypowiedziałem w latach 1904—1907. A potem powtarzałem go kilkakrotnie pod rozmaitymi tytułami: «Starsi romantycy», «Młodszy romantycy», «Poeci drugiej połowy XIX w.», «Mickiewicz i jego towarzysze», «Słowacki». Zakończywszy jeden z tych kursów, ogłosiłem dwa syntetyczne ujęcia okolicznościowych spostrzeżeń: «Adam Mickiewicz» a właściwie o wpływie i znaczeniu Mickiewicza wśród romantyków, odczyt na kursie uzupełniającym dla nauczycieli szkół średnich (Kraków 1911), i «Poezja romantyczna» czyli o tematach uprawianych przez romantyków (Kraków 1912). Wykładom tym zawdzięcza powstanie zarazem książka «Adam Mickiewicz. Życie i dzieła» (Kraków 1935).

Ale romantyzm może być ujęty nie tylko w biografjach ale zarazem historycznie, rozwojowo. W studiach biograficznych zatracą się poczucie współczesności. Zagadnienie to zawsze mnie zajmowało. Mając jednak pięć godzin wykładów i prowadząc dwa seminaria,

przeciążony egzaminami magisterskimi, doktorskimi i habilitacyjnymi, zmuszony corocznie oceniać kilkadziesiąt prac najrozmaitszych stopni, nie miałem wprost czasu na ułożenie wykładów według innej zasady. Musiałem czekać chwil wolniejszych, które zbyt szybko nie nadeszły. Teraz, gdy nie jestem związany pracą obowiązkową, zwracam się z przyjemnością do poprzednich zamysłów i dawnym słuchaczom przedstawiam obraz historycznego rozwoju romantyzmu, którego wcześniej nie miałem sposobności wykonać. Przedstawienie swe oparłem na wykładach, poprzestając na źródłach, które do nich zdołałem zgromadzić. Wszystkie zachodnie narody zdobyły się już dawno na piękne studia o romantyzmie w swych literaturach. Może i u nas podobne dzieło nie będzie zbyt cenne, zwłaszcza gdy pobudzi narastające młode pokolenie do coraz głębszych i śmielszych prac.

W wrześniu, 1936.

I. SŁOWO WSTĘPNE

Okres romantyczny jest najciekawszy z trzech wielkich okresów naszej literatury. W okresie złotym mieliśmy potężne państwo ale literaturę skromną. Najwięcej za nią przemawia urok świeżości. Wiek oświecony był zbyt racjonalistyczny i satyryczny. Przesłania go kir rozbiorów i jest smutny. Tymczasem w okresie romantycznym występują zjawiska osobliwe. Polska jest nieszczęśliwa, stosunki wewnętrzne zawile a literatura rozwija się niezwykle wspaniale. Państwo straciliśmy a piękną literaturę uzyskali. Okres romantyczny wydaje najpiękniejsze dzieła naszej literatury, jedynie wielkie i piękne, które stanowią naszą rozkosz i chlubę. Wpływ literatur łacińskiej, włoskiej i francuskiej nie wzbudził w Polsce wybitnie samodzielnego zmysłu twórczego. Tymczasem szerokie widnokreśli literatury romantycznej, zwłaszcza wpływ angielski, powołały go do życia. Dość przypomnieć wpływ Scotta na Mickiewicza a Szekspira na Słowackiego. Ale nie tylko największe dzieła zawdzięczamy temu prądowi. Zjawia się zarazem liczny poczet dzieł mniejszych a bardzo pięknych. Romantyzm obok udzielenia polskim poetom silnych podnieć indywidualnych, pobudza ich zarazem do pracy niejako zbiorowej, do ustawicznej i płodnej działalności i skłania do utworzenia dość jednolitej szkoły. Plon jego przedstawia się bogato. Tak obfitej kromiki zajmujących dzieł nie wydał żaden dawniejszy okres.

Romantyzm czerpie siłę z pobudek rewolucyjnych i zmiany psychiki ludzkiej. Rewolucja powołała klasowego człowieka do życia indywidualnego. W pierwszym też rzędzie romantyzm zmierza do zaznaczenia osobowości ludzkiej z wszystkimi jej pasjami i urojeniami. Ale indywiduum to z początku XIX w. jest nieco chore, niezrównoważone, przesadnie roztesknione, a jeśli chce być modne, okazuje niechęć do życia, chorobę wieku, kroczy śladem Wertera i Renégo. Zarazem nie chce po dawnemu kierować się rozumem ale wyobraźnią i nadaje jej przeważny wpływ na twórczość i pożądanie. Nowe to królestwo rozciąga się na wiele pokładów, od jasności i barwności, poprzez bogatą szczegółowość, aż do rozwiewności i mglistości. Poeci usiłują związać nową psychikę z przyrodą i krajobrazem. Za przykładem Roussa dąży się do zrozumienia i wcielenia w przyrodę. Wartości nabiera malowniczość krajobrazu i nowe przyjemności dla czułych serc zdobywa. Młodemu pokoleniu nie podoba się wszelka powszedniość, dąży do odkrycia głębszych prawd i dzieł wspanialszych, do nowej wysokiej sztuki.

Jako nowa szkoła, szkoła przyszłości, romantyzm odwraca się ostentacyjnie od klasycyzmu i nawiązuje do średniowieczyny, studium rycerskości i ludowości. W pomoc przyzywa całą literaturę porównawczą. Nie Wergiliusz, Horacy, Racine ale Schiller, Goethe, Scott, Byron, Szekspir, Dante, Ariosto, Tasso, Cervantes i Calderon stają się dla niej wzorami. Zerwanie z szkolarstwem i prawidłowością unosi młode umysły. Nowy kierunek lubuje się w mieszaniu rodzajów na przekór dawniejszym wzorom, liryki z epiką i dramatem a nawet satyrą, jak to w wielu dziełach tego okresu zobaczymy. Klasycyzm zapuścił w Polsce silne korzenie i nie odrazu uległ. Ale upaść musiał, skoro we Francji upadł. W Francji zaś upadł z Napoleonem a pierwszy cios, jak wiadomo, zadała mu pani de Staël. Dodać może nie zawadzi, że w latach wcześniejszych, przed

powstaniem listopadowym, Mickiewicz upatrywał istotę romantyzmu w wolności studiowania prawdy nagiej z odrzuceniem draperii czasowych a zarazem w usunięciu formulek pseudoklasycznych czyli opierał się na indywidualizmie i przeczeniu klasycyzmowi, jak oświadczył Odyńcowi w czasie podróży włoskiej.

Trzecią cechą romantyzmu jest niezmierna wrażliwość poetów na bieżące czasy i zacięniowanie ich społeczno-polityczne. Pod wrażeniem rewolucji objawia się w umysłach niechęć do feudalizmu i coraz żywsza skłonność do demokratyzmu, która zaznacza się nawet w tematach poezji. Mimo że po pokoju wiedeńskim zapanało w rządach u góry św. Przymierze, objawia się ustawicznie u dołu, wśród ludności, wrzenie rewolucyjne, wolnościowe, które znajduje wyraz w podnoszonych co kilkanaście lat powstaniach i ruchach wolnościowych, w r. 1831, 1848 i 1863. W Polsce nawet te wszystkie gorączki wolnościowe są żywiej odczuwane, niż w Francji i Niemczech, gdzie nie są połączone z nadziejami i obawami patriotycznymi.

Twórcami polskiego romantyzmu są Mickiewicz i Słowacki. Punktem wyjścia dla Mickiewicza była germanomania, studium Schillera i Goethego, a następnie brytanomania, Byron, Scott. Słowacki miał także okres byronowski i nawet był wybitniejszym naśladowcą Byrona, niż Mickiewicz. Ale właściwe oblicze nadało mu studium Szekspira i Dantego. Twórczość jego dramatyczna odbywa się równocześnie z działalnością dramatyczną Wiktora Hugo i innych romantyków francuskich. Mickiewicz zdobył granitowe podstawy dla literatury polskiej. Słowacki je rozszerzył, przyozdobił i wdzięku im nadał, jak powiedział Krasieński. Niewciążnięty w tej mierze w studia klasyczne, co Mickiewicz, tworzył z większą swobodą i mógł się zająć rozbudowaniem romantyzmu. Wspomogli ich oczywiście liczni towarzysze. Polski romantyzm jest wielopostaciowy. Nie z samych Mickiewiczów i Słowackich się składa. Oży-

wiają go różne zdolności i skłonności polityczne, zabarwione rozmaicie pod wpływem religii i miejsca.

Romantyzm polski ma jeden rys zupełnie swoisty. Pojawia się na kresach, na wschodzie a nie na zachodzie, i pojawiwszy się na wschodzie, ogarnia dopiero zachód, jak żaden z dotychczasowych kierunków literackich, które zawsze szły od zachodu. Objaw ten zrozumiały jest z historycznych względów. Podziały rozciąły rdzennie polskie ziemie. Zabór pruski przeciął województwa sieradzkie, kaliskie, brzeskie i inowrocławskie. Zabór austriacki województwa krakowskie, sandomierskie, bełskie i podolskie. W ostatnim podziale 1795 roku rdzennie polskie ziemie dostały się przeważnie w jarzmo niemieckie, Warszawę dopiero Księstwo warszawskie uwolniło z rąk niemieckich. Jakże wtedy mogły powstać w rdzennie polskich ziemiach jakiegokolwiek środowiska oświatowe? Zbawienie przyszło od kresów, które względnie jeszcze najmniej zostały wstrząśnięte zmianami dziejowymi i najwcześniej odczuły potrzebę oparcia się o literatury zachodu.

Literaturę romantyczną wywołało przetwarzanie się dawnego społeczeństwa szlacheckiego w dzisiejsze ludowe i robotnicze, spowodowane upadkiem dawnej Polski a przyspieszone prądami rewolucyjnymi i demokratycznymi z zachodniej Europy. Chodziło o uświadomienie się w ludowości, przejęcie przydatnych rysów z przeszłości i znaczne podniesienie poziomu artystycznego literatury. Był to prąd żywiołowy, który znalazł wielu wykonawców i żadne wypadki i rewolucje przeskodzić mu nie mogły w swobodnym rozwoju. Główną ideą polskiego romantyzmu jest patriotyzm i obrona języka i narodowości, o które w tym stopniu ludom zachodnim, Francji, Anglii i Niemcom chodzić nie mogło. Ale dzięki temu romantyzm polski nie jest może tak wysubtelniony i uszczegółowiony, jak zachodni. Shelleya, de Vigny'ego, Novalisa nie wydał. Nie ma silnego podkładu filozoficznego, chyba w przejściowym przeja-

wie towianizmu. Płomienny patriotyzm ograniczył nieco widnokręgi naszego romantyzmu. Za to jest rozmaity i bardzo ruchliwy, tryska z niego energia młodzieńcza, obca ludom zachodu. Chce odrazu wszystkie artystyczne zaniedbania dawnych czasów odrobić, zaopatrzyć literaturę w dzieła sztuki we wszystkich rodzajach i czerpać z tradycji wszystkich ziem dawnej, niezależnej Polski.

Wobec upadku państwowości polskiej, zapobiegliwość romantyków była wielce pożądana. Stworzenie wielkiej literatury było dowodem, że mamy prawo do własnego państwa i że się tych praw nie zrzekamy. Dzięki powstaniu wielkiej literatury romantycznej, Polska zupełnie się zeuropeizowała. Żywe odczucie ruchów europejskich społecznych i artystycznych, zrównanie z europejską zdolnością twórczą, uświadomienie narodowej samoistności i współrzędności w gronie ludów europejskich, wprowadziło nas w XIX w. jako nowy naród twórczy w dzieje rozwijającej się ludzkości. Studium romantyzmu polskiego jest wielce pouczające, bo pokazuje, wśród jakich trudów i przeciwności rodziła się wielka sztuka polska. Podziały, prześladowania zaborców stały jej na zawadzie. Emigracja, która powstała po upadku powstania listopadowego jako protest przeciw zaborcom, nie rozporządzała wielkimi środkami materialnymi. A mimo to literatura ta powstała i o żywotności narodu zaświadczyła. Najlepiej odczuł to szlachetny romantyk niemiecki Uhland. W wierszu *Mickiewicz* z r. 1833 powiedział, że gdy usłyszał o powstaniu to odczuł wyraźnie, że jeszcze Polska nie zginęła. Gdy mu doniesiono, że upadła, wypadło ten fakt stwierdzić. Ale gdy się dowiedział o potężnej twórczości Mickiewicza, to oczywistość ta kazała mu nawrócić do dawnego przeczucia poetyckiego i zakończyć pierwszym wrażeniem «Jeszcze Polska nie zginęła!».

II. POCZĄTKI ROMANTYZMU

(1818—1830)

W utworzeniu literatury romantycznej wzięło udział pierwsze pokolenie porozbiorowe, czulsze na wpływy zagraniczne, niż pokolenia dawniejsze. Upadek Napoleona zmniejszył znaczenie literatury francuskiej i otworzył drogę wpływowi niemieckiej, która od jakich czterdziestu lat bardzo wysoki poziom osiągnęła. Dwa zabory z dawnej Polski pozostawały pod bezpośrednim wpływem niemieckim i chcąc nie chcąc naciskowi tej literatury ulegały. Trzeci zabór, największy, nie był także temu wpływowi przeciwny i nic nie stało na zawadzie, aby Polska wobec zmniejszenia znaczenia Francji w Europie, na literaturę niemiecką zwróciła nieco baczniejszą uwagę. Choć Polacy bezpośrednio z Niemcami sąsiadują, nigdy dotąd z ich literaturą nie zawierali bliższej znajomości. Korzystali z łaciny, z literatur ludów romańskich, włoskiej i francuskiej, ale niemiecka w dobie rozwoju naszej narodowości była nam zbędna zwłaszcza, że jeszcze pokroju światowego nie posiadała. Po kongresie wiedeńskim stosunki się zmieniły. Niemcy byli górą, literatura ich bujnie się rozwijała i już w r. 1810, jak wspominaliśmy, nieprzyjaciółka Napoleona, pani de Staël, w głośnej książce *De l'Allemagne* zwróciła uwagę rodaków na świetny rozwój tej literatury i konieczność poznania jej przez Francuzów. Jeśli w Francji odczuto potrzebę zbliżenia

do literatury niemieckiej, tym bardziej oczywiście w Polsce. I tak z zewnętrznych i wewnętrznych stosunków wypadło, że literatura ta nabrała większej wagi dla Polaków.

Literatura niemiecka przeżyła już naówczas świetny okres weimarski i posiadała wcale poważny zastęp zdolnych pisarzy, gdy zaczęto o niej rozprawiać w Polsce. Jeszcze żadnego utworu w kierunku romantycznym nie napisano a już o nim rozmyślano. Głos zabrali pisarze spoufaleri z językiem niemieckim. Roku 1818 ogłosił Brodziński rozprawę *O klasycyzmie i romantyczności*. Niechętny literaturze francuskiej, której dostatecznie nie znał, omawia z upodobaniem niemiecką, nie radzi jednak z wszystkich jej objawów korzystać ale zmierza przedewszystkiem do utworzenia własnej prawdziwie narodowej literatury. Młody sielanek pseudoklasycyzm upowszechnia w Polsce przekonania i myśli przewodnie pani de Staël i Herdera. Przedstawivszy krytykę trzech literatur klasycznych, greckiej, rzymskiej i francuskiej, wywodzi, że francuska jest najbardziej nudna i jednostajna, bo jest dworska i salonowa. Jan Baptysta Rousseau jest gorszy od Horacego, Wolter i Delille słabsi od Wergilego. Regularności i formalizmowi literatury Ludwika XIV należy wzorem pani de Staël przeciwstawić poezję romantyczną, którą złożyć można w poezji Wschodu, trubadurów i północnej z Eddą, Ossianem i Szekspirem. Wobec tylu różnych, literatura francuska traci czołowe stanowisko a wagi nabierają inne, zwłaszcza niemiecka, której wybujałości Brodziński oględnie krytykuje, nie krępując się jednak w swoim uwielbieniu dla Goethego i Schillera. Literatura polska powinna służyć narodowości, od Francuzów i Niemców brać, co dobre, ale niewolniczo żadnej literaturze nie hołdować, tylko «myśleć i tworzyć po swojemu», co jest ostatecznie ideą Herdera, zastosowaną do polskich potrzeb. Z rozprawki tej widać, że Brodziński nie posiadał zmysłu hi-

storycznego i w sądach o literaturze estetyzował, oceniając właściwości wszystkich literatur z punktu widzenia uczuciowego a po części utylitarne. Jako przyszły profesor, szedł, jak każdy profesor, drogą kompromisu. Bezwzględne uwielbienie klasycyzmu mocno ograniczał a sobie pole do działania otwierał.

Rozprawka Brodzińskiego spodobała się wielce wyroczeni wileńskiej, Janowi Śniadeckiemu, i choć literatury właściwie nie uprawiał, w artykule *O pismach klasycznych i romantycznych* poparł jego wyrok o literaturze niemieckiej a zarazem uprościł sobie jego wnioski, oświadczając z triumfem, że klasycyzmem zowie się wszystko, co się zgadza z prawidłami piękna i rozsądkiem, a romantyzmem to, co przeciw tym prawidłom wykracza. Najlepszą poetykę napisał Horacy i Szekspir byłby został klasykiem, gdyby znał klasycyzm. Śniadecki czytał Szekspira w oryginale i zdanie jego miało pewną wagę. Wychowanka wieku oświeconego oburzały wyobrażenia metafizyków niemieckich, które tylko drogę do rozkiełzania imaginacji otwierają. Wystąpienie swe pojmuje zasłużony rektor wileński właściwie tylko jako nową formę polemiki z nielubianym Kantem i wywody kończy uroczystą przestrogą. Pozostawmy Niemcom romantyzm i to nowe pole ich popisów. Sami zaś uciekajmy od tej szkoły, jej dub smalonych i karczemnej sztuki. Bądźmy przede wszystkim rozsądni i trzymajmy się jak dotąd Arystotelesa i Horacego. Nie przedrzeźniajmy Szekspira, gdy nie posiadamy jego talentu. Dzikość i nieokrzesanie szpecą każdy talent. Prawdziwa sztuka jest owocem spokoju, zgody i harmonii wszystkich władz duszy. Rozprawka jego stanowi właściwie ponowne zalecenie klasycyzmu, przy sposobności zagajenia dyskusji przez Brodzińskiego.

Nie zważając na te wszystkie ostrzeżenia zaniepokojonych o swą przyszłość klasyków, dojrzewający naówczas młodzi poeci polscy zaczęli tworzyć i dzia-

łać. Romantyzm polski rozwinął się na kresach północno-wschodnich z wielką siłą i żywością. W nastroju czasu leżała prężność i przedsiębiorczość, czerpiąca soki żywotne z wspomnień napoleońskich i demokratyzowania się społeczeństwa. Pierwsze pokolenie porozbiorowe, w zamian za utraconą niezależność państwową, postanowiło dać narodowi wielką i samodzielną literaturę. Przewodnictwo objął nowogrodzianin *Adam Mickiewicz*, wsławiony już w kołach akademickich *Odą do młodości*, w której z nieznaną dotąd siłą i wymową powoływał młodzież do działania w zastępstwie starszych, skrzepowanych stosunkami porozbiorowymi. Nowy poeta wystąpił zrazu jako liryk. Wzorem Niemców oparł się na poezji ludowej i ogłosił pierwszy swój zbiorek romantyczny *Ballady i romanse* (1822). W Francji i Anglii nie związał się romantyzm tak ściśle z pieśnią ludową, jak w Polsce, kroczącej śladem Niemiec, gdzie poezją ludową zajmowali się żywo Arnim, Brentano, Kerner i Uhland. Z ballad Mickiewicza najbardziej ludowe są *Lilie*. Jest to odnowienie zgruchotanego antyku przez genialną jednostkę twórczą. Wszystkie przydatne zwroty i motywy przyjmuje do swego utworu, szczegóły niepotrzebne usuwa a całość przekomponowuje w poemat symboliczny o kwiatach, które zdradziły tajemniczą zabójczynię męża. Z podań, zebranych nad Świteznią, wysnuł wielce polotną balladę *Świteziankę*, w której romantyczna boginka wodna karze płochliwego kochanka za okazanie niewierności. Po raz pierwszy z tą balladą zjawia się w literaturze warstw wykształconych postać feeryczna, utworzona w duchu wyobrażeń gminnych. Ponieważ układając ballady, autor nieszczęśliwie się kochał, więc w utworze *Dudarz* w stylu sielankowym uwiecznił skargę na zawód, którą wędrowny lirnik na dożynkach wiejskich dawnej kochance, przebranej za pasterkę, przyniósł. W zbiorku swym zerwał Mickiewicz z sztywną stylistyką i metryką pseudoklasyczną i wprowadził swo-

bodny język potoczny i miary pieśni ludowej. W wierszu naczelnym *Romantyczność*, umieszczonym tuż po dedykacji, wyznał swą wiarę w świat nadzmysłowy, która miała być programem nowej szkoły i całego jego późniejszego działania. Oświadczenie to sprzeciwiało się poglądom wieku oświeconego i wprost polemikę z Śniadeckim zawierało.

Nieszczęśliwa miłość pozwoliła Mickiewiczowi drugi punkt programu romantycznego wcielić w życie, mianowicie ujawnienie w literaturze pełnego indywidualizmu nowoczesnego, niekrepowanego wymaganiami dawnego życia salonowego a domagającego się wyrazu w dziełach sztuki od czasów rewolucji i demokratyzowania się społeczeństw europejskich. Uczynił to poeta w IV części *Dziadów*, mieszczącej skargę odrzuconego konkurenta na męki miłosne. W utworze tym mamy pełno czułych wspomnień, serdecznych rozmyślań, namiętnych wyrzutów i kapryśnych pogroźek, w zmieniającym się ustawicznie nastroju tkliwości, uniesienia, gniewu, rozpacz i żalu. Jest to okaz poezji romantycznej, niespokojnej, szkicowej i lubującej się w krańcowości. Mickiewicz składa ją z dwu godzin spowiedzi na temat głównego motywu miłości i rozpacz. W pierwszej opowiada, jak go miłość rozpoetyzowała, jakimi pamiątkami obdarzyła, jak je cenił i nimi się rozkoszował. Włącza w nią także opis pożegnania z kochanką i rozmyślań nad szczegółowymi chwilami tego zdarzenia. W godzinie rozpacz skarży się na ogromne osamotnienie po śmierci matki i zapomnienie przez kochankę. Nie jest to dawny erotyk spokojny ale gwałtowny wylew uczucia. Godzina ta zawiera najwspanialsze ustępy poematu, mianowicie wzruszającą elegię *Niedawno odwiedzałem dom nieboszczki matki* z sprawozdaniem uczuć doznanych w czasie odwiedzin domu rodzicielskiego w Nowogródku po śmierci matki; następnie odę pełną siły *Kobieto puchu marny* przeciw kochance z wyrzutem, że przesady stanowe i chciwość

złota u rodziny panny stanęły na zawadzie jego szczęściu. Poeta odważa się nawet przegrazać pannie ale w końcu rozczuła się i wyznaje, że się jej niesłusznie czepiał. Poezję tę wywołało odezwanie się dumy męskiej w duszy zakochanego, że się z nim w rodzinie panny jako z ubogim zalotnikiem za mało liczone. Jest to obnażenie duszy niezmiernie szczere, szczegółowe, głębokie a ściśle podmiotowe, wzorowane nieco na *Nowej Heloizie* Roussa, *Werterze* Goethego a po części także, choć w słabej mierze, na *Manfredzie* Byrona.

Skargę na zawód miłosny nie wypowiada poeta wprost, ale ustami symbolicznej postaci Gustawa, którego imię przejął z współczesnej powieści. Żal swój osłonił zajmującą akcją dramatyczną, z której niepodobna było zgadnąć, do kogo się odnosił. Zwierzenia swe wypowiada Gustaw w mieszkaniu Księdza, niby dawnego swego nauczyciela, w którym zjawił się jako upiór po zakończeniu uroczystości *Dziadów*. Mickiewicz uważał swą miłość za pogrobową, ponieważ dopiero po zamążpójściu kochanka okazała mu nieco żywszego współczucia. Skargą swą nie chciał jej zaszkodzić w stosunkach towarzyskich i jako zwolennik ludowości, wyznanie swe poprzedził dokładnym przedstawieniem zaduszek białoruskich, albo uroczystości *Dziadów*, którą uznał za II część swego miłosnego poematu. Wskutek tego wspaniały jego erotyk romantyczny znalazł się w jeszcze bardziej romantycznej oprawie. Usuwał przez nią przypuszczenie, jakoby skarga jego mogła się odnosić i pochodzić od żywej osoby. Było to jego najważniejsze studium folklorystyczne, które podał, jak się zdaje, w dosyć surowej postaci tak, jak je zapisał. Przed zaznajomieniem z swą smutną historią miłosną, wprowadza nas przed północą do zaciemnionej kaplicy cmentarnej. Widzimy guślarza, zamawiającego formułami tradycyjnymi mające się zjawić duchy, i chóry ludowe, karmiące cienie przodków. Na tej uroczystości zjawia się w końcu Gustaw, aby następnie z swymi za-

lami udać się do mieszkania Księdza. Opis uroczystości *Dziadów* Mickiewicz szczególnie sobie upodobał, bo według jego wyobrażeń dowodnie świadczyła o oddziaływaniu świata nadzmysłowego na zmysłowy. Zamierzał w ich ramach ująć wszystkie ważniejsze przełomy duchowe, ale tylko jeden w późniejszym życiu w ramach tych zamknął. Jest to ostatni jego pomysł na tle ludowym, bo następnie z innych czynników w twórczości swej korzystał.

Na zsyłce z lubością uprawiał Mickiewicz sonet i wprowadził go ponownie do literatury polskiej. Los zdarzył mu w Odessie pozyskać miłość salonowej damy i na zmianę z seraficznymi uniesieniami na Litwie, zaczął pisać dla niej liczne erotyki mocno zmysłowe, częścią w formie sonetowej a częścią w innych miarach wierszowych. Wielką siłą odznacza się sonet *Pierwszy raz jam niewolnik* i wiersze *Sen*, *Rozmowa*, *Dwa słowa*, *Gdybyś ty na dzień jeden była w mojej duszy*. Z ust znajomej odeskiej usłyszał po raz pierwszy wyznanie «kocham ciebie» i okoliczność tę pragnął uwiecznić. Erotyki te zastanawiają, bo są bardzo namiętne a pełne uroku i miary. W życiu uczuciowym poety zajmują zwrotne stanowisko, kładąc kres jego dotychczasowemu nieco naiwnemu pogładowi na stosunek młodego człowieka do płci pięknej.

Podróż na Krym, wspólnie z kochanką odeską odbyta (1825), zaopatrzyła naszą literaturę w arcydzieło poezji krajobrazowej *Sonetów krymskie*. Po raz pierwszy w literaturze polskiej daje Mickiewicz w tym zbioru nadzwyczaj barwne, treściwe i głębokim uniesieniem dla przyrody przejęte opisy morza, ruin, osad tatarskich i gór. Jest to nowa zdobycz literatury romantycznej, bo dotychczas poezja nasza nie okazywała szczególnego zrozumienia i upodobania w krajobrazie. Opisy te są z niezmierną siłą, trafnością i panowaniem nad słownictwem wykonane. Utworów z większą pewnością i starannością wykończonych w języku naszym nie ma. Po-

dziwić można zwłaszcza zharmonizowanie nadzwyczaj malowniczego opisu z podniosłym prawie zawsze uczuciem pisarza. Wycieczka na Krym zaciekała Mickiewicza dla wschodu i pod jej wrażeniem oddał się przygodnie studiom orientalnym, zwłaszcza literatury arabskiej i perskiej. Pobudki w ten sposób zgromadzone, zużytkował w kasydzie *Farys* (1828), przedstawiającej zwyciężanie przeszkód przez Araba w jeździe konnej na pustyni. Polotność tej kasydy wyraża dobrze odczuwaną w owym czasie potęgę twórczą poety. Obok *Ody do młodości*, jest to drugi wiersz Mickiewicza, ulubiony przez ogół polski.

W okresie litewskim i zsyłkowym zajmował się Mickiewicz epiką. Twórca polskiej szkoły romantycznej za punkt programowy nowej literatury przyjął obok ludowości także studium poezji i czasów średniowiecznych. W Kownie na cześć Nowogródka napisał powieść litewską *Grażyna* (1822), tworząc dla swego miasta rodzinnego legendarną bohaterkę, która w walce książąt dzielnicowych poświęciła życie dla uwolnienia swego grodu od sojuszu z Krzyżakami. Jak wiadomo, wiek oświecony drwił sobie z średniowieczyny, jako czasów zacofanych. Romantyzm pragnął wywalczyć dla niej uznanie. W powieści naszej mamy trzy dzielnie zarysowane postacie: wyniosłego księcia nowogrodzkiego Litawora, jego rycerskiej żony Grażyny, i swego doradcy książęcego, Rymwida. Zaczyna się malowniczą sceną przyjazdu nocną porą poselstwa krzyżackiego do Nowogródka, dla zawarcia sojuszu przeciw wielkiemu księciu Witoldowi. Zamiarowi temu z patriotycznych powodów sprzeciwiła się księżna, poza plecyma męża poselstwo odprawiła i w bitwie z niedoszłymi sojusznikami zginęła. Wielce ciekawym jest opis spalenia jej ciała na stosie obyczajem pogańskim. Powieść jest wzniosła ale nie zbyt szczegółowo rozprawiona. Czynom bohaterki brak uzasadnienia psychologicznego. Zachodzą niespodzianie, nieumoty-

wowane poprzednio, choć główny zrab akcji stanowią. W każdym razie dla ruin zamku nowogrodzkiego stworzył Mickiewicz piękną postać legendarną.

Dzieje średniowiecznej Litwy wziął twórca romantyzmu polskiego ponownie za temat, pisząc na zsyłce *Konrada Wallenroda* (1827). Ale w powieści tej studium średniowieczyny schodzi na drugi plan wobec tendencji politycznej. Konrad, Aldona, Halban przedstawiają raczej nowoczesnych Polaków, walczących z przemocą zaborców. Bawiąc w Rosji, Mickiewicz zauważył bezwzględność konieczności podjęcia walki na śmierć i życie w obronie niepodległości narodowej. Fabuła z dziejów Litwy średniowiecznej, poznanych jeszcze w kraju, miała służyć tylko za osłonę do wypowiedzenia przestrogi patriotycznej. W carskiej Rosji musiał się poeta ukrywać ze swoimi myślami i kostiumem historycznym osłonić zagadnienie narodowe. I dlatego *Konrada Wallenroda* nie podobna uznawać za poemat romantyczny, dążący do podniesienia znajomości średniowieczyny w Polsce, jak raczej za utwór patriotyczny współczesny, o czym przede wszystkim świadczy niezrównanej głębi uczuciowej *Pieśń wajdeloty*. W *Konradzie Wallenrodzie* przedstawia Mickiewicz kryptolitwina Alfa, wychowanego od dzieciństwa wśród Krzyżaków, który zbiegł od nich, gdy zobaczył chorągwie litewskie; na dworze Kiejstuta ożenił się z jego córką, Aldoną, a widząc napór Krzyżaków na Litwę, postanowił podstępnie pod imieniem Konrada Wallenroda zdobyć godność wielkiego mistrza i zniszczyć potęgę zakonu. Plan udał się doskonale, ale następnie wyrok zgładzenia fałszywego mistrza przez sąd tajemny spowodował. W powieści poznajemy wybór Konrada na mistrza, postanowienie odbycia wyprawy na Litwę, powzięte na szeroko przez poetę opowiedzianej uczcie, a wreszcie powrót z wyprawy i wykonanie wyroku. Trzy postacie, jak w *Grażynie*, ale mistrzowsko pod względem psychologicznym wykończone, w niej

występują: wielki mistrz, Aldona, jego żona a późniejsza pustelnica malborska, i Halban-wajdelota, przedstawiciel niezniszczalnej tradycji niepodległościowej. Powieść została wysnuta z wątków rzeczywistej historii krzyżacko-litewskiej, jest wysoce natchniona i zawiera wiele przesłicznych ustępów. Znać w niej powodowanie się poety techniką powieści poetyckich Scotta i rysami jednej z powieści tureckich Byrona, mianowicie *Korsarza*, wskutek czego uznać ją można za najbardziej byroniczny poemat naszego poety.

Twórczość Mickiewicza w obu wcześniejszych okresach, litewskim i zsyłkowym, była bardzo bujna. Poeta postawił romantyzm polski odrazu na zdrowych podstawach ludowości a po części średniowieczny, na umiłowaniu miejsca rodzinnego, tradycji miejscowej, na własnych przejściach duchowych i żywym uczuciu patriotycznym. Uniknął bezprzedmiotowego marzycielstwa, nieokreśloności w pragnieniach, dziwacznej psychologii romantycznej. W pismach jego nie ma nic niejasnego, nieuchwytnego, kapryśnego. Spoufalony z literaturą klasyczną i francuską, umiał ocenić romantyzm krytycznie i wybrać z niego to, co dla literatury polskiej uznał za odpowiednie. Oparłszy się na jasnych założeniach, zdobył się na dzieła wysokiej sztuki i podał w nich wzory, wysnute z prawdziwych natchnień poetyckich, odznaczające się swobodnym i śmiałym zmysłem kompozytorskim, starannie pod względem zewnętrznym wypracowane. Przykład jego musiał usunąć z literatury naszej przeciętność, tuzinkowość, nieszczerłość i pretensjonalność. Śladem jego pójdą wszystkie mniejsze i większe talenty i literatura nasza osiągnie wreszcie zaszczytne miejsce w gronie literatur europejskich.

Mickiewicz w podnoszeniu i szerzeniu sztuki w Polsce nie był odosobniony, jak niegdyś Kochanowski. Odrazu od samego początku otoczyło go grono młodych towarzyszków, którzy dopiero naprawdę roman-

tyzm rozkrzewili i w objaw ogólnej świadomości zamienili. Jest to owoc szkolnictwa polskiego. Renesans był w Polsce przywoźny, romantyzm zakielkował i przyjął się na miejscu. Najbliżej przy nim stanęli koledzy wileńscy. Nie były to talenty pierwszorzędne ale gorący zwolennicy poezji, którzy twórczością swą zaświadczyli o żywotności tego prądu dziejowego. Najsympatyczniejszy z nich jest Aleksander Chodźko, właściwie gramatyk z powołania, który tylko w młodości zajmował się poezją. Mickiewicz uznał go za inteligentnego druha w znanej improwizacji, w której czytamy zdanie: «Tyś pojął tajnie orlego lotu». Jest to miły, zajmujący, trochę panińskiego usposobienia poeta, nie okazujący zbyt rozlewnej wyobraźni ale pełen życia, swobody i pewnej samodzielności. W jedynym swym zbiorku *Poezji* (1829), popisuje się licznymi erotykami beznamiętnymi, w nastroju promionkowym Zana, z których wierszyk z podziwem twarzy kochanki *Jeśli wiosnę chcesz zobaczyć* cieszył się w swym czasie pewnym powodzeniem. W ślad za Mickiewiczem tworzył ballady. Ballada *Maliny*, na temat zazdrości siostr o narzeczonego, połotem i artystycznym wykończeniem przypomina *Lilie*. Słowacki nadał jej większe znaczenie w dziejach poezji polskiej. Kierunek romantyczny ku ludowości zaznaczył Chodźko tłumaczeniem starannie wybranych *Pieśni nowogreckich* z sławnego zbioru Fauriela. Kilka odnosi się do walk kleftów akarnańskich z Turkami. Z obyczajowych zwraca uwagę piosnka *Charon i dziewczyna*. Student szkoły orientalnej w Petersburgu, porwał się wreszcie na ułożenie powiastki *Derar* w stylu Byrona. W dwu kasydach przedstawia zawód miłosny i bezinteresowne poświęcenie beduina dla pięknej Azzy, którą rodzice wbrew jej woli wydali za kogo innego. Luźną powiastkę zdobi piękny opis noclegu karawany na pustyni. Znać obyczaje autora z obyczajem wschodu. Utworem tym umacniał nieco orientalizm Mickiewicza, objawiając się ró-

wnocześnie jako wielce obiecujący orientalista. Po wydaniu swego zbiorku, Chodźko porzucił uprawę poezji i wstąpił się w innej dziedzinie, mianowicie jako szerzyciel znajomości persczyzny w Europie i tłumacz kilku zabytków i utworów słowiańskich na język francuski.

Wśród towarzyszków wileńskich, którzy w ślady Mickiewicza wstąpili, zasługuje na uwagę także Julian Korsak, syn zamożnej rodziny ziemiańskiej, zwany «kochany Julianus» przez przewodnika romantyków, poeta spokojny i pełen równowagi. Próbował modnego melancholizowania, bawił się w wykwintnego marzyciela, znał kilka języków zachodnich i do upowszechnienia romantyzmu na polskiej Litwie się przyczynił. W pierwszym zbiorku jego *Poezji* (1830) znajdujemy skromną wiązanekę elegii miłosnych, trochę platonizujących, upamiętniających poziom uczuciowy salonów litewskich z owych czasów. Tworzył je poeta zapewne pod wrażeniem *Méditations poétiques* Lamartina, choć w natchnieniu zaledwo z daleka mógł za nim podążyć. Innym ulubionym rodzajem jego muzy były listy wierszowane, jakie pisywali także pseudoklasycy, zwrócone do rozmaitych literatów wileńskich, które wcale żywo odzwierciedlają życie literackie tych stron w czasach młodości Mickiewicza. Jako prawy romantyk, tłumaczył trochę z dwu najważniejszych dla romantyków języków, niemieckiego i angielskiego. Wy różnił przede wszystkim Byrona i obok drobiazgów w zbiorku swym podał tłumaczenie *Więźnia z Czylonu*. Marzył ciągle o podróży wschodniej i w listach do Chodźki i Mickiewicza rozwodził się nad koniecznością uprawy orientalizmu przez naszych romantyków, wzywając ich, żeby «polskie niwy we wschodnie poustrajali kwiaty». Wiedziony tym upodobaniem, utworzył powiastkę wschodnią *Bejram*, o Lelii grezynie wyrwanej od boku męża do haremu baszy Janiny. Utwór niewielkiej wartości, wzorował w wydatnej mierze na *Narzeczonej z Abydos* i *Giaurze* Byrona. Zbiorek jego cieszył

się znacznym powodzeniem wśród lepszych warstw i to go zachęciło do dalszej pracy literackiej.

Krzewiącemu się raźnie w Wilnie romantyzmowi przysłużył się bardzo rzutki popularyzator Edward Odyńiec, poeta bez wyższego polotu ale wesoly, zawsze pełen dobrej myśli, obdarzony niezwykłą łatwością wierszowania, zwany przez Mickiewicza poufale «Odyniaszkiem». Tłumaczy liczne piosnki z niemieckiego i angielskiego, zwłaszcza erotyki figlarne z Goethego, Körnera i innych. Następnie próbuje pisać w tym rodzaju oryginalne wierszyki. W piosence *Panicz i dziewczyna*, do której Mickiewicz dorobił końcowe zwrotki, opisuje flirt młodego myśliwego z dziewczyną zbierającą jagody. W *Rywalach*, niezłośliwej satyrze na panny wileńskie, przedstawia zaloty ulana i pasterza do pasterki, w których mundur zwycięża. W trop za Mickiewiczem zwraca się także do ballady i przekłada utwory Scotta i Bürgera, zwłaszcza *Lenorę* i *Myśliwca*, *Der wilde Jäger*. Obok tego zdobywa się na półoryginalne ballady, jak *Wesele*, podobno przeróbka ze Scotta, o porwaniu kasztelanki z domu rodzicielskiego przez prostego pancernego, ponieważ ojciec chciał ją wydać po niewoli za starostę. Balladę tę Brodziński uważał za najlepszą robotę Odyńca. Zasługuje na pamięć także ballada *Branka Litwina* o pięknej Laszce, która wskoczyła do ognia, bo stary Litwin chciał ją wydać za syna, widoczne naśladownictwo *Trzech Budrysów*. Wierszyk ten przetłumaczył na niemieckie i czytał Goethemu w Weimarze, który go miał podobno pochwalić za styl i żywość akcji. Gorliwy szerzyciel romantyzmu szczególną zdolność okazywał do wierszyków towarzyskich i humorystycznych, które inni romantycy nie z takim upodobaniem uprawiali. Większą sławą cieszyła się pieśń filarecka jego pióra *Precz, precz od nas smutek wszelki*, z toastami na cześć Zana, Czeczota i Mickiewicza, dziś jeszcze śpiewana wśród młodzieży. Dowcipnym jest *Toast na cześć reagenta*, «Nie bądź kpem

Stachu, nie nadymaj pyska», parafraza wiersza Kochanowskiego «Nie wierz fortunie, co siedzisz wysoko». *Strachy*, satyra na klasyków, dowodząca że klasycy nawet diabłów do ziewania doprowadzą, zahacza trochę o pomysły satyryczne Byrona. Pisał również na cześć Mickiewicza niezmiernie ujmujący panegiryk *Rusalki*, w którym w pochlebstwie przewyższył starodawnego Krzyckiego z czasów zygmunto-wskich. Powiada, że rusalki otoczyły go przy ulubionym kamieniu Mickiewicza i wręczyły wieniec bratków i niezapominajek dla poety, który tak wślawił dolinę kowieńską. Nie zadawałając się tak różnorodną działalnością, za pobytu w Warszawie, postarał się o wydanie dwu tomików *Meliteli*, noworoczników romantycznych na wzór angielski, w których pojawił się *Farys* i pierwsze wiersze Zaleskiego i Słowackiego (1829, 1830). W dobie wielkiego rozkwitu romantyzmu działalność jego straciła na znaczeniu i dopiero w okresie przekwitania tego kierunku uzyskał ponowny choć niezbyt pochlebny rozgłos.

Grono romantyków wileńskich wzmocnili niebawem poeci z kresów południowo-wschodnich, z Wołynia, Podola i Ukrainy. Całe dawne kresy, obejmujące większe przestrzenie, niż dzisiejsza Polska, budziły się do polskiego życia artystycznego. Do Wołynian z tradycji domowej, wychowania i długiego pobytu należy zaliczyć Antoniego Malczewskiego, choć był rodem z Warszawy. Romantyzmem przejął się samorzutnie, niezależnie od pobudek wileńskich, podczas długiego pobytu zagranicznego w Szwajcarii, Włoszech i Francji w latach 1815—1820. Wcześniej od wileńczyków nauczył się po angielsku, czytał Szekspira, Scotta i podobno poznał się osobiście z Byronem we Włoszech. W Paryżu chodził na kursy literatury i zebrania naukowe. Jest autorem powieści ukraińskiej *Maria* w stylu mieszanym byronowsko-scottowskim, jedyne-go wykoń-

czonemu utworu jego pióra i prawdziwego arcydzieła, które go stawia najbliżej wielkich twórców naszego romantyzmu (1825). Wyraźne naśladownictwo jednej sceny z *Korsarza* Byrona świadczy, jak żywo przejmował się poezją lorda angielskiego. W powieści tej zyskiwał romantyzm polski znakomitą ozdobę. Ale współcześnie na niej się nie poznano i dopiero w pięć lat po wydaniu zaczęła być głośną. Poeta obrobił w niej rzeczywistą tragedię, wybryk pychy rodowej możnowładcy kresowego, który zaszedł w XVIII wieku, co jednak autor zataił, cofając obraz wypadków o wiek wstecz, w czasy po przejściu najazdu szwedzkiego i walk kresowych z Tatarami. Jako były porucznik artylerii konnej w wojsku Księstwa warszawskiego zajął się historią wojskowości polskiej i w powieści chciał utrwalić nie tylko smutne zdarzenie na kresach ale zarazem pamięć walk kresowych z Tatarami. Opisowi pochodu, walki jednego oddziału z najeźdźcami, przybycia mu z odsieczą drugiego oddziału i zwycięstwa nad hanem tatarskim poświęcił dziesięć ustępów poematu. Przedstawienie uderza plastyką, ogromną pewnością opisową i doskonałą znajomością rzemiosła wojennego. Marsze, utarczki, odpoczynki wojskowe są z taką prawdą przedstawione, jakby się w nich brało udział.

Ale wojskowe opisy stanowią tylko część tła w opisie tragicznego wypadku w rodzinie kresowej. Malezewski chciał stworzyć polską odmiankę *Romea i Julii* i trzeba powiedzieć, że mu się ten zamiar zupełnie udał. W literaturze światowej nie ma drugiej piękniejszej pary zakochanych, jak Maria i Wacław obok *Romea i Julii*. Tylko w tragedii angielskiej jest para kochanków, która nie zaznała szczęścia domowego, a w polskiej powieści tragedię całą przeżywa młode i mocno się kochające małżeństwo. W obu romansach miłość zakwitła na tle nieprzyjaźni rodowej, która w Polsce przeobraziła się w wyniosłość możnowładcy wobec rodziny zwykłego szlachcica. W *Marii* przedsta-

wiono, jak dumny i podstępny wojewoda rozerwał małżeństwo syna z skromną miecznikówną, ponieważ nie odpowiadało jego ambicji rodowej. Powieść składa się z dwu pieśni. W pierwszej wystawiono cztery główne postacie, obu ojców rodzin i kochające się małżeństwo. Opowiadanie uchwycono w chwili zaniepokojenia żony i jej ojca, że wojewoda stara się o rozwód dla syna w Rzymie. W pieśni drugiej opisano wyprawę młodego małżonka z teściem na Tatarów i wstrząsający powrót zwycięskiego wojewodzica do żony, którą zastaje na marach po utopieniu w stawie przez służbę wojewody, w czasie jego nieobecności.

Wartość artystyczna *Marii* zasadza się na mistrzowskiej charakterystyce głównych postaci, podanej zaraz w pierwszej pieśni i co do dwu osób uzupełnionej jeszcze w następnej. Malczewski okazuje się bardzo wnikliwym psychologiem, jakiego nie miała dawna nasza literatura a nawet w współczesnej mógłby wywołać uznanie. Odmalowaniu stanu psychologicznego bohaterów w szczegółowych położeniach poświęca całe ustępy. Dowiadujemy się dokładnie o uczuciach wszystkich osób w najróżniejszych chwilach, Wacława i Marii, Miecznika i Wojewody. Zwłaszcza miłość Marii, radość jej z przelotnego widzenia się z mężem w pochodzie na Tatarów, a potem rozpacz jego nad zmarłą, są z takim ciepłem i wzruszeniem przedstawione, że nad opowieścią wszystkich innych wypadków górują i w uroczą opowieść smutnego romansu się zlewają. Obok tego postać rycerza kresowego, starego Miecznika, którą Malczewski bardzo starannie się zajął, ogromnie żywo działa na naszą wyobraźnię. Polskości w niej wiele. Jest to pierwsza poetyczna figura szlachecka polskiego w literaturze. Powieść obfituje w sytuacje malownicze i poetyczne. W kilku atmosfera domu polskiego jest przedziwnie uchwycona. Poemat jest przelazwiony. W wypowiedzeniach poety poszczególne objawy życia łączą się w osobliwy sposób z życiem przy-

rody. Krajobraz, powietrze, kwiaty i ptaki zostały wciągnięte w przedstawienie życia ludzkiego. Subtelna dusza poety szukała związku z otoczeniem. Powieść toczy się wartko. Wszystkie prawie ustępy są jednako starannie wykończone. Przypomnieć można pierwsze wiersze kilku, które mimowoli w pamięci pozostają: «Pod starymi lipami dumał Miecznik stary», «Dzielne było natarcie, tatarskie szwadrony», «Na ukraińskiej cerkwi błyszczą się trzy krzyże». Styl poety jest urywany, jemu tylko właściwy, pełen trop i figur. Nad poszczególnymi rzeczownikami i przymiotnikami, jak «troska», «czarny», można się dłużej zastanawiać. Poemat pisał artysta, który wiele przeżył i przebolewał. Przepełnił go serdecznym smutkiem, rozpaczliwą rezygnacją. Lubi być sentencjonalnym i czasem drażniące uwagi wypowiada. Jedni je podziwiają, a drudzy się na nie gniewają. Obojętnym pozostać nie można, czytając zdanie: «Bo w życiu choć ta jedność, że rozkosz z cierpieniem, Trud, nuda, wstyd i sława kończą się znużeniem». Poemat powstał w szczęśliwej chwili, gdy wszystkie uczucia w sercu poety, tkliwość, zgorzkniałość i poczucie piękna, ułożyły się w szczęśliwą równowagę. Zrazu jednak, jak wspominaliśmy, nie miał szczęścia, bo przedstawiał za wysokie dzieło sztuki, jak na czasy, zdolne do pojęcia *Wiesława* ale nie *Marii*.

Podole wydało także poetę romantycznego, pełnego młodzieńczego zapału, uwielbiającego Podole i Podolanki, *Maurycego Gosławskiego*, który jednak dla braku wykształcenia i prawdziwego smaku artystycznego szerszego rozgłosu uzyskać nie mógł, ale w swej prowincji był bardzo ceniony i przez długie lata z chlubą wspomniany. Namiętny, lekkomyślny, ufny w siebie, pełen junactwa i zuchowatości, w młodych latach dawał sobie doskonale radę ale losem swym nie zdołał jakoś pomyślnie pokierować. Jest to pierwszy typ rozwichrzonego romantyka w Polsce. Żył fantazją, kaprysem, raczej dobrymi chęciami, niż cierpliwymi

zamierzeniami. Można go uznać za naśladowcę Mickiewicza. Idąc za jego przykładem, zajął się pilnie poezją gminną i na podstawie wątków ludowych wygotował *Dumą o Nyczaju* z opisem pochodu hajdamaków pod Krasne i rozbicia ich watahy przez Polaków. Piosnka jest z talentem wykonana, w czworowierszach ośmiogłoskowych w bardzo różnym tempie. Jeszcze ściślej z życiem jego prowincji jest związany poemat opisowy *Podole*, któremu głównie sławę wśród Podolaków zawdzięczał (1828). Poemat jest częściowo pseudoklasyczny, a częściowo romantyczny. Opis jarów nad Smotryczem i Gór miodoborskich jest w stylu Trembeckiego. Opis ceremonii weselnych ludności podolskiej w drugiej części wynikał z pobudek czysto romantycznych. Na zakończenie otrzymujemy ustęp najżywszy i mocno do wyobraźni przemawiający. Jest to opowieść starca o napadzie Turków na Podole i wyduszeniu zapalonym stosem siana ludności, która się schroniła do pieczar załuckich. Całość jest jednak roztrzepana, jak zauważył Mickiewicz. W dopełnieniu załączył autor piękną elegię *Pożegnanie*, w której ze wzruszeniem opowiada, ile zawdzięcza stronom rodzinnym i z Warszawy śle im serdeczne pozdrowienie.

Jako naśladowca Mickiewicza, nasz Podolanin wystąpił najwyraźniej, gdy mu przyszło opiewać przejścia miłosne. Zakochał się w pannie z warstw zamożniejszych i zrazu odpalony został a następnie niespodzianie przyjęty. W międzyczasie jednak zawarł znajomość z inną panną, jeden romans skrzyżował się z drugim i z tego wszystkiego nic nie wynikło. O udziale poety w powstaniu powiemy później. Tu wypada zaznaczyć, że z zdarzeniem tym splątała się jego historia erotyczna. Część jej rozegrała się przed powstaniem, a druga na tularce za kordonem. Splot tych wypadków objaśnił Gosławski w trzech utworach dramatycznych, napisanych na wzór *Dziadów* wileńskich. Pierwszy *Tęsknota* jest rodzajem pamfletu na rodzinę panny. Nadto

zawiera przedstawienie, jak odrzucony kochanek rozpaczal nad marami rzekomo zmarłej kochanki i postanowił udać się do powstania. W drugim *Odstępca albo Renegat* przedstawia tułaczkę po upadku powstania i tęsknotę za Podolem i kochanką. W utwór wplata polotną i powszechnie niegdyś śpiewaną piosenkę «Gdyby orłem być». Oba te dzieła nie są zbyt składnie ułożone. Trzeci z tych utworów *Banko*, pisany urywkami w więzieniu, mógł być najmniej uważnie przemyślany. Mówi w nim poeta o obu kochankach, ale z przedstawienia swych przeżyć robi przykre drwiny z własnego życia i postępowania. Jako zapalony karciaz podolski, uznaje wszystkie przeżycia za rodzaj gry przy zielonym stoliku i w mozaikę wspomnień wplata złośliwy ustęp *Polska w banku*, w którym otrzymujemy niespodzianie wcale ciekawą satyrę na powstanie listopadowe, a zwłaszcza generała Skrzyneckiego. Buńczuczny Podolanin, wplątawszy się nieostrożnie w partyzantkę Zaliwskiego, przedwcześnie żywot w więzieniu stanisławowskim zakończył.

Do objawów romantyzmu na Wołyniu i Podolu przyłączyły się odgłosy z Ukrainy, dawnej bractawczyzny i kijowczyzny. Poeci romantyczni uznawali kartę geograficzną Polski przedrozbiorowej. Z dawnej przynależności Ukrainy do państwa polskiego miały pozostać miłe pamiątki w poezji romantycznej. Dziś echa polskości z tamtych stron czynią na nas poniekąd wrażenie pewnej egzotyczności. Szkoła humańska wypielegnowała te piękne wspomnienia. Z uczniów jej zajął wybitne stanowisko w romantyzmie polskim Seweryn Goszczyński, człowiek walki, zapalony demokrat i spiskowiec, czynny członek tajnego towarzystwa «Wolnych braci Polaków», przyszły belwederczyk i szerzyciel przekonań demokratycznych i rewolucyjnych przez całe życie. Jest najwybitniejszym wyobrazicielem polityki romantycznej w gronie starszych romantyków. Pełen energii, hartu, śmiałości i spręży-

stości lubił igrać z niebezpieczeństwami. W życiu jego brak okresu naiwno-uczuciowego. Odrazu odzywa się do nas jak starszy człowiek. Pisze celowo, szorstko, wdzięku nie ma. Nie zwraca większej uwagi na stronę artystyczną utworów, chodzi mu głównie o ideę, istotę rzeczy. Wskutek życia niespokojnego a zresztą braku głębszej nauki, nie utworzył żadnego dzieła doskonałego. Niemniej bezwzględnością i skrajnością przekonań przyczynił się do ugruntowania romantyzmu w Polsce. Lubił nastroje posepne, Ossiana podziwiał, Natura refleksyjna, tworzy powolnie. Wyraża się symbolami, lgnie do tajemniczości. Język ma niezbyt poprawny.

Wstąpiwszy do związku «Wolnych braci Polaków», agitację rewolucyjną uznał za zadanie życia. Ścigany przez władze zaborcze, tuła się po Ukrainie, tworząc pieśni agitacyjne zuchwałe, mentorskie, trochę może monotonne. Szerzył je drogą piśmienną. Wielbiciele gromadzili je starannie w kajecikach. Walczył przeciw zasadom św. Przymierza, przeciw legitymizmowi i restauracji dynastycznej w Europie. Najgłośniejsza z tych pieśni *Modlitwa wolnego* (1824) zawiera oburzenie na kościół za nadużywanie Boga do swoich celów. W *Uczcie zemsty*, najobszerniejszej, z kilku ustępów złożonej, wzywa królów, kler i arystokrację przed trybunał spiskowców i grozi im sztyletami. Piosnki te pisane są wierszem ośmioletkowym w rozmaitych zwrotkach, przeplatanych czasem dłuższymi refrenami. Najciekawszy jest *Rejtan* w wierszu jedenastogłoskowym, w którym opowiada o wstąpieniu do chorągwi Rejtan w towarzystwie «Wolnych braci Polaków» i postanowieniu służenia sprawie narodowej. Pisał także w owym czasie trochę wierszów osobistych na temat wrażeń przyrodniczych, a ściślej mówiąc klimatycznych, zbieranych wśród tułaczki i życia agitatorskiego. Na uwagę zasługuje wiersz *Noc w Zofiówce* z wspomnieniem czasów szkolnych, które odezwały się żywo w sercu prześladowanego agitatora, gdy nocą zimową

z kijem tułaczym zwiedzał sławny w literaturze i miły jego pamięci ogród.

Tułając się po futorach ukraińskich, zaprzyjaźnił się z ludem, przejął jego tradycję i napisał powieść romantyczną *Zamek Kaniowski*, która po raz pierwszy zwróciła na niego uwagę ogółu polskiego (1828). Jest to opis napadu i spalenia zamku kaniowskiego przez hajdamaków w r. 1768, związany z nieszczęśliwą miłością Nebaby, atamana dworskich kozaków, do pięknej Orliki, którą zmusił do małżeństwa z sobą starosta zamkowy, Polak. Małżeństwo to skończyło się smutno. Nebaba naprowadził hajdamaków na Kaniów, choć z przybyciem się spóźnił. Inna wataha, mianowicie osławionego Szwaczki, zdobyła zamek, w którym prawie równocześnie Orlika zabiła zniechęconego męża i w następnej zamieszce zginęła. Tymczasem Nebaba stacza jeszcze potyczkę z Polakami, z zemstą się spóźnia i dostawszy się wreszcie na zamek, z ran odniesionych także w końcu ginie. Powieść jest niezbyt przejrzyste ułożona, przesycona obrazami krwawych mordów i scen okrutnych, pisana językiem namiętym, pełnym mocnych wyrażen. Pięknych ustępów w niej nie brak. W części II znajdujemy ładne obrazy obozu Szwaczki i trwogi Kaniowa; w ostatniej znów śliczny opis pobytu Nebaby w wielkim borze maddnieprzańskim, spotkania z wędrownym lirnikiem i odpoczynku pod olbrzymim dębem. Wyspinawszy się na szczyt, Nebaba upaja się wspaniałym widokiem okolicy i duma nad przeszłością i przyszłością swoją. Myśli nawet uciec na Zaporozże. Jest to uroczy obrazek z życia i krajobrazowych przyjemności Ukrainy, na który zwrócił uwagę Mickiewicz i w *Panu Tadeuszu* zaszczytnie wspomniał. Powieść powstała z lektury pamiętników, zebrania szczegółów z tradycji ludowej i najdokładniejszego poznania okolicy. Goszczyński zwiedził wszystkie kurzenie hajdamackie nad Irdyniem od Moszen do Smiły. Wierność krajobrazu w jego powieści zadziwia.

Korzystał też obficie z wyobrażeń i pieśni gminnych, choć zbyt artystycznie tych rysów nie wyzyskał. W ludowości i regionalizmie szedł widocznie śladami Mickiewicza i Scotta. Powodował się nieco tureckimi epiliami Byrona, mianowicie tymi, które mówią o napadach i obłączeniach. Poemat ukazał się prawie równocześnie z *Konradem Wallenrodem*, z którym go jednak trudno porównywać. Jest wyrazem zupełnie innego temperamentu, energicznego, bezwzględного. Zapowiada się w nim przyszły belwederczyk.

Obok tego energicznego agitatora, dziwnie odbija drugi uczeń humański, Bogdan Zaleski, elegik miękki, słodki, skłonny do patetyczności. Nie lubi czynnej polityki, odsuwa się od ludzi, myśli przede wszystkim o spokojnej pracy, jest artystą-literatem. Żył więcej z naturą, niż z ludźmi i stąd szerzył miłość krajobrazu. Jest przedstawicielem krańcowego prowincjonalizmu romantycznego. Wspomnienia ukraińskie, o które zawadził Malczewski i Goszczyński, uznał za program całego życia. Prawdopodobnie jak Scott usiłował utworzyć kierunek szkocki w literaturze angielskiej, tak Zaleski myślał wykształcić odcień kozacki w literaturze polskiej. Przez całe życie niczym się nie zajmował, tylko ukraińszczyznę i skłonność tę doprowadził do krańcowości, można powiedzieć manieri. Czy przebywał nad Dnieprem czy Wisłą, nad Renem czy Rodanem, myślą tkwił zawsze w tematach ukraińskich. W poezji swej spoufała nas z stepowym krajobrazem i mogiłami ukraińskimi. W pismach zachowuje pamiętkę zadomowienia się Polaków na dalszym wschodzie, poza granicami dzisiejszej Polski. Kierunek literacki oparł na wymarzonej przez się zgodliwości ideałów polsko-ukraińskich, wypływającej z dawnego związku narodów w obrębie wspólnego państwa. Dziś jak wspominaliśmy, pojęcie to wydaje nam się czasem trochę spóźnione. Program jego czerpał ożywcze soki z przeszłości a nie był zbyt ściśle obliczony na przy-

szłość, wskutek czego można go uważać tylko za wyobraziciela dawnego związku państwowego Ukrainy z Polską pod osłoną dynastii jagiellońskiej. Zaleski nie znał języka polskiego ludowego, nie miał tego gienialnego poczucia źródłosłów polskich, co Mickiewicz, używał języka salonowego, wypieszczonego, nadrabiał ruszczyzną. Niemniej język ma potoczysty, z samych zdań głównych złożony i kładzie nacisk na jego dźwięczność i muzykalność. Szczególnie ulubił wiersz ósmio i dziesięciozłóskowy, starał się stworzyć wiersz polski dysylabiczny, używał pełno rymów męskich i okazywał subtelne poczucie rytmiczności.

Ukraińszczyzna Zaleskiego zasadzała się na wybornej znajomości pieśni ludowej i dziejów Ukrainy. Dzięki mocnemu trzymaniu się swej idei i wielkiej pracowitości stał się pierwszym źródłowym znawcą dziejów Zaporozża. Przeczytał wszystkie kroniki: Bielskiego, Paprockiego, Starowolskiego, Beauplana, Lelewela; przeglądał wszystkie atlasy i pamiętniki, dotarł do Paska przed wydaniem i odbudował w swej pamięci dzieje hetmaństwa i wojska zaporoskiego. Opierając się na pieśni ludowej, usiłował włączyć ukraińskie przepoić duchem rycerstwa szlachty polskiej i wojsk Królestwa kongresowego i stworzył rycerską dumę kozacką, której potrzeby prosty lud tak żywo nie odczuwał. Tradycją ludową ukraińską nie powodował się jednak bezstronnie, z zamiarem przerabiał ją w duchu polskim, usuwał z niej nieprzyjazny nastrój dla Polaków i wytworzył rodzaj salonowej dumki kozackiej. Kozacy jego, jak nieraz zauważono, są weseli, salonowi, poetyczni, nie pachną dziegiem ale perfumami, jak generałowie i porucznicy wojska polskiego. Kozaczyzną przejął się zupełnie inaczej, niż Goszczyński. Dumkami historycznymi z dziejów kozackich zwrócił uwagę już w okresie początkowym romantyzmu. *Dumka hetmana Kosińskiego* jest zachętą rycerza do konia, żeby go szybko poniósł do młodej żony. Poeta ułożył ją z ani-

muszem rycerskim w tempie niezmiernie różnym. *Mazepa* jest monologiem zakochanego kozaka wśród ucieczki z Warszawy. Tylko miłość nie jest dla Mazepy uczuciem kojącym ale drażniącym i nie ciągnie go do Warszawy ale odpycha. Poeta wyraził dobrze w tej dumce butę kozacką, nienawiść do możnowładców, ducha awanturniczości i tęsknotę za swobodą i niepodległością stepową. Pieśń zakrawa niemal na satyrę na niedołęstwo Polaków, okazane w stłumieniu rokoszu Chmielnickiego. Najżywszą z warszawskich dumek Zaleskiego i wybornie pomyślaną i odczuta są *Czajki*. Jest to śpiew pochwalny młojców, wracających z łupieskiej wyprawy do Małej Azji, na cześć hetmana Konaszewicza. Zaczyna się powitaniem szarżujących w oddali limanów a kończy z zbliżeniem do brzegów. Jako pierwsza polska piosnka żeglarska siłą faktu narzuciła się wyobraźni poetów i służyła za wzór do podobnych piosnek.

Próby dłuższych rapsodów historycznych z tego okresu, *Janusz Bieniawski*, niedokończony *Damian Wiśniowiecki*, *Co mi tam*, rodzaj gawędy szlacheckiej, wypadły mniej pomyślnie. Lirnik ukraiński tehu epicznego nie posiadał. Poemata te służyć mogą chyba za objaśnienie, jak wielką znajomość dym ludowych posiadał i jak wielki zapas wspomnień historycznych z dziejów Ukrainy już w młodych latach zgromadził. O tych jego studiach i wzięciu się w świat Ukrainy wiele powiedzieć mogą niezmiernie zajmujące wierszowane wspomnienia autobiograficzne, w późniejszych latach spisane, *Ptaszę lasze i Kwiat paproci*. Opowiada, jak spoufalili się z obyczajem wsi ukraińskiej podczas półtorarocznego pobytu i leczenia się w chacie zachora pod Iwanhorą, a potem, jak podczas trzydniowej tułaczki nad Rosją, Siniuchą i Taśminą poznał step i nastrojem stepowym, czumaczym się przejął.

Z przejścia się tym nastrojem wynikło, że Zaleski miał skłonność do fantastyczności, lubił marzenia nie-

uchwytne, powiewne, wzloty eteryczne, wyrażanie się w kształtach mglistych, symbolami, w czym zbliżał się mimowoli do współczesnej poezji niemieckiej. Beznadziejną swą miłość warszawską do Róży Żukowskiej, Poznanianki, która nie pozwoliła mu przekroczyć norm zwykłej sympatii towarzyskiej, upamiętnił w fantazji *Rusalki* (1829). Jak Mickiewicz, dał nam epilog swej historii erotycznej ale w zupełnie innym rodzaju. Opisuje rezolutnego kozaka Cisiława, którego oczarowała ukraińska Zoryna ale współczucia okazać mu nie chciała. Kozak poszedł na skargę do jaskini «żałów ucho» i wypatrzył Zorynę wśród tańca przepióreczki. Wtem na rydwanie spuściło się gromy rusalek i porwać ją chciały. Kozak zemdlał z przerażenia a gdy się ocknął, uczuł tulącą się do jego piersi kochankę. Jest to typowa mglista fantazja erotyczna, złożona z fragmentów rzeczywistości i resztek mitologicznych wyobrażeń ludowych. W epilogu ubolewa poeta nad minionymi marzeniami i wyznaje, że wyobrażenie o szczęściu tworzy się w duszy ludzkiej z kilku miłych wspomnień. W poemacie zadziwia panteistyczny pogląd, przeciwny wierze późniejszego ortodoksyjnego katolika. Na utwór wywarł pewien wpływ *Elfentanz* Uhlanda i *Die bezauberte Rose* Schulzego. Fantazja cieszyła się ogromnym uznaniem i oddźwięk znalazła w fantastycznych poezjach Pola, Wasilewskiego i Lenartowicza. W krąg jej oddziaływania możnaby wciągnąć *W Szwajcarii* Słowackiego. Zaleski miał zostać wybitnym lirycznym emigracyjnym i do końca historii romantyzmu będziemy o nim mówili.

Żywe objawy poezji romantycznej na kresach dotarły z kolei do pseudoklasycyście jeszcze usposobionej Warszawy i wśród młodzieży obudziły zwolenników tego kierunku. Ucznia Brodzińskiego, młodego urzęd-

nika w ministerstwie spraw wewnętrznych, spokojnego i umiarkowanego Stefana Witwickiego można uznać za najwcześniejszego romantyka warszawskiego. Mały talent ale władający wyborną polszczyzną i całą duszą oddany literaturze, stał się szerzycielem romantyzmu w zamożniejszych kołach Warszawy i Odyńca wydatnie wspomógł w wydaniu noworocznika *Melitele*. Romantyzm pojął zupełnie powierzchownie i śladem Mickiewicza ogłosił *Ballady i romanse* (1824), którymi wywarł niekorzystne wrażenie i później ich się wstydził i z obiegu księgarskiego wycofać starał. Spożytkował w nich kilka wspomnień krzemienieckich. Niezrażony tym niepowodzeniem, porwał się na utworzenie dramatu ideowego *Edmund* o zgorzkniałym entuzjście romantycznym, który błąkał się po Szwajcarii i ostatecznie otrul (1829). W niedowarzonem pomysłe uderzają rysy z kilku bohaterów romantycznych, *Manfreda*, *Wertera* i *Gustawa* z *Dziadów* wileńskich. Początkowa twórczość jego niezbyt pochlebnie przedstawiła romantyzm Warszawie. Ale Witwicki nie myślał ustać w działalności literackiej, zwrócił się do tematów przystępniejszych dla swego talentu i tymi zasłużył na pewne imię w literaturze. *Poezje biblijne* (1830) w niezbyt jeszcze wysokim nastroju, zapowiadały przyszłego autora religijnego. Dialog *Tobiasz* zwrócił uwagę znawców. Ale dopiero wydanemi równocześnie *Poezjami sielskimi* utrwalił się naprawdę w pamięci ogółu. Etnograf-eklektyk w stylu Brodzińskiego, oddał się studiom poezji Powiśla i ludności podmiejskiej warszawskiej. Na tym tle udało mu się ułożyć dosyć obszerny zbiorek pieśni, z pewnym talentem napisanych. Podawał pieśni różnego rodzaju, czułe, melancholijne, półwesole, dziarskie, figlarne, humorystyczne, żołnierskie. Używał metryki ludowej, wyróżniając czworowiersz ośmioletkowską. Czasem naśladował *Pieśni rolników* Brodzińskiego. Miał szczęście, że do dziewięciu pieśni muzykę dorobił jego serdeczny przy-

jaciel Chopin i stąd stały się powszechnie znane i na zawsze w pamięci ogółu utkwily. Piosenki te ogólnie wyśpiewujemy: *Gdybym ja była słoneczkiem na niebie, Szynekarczko szafareczko bój się Boga, stój, Rzy mój konik, ziemię grzebie*. Wśród ludu upowszechniła się pieśń *Jedzie jedzie rycerz zbrojny*. W r. 1883 słyszeliśmy ją na Kępie oskysywskiej, śpiewaną przez dzieci pasące gęsi. Po wyjeździe na emigrację, Witwicki zmienił się pod wpływem Mickiewicza w gawędziarza szlacheckiego a potem został poważnym prozaikiem.

Obok liryki i epiki, romantyzm usiłował przenieknąć dramat i powieść. Ale oryginalny dramat romantyczny właściwie nigdy nie powstał a w Polsce, jak wiadomo, ten rodzaj poezji nigdy nie był z prawdziwym zamiłowaniem uprawiany. W tej więc dziedzinie romantyzm nie mógł się objawić z taką żywiołową siłą, jak w liryce i epice. Mamy tylko usiłowania odosobnione i co ciekawe, przede wszystkim z Krzemieńcem związane. Za romantyzm uznawano w dramacie odwrócenie się od klasycznych wzorów, uwolnienie od przepisu trzech jedności i oparcie o swobodniejszą twórczość Szekspira i Schillera. Nowych wielkich przewrotów te dążenia nie miały wydać. Zwrócenie się do Szekspira a potem Calderona nie zastąpi prawdziwie oryginalnego programu. W tym stanie rzeczy nieliczni polscy pisarze dramatyczni musieli sobie radzić własnym instynktem artystycznym. Działalność ich czerpała natchnienie z ogólnego porywu romantyków do przetworzenia całej twórczości i zastosowania do potrzeb nowszej uczuciowości. Pierwszym autorem polskim, który w początkach romantyzmu zajął się dramatem, był profesor krzemieniecki **Józef Korzeniowski**, który kilka uwagi godnych utworów w tym czasie napisał. W *Anieli* (1826) przedstawił tragedię niezdecydowanego hrabiego, w którym kochały się dwie kobiety, jedna narzeczona z nim Aniela, córka lekarza, która się otruliła, gdy ją porzucił, i druga bogatsza wdówka kasztelanowa, która

po przebiegu całej akcji wstąpiła do klasztoru. Hrabicz Gustaw także w końcu się zabił. Akcję tej tragedii rozszerza stosunek Anieli do ojca i rozumowania doradcy Gustawa, Steżyca. Dawniej zauważono jej zależność od sztuki *Kabale und Liebe* Schillera. Także inne wpływy dałyby się wykazać. Druga jego tragedia *Dymitr i Maria* (1827) przedstawia zastanawiającą próbę uscenizowania *Marii* Malczewskiego, zanim się ogólnie na tej powieści poznano. Korzeniowski przemienia Wacława w Dymitra i dodaje do fabuły dwie figury, intryganta Stefana i Cyganki, która zjawia się zawsze z zapowiedzią nieszczęścia. Postacie te nie zmieniają zbyt fabuły. Trzecią sztuką Korzeniowskiego z tego okresu jest *Piękna kobieta* (1829), udratyzowanie starego podania angielskiego o królu Edgarze i pięknej Elfrydzie, które już począwszy od XVI w. pojawiło się na scenie angielskiej. W tragedii tej objawił profesor Korzeniowski upodobanie w poszukiwaniu tematów na dalekim zachodzie. Obu tym sztukom brak żywszej akcji a ostatniej pogłębienia psychologicznego. Najlepszą jego pracą z tych czasów jest *Mnich*, rodzaj miraklu średnio-wiecznego o św. Stanisławie, bez ról żeńskich, jak w sztukach konwiktowych *Bohomolca*. Poeta przedstawia walki wewnętrzne pokutującego w Ossyachu Bolesława Śmiałego, aż nie zmiękł i nie nawrócił się. Hardy zbrodniarz stroni od ludzi i przed nikim tajemnicy swej nie zdradza. Przybyły z Polski współnik zbrodni, Szreniawita prosi go o przebaczenie. Gdy król się waha, objawia się św. Stanisław i skłania do pojednania z Bogiem. W sztuce występuje miła postać mnicha Alberta, który ujmuje się za grzesznikiem, gdy inni od niego stronią. Tragedia wywiera bardzo dobre wrażenie. Widocznie są w niej wpływy *Edypa w Kolonos* Sofoklesa.

Bez porównania większe zdolności do dramaturgii polskiej miał wnieść prawdziwy krzemieńczyk z urodzenia, naówczas dwudziestojedenletni urzędnik war-

szawski J u l i u s z S ł o w a c k i, który kiedyś obok Mickiewicza miał się stać drugim wielkim twórcą szkoły romantycznej. Gotował się już w Warszawie do zajęcia wybitnego stanowiska zarówno w epice jak w dramacie. Tworzył powiastki w stylu Byrona, z których jedną *Jan Bielecki* zwrócił na siebie uwagę (1830). Jest to opowiadanie o mściwym szlachcicu z XVI w., który na możnowładcę i prześladowcę swego sprowadził horde tatarską, zamek jego podpalił i zabił go. W kilku sytuacjach powiastka przypomina *Marię Malczewskiego* i zapowiada przyszłego autora barwnych scen z życia polskiego. Równocześnie młodziutki poeta zajmował się dramatem i za podniętą powieści Scotta *The Abbot* i z lekkim oparciem o tragedię Alfieriego *Maria Stuarta* utworzył dramat historyczny *Maria Stuart* (1830). Utworowi, pisanemu bardzo pięknym językiem, brak jeszcze zogniskowania. Składa się z dwu zawikłań, chronologią związanych, wskutek czego słusznie dramatem historycznym nazwany został. W pierwszych trzech aktach chodzi o usunięcie faworyta królowej, muzyka włoskiego, Rizzia, którego jego przeciwnik Duglas na pokojach królewskich zabija. W dalszych dwu aktach królowa zmawia się z przyszłym mężem Botwelem o zgładzenie niecierpianego Darnleja, czego ten istotnie dokonywa, wysadzając w powietrze jego pomieszkanie. Kochankowie uciekają w świat przed oburzeniem ludu. Z pierwszych aktów trudno było przewidywać, że Maria stanie się taką zbrodniarką. Poeta przedstawił właściwie tylko szereg intryg dworskich od ostygnięcia uczuć królowej dla Darnleja do wysadzenia go w powietrze przez Botwela i w jednolitym oświetleniu bohaterki nie umieścił. Figury drugorzędne tej sztuki P a ź królowej i N i c k, błazen Darnleja, są bardziej zajmujące i poetyczniej ujęte, niż główne. Młodociany utwór późniejszego wielkiego szekspirianina miał dziwne powodzenie i uchodził za okazową sztukę Słowackiego. W każdym razie w drama-

cie okres ten jeszcze żadnej bardzo wybitnej sztuki nie wydał.

Co się tyczy powieści, to naśladownictwa Scotta możnaby uznać za najwcześniejszy objaw romantyzmu w tej dziedzinie. Zaczynała się naówczas dopiero rozwijać a już dosyć żywą wrażliwość na upodobania zachodu okazywała. Scottyzm do powieści wprowadzili jednak nie młodzi romantycy ale literaci starszego pokolenia. Bardzo wybitnymi objawami tegoż była nieco sztywna powieść *Jan z Tęczyna* Juliana Niemcewicza (1825) i znacznie żywsza i ciekawsza *Pojata córka Lizdejki* Feliksa Bernatowicza (1826). Autorowie ci nie myśleli zapewne o gorliwym krzewieniu romantyzmu w Polsce a mimowoli szerząc scottyzm go popierali.

Gdy się tak romantyzm szerzył i coraz więcej współpracowników sobie jednał, zaskoczeni w twierdzy warszawskiej pseudoklasycy patrzyli na ten nowy objaw literacki zupełnie bezradnie. Mała pomysłowość talentów, dzieł wybitniejszych z ich strony zalewowi romantyzmu przeciwstawić nie mogła. *Ziemiaństwo polskie* Kajetana Koźmiana (1829), poemat dydaktyczny o uprawie roli i sadów, hodowli koni i bydła, z pochwałą życia wiejskiego, nie mógł już nikogo poruszyć i podziwem zapalić dla tej przekwitającej poezji. Spóźnione naśladownictwo *Georgik* Wergiliusza, z niezmierną powagą pisane ale pozbawione polotu i świeżości, nikło zupełnie wobec blasku poezji i wysokich natchnień młodych zwolenników romantycznej szkoły. Pseudoklasykom nie pozostawało nic innego, jak chwycić się polemiki, na bliższe koła obliczonej, w którejjby mogli podnosić własne zasługi i wytykać wady przeciwnikom. W dwu listach *Klasycy i romantycy* (1829) próbował Franciszek Morawski zająć niby ugodowe stanowisko. Dla świętej zgody przypuścił możebność pewnych zmian i wyraził radość, że młodzi poeci rozruszali trochę klasyków. Ale zaraz potem uderzył z zapamiętałością na romantyków i zarzucił im sze-

reg niedostatków, które przychylności rozsądnych ludzi zapewnić im nie mogły. Od czasów Śniadeckiego klasycy ciągle powoływali się na ten rozsądek. Choć widocznie bardzo powierzchownie znał romantyzm, zarzucił jego zwolennikom mijanie się z zdrowym sensem, naśladownictwo obcych literatur, dziwaczną fantastyczność, umyślną ciemność, udany pesymizm i wykoszlawianie języka. Oblani zimną wodą przez generała romantycy zostali w końcu wezwani do zgody.

Napaść ta wielce spodobała się Koźmianowi i w odpowiedzi wystosował do niego list, w którym niby z głębszego punktu widzenia i w granicach własnego doświadczenia chciał oświetlić swój stosunek do romantyzmu. Ostrożny klasyk wydawał sąd tylko na podstawie tego, co na teatrze widywał i w najbliższym otoczeniu spostrzegał. Występuje właściwie nie przeciw romantykom ale przeciw Schillerowi i Kotzebuemu, wójując z ich gorączką twórczą, śmiałością w dotykaniu niejasnych zagadnień moralnych i wystawianiu na teatrze melodramatycznych bohaterów, czyli jak powiada »wspaniałych rozbójników i szlachetnych złodziei». Ideałom tym przeciwstawia swoje uwielbienie dla bohaterów klasycznych, Katonów, Tytusów i Marków Aurelich. Następnie do rozpaczy doprowadza go zauważona w romantyzmie skłonność do ludowości, gonienie za tajemniczością, pewne uznanie dla zabobonności ludowej i uwielbienie prządek i parobków, wskutek czego ostro gani Goszczyńskiego a nawet Brodzińskiego. Koźmian jak widzimy, pod sądy o literaturze podkładał zasady moralne, zbyt głęboko dziejów klasycznych nie znał, skoro z nich tylko Tytusów i Katonów spamiętał, a nie spostrzegał, że ludowość w poezji XIX w. była następstwem demokratyzowania się społeczeństwa. Ale to był dopiero początek jego krytyki romantyzmu. Z całą zawziętością przeciw Mickiewiczowi, emigracji i powstaniu wystąpił dopiero w latach późniejszych, kiedy się pokazało, że nieprzyjaźń klasy-

ków do romantyków pochodziła właściwie z pobudek politycznych.

Zagrożoną twierdzą pseudoklasycyzmu próbował ratować Kazimierz Brodziński wydaniem *Pieśni ludów słowiańskich* (1826), które jest wzorowane na *Stimmen der Völker* Herdera ale ułożone tendencyjnie z pominięciem pieśni historycznych i rycerskich. Antologię tę zastosował Brodziński do swego usposobienia i własnego programu literackiego. W przedmowie podaje ostrzeżenie przed romantyzmem jako ekscentrycznością i poezją desperatów, zrozumiałą u Anglików i Niemców ale zbyt dużą dla Polaków. Myślał utrudnić szerzenie romantyzmu wojowniczego i Mickiewicz to dobrze odczuł. Niemniej wydając zbiór pieśni ludowych, popierał bezwiednie romantyzm i ułatwiał właściwie krzewienie się tego kierunku w Warszawie. Przecież że w działalności Mickiewicza upatrywał wielkie niebezpieczeństwo dla ówczesnego stanu rzeczy, świadczą dwa jego kryte najazdy na autora *Konrada Wallenroda*. Rozprawkę *Recenzenci i krytycy* zwrócił przeciw jakiemuś idealnemu przewodnikowi szkoły romantycznej, który żąda dla siebie praw wyjątkowych i poezję swą radłby usunąć spod prawideł rozumowych i gramatycznych. W rozprawce zaś *O egzaltacji i entuzjazmie*, opartej w znacznej mierze na myślach Herdera, wykonał szalony atak na charaktery egzaltowane w poezji a zarazem na Byrona, którego uznał za gieniusz wyjątkowy, jednostkowy, obcy nam i niemożliwy do naśladowania. W zakończeniu zaś, jak Morawski i wszyscy zresztą klasycy, podaje zalecenie umiarkowania, panowania nad sobą i tworzenia dzieł niesprzecznych z rozumem.

Stanowisko pseudoklasyków w Warszawie mógł wzmocnić niespodzianie świetny rozwój komedii polskiej. W twórczości jednak genialnego komediopisarza Aleksandra Fredry nie było wcale ostrza polemicznego z romantyzmem, raczej cicha zgoda z nim.

Działalność swą rozwijał swobodnie na dalekiej prowincji, nie troszcząc się wcale o znaczenie pseudoklasyków w Warszawie. Matadorzy warszawscy nie szukali w nim sprzymierzeńca, raczej niepokoiili się szczerbami, ukazującymi się w własnych szeregach. Olśnieni powodzeniem romantyzmu, zaczęli się pojawiać zbiegowie z ich obozu. Franciszek Wężyk, wybitny tragik pseudoklasyczny, autor *Glińskiego* i *Okolic Krakowa*, zachwyił się *Konradem Wallenrodem* i duchowo choć nie formalnie przystąpił do obozu romantyków. Zapowiadało się zupełnie zwycięstwo nowego kierunku w naszej poezji. Wężyka wzruszyła nuta patriotyczna i wysoki nastrój poezji Mickiewicza. W powieści *Komat z dziejów Jadźwingów*, pisanej na wzór *Konrada Wallenroda*, w usta wajdeloty z czasów Bolesława Wstydliwego wkłada przepowiednię o przyjściu na świat w przyszłości wielkiego śpiewaka dzieł Kiejstuta. W opowiadaniu *Dwaj śpiewacy* przypomina uprzedzające zachowanie Reja wobec Kochanowskiego i ubolewa, że «wieszczowie dzisiejszego czasu» na tak serdeczne uznanie prawdziwej poezji zdobyć się nie potrafią. W wierszu zaś, zwróconym wprost *Do Mickiewicza*, wielbi wysokość jego natchnień i zgodę z jego uczuciami wyraża. Ówczesny pielgrzym rzymski nie wiedział zapewne, że tyle uznania u jednego z pseudoklasyków zyskał.

Zupełne uznanie romantyzmowi w opinii polskiej zapewnił zdolny publicysta warszawski i świetny stylista Maurycy Mochnacki w dziełku z prawdziwym polotem napisanym *O literaturze polskiej XIX w.* (1830), w którym przyznał, że dopiero w XIX w. Polska zdobyła się na prawdziwie narodową literaturę. Wyszedł z założeń filozoficznych, szeroko rozwiniętych, i dopiero następnie przeszedł do oceny bieżącej literatury, ciesząc się, że nowsi poeci uświadomili sobie wreszcie właściwe znaczenie literatury. Streszcza się ono w zasadzie «uznanie samego siebie w swoim jeste-

stwie» albo lepiej «rozumienie samego siebie w przeszłości i teraźniejszości». Klasycy nie pojmowali tej zasady a romantycy zdobyli się na «odrodzenie w duchu» i dali nam «ojczystą poezję w związku z dawniejszą Polską». Szeroko rozwiódł się nad twórczością Mickiewicza, za współtwórców romantyzmu uznał Zaleskiego i Goszczyńskiego a rozbiór ich poezji poprzedził gorącą pochwałą *Marii Malczewskiego*, «której wartości dawniejsza krytyka recenzentów stolicy nie pojmowała». Mochnacki uwielbieniem romantyzmu przypomina krytyka francuskiego Filareta Chasles. Dzielkiem swym wywalczył ogólne uznanie dla romantyzmu w Polsce.

Wszystkie jednak wahania opinii polskiej na rozstajnej drodze między klasycyzmem a romantyzmem nie miały wielkiego znaczenia wobec bezpłodności klasyków i równoczesnego wystąpienia tylu wybitnych młodych talentów pod hasłem romantyzmu. W dziesięcioleciu przed powstaniem listopadowym obdarzyli oni naszą literaturę taką ilością dzieł wyższej wartości artystycznej, że przyszłość jej, zwłaszcza przy dalszym działaniu, była z góry na korzyść romantyzmu przesądzona. Gdy potem nadeszło jeszcze powstanie, które nie było wysiłkiem zasiedziały w domu pseudoklasyków, ale gorącej młodzieży, garstka dawnych arystarchów naszej literatury musiała usunąć się w cień i straciła wszelki wpływ na dalszy jej rozwój. W zakończeniu uwag o początkach romantyzmu w Polsce, należy jeszcze zauważyć, że upodobanie w uprawie ballady i powiastki byronowskiej, zwłaszcza na tematy orientalne, właściwe temu okresowi, następnie prawie zanikło i objawiać się miało tylko rzadko i sporadycznie.

III. POWSTANIE LISTOPADOWE

Spokojny rozwój sztuki romantycznej przerwało powstanie 1831 r. Był to drugi po legionach wielki wysiłek zbiorowy, zmierzający do wyzwolenia naszego narodu. Dla poetów przedstawiał dwa oblicza, polityczne walki z najeźdźcą, i społeczne wyzwolenia demokracji i ludu spod przewagi możnowładztwa. Skrystalizował on uczucia narodowe, uszlachetnił i upowszechnił. Powstanie było w znacznej mierze powstaniem romantyków i dlatego ma tak wielkie znaczenie w naszej literaturze. Bojom narodowym wtórował wymowny odgłos odrodzonej pieśni polskiej i każdy drobny wypadek tych dziejów skupiał się natychmiast w uwagi godne dzieła literackie. Udział jednak w tym chórze pieśniarskim przyjęli nie tylko romantycy. Porwał także kilku gorętszych klasyków. Nadto wprowadził na widownię kilku młodych i obiecujących poetów. Gorąca atmosfera chwili, szcęk oręża i walki stronnnicze nie mogły sprzyjać wysokiej sztuce. Przeważają nastroje ludowe, popularne. Za to twórczość piosenkarska jest w tym czasie obfita. Powstanie Kościuszki, legiony wydały tak mało piosenek pamiętnych. Powstanie listopadowe zadziwia mnogością objawów poetyckich. Autorowie ogłaszają je w współczesnych czasopismach i osobnych wydawnictwach, albo gromadzą do czasu, aby utworzyć osobne zbiorki lub ozdobić nimi kiedyś wydania swych pism. Byli też pieśniarze, obojętni na sławę, których utwory

zachowały się w przekazie rękopiśmiennym bezimien-
nych wielbicieli. Z zasobu powstałych na tle tego zda-
rzenia piosnek ocenić można, jak bardzo naówczas
uprawa poezji w Polsce postąpiła. O wszystkich tych
objawach mówić nie będziemy. Chodzi nam tylko
o udział najwybitniejszych poetów w tym ważnym
przełomie naszego życia narodowego.

Wspomniemy naprzód o ulotkach i wierszach, uka-
zujących się współcześnie w czasopiśmie. Autor
Choraągiewki z «Pieśni rolników» Kazimierz Bro-
dziński ogłosił w *Patryocie* i *Kuryerze Polskim* kilka
niewielkich bladych śpiewek. Podkłada słowa pod stare me-
lodie: *Z gruzów więzienia wołamy do Ciebie*, na nutę
«O Boże dobry usłysz nasze modły»; *Padły turmy spa-
dły pęta* na nutę «Jeszcze Polska nie zginęła». Podaje
także wiersz *Do kochanki* z pożegnaniem żołnierza,
udającego się do powstania, i wierszyk *Do Polek na
Nowy Rok*, w którym upamiętnił gorący udział Polek
w powstaniu. Młody Słowacki odrywa się od pisa-
nia dramatów i powiastek byronicznych i wydaje ulotki
z pieśniami wcale pięknymi i pełnymi temperamentu.
Hymn «Bogarodzica dziewica» wyraża radość Polaków
z odzyskania wolności i przepłoszenia orła dwugłowego
ku północy i wzywa gorąco Litwinów, żeby poszli za
przykładem Korony i nie dali orłowi moskiewskiemu
zbyt długo zasiedzieć się w grodzie Gedymina. *Kulik
Polaków* opisuje zbieranie ochotników do powstania
podczas przejażdżki kulikiem. Z wesela, pogrzebu, od-
kart i maskarad zbierał zdolną młodzież i cały kraj aż
do granicy agitacyjnym kulikiem przebiegł. W piosnce
tej łatwo odkryć pomysł, zaczerpnięty z «Rozesłania
wici» przez klan Alpinów w *The Lady of the Lake
Scotta*. Konstanty Gaszyński, wierny przyja-
ciel Krasińskiego, a później szanowny pisarz na emi-
gracji, w czasie powstania napisał tylko jeden uwagi-
godny wierszyk *Do Francuzów*, w odpowiedzi na piosnkę
Kazimierza Delavignego *La Varsovienne*, w którym

przypominając udział Polaków w wojnach napoleońskich żali się, że Francuzi wylewają łzy nad Polską, ale czynnej pomocy jej nie udzielili. Na emigracji zajął się żywiej tymi wspomnieniami i utworzył kilka piosnek z tego materiału: *Olszynka grochowska*, *Śmierć Sowińskiego*. Najbardziej zajmujący jest wierszyk *Zajęcie Rosień*, upamiętniający wypędzenie wojsk moskiewskich z tego miasta przez trzydziestu ochotników powstania żmudzkiego. Z improwizatorów piosnek w czasie powstania, najgłośniejszym był Rajnold Suchodolski, autor licznych i różnych piosnek, zachowanych w ulotkach: *Dalej bracia do bułata*, *Biała chorągiewka*, *Marsz na cześć obrońców ojczyzny*. Styl i forma jego utworów była niewybredna. Jeden z nich *Patrz Kościuszko na nas z nieba* zachował się do dnia w śpiewnikach patriotycznych. W czasie powstania był niezmiernie ceniony. «Wojsko szło do ataku, nucąc pieśni twoje», pisze zaprzyjaźniony z nim Gąszyński. Utworzył on na jego cześć piękny sonet *Pamiętce Suchodolskiego* z wspomnieniem jego bohaterstwa udziału w powstaniu.

Najżywszą działalność wśród przygodnych pieśniarzy rozwinął dawny agitator ukraiński, belwederczyk, sławny autor *Zamku kaniowskiego*, Seweryn Gószczyński. W gorących tych czasach uważał za konieczne dobyć z siebie największego zapasu zapалу, na jaki stać go było. Był przekonany, że Rosjanie są intruzami w Warszawie i bez ceremonii pędzić ich należy. Cel pisania uznawał za równoznaczny z szerzeniem wzdury do najeźdców, budzeniem ufności w własne siły i lekceważenia dla przeciwnika. Tworzył piosnki agitacyjne, pobudzające do śmiałości, energicznego działania, wróżące z mniejszych coraz większe powodzenia, jak *Skowronek polski*, *Wisła i św. Jakób*. Najwymowniejszy jest w piosnce *Orzeł biały*, w której opowiada całą historię orła białego, jak niegdyś ukazał się nad Polską od Tatr, długo był szczęśliwy i nie-

spodzianie z gniazda wyrzucony został. Ale przyszedł Napoleon, Królestwo kongresowe i dostał się w opiekę «bękartu dwugłowego», z którym obecnie postanowił się szczęśliwie zmierzyć. Autor *Zamku kaniowskiego* nie służył na froncie, ale w rozmaitych formacjach i kancelariach pozafrontowych. Więcej w nim było ducha dziennikarskiego, niż żołnierskiego. Piosnki jego stają się czasem wyrazem sporów potocznych i walk stronnicych. Ubolewa nad bieżącymi niepowodzeniami, oświetla pożałowania godne czyny w wierszach *Żołnierz żebrzący*, *Szklanne oko*. Niezwykłą siłą i animuszem żołnierskim odznacza się piosnka *Marsz za Bug*, w której wzywa Skrzyneckiego do wyprowadzenia wojsk za granice ówczesnego Królestwa i zaczepienia wroga w ziemiach, zwanych naówczas Prowincjami zabranymi. Obok tej pieśni, szczególnej wartości historycznej nabrała jego piosnka *Wyjście z Polski*, napisana przygodnie tuż po upadku powstania. Jest to urywek wzruszającej elegii na temat rozbrojenia wojska polskiego na granicy pruskiej. Żołnierze, maszerujący na miejsce rozbrojenia, rozmawiają z żurawiami, lecącymi w stronę Polski, i posyłają pożegnanie rodzinom i proszą, żeby matki, żony i siostry wymodliły im rychły powrót do ojczyzny.

Obok pieśniarzy, idących z głównym prądem dziejowym, powstanie wydało także jednego piosenkarza kresowego, a raczej pułkowego. Jest nim *Maurycy Gosławski*, znany piewca *Podola*. Jako porucznik legionu ułanów podolskich Aleksandra Wereszczyńskiego, upamiętnia w *Poezjach ułana polskiego* (1833) nastrój korpusu oficerskiego twierdzy Zamościa, która poddała się dopiero w dwadzieścia dni po upadku powstania. Pisze piosnki wcale różne, wielce śpiewne, przeważnie w czworowierszach ośmioletkowych. Z ogólniejszych zasługują na uwagę: *Mazur podolski* z wezwaniem Podolaków do powstania na wieść o powstaniu w Warszawie, *Mazur na cześć dyktatora*, wyra-

zający oburzenie parobka na bezczynność Chłopickiego i wezwanie do żony, żeby przędła stryczki na wszystkich zdrajców sprawy narodowej. Obie te piosnki były niegdyś powszechnie znane i śpiewane na kresach. W innych upamiętnił ducha załogi Zamościa i potoczne wypadki pułkowe, jak w *Śpiewku w dzień imienin dowódcy*, w *Majdanku* z pochwałą udanego rekonesansu. Na zakończenie powstania odezwało się na jego lutni uczucie powszechne. W piosnce *Rozstanie* smuci się z zakończenia powstania, ze łzą w oku i z wielką boleścią żegna swoje miłe Podole i piękne Podolanki, których już nigdy nie spodziewa się zobaczyć. Wiersz nie jest tak wzruszający, jak *Wyjście z Polski* Goszczyńskiego, ale jest szczery i wcale wymowny. Niegdyś był także ogólnie znany i śpiewany.

Do śpiewaków powstania zaliczymy także dwu Litwinów, którzy w nim nie mogli przyjąć udziału, a przecież wspomnieniami o nim chwilowo się zajęli. Górujący talentem nad wszystkimi poetami powstańczymi, Adam Mickiewicz, sławny autor *Konrada Wallenroda*, bawiąc w Dreźnie, pochwyił szczęśliwie kilka okoliczności tego historycznego wypadku. W *Pieśni żołnierza* przedstawia żołnierza, który złożył broń na granicy pruskiej i skarży się koledze, że zasnąć nie może i ciągle śni mu się obóz i chciałby usłyszeć komendę kaprała «wstawaj, pódźwa na Moskala». W *Śmierci pułkownika* opisuje wypadek z powstania litewskiego, śmierć Emilii Plater w chatce leśnika i jej pożegnanie z koniem, ryszunkiem i przyjęcie komunii św. Najznakomitszym wspomnieniem powstańczym Mickiewicza jest *Reduta Ordon*, ułożona na podstawie sprawozdania Garczyńskiego. Poeta opisuje natarcie dywizji artylerii rosyjskiej na pozycje polskie i spustoszenie, jakie w ich szeregach sześć armat Ordon czyniły, a następnie wysadzenie reduty przez Ordon. W utworze objawiła się niezwykła potęga słowa Mickiewicza. Jest to jeden z najplastyczniejszych opisów batalistycznych

poezji polskiej. Drugi Litwin, Antoni Gorecki, niegdyś piewca wyprawy Napoleona na Moskwę i znany bajkopisarz wileński, choć z powstania przedwcześnie się usunął, utworzył na emigracji kilka piosnek o powstaniu litewskim pełnych brawury i żywości. W *Panu Parczewskim* opowiedział anegdotę o żydku, który przestraszył się powstania i nie mógł zrozumieć, czemu dziedzie «zrobił rewolucję». W *Bezimiennym* upamiętnił epizod z powstania wilkomierskiego o obronie mostu na rzece Świętej. Dwie piosnki poświęcił partyzantce w puszczy białowieskiej. W wierszu *Powstanie w puszczy* opisał zasadzkę powstańców i bitwę z oddziałem rosyjskim, przeznaczonym do oczyszczenia kraju. Wspomnienie *Nad grobem Grotkowskiego* poświęcił dzielnemu partyzantowi, który zginął i pochowany został na cmentarzu pod puszczą.

Wśród tylu przeważnie młodych poetów, budzi ciekawienie zachowanie się kilku wybitnych pseudoklasyków. Franciszek Wężyk, który tak się zachwycił *Konradem Wallenrodem*, uważał powstanie za nieuniknione i święcie wierzył w jego powodzenie. W *Fragmencie poematu o roku 1831* opisuje z niezmiernym zapalem i w stylu pseudoklasycznym wybuch powstania, a po tym szczęśliwe bitwy i trwoży się przewagą wrogów, osamotnieniem narodu, słów jednak znaleźć nie może na godne uczczenie cnót i cudów męstwa powstańców. W poemacie wygłasza śmiało przekonanie: «Kto wierzy, nie zginie». Przebieg wojny śledził widocznie drobiazgowo. W nawiązaniu do dawnych ód napoleońskich, utworzył odę *Do Skrzyneckiego*, w której wyrzeka, że wszyscy Polskę opuścili, wszyscy przemoc wielbią i bajki na powstanie roznoszą i oszczerstwa miotają. Jeszcze ciekawsze echo wywołało powstanie w duszy niezłomnego patrioty, dawnego posła do Sejmu czteroletniego, Juliana Niemcewicza. Bawiąc w Londynie w misji od rządu powstańczego, ogłosił *Treny wygnańca* na upadek powstania. Wielka emi-

gracja przedstawia dla niego «widok rzewny i wspaniały». Opisuje męstwo powstańców i ogromne zniszczenie kraju przez zwycięskiego wroga. Żale łączą się z wyrzekaniem na Francję i Anglię, że powstania nie poparły. Ale wyczerpania i upadku u niego nie znać i «pomimo okropnych kolei» w uczuciu patriotycznym znajduje «pociechę i chlubę».

Po tych poniekąd przygodnych piewcach powstania, wypada przeglądnąć zbiorki, które zmierzały do ujęcia całego wrażenia, jakie na uczestnikach wywarł przebieg tej wojny. Pełny obraz nastrojów z powstania dali dwaj młodzi, występujący wtedy po raz pierwszy poeci, których właśnie udział w powstaniu zmienił w narodowych poetów. Heglista berliński, Stefan Garczyński dzięki powstaniu stał się zapalonym rewolucjonistą. Siedmiomiesięczny udział w wojnie pozwolił mu zebrać wyjątkowo pełny zbiorek *Wspomnień z czasów wojny*, wykończony w Dreźnie w drugiej połowie 1832 r. Każdy utwór jest bezpośrednim odbiciem wypadków. Zbiór ma wartość dokumentu dziejowego. Zrazu występuje jako agitator, jak inni przygodni piewcy powstania. W pieśni *Na dzień detronizacji* myśli na bagnecie nieść wolność między narody i wydzierać berła i korony z rąk niedołęźnych. W odezwie *Do wojska polskiego* radzi zedrzyć dawne sztandary, wystąpić wobec «chmury narodów rosyjskich z groźnym obliczem sędziego», iść śmiało naprzód i pędzić «najeźdźników hordy» hen daleko za Dniepr i Dźwinę i o dawne krzywdy się upomnieć. Należał do partii zapaleńców, wyrzekających «na ster rządu», nie wierzących w żadne «łaski i listy cesarza» i w osobnym wierszu *Zapaleniec młody* swe przekonania objawił. Z rozwojem wypadków agitator zmienia się w zapalonego żołnierza. Cieszy się z wygranej pod Stoczką i w *Śpiewie po zwycięstwie* w dziarskich i porywistych zwrotkach opisuje natarcie konnicy Dwernickiego na artylerię Geismara. Zdobycie pierwszych armat napawa go ogromną dumą,

pragnąłby o tryumfie całą Polskę zawiadomić i zachęca Dwernickiego do dalszych zwycięstw. Podobnież rozpromieniony jest w *Hymnie zwycięstwa po bitwie pod Wawrem*. Zapomina nas objaśnić o przebiegu bitwy, a myśli tylko o «jeńcach» i zdobytych sztandarach, wzywając wszystkich «do życia, do ruchu, do broni», do tryumfalnych pochodów i nabożeństw. Po pieśniach tryumfalnych z lutego zjawiają się pieśni obozowe z maja przeciw kunktatorstwu Skrzyneckiego. Poeta występuje w nich nadal w roli rwącego się do boju żołnierza. W *Modlitwie obozowej* napiera koniecznie na Skrzyneckiego, żeby prowadził wojsko na Litwę, i radzi zaprzestać urządzania rozmaitych nabożeństw błagalnych, a za to działać śmiało i raźnie. W *Śpiewie ochotników poznańskich wychodzących na Litwę* jest jeszcze rezolutniejszy. Występuje jako zwolennik światowego ruchu wolnościowego, otwiera wojsku szerokie widnokreśli i pragnąłby przemienić w szermierzy rewolucji europejskiej.

Piosnki powstańcze Garczyńskiego nie miały wielkiego powodzenia. Było w nich za dużo patosu i myśli ogólnych. Czuł to poeta i zabrał się do utworzenia rapsodu epicznego w stylu mickiewiczowskim *Bitwa pod Grochowem*. Nie ma w nim oczywiście potęgi Mickiewicza, ale jest to utwór dobrze obmyślony, starannie wykończony i pewne wrażenie czyni. Garczyński zaczepia o słowa carskie, że strątuje Polskę i pomaszeruje na Francję, i przedstawia, jak na skinienie potentata ciągną lawiny wojskowe od północy i zatrzymują się pod Warszawą. Warszawiaczy ze skupieniem przypatrują się manewrom wroga, a powagi dodaje im uczucie patriotyczne. Świadomość ta pozwala im śledzić przebieg batalii omal nie jak zwykły przegląd wojska. Tu następuje opis stanowisk wojska, a następnie bitwy. Jako były żołnierz, Garczyński potrafi wcale żywo wszystkie poruszenia obu wojsk przedstawić. Opowiada walkę artylerii, atak na bagnety, obronę Olszynki, od-

różnia bitwę na prawym i lewym skrzydle, początek, momenty stanowcze i chwilowe przerwy. Ma zawodową znajomość szczegółów. Z radością spostrzegamy w nim jakieś zmęźnienie i wyolbrzymienie ducha polskiego. Wreszcie następuje chwila rozstrzygająca, atak konnicy, pułku kirasjerów gwardii, a następnie pułku piątego i drugiego naszych ułanów. Opis wypadł świetnie. Rozgromienie Moskali przez ułanów było odpowiedzią na pogrózkę cara, o której wspomniał na początku, i z radością powtarza obecnie ten sam ośmiowiersz i zręcznie zamyka wcale udatną kompozycję.

Ale namaszczenie epiczne musiał niebawem nasz poeta porzucić i wrócić do dawnej roli agitatora. Po krótkich uniesieniach tryumfalnych, przyszło mu pisać rozpaczliwe wołania o pomoc i wytrwanie. W pieśni *Na dzień pospolitego ruszenia* każe księżom otwierać świątynie, odprawiać nabożeństwa i głosi epokę cudów. Jeszcze rozpaczliwsza jest odezwa *Do ludów*, w której znajdujemy już prawie pewność, że powstanie upadnie. Ale poeta odwagi i dumy nie traci, przypomina dawne powstania i «złorzeczy» ludom Europy, że Polakom nie przybiegły z pomocą. Po tych odezwach dopiero zjawia się w jego zbiorze nuta osobista. Garczyński żył przez cały czas powstania zapalem ogółu, nadziejami i zwątpieniami rzeszy. W ostatnich czasach te dwa uczucia opuścić go musiały. Spostrzegł, że ani jako oficer, ani jako piosenkarz ludowy nic nie poradzi. Nadszedł czas na elegijne rozmyślenia. W *obozie pod Bolimowem* wyobraża sobie, że Polska dawno powstała, a on się tym czasem postarzał i żonie i przyjaciółom opowiada przebyte boje. Jeszcze bardziej podmiotowym ukazuje się w ciekawym wierszu *W nocy po pierwszym dniu szturmie*, kiedy już Warszawa naprawdę upaść miała. Ogląda błyszczące niebo, stanowiska obozowe i wie, co jutro nastąpi. Mimo to i teraz jeszcze nadziei nie traci.

Wiersze powstańcze Garczyńskiego są od początku do końca przesiąknięte optymizmem. *Wchodząc do*

Prus, jak tytuł nowego wiersza opiewa, jest przekonany, że mimo klęski jest właściwie bohaterem. «Zwycięzcy stoim zwyciężeni», powiada i każe wojsku u słupa granicznego żegnać się z ojczyzną i na niedołęstwo wodzów narzeka. Poecie wydaje się, że przebył z narodem chwilę wielką, epiczną, o której wieść pójdzie w pokolenia. Wierszyk jest wzruszający, patetyczny ale nie czyni tak silnego wrażenia, jak podobny wiersz Goszczyńskiego. Wyszedłszy z Polski, poniósł Garczyński z sobą swe nadzieje i na ich tle wytworzył nieoczekiwanie ideę mesjaniczną o zmartwychwstaniu, którą zaraz w pierwszej *Rocznicy* napadu na Belweder zwiastował. Gorący udział w walce powstańczej otwarł przed nim widnokreśli, innym poetom zakryte. Dzieje powstania jako heglista dzieli na trzy okresy: zwiastowania, narodzenia i męki, i głosi nową ewangelię ludom, w której Paryż zostaje Nazaretem, Warszawa Betlejemem, a Polska Kalwarią ludzkości. Ma już także gotową apokalipsę przyszłości, przepowiada zmartwychwstanie, wniebowzięcie i wieczerzę pańską. Jest pełen nadziei, samowiedzy narodowej, uniesienia i fantazji proroczej. Wiersz ten wytworzył całą doktrynę mesjaniczną poetów emigracyjnych. Tyle myśli i uczuć włożywszy w swoje *Wspomnienia z czasów wojny*, nie dziwnego, że zakończył osobistym obrachunkiem. Opowiada, że powstanie rozszerzyło widnokrąg jego myśli i uczuć i otworzyło nowy świat przed oczyma. Niestety w tej rozkosznej podróży doznał rozbicia wraz z narodem. Mimo to energia w nim nie zagasła. Zaczął rozmyślać o przebytych wrażeniach, karmić się wspomnieniami przebytych bitew, wszystkie nadzieje, uczucia, pociechy odezwały się w jego piersi powtórnym echem, «przetworzyły się w słowo» i zrobiły go poetą.

Zawdzięczając tak wiele uczestnictwu w powstaniu, Garczyński wrócił jeszcze raz do tych samych wspomnień i zdobył się na drugą pamiątkę z tych czasów, dając nam nowy cykl na ten sam temat *Sonetów*

wojenne, układane oczywiście z pamięcią o *Sonetach krymskich* Mickiewicza. W *Wspomnieniach* przedstawił powstanie z punktu widzenia historycznego, w nowym zbiorze zajął stanowisko malarza rodzajowego i postanowił popisać się nie jako dziejopis, ale batalista i żołnierz. Obecnie nie zajmują go wypadki, ale sceny rodzajowe odbytej kampanii, które mogą wzbudzić ciekawość komendanta, jak mówi dedykacja. Z nastroju pieśniarskiego przenosimy się w dziedzinę studiów batalistycznych. Będziemy czytali o atakach, kanonadach, szturmach, posterunkach i napadach, pozbawionych zupełnie tła historycznego, a godnych uwagi tylko dlatego, że są to ciekawe opisy sztuki wojskowej. W Garczyńskim było widocznie kawalek żołnierza, który tylko czasu nie miał, żeby wyrósć na generała. Niegdyś Brodziński próbował pisać wierszem o wojskowości, ale nic z tego nie zrobił. Fredro przedstawiał nam wojskowych ale w koszarach. Dopiero heglista berliński miał nas nauczyć sztuki wojowania i dać poznać, jak proch rzeczywiście pachnie.

Sonety Garczyńskiego są oczywiście naśladowaniem sonetów Mickiewicza. Gdy do erotyku Polacy tej formy jakoś dobrze zużytkować nie umieli, nadała im się szczególnie do obrazków rodzajowych. Garczyński-batalista miał zatrzeć poniekąd w naszej pamięci Mickiewicza-podróżnika. Niestety w pełnej mierze mu się to nie udało. Jako naśladowca, posunął się jeszcze dalej w ograniczeniu praw sonetu, bo omal nie doszczętnie pierwiastek uczuciowy z niego wykluczył. Poety prawie nie znać w tych utworach i niedobrze wiemy, co sobie myśli podczas tych groźnych wypadków. Prawie całe ramki sonetowe wypełnia szczelnie zwartym opisem, który wyrywa się z delikatnych tercyn i kwartyn. Dante pisząc o Beatriczy, nie przypuszczał, że filigranowe formy sonetu Polacy wypełnią kiedyś opisem ataków konnicy na karebatalion piechoty. Miasto o strzałkach amorka, mowa o lancach i kopytach końskich. Mimo to

utwory te czynią dosyć silne wrażenie. Wiele w nich pierwiastku dramatycznego. Tu i owdzie spotykamy wiersze ogromnie silne. Ale w całości rzadko który sonet jest w równej mocy i napięciu przeprowadzony od początku do końca. A potem rymy Garczyńskiego nie są zadziwiające. Sonety te tylko treścią świeżą, oryginalną ujmują. Miło słuchać co wiersz komendy polskiej. Poeta rozkoszuje się szczególnie popisami konnicy. Ale osobnego upodobania w żadnej broni nie okazuje, bo i atak na bagnety i tęga obrona jakiejś pozycji przez artylerię bardzo go zadziwia. Na kilkanaście sonetów, może nawet za dużo tych mocnych wzruszeń. Lekkich utarczek, biwaków, miłych niespodzianek obozowych tu nie ma. Tylko same kanonady, śmiertelne zapasy i okropna groza walnych batalii. Co było w nim obozowej swobody i wesołości, to weszło do *Wspomnień*. Do *Sonetów* przedostały się tylko wrażenia przerażające, ponure, krwawe, złowrogie. Najwymowniejszy z nich jest, jak wiadomo, *Posterunek na stracenie*.

O najlepszą i najobszerniejszą pamiątkę w poezji z przebiegu powstania postarał się Wincenty Pol, syn urzędnika zaborczego z południowej Polski, który wziął udział w powstaniu jako partyzant w korpusie akademików wileńskich, a potem został podchorążym w czwartym pułku Chłapowskiego. Przyszły sławny gawędopis polski stał się wśród powstania poetą narodowym. Dzięki czteromiesięcznemu życiu obozowemu, gdzie był używany głównie do służby wywiadowczej i konwojowej, spoufalił się doskonale z wszystkimi współcześnie śpiewanymi piosnkami rewolucyjnymi i marszami żołnierskimi. Z stron rodzinnych przywiózł wcale dobrą znajomość pieśni ludowych, zwłaszcza ruskich, które sam zbierał, przerabiał, tłumaczył i wydał w języku niemieckim. Śpiewki zaczął tworzyć na forpocztach i koczowiskach obozowych. Ale redakcja właściwa przypadła dopiero na pobyt w Dreźnie, gdy przeprowadzał jedną kolumnę emigrantów z Elbląga do

Lipska. Jako piosenkarz powstańczy nazwał się Januszem i wcale obszerny pieśnioksiąż *Pieśni Janusza* z przeszło pięćdziesięciu piosnek złożony wygotował.

Pieśni Janusza są bardzo wybitnym dziełem poezji polskiej w zakresie piosenkarstwa, i to nie tak dalece pod względem formy, jak treści. Pol obejmuje dzieje powstania wszechstronnie i nie uważa je za przedsięwzięcie pewnego stronnictwa lub grona osób ale za przedsięwzięcie ogólnonarodowe. Przez cały czas powstania czujemy, że poeta zajmuje się wszystkimi warstwami narodu, ogół uczuć patriotycznych w najrozmaitszych przejawach ukazuje i nigdy z wyżyny piosenkarza patriotycznego nie zstępuje. Nie ma u niego wcale nuty agitacyjnej, jak u Goszczyńskiego i Garczyńskiego, bo zresztą do czegooby po powstaniu służyła. Jest zawsze patriotyczny, przejęty uniesieniem narodowym, ufnością w przyszłość i sprawę polską, nigdy nie zabarwiony dążnością stronnictwą w czasie wojny i mimo upadku powstania do końca sprawie polskiej wierny. Czytając *Pieśni Janusza*, czuje się, że to nie jest chwilowy wybuch zapału ale wytrawne i świadome przekonanie patriotyczne, niezależne od powodzenia sprawy polskiej, choć niewątpliwie dzięki powstaniu do głosu dochodzące. To nadaje temu zbiorowi świeżość i tęgość. A po tym mamy tu ogromną różnorodność tonów, nastrojów, środowisk i położeń, do jakiej Pol w późniejszych dziełach prawie nigdy nie dochodzi. Jest to widocznie objaw wzmoczonej świadomości artystycznej, przez udział w wielkim wypadku dziejowym do przedziwnej ruchliwości i mocy wcieleń w najrozmaitsze położenia doprowadzony. Mamy tu piosnki naiwne i poważne, dziarskie i czule, radosne i smutne, wzruszające i dowcipne. W *Pieśniach Janusza* pełno życia, humoru, zamaszystości i podbijającej serce szczerości. Pisał je autor z prawdziwym temperamentem artystycznym, umiający stwarzać obrazki historyczne, humoreski, powiastki i piosnki; zdolny do wydania piosnki obozowej i bojo-

wej, sielankowej i zawadiackiej, sentymentalnej i pi-jackiej; zdolny szkicować, uderzać w nastrój elegijny i tragiczny i za pomocą tej wszechstronności wypowiedzieć ogół uczuć, jakie ten wypadek w duszy narodowej wywołał. Wreszcie w pieśniach tych z ogromną dawką ciepła i przejęcia, wyprowadza Pol wiele znamienych typów, które zauważył zarówno w Polsce, jak Litwie, i tym ogromnie swe pomysły ożywił. Spotykamy i magnatów patriotycznych i plastyczne typy hreczkosiejów rozmaitych odcieni, chłopów uświadomionych i dzielnych sierżantów. Wszystkie znamienne figury tego zbiorowego wypadku pojawiają się w tych pieśniach i odpowiednią rolę pełnią i do ożywienia i uplastycznienia jego wspomnień się przyczyniają. Syn Niemca z południowej Polski patrzył na Polaków z innych zaborów, jak nowonarodzone dziecko, z ciekawością i zadowoleniem, że istnieją Polacy także nad Niemnem i Prypecią. Stąd ta podbijająca żywość tych pieśni, której u Garczyńskiego i Goszczyńskiego nie masz.

W przedmowie do swego zbioru Pol powiada, że «pieśni z ludu ma dla ludzi» i trzy rodzaje piosnek zgromadzić pragnął t. j. barskie powiastki dla starszych, rymy wojenne i weselsze śpiewki dla młodszych a piosnki o emblematach narodowych orle, zbroi i szabli krzywej dla dzieci. Tymczasem dla małych laszą jest tu jedna tylko drobna dumka na temat wymowy mogił, a resztę wypadaloby rozdzielić na dwa pozostałe rodzaje, co jednak istocie rzeczy nie odpowiada. *Pieśni Janusza* są poświęcone w całości wojnie narodowej, mają jednak za cel stwierdzić zjednoczenie dwu warstw, dwu historii, która się naówczas dokonała, t. j. nowej Polski ze starą, warstwy ludowej z szlachecką. I to jest wielka nowość w *Pieśniach Janusza*. Pol zapewnia, że całą Polskę zna. Nie brał udziału w powstaniu jako agitator, jak Goszczyński. Nie należał do oficerów sztabowych, jak Garczyński. Spełniał rolę prostego pionka, zaufanego podchorążego do zleceń komendanta i mógł

zauważyć to, czego inni nie widzieli, mianowicie że powstanie było wojną narodową, w której zarówno lud jak szlachta udział przyjęli i że wojna ta była upragnionym od czasów Raclawic zdarzeniem, w którym samorzutnie i samoistnie dwie te warstwy w obronie tych samych ideałów wystąpiły. Mając to przekonanie, układa Pol swój zbiorek w zupełnie innym duchu, niż Garczyński. Żeby upamiętnić współudział szlachty w powstaniu, obmyśla poważne obrazki historyczne, wprowadza nas do sal hetmańskich, alkierzyków szlacheckich, pokojów bawialnych i objaśnia, w jaki sposób stare rody, zamaszyste barszczany lub proste hreczkosieje sympatię do powstania wyraziły. Będziemy mieli z tego materiału serię humoresek, obrazków rodzajowych, nawet jedną prawdziwą gawędę staropolską, *Wieczór przy kominie* o napadzie kozaków na Pułaskiego, gdy był u szlachcica na chrzcinach, a obożny własnym pomysłem go uratował, choć osobnego rozkazu nie miał. Gawęda ta byłaby wtrętem w *Pieśniach Janusza*, gdyby nie mieściła przycinków o niezdarności sztabu z 1831 r. i pojawiających się u steru zachciankach dyktatorskich. Niemniej włączenie jej do tego zbioru wskazuje dobrze punkt widzenia Pola historyczny, którego Garczyński wcale nie posiadał. Dzięki temu pojawia się w jego śpiewkach łacina szlachecka, język staropolski, zwroty przysłowiowe i idiotyzmy mowy potocznej, które odrazu inny nastrój jego śpiewnikowi nadadzą.

Starożytności te, przeszczepione do wspomnień o powstaniu, nie byłyby wywarły głębszego wrażenia, gdyby nie zostały podkreślone żywotną ideą polityczną, mianowicie wymownym świadectwem o udziale ludu w powstaniu. Z tego względu jako objaw nowych czasów, należy te rysy skwapliwie pozbierać. W *Pieśniach Janusza* występuje Pol jako gorący demokrat, prawdziwy ludowiec, jakim na zawsze nie miał pozostać. Widać, że wyjazd na Litwę i współudział w powstaniu wyrobił w nim nowe przekonania polityczne, zdemokra-

tyzował go tak, że kiedyś zupełnie zmienionym miał wrócić w swoje strony. Ujejski pięknie powiada, że w zbiorcu swym Pol «wyprowadził lud z chat zapomnianych, uczcił jego cnoty, otoczył miłością, podniósł do godności pieśni i naród nim wzbogacił». W *Pieśniach Janusza* szedł śladem Brodzińskiego z *Pieśni rolników* na kampanię 1812 r., naśladował Zaleskiego i innych starszych romantyków ale o wiele samoistniej niż oni, czynnik ludowy ujmował i z głębokiego przekonania do poezji wprowadzał. Jest on jako pieśniarz powstańczy demokratą lepiej uświadomionym, niż nawet autor *Zamku kaniowskiego*, choć nigdy nie posiada zamiarów wywrotowych. Owszem dążność tę godzi wybornie z uwielbieniem przeszłości i tym zarówno demokratów jak konserwatystów pociąga.

Pol zawarł w *Pieśniach Janusza* całą historię powstania, jak Garczyński. Uroczu kreśli powszechny za- pał narodu po wybuchu powstania. Opiewając rozbudzenie ludu dla myśli powstańczej używa zwykłej symbolistyki agitatorów politycznych. W *Białym orle* opowiada, jak lud na wiadomość o wybuchu powstania zaprzestał tańców w karczmie i idąc do kościoła spostrzegł w obłokach orła pokrwawionego, wspomniał orły kościuszkowskie i uderzył w dzwony. Z biernej roli przechodzi lud niebawem do czynnej. W pieśni *Dzwon* stwarza Pol śliczną legendą o dzwonie kaliskim, który spadł z dzwonnicy na wiadomość o powstaniu i kazał się wieźć do arsenału warszawskiego, żeby się dać przetopić na armatę i podzwonne Moskałom zadzwonić. Dalej po za te dwa wypadki Pol w przedstawieniu udziału ludu w początkach powstania się nie zapuszcza, choć jak zobaczymy, w chwilach rozstrzygających na widoczny plan go wysunie. Natomiast zwraca się odrazu do warstw inteligentnych i w *Pożegnaniu* opiewa Polkę, która wyprawiła kochanka do powstania, choć miotają ją smutne przeczucia, i daje mu na pamiątkę krzyżyk i szkaplerz. Znając pieśń ludową, można odrazu ocenić,

że to jest naśladownictwo stylu ludowego a nawet wprost *Wzgórka pożegnania* Zaleskiego. Barwniejszą jest piosnka *Polskie zapusty* o trzech Poznańczykach, którzy przekradając się do powstania, dali pamiętne Prusakom. Wreszcie upamiętnia Pol udział arystokracji i szlachty w powstaniu. W *Szabli hetmańskiej* mamy rodzaj poważnego obrazka historycznego, w którym opowiedziano, jak dawny kasztelan polski wyprawił uroczyście syna do powstania i dał mu pamiątkową i niezmiernie cenną szablę. Utwór jest wyrazem archeologicznych upodobań Pola, o których dotąd jeszcze nie wiedzieliśmy a które miały przybrać wielkie znaczenie w rozwoju jego talentu epicznego. W przypisках objaśnia wszystkie szczególności utworu i zwłaszcza z lubością zatrzymuje się przy tej szabli, którą kasztelan miał wręczyć bohaterowi. Z ceremonialnej atmosfery wyprowadza nas autor dosyć prędko przez humoreskę o *Konfederacie*, w której zaczyna o tradycje barskie, szczególnie dobrze sobie znane i od dzieciństwa z lubością zbierane. Powstanie według Pola poruszyło wszystkie warstwy i dlatego wyprowadza w swych pieśniach także dawnego konfederata Sielawę, jak zadowolony, że nie potrzebuje trząść się na dryndulce, wybiera się konno po dawnym zwyczaju na rewolucję i pociąga także sąsiada do Warszawy. Powstanie było tak sprawiedliwą wojną, że nawet wśród wrogów poszanowanie budziło. W *Obozie moskiewskim* wymienia poeta ze wstrętem pogroźki, apetyty i zabawy czeredy wojsk carskich, wysłanych na zgniecenie powstania, i na tym tle z uznaniem wspomina toast rotmistrza kozackiego na cześć Polaków, za który oczywiście poszedł na Sybir. Widzimy z tej pieśni, że ogrom moskiewskiego wojska zbliża się już do Polski. Mówili o tym także inni śpiewacy powstańcy, ale żaden z nich w tak prosty i artystyczny sposób nie potrafił nas o tym zdarzeniu zawiadomić.

Wyraziwszy ogólny zapal, towarzyszący wybu-

chowi powstania, przystępuje do opiewania poszczególnych bitew. Tu jednak odmiennie od Garczyńskiego sobie radzi, bo nigdy nie opisuje przebiegu całych bitew ani radości z wygranej nie wyraża, ale wybiera jeden wybitny rys z danej bitwy i w opiewaniu tegoż zarazem radość powszechną uwidocznia. Osiąga tym sposobem efekty plastyczniejsze, bardziej artystyczne i zadawalające. Na temat bitwy pod Stoczkiem pisze o dzielnych krakusach, którzy bez rozkazu Dwernickiego odebrali Moskalom cztery armaty. Jest to przesławna pieśń *Grzmią pod Stoczkiem armaty*. Na temat zwycięstwa pod Wawrem mamy pochwałę lancy ułańskiej i wyrażenie nadziei, że ułani przy pomocy tej lancy dojdą do Wilna i Kijowa a może i Prusaka za Odrę przepędzą. Pieśń *Nie masz pana nad ułana* cieszyła się również w Polsce ogromną wziętością. Z wygraną pod Grochowem radzi sobie poeta znów w inny sposób. Wprowadza sokoła, który opowiada drugiemu sokołowi o wielkim rozlewie krwi. O bitwie mało mówi, wspomina tylko, że lud na nią z daleka patrzył a potem odszukiwał i rozpoznawał poległych. Epicznym ujęciem zgadza się niespodzianie z Garczyńskim. Pod względem jednak artystycznym jest to ciekawe spożytkowanie rapsodów serbskich o bitwie na Kosowym polu. Stąd pochodzi pomysł sokoła jako sprawozdawcy o bitwie a zarazem zwrócenie uwagi na lud, chodzący ze smutkiem po poboju.

Opisawszy zwycięstwa wojsk powstańczych, przechodzi Pol do uwydatnienia ich wpływu na usposobienie ludności. Poeci powstańczy ten szczegół najczęściej pomijali. Polowi nadał się wybornie do uwydatnienia tła opiewanych wypadków. Przy tej sposobności zaznacza ponownie swoje sympatie ludowe. W pieśni *Mazur* wprowadza chłopa, bywalca z pod Warszawy, który chwali wszystkie prowincje Polski ale przenosi nad nie Mazowsze, bo mu tu najlepiej, bo je kocha, bo mu na niczem nie zbywa, bo czuje naokół ludzi dzielnych

a zresztą jest zadowolony, że się wreszcie z Warszawy Mikołaja pozbyto. W pieśni *Gospodyni* mamy znów wesołą mazurkę, jak napędza dziewczęta do pieczenia kaczek i drobiu i sprzątnięcia izby na przybycie «wodzina naczelnego». Pieśń jest żywcem naśladowana z *Pieśni rolników* Brodzińskiego, nawet co do tytułu a poniekąd formy. Żywiej jeszcze skutki pomysłnych bitew zaznacza w wierszu *Napad*, w którym wieśniaczka patriotyczna nakłania sierżanta od krakusów, żeby miasto zalotów udał się z swym oddziałem do dworu i plądrujących kozaków wypędził. Ogólna radość z powodzeń udziela się dworom. W wierszu *Kłopot pannom z czwartakami* mamy zabawną scenkę rodzinną, jak trzy siostry kłócą się o wyższość rozmaitych rodzajów broni ze względu na mundur konkurentów a na to wpada ojciec z gazetą, zachwycony brawurą czwartaków, i postanawia wszystkie córki wydać za saperów, u których «na kaszkiecie stoi numer czwarty». Jednak pomysłne bitwy nie tylko radosne skutki pociągały ale wymagały wielu ofiar. Wszechstronny śpiewak powstania wcielił się także w te położenia i stroskanym pewną pociechę swą pieśnią przyniósł. W wierszu *Polka* opisuje wymownie sąsiadkę wielkich pól bitew, która wyprawiała narzeczonego do powstania, przemęczyła się smutnymi przeczuciami i żadnych nowin słuchać nie chce, bo prawie jest pewna, że ukochanego straciła. Bardziej w stylu ludowym jest *Powrót konia*, w którym ułani z białymi wyłogami z Sandomierskiego odprowadzają konia po poległym towarzyszu i rodzinie oddają zdjęte z niego szkaplerze. Pieśń jest parafrazą ruskiej dumki, co u takiego etnografa jak Pol zadziwić nie może. Zresztą motywami tymi posługiwał się już Reklewski i Zaleski.

Powstanie jednak bez interwencji zagranicznej nie miało przyszłości, bo była to walka dziesięciu małych województw przeciw ogromnemu państwu. Mimo radości z obudzenia patriotyzmu, należało także uwido-

cznić przyczyny upadku. W tym momencie dopiero Pol korzysta z namiętnych dyskusyj politycznych i najgłówniejsze zarzuty na nieudanie powstania w swych piosnkach przypomina. W wierszu *Szlachta na winie* mamy wyborną humoreskę na temat układów władzy powstańczej z zwyciężającymi wojskami rosyjskimi. Poeta przedstawia przebieg ożywionej dyskusji pomiędzy dwoma obywatelami: Wojciechem rwącym się do boju i nie wierzącym w żadne układy, zresztą osobiście biorącym udział w powstaniu, a Janem sąsiadem, czytającym ciągle gazety, tchórzem wielkim a za to niby genialnym dyplomata. Sympatia jego jest po stronie Wojciecha i z dojmującą ironią wysmiewa dziwaczne kombinacje Jana o mającym nadejść korpusie trzydziestusześciu tysięcy Węgrów z pomocą Polsce i możebnym obsadzeniu wakującego tronu polskiego przez syna Napoleona, ks. Reichsthalu. Współczesne dyskusje polityczne przenosi Pol bardzo trafnie do satyry. Zagadnienie o przyczynach upadku powstania zajmowało go długo i jeszcze w r. 1835 napisał satyrę *Wachmistrz Dorosz na Litwie*, w której streścił swoje przekonania o jednej z ważnych przyczyn upadku powstania. Ale *Pieśni Janusza* nie myślał zbyt zagoryczać satyrą. Przełożył rolę sprawozdawcy i wszystkie ważniejsze zdarzenia postanowił omówić w swym zbiorze. Klęskę pod Ostrołęką, o której inni poeci powstańczy nie wspomnieli, zaznaczył prawie tylko wymienieniem jednego wyrazu «Ostrołęka». Ponieważ to wypadek bardzo bolesny, więc się bliżej nad nim nie zastanawia i przesłicznego pomysłu używa, żeby pamięć o tej klęsce w swym zbiorze zachować. Poeta przyczyny upadku powstania nie upatrywał ani w braku zapału u ludności, jakby się z satyry *Szlachta na winie* zdawało, ani w braku służbiowości i porządku w armii, jakby to z krytyki *Wachmistrza Dorosza* wynikało. Wiedział, że to były okoliczności obciążające ale nie rozstrzygające, i jako poeta w stylu ludowym, upadek powstania przypisał trafnie

woli Bożej. Jako poeta wierzący dał tym sposobem zarazem pociechę. Dziejami powstania przejął się zupełnie inaczej, niż inni poeci i w pieśni o Ostrołęce opowiada dzieje *Obrazu cudownego* w domu miecznika, który był złączony z dziejami polskimi i w wigilię bitwy ostrzegł mieszkańców o zbliżającej się klęsce. Wyobrażenie to stare. Kochowski podobnie myślał o cudownych obrazach, ale tak zręcznie tego motywu nigdy zastosować nie zdołał.

Obok powstania Królestwa kongresowego, wciągnął Pol w zakres tematów *Pieśni Janusza* także powstanie litewskie i tem oczywiście swój pieśnioksiąż niezmiernie urozmaicił. Wstępował tu na pole dokładnie sobie znane, bo przecież sam przyjął udział w powstaniu litewskim. Przy pomocy ułameków z jego pamiętnika *Obrazy litewskie* można nawet wskazać, które wątki wziął z rzeczywistości, i o ile rzeczywistość odbiegła od pieśni. Obok Goreckiego i Mickiewicza, jest on trzecim śpiewakiem powstania litewskiego i choć nie był Litwinem, jest od Goreckiego sympatniejszy i dobrze poinformowany. Zaczyna od bardzo dawnych czasów, bo aż od okresu emisariuszów. W *Dziadzie z Korony* przedstawia jednego z nich, jak w karczmie zaciekawia chłopów pochwałą powstańców w Polsce i zachęca do spieszenia z pomocą koroniarzom. Jest to ciekawa piosnka z motywem archeologicznym, bo dziad pokazuje chłopom pieniążek z czasów saskich i budzi w nich wspomnienia barskie. W przedstawieniu Pola powstanie litewskie obfitowało w wydatnej mierze w przypomnienia historyczne. Podobnie jak w Koronie, tak i w dawnym Wielkim księstwie litewskim powróciły naówczas na widownię dawne typy szlacheckie. W *Proklamacji pana chorążego* mamy naiwną i trochę humorystyczną proklamację dawnego powiatowego chorążego polskiego z wezwaniem braci szlachty do pospolitego ruszenia i rozmaitymi zabawnymi przestrogami, jak dawny obyczaj napowrót w życie wprowa-

dzie. Jeszcze zabawniejszy jest *Matuszewicz w Trokach*, który po zajęciu odwachu, obejmuje Troki w posiadanie rządu polskiego i policmajstrowi każe ingrosować w księgi grodzkie akt detronizacji Mikołaja.

Druga warstwa śpiewek z powstania litewskiego obejmuje obrazki z bieżącego życia, pozostające w bliższej styczności z osobistym pamiętnikiem poety. W piosnce *Patrol* mamy Litwinkę z zaścianku, która na widok patrolu polskiego myśli uciekać w puszcę ale pomiarkowawszy pomyłkę, cieszy się z przybycia Polaków, wskazuje drogę na Litwę i żali się na okrucieństwo kozaków. Tych żołnierzy polskich w przedstawieniu Pola wszyscy naówczas wyczekiwali. W *Powstaniu litewskim* szlachcic zabiwszy czerkiesę, chroni się do opuszczonej chatki leśnika i córce jego opowiada o przybyciu wojska polskiego, ładnej i dzielnej postawie żołnierzy i cieszy się, że niebawem cała Litwa się podniesie. Powstanie litewskie nie było regularną wojną i wybitnych epizodów wojennych wydać nie mogło. Tak było u Goreckiego i tak jest u Pola. Najważniejsze jego wspomnienia wojskowe odnosiły się albo do pobytu z powstańcami w puszczy albo do konwojowania maroderów w korpusie Chłapowskiego. Z tych dwu środowisk czerpie tematy do swych pieśni. W *Maroderce* przedstawia ułana marodera, jak żartuje z ładną Litwinką, prosi o nocleg i obiecuje, że korniarze niedługo «zielonych psów» t. j. jegrów z Litwy wypłoszą. Piosenka jest dosyć raźna i formą przypomina znaną *Hulanke* Witwickiego.

Cheąc być dokładnym, w zakres *Pieśni Janusza* wciągnął Pol także powstanie wołyńskie z jego głównym bohaterem Różyckim, którego *Pamiętniki* tak zachwyciły Mickiewicza. Wspomnienia jego jakimś dziwnym sposobem poznał także Pol i widocznie z nich korzystał. Pokazuje się, że już drugie pamiętniki dostarczają treści do *Pieśni Janusza*, kiedy przedstawienie głównej walki na wrażeniu z gazet i tradycji ustnej

było oparte. Dział ten rozpoczyna Pol pieśnią *Pan Różycki*, w której przedstawia wyruszenie oddziału wołyńskiego z wielką fantazją na pole walki i ubolewanie tegoż, że Rosjanie zrobili z Bugu granicę od Polski, którą nigdy nie była. Pol zaczyna tworzyć piosnki z danych historycznych, jak Zaleski. W *Pieśni za Bugiem* wyraża radość oddziału Różyckiego z przeprawy w Lubelskie i rokuje dobre przyjęcie w Polsce. Oczywiście trochę lekceważących zwrotów o Moskalach mieści się w tych pieśniach. Ale wielu sławnych czynów «białych czapek» Różyckiego nie dało się umieścić. Obok utarczki przy wyjściu z domu, Pol wspomina tylko jeden czyn brawurowy jazdy wołyńskiej na temat wyratowania kolegi z pułapki kozackiej i poświęca mu osobną pieśń *Sława Bogu* z dokładnym objaśnieniem, o co chodzi.

Wśród tylu świetnych wspomnień, upadek powstania w przedstawieniu Pola mniej dolega czytelnikowi, niż w innych zbiorach pieśni powstańczych, jakkolwiek go Pol zupełnie nie pomija, owszem również szeroko, jak inne wypadki opisuje. Zbliżając się ku końcowi *Pieśni Janusza*, dziwnym się niepomierne, skąd Polowi tchu starczyło na równomierne traktowanie wszystkich wypadków, które z przebiegiem powstania miały łączność. Opuszczając miejsce walki, Pol nie odczuwał tego bezmiernego żalu, jak Goszczyński, dla którego opuszczenie kraju było równoznaczne z wiekuistym wygnaniem. Pol miał bezpieczne stronienie za kordonem i jak przyjechał do Litwy, tak mógł wyjechać. Stąd też tak wzruszającego pożegnania, jak Goszczyński, nie napisał. Za to na tę okoliczność piosnki jego są liczniejsze a wcale zajmujące W *Starym ułanie pod Brodnicą* przedstawia wiarusa, wybierającego się na emigrację, żegnającego się z lancą i konikiem i zabierającego garść ziemi ojczystej do zdartego proporca. Mimo serdecznego żalu, pojawiają się odrazu u ułana narzekania polityczne a przechodząca dziewczyna je-

szcze wyraźniej myśli poety objaśnia i biednego ułana na polityka emigracyjnego przerabia. Początek polityki emigracyjnej zawarty jest także niespodzianie w *Pożegnaniu na Kalwarii*. Chłopka z Augustowskiego odzyskuje syna na Kalwarii zebrzydowskiej i nie chce go puścić na emigrację. Biedne kobiecisko obiecuje mu bezpieczeństwo i rozmaite wygody w domu, a ten ją zbywa ogólnikami i nawet o udaniu się na wschód wspomina. Polityka obca dotąd *Pieśniom Janusza*, zjawia się wreszcie przy końcu. Pol zaczął politykować, gdy inni na chwilę przestali. W wzruszającym *Śpiewie z mogiły* «Lecą liście z drzewa», upowszechnionym następnie przesłiczną muzyką Chopina, mamy przedwczesną zadumę nad całymi dziejami powstania. Jest to serdeczny płacz nad pogrzebanymi nadziejami młodzieży polskiej, stratą tylu ludzi, okropnym spustoszeniem kraju, opuszczeniem Polski przez wszystkich i tylu «zdrajcami».

Ale obok pieśni z zacięciem politycznym na temat opuszczenia kraju przez powstańców, są u Pola także udatne śpiewki, zakończające tę smutną historię. Pol jak wiadomo, prowadził jedną kolumnę emigrantów z Elbląga do Lipska i na podstawie własnych wrażeń utworzył bardzo piękną piosnkę *Nocleg w Czersku*. Opowiada żywo, jak na wsi polskiej pod Gdańskiem lud z wójtem na czele przyjął tabor rozbrojonego wojska polskiego, jak tamtejsi chłopci chcieli widzieć prawdziwych Polaków, gościli ich serdecznie i żołnierzom guziki z herbami narodowymi na pamiątkę obrywali. Czytając wspomnienia poety o przeprowadzeniu kolumny emigrantów przez Prusy, natrafiamy podobne opisy. W znacznie późniejsze dzieje wprowadza nas drugi obrazek *Chatka leśnika* na temat zakończenia powstania. Widzimy w nim dziecko leśnika, pytające matkę przed zaśnięciem, czemu powstańcy w lesie już nie strzelają i gdzie się znajduje ochotnik przebywający w ich chacie. Poeta sięga pamięcią znów do swych

wspomnień litewskich i pociesza się nadzieją, że powstańcy niedługo do tej samej puszczy wrócą i dziecko leśnika, gdy podrośnie, zabiorą do powstania.

Poeta nasz z osobistymi wrażeniami w *Pieśniach Janusza* prawie zupełnie nie występował. Przy końcu jednak powstania z dotychczasową oględnością zerwał. Przebywając w Królewcu, zaczyna myśleć o sobie i w *Belwederczyku* podaje dziwaczną sensację osobistą w stylu byronicznym, jak zrozpaczony stratą ojczyzny i kochanki postanowił nie tracić fantazji i obojętnie dać się unosić falom wezbranego morza. W Dreźnie dopiero dostał się pod bezpośredni wpływ Garczyńskiego i Mickiewicza, poznał Emilię Szczaniecką i Klaudynę Potocką i odetchnął pierwszym powiewem polskiej atmosfery emigracyjnej. Wtedy na zakończenie *Pieśni Janusza* miały się pojawić jeszcze dwie pieśni, w których nadzieje Brodzińskiego i przepowiednie Garczyńskiego i Mickiewicza o przyszłości Polski odezwać się miały. W znanym powszechnie wierszu *Pierwsza rocznica* wykląda, że Polska wykarmi kiedyś «męża wielkiego», który zdobędzie Polsce niepodległość, i przepowiada czasy, gdy więzienia Polaków będą «miejszem odpustu» i relikwiami drogimi całej ludzkości. Myśli te są narzucone pocziwemu Januszowi przez otoczenie, bo nigdy podobnymi zagadnieniami się nie trudził. Jeszcze ciekawszy jest ostatni w *Pieśniach Janusza* i również powszechnie znany wiersz *Proroctwo kapłana polskiego*, w którym zachęca słuchaczy do wytrwałości i przepowiada niezawodne zmartwychwstanie Polski od morza do morza. Poeta spodziewa się, że kiedyś w przyszłości historia Polski będzie ewangelią ludzkości a wieszce Polski prorokami świata. Kiedyś w przyszłości wszystkie ludy według Pola będą się modlić słowami: «Przez święte rany polskiego narodu, wybaw nas Panie». Jest to wyraźna pożyczka z *Litanii pielgrzymkiej* Mickiewicza i zabawne jest patrzeć, jak mesjanizm Garczyńskiego i Mickiewicza zaczął odrazu kielkować

w umysłach polskich, u rozmaitych poetów innego rodzaju echo wywołał a Polowi przydał się doskonale na zakończenie jego pięknego zbioru. Co do miar wierszowych i rymów, to w *Pieśniach Janusza* posługuje się Pol przeważnie najzwyczajniejszymi formami a szczególnie obficie czworowierszem ośmioletkowym. Oryginalną formą jego jest czworowiersz siedmioletkowy trzyakcentowy, budowany nadzwyczaj czysto i z wyraźną chęcią wywołania wrażenia skoczności i nadania zwrotce rytmu muzycznego. Zwrotkę tę zastosował na-przód w piosnce *Grzmią pod Stoczkim armaty* a potem cztery razy powtórzył, skąd następnie upowszechniła się w Polsce. Za to rym jego jest zanadto łatwy i niewyszukany. Czasem z dobrym skutkiem używa rymu wewnętrznego, śródwierszowego.

Poezja powstania listopadowego była obfita i różnorodna. Bujny jej rozrost wskazuje, jak wspominaliśmy, podniesienie w uprawie i umiłowaniu sztuki. Nie ma w niej smutku, rezygnacji, jak w pokrewnych *Irish Melodies* Tomasza Moora. Widać, że wypłynęła z piersi narodu młodego, mimo klęski nie tracącej nadziei i przygotowanego do dalszej walki o należne mu prawa. Walka polska była tak jasna, sprawiedliwa i podniosła, że budziła przychyłność całego świata. Z Francji, jak wspominaliśmy, otrzymaliśmy piosnkę *La Varsoivienne* Kazimierza Delavignego z refrenem «Polonais à la baionette, C'est le cri par nous adopté», na którą odpowiedział Gaszyński wierszem *Do Francuzów*. Sławny piosenkarz paryski, Béranger ogłosił dwie piosnki, wzywające rodaków do dania pomocy Polsce. W pięknej piosnce *Poniatowski* przypomina śmierć ks. Józefa i używając jak gdyby jego wołania: «Rien qu'une main, Français, je suis sauvé», wzywa ponownie o pomoc dla Polski. Najgłośniejsze echo znalazło nasze powstanie w Niemczech, gdzie powstał osobny rodzaj piosnek *Polenlieder*. Widocznie wojna polska walki z przemocą i bizantyzmem przemówiła najsilniej do ich marzeń

wolnościowych. Pieśni te pisali najznakomitsi poeci niemieccy zarówno północni jak południowi: Wojciech Chamisso, Fryderyk Hebbel, Mikołaj Lenau, August Platen, Franciszek Grillparzer. Przeważnie zajmowali się dolą emigrantów. Patriotyzm Polek działał na nich podniosłe. Najpiękniejszą pieśń w nastroju męskim, żołnierskim *Die letzten Zehn vom vierten Regiment*, tłumaczoną następnie na polskie, napisał dramaturg Juliusz Mosen na cześć czwartaków, w której wystawia ich męstwo, bitwy na bagnety pod Ostrołęką i na Pradze, a następnie upadek powstania i przekroczenie granicy pruskiej. Żaden wypadek z dziejów polskich nie znalazł głośniejszego oddźwięku w pieśniarstwie, jak powstanie listopadowe. Naród nasz złożył w wspomnieniach o nim wielki zapas poezji, energii i nadziei na przyszłość.

IV. U PROGU EMIGRACJI

Pieśń nie mogła objąć ogromu uczuć i zagadnień, które zrodziło powstanie. Obok pieśniarstwa zaczyna się naówczas objawiać dążność do tworzenia dramatów ideowych. Powstanie rozwinęło w nas instynkt dramatyczny a upadek ostatecznie go uświadomił i w życie wcielił. Już w czasie powstania uczeń Hegla i znany nam piosenkarz powstańczy Garczyński zaczął dramatyzować. W *Nabożeństwie tegoczesnym*, dosyć nikłym i niejasno ujętym szkicu dramatycznym, opartym poniekąd o balladę Mickiewicza *Romantyczność*, przedstawia dziewczynę w żałobie przy katafalku narzeczonego, która wyobraża sobie, że widzi jego ducha, przebijającego sklepienie kościoła. W nabożeństwie biorą udział rozmaici ludzie, niemający należytego zrozumienia dla powstania, aż ich towarzysz dziewczyny, jakiś zapalenięc pociąga ku wojsku, przechodzącemu przed kościołem. Jeszcze mniej udał się szkic dramatyczny *Widzenie*, tyczący się poety, zamyślonego nad książką. Zjawia się przed nim czarownica i pokazuje kilka obrazków z życia pospolitego i publicznego, między innymi wodzów polskich, jak się układają z Moskalami, bo nie mają wiary w udanie się powstania, a następnie trybuna francuskiego, który lud odwodzi od dania pomocy Polsce. Z jeszcze większą siłą instynkt ten objawił się po upadku powstania. Wypadki historyczne nasunęły nam nowe zagadnienia. Chodziło o ustalenie

ideologii narodowej. Trzeba było rozejrzeć się w chaosie dążeń i sprzecznych pomysłów i wydobyć myśli kierownicze dla przyszłości. Przed powstaniem nie myślano o podobnych kompozycjach. Nowe stosunki konieczność ich wskazały. Skoro jesteśmy narodem osobnym, niezależnym od woli zaborców, musimy mieć własną ideologię, wiedzieć o co nam chodzi. W dyskusji tej zabiorą głos najżywiej czujący i najgłębiej myślący poeci, zarówno artyści-poeci, jak filozofowie-poeci.

Tylko jaki ma być ten nowy dramat? Dramat pseudoklasyczny sprzykrzył się ogólnie, bo służył tylko upodobaniom salonowym. Dramat ideowy miał się obejść bez gmachów teatralnych i przemawiać wprost z kart książki do czytelników. Zwarta budowa sztuk Eurypidesa i Szekspira nie nadawała się do tego celu. Wybrano wzory nowsze, większą swobodą nacechowane: *Fausta* Goethego, *Manfreda* Byrona a poniekąd *Prometeusza w okowach* Ajschilosa. Miał to być dramat fantastyczny, składający się z szeregu scen dialogowanych, niezłączonych jakąś zaciekawiającą intrygą. Celem jego było zobrazować przeżycia umysłowe postaci wziętych z wyobraźni a ucieleśniających głębsze zagadnienia bieżącej chwili. Wprowadzono do niego sceny rozmaite, wzniosłe i satyryczne, wzruszające i codzienne. Akcję starano się objaśnić działaniem świata nadzmysłowego na zmysłowy. Dialog koturnowy Kornela i Rasyna zdawał się być w tych utworach nie na miejscu. Z upodobaniem podawano w nich śpiewy i długie monologi. Każdy autor inny typ takiego dramatu obmyślał. Nie mieli ustalonego schematu. Zmierzali do największej swobody. Pojawienie się tych dramatów po upadku powstania świadczy, jak wysoko w tym czasie podniosła się sztuka polska i usamodzieliła. Upadek Polski w r. 1795 znalazł nikły wyraz w kilku drobnych utworach w nastroju osjanicznym lub religijnym. Przypominamy *Barda Czartoryskiego*, *Zale Sarmaty* Karpińskiego i *Zjawienie Emilki Woro-*

nicza. Natomiast upadek powstania listopadowego wydał cały poczet wielkich, śmiałych, bujnych i wprost pierwszorzędných dramatów ideowych. Różnica trzydziestu sześciu lat a tak znaczna zmiana.

Prym w tworzeniu tego dramatu ideowego wie-dzie Mickiewicz. W Dreźnie 1832 r. układa *Dziadów* część III, nawiązując w swym dramacie do *Dziadów* wileńskich, ponieważ w nich przedstawił własne przejścia duchowe, jak w poprzednich. Z upadku powstania odniósł wrażenie, że Polsce stała się krzywda. Konrad, nie Wallenrod, ale akademik wileński, który dostał się do więzienia za krzewienie uczuć patriotycznych na kresach, przemyśliwa, jakby tę krzywdę naprawić. Zarazem chodzi o przyszłość Polski. Powstanie upadło, bo nie miało wodza. Naród musi pozyskać takiego wodza. Zrazu myśli, że sam na niego wyrośnie. Jest poetą-improwizatorem, jak prawdziwy Mickiewicz. W najwspanialszym ustępie tego dramatu i w ogóle całej dotychczasowej artystycznej twórczości polskiej, w sławnej *Improwizacji* rozmyśla nad własną potęgą twórczą i czując jej głębie i rozmiary, wyobraża sobie, że posiada potęgę zbliżoną do Boskiej i w imię jej może żądać naprawienia krzywdy, jaka się stała narodowi przez upadek powstania. Jest to wzlot prometejski jego duszy ku najwyższemu szczytom możności ludzkiej. Zdaje mu się, że Bóg rządzi światem mądrością, a on przewyższa Najwyższego uczuciem. Uczucie to zapewniłoby Polsce sprawiedliwość i szczęście. Było to dumne wyzwanie najwyższych potęg świata, zrozumiałe w osobnym stanie psychologicznym, w jakim poeta znajdował się w czasie improwizacji. Z zewnątrz jednak patrząc, był to objaw pychy osobistej i zarozumiałstwa i Konrad żadnego ustępstwa ze strony Boga dla Polski nie uzyskuje. Owszem popada w stan omdlenia, z którego go dopiero ks. Piotr, skromny braciszek bernardyński, kapelan więzienny budzi. Postać ta zrodziła się w wyobraźni Mickiewicza pod kopułą św. Piotra w Rzy-

mie. Przyszedł wtedy do przekonania, że zagadkę świata może rozwiązać jedynie religia. Dlatego pociechy w zatargu wewnętrznym nie przynosi mu wcale rozburzone uczucie, ale czynnik zewnętrzny, współczujący z jego bólem, a obdarzony innymi siłami duchowymi, niż je posiada. Ks. Piotr cudem karze współsprawców jego udręki, przyjmuje pokornie na siebie winę za jego zuchwałe wystąpienie wobec Boga, pokorą maże winę pyszałkowatego Konrada, ma widzenie przyszłości i przepowiada zjawienie się wskrzesiciela Polski. Ks. Piotr występuje jako drugi protagonista w tym dramacie po omdleniu Konrada. Ostatecznie oświadczył Mickiewicz, że ból po upadku powstania ukoji religia i w cierpliwości należy oczekiwać zmiany stosunków i wystąpienia w przyszłości wskrzesiciela naszego narodu.

Z walką prometejską Konrada o szczęście dla narodu i ukojeniem jego bólów przez ks. Piotra, połączył poeta realistyczny opis prześladowań rosyjskich, dokonywanych niegdyś na naszym narodzie. Nie bywszy w powstaniu, chciał przypomnieć własną zasługę patriotyczną więzienia w celi bazylikańskiej w Wilnie i towarzyszków swych, którzy tej karze ulegli za krzewienie uczuć patriotycznych na kresach. Z niezrównaną potęgą sugestywną maluje atmosferę kazamat rosyjskich, pogadanki i smutki więzionych Filaretów i na ich tle posągową postać Tomasza Zana, przewodnika młodzieży wileńskiej. Wzlotom Konrada przeciwstawia okropną scenę audiencji Rollisonowej, opowieść Januszkiewicza o męczeństwie Cichockiego, w której wykazał zabójczy wpływ więzień na moralną istotę ludzką, i opowieść Sobolewskiego o wywożeniu kibitek z uczniami szkolnymi z Kroż przez żandarmów rosyjskich. Sprawcą całej tej kalwarii młodzieży kresowej jest senator rosyjski Nowosilcow, którego wstrętną postać i zachowanie autor *Dziadów* drezdeńskich w kilku scenach z nadzwyczajną plastyką kreśli. *Dziadów*

część III obejmuje liczne śpiewy i monologi. Sceny z więzień i sal sądowych zmieniają się z obrazkami balów i zabaw, które prześladowca młodzieży wileńskiej wyprawia. Obok osób rzeczywistych biorą w nich udział postacie z świata nadzmysłowego. Utwór jest wzniesiony na bardzo wysoki poziom natchnienia i ekspresji artystycznej. Jest to, jak ogólnie przyjęto, najbardziej wzruszający i najlepiej udany poemat patriotyczny literatury polskiej.

Przeżycia, związane z powstaniem 1831 r., ujął Garczyński, jego piosenkarz, a następnie towarzysz Mickiewicza przy pracy nad *Dziadami* drezdeńskimi, z zupełnie innego punktu widzenia. Wypowiedziawszy w piosnkach przygodnych, czego doznał w powstaniu, chciał w *Wacława dziejach* (1833) przedstawić, jakie koleje umysł jego przechodził, zanim został powstańcem. Nie przyszłość narodu ale osobista przeszłość go zajęła. Jako poeta-filozof, poprzednik Krasińskiego, chciał przypomnieć świat swych młodocianych rojeń. Poemat z dramataми ideowymi popowstańczymi o tyle się łączy, że następni pisarze uznali go za wzór dla swoich utworów. Młody poeta złożył go z kilkunastu obrazów, bądź opisowych, bądź też dramatycznych, które miały zobrazować jego przeobrażenia duchowe. Jest to dramat o genialnym młodzieńcu, który zwątpił w religię i naukę, chciał zerwać węzły rodzinne, zakochał się w własnej siostrze i coraz występniejszym się stawał. Gdy go wszystko zawiodło i rozczarowało, patriotyzm ludu obudził w nim polskość i zapragnął się poświęcić dla ojczyzny. Ale był niezdecydowany, nosił w sobie dużo niepokoju romantycznego i gdy przychodziło coś postanowić, zawsze się cofał przed czynem. Zdaje się, że w młodszych latach także trochę podróżował, jak to zresztą sam Garczyński zrobił. W części II tego poematu postać bohatera wystąpiła w znacznie wyraźniejszych zarysach. Przyjął udział w spisku na cara Mikołajaja, ale szatan w postaci Nieznajo-

mego odwrócił go od natychmiastowego działania. Wrócił więc na wieś; błakał się po ruinach zamku ojczystego i już się zrywał do czynu. Tym czasem siostra w nim zakochana pokrzyżowała ponownie jego plany. Tu się urywa wątek *Wacława dziejów*. Poemat jest niedokończony. Zdaje się, że w dziele tym chciał Garczyński odmalować swe wątpliwości religijne i społeczne, zanim przystąpił do powstania. Zbyt mocno przeżyciami swymi nie zdołał nas zająć. Jest to zwykły dramat o przesadnych urojeniach geniuszów romantycznych. Najżywsze ustępy tyczą się udziału Wacława w spisku na cara, z którym niebawem Słowacki miał nas jeszcze bliżej zaznajomić. Wielce zajmującą postacią poematu jest Nieznajomy, który kilka razy zapął bohatera ostudza i do ujemnego wyniku jego zamiary doprowadza. Jest to szatan w ludzkiej postaci, przekretny sofista, pozbawiony cech narodowych i uczuć społecznych, podobny nieco do Mefistofelesa Goethego i Masynissy Krasieńskiego. Poemat Garczyńskiego przypomina trochę *Fausta* Goethego, *Manfreda* Byrona i *Renégo* Chateaubrianda. Mimo wielu bystrych uwag i paru pięknych ustępów, jako całość wielkiego wrażenia nie czyni. Ustępom opisowym brak żywości, dramatycznym silniejszego napięcia. Niektóre obrazy nie mają dosyć stanowczych rysów. Mimo to Mickiewicz bardzo podziwiał to dzieło. Mając osobistą słabość dla autora, w wykładach paryskich z wielkim uznaniem o nim mówił i nazwał «najrozleglejszym utworem filozoficznym» w literaturach słowiańskich.

Mickiewicz w *Dziadach* drezdeńskich zajął się wypadkami, zaszłymi na sześć lat przed powstaniem, upadek powstania uznał za krzywdę narodu i w widzeniu ks. Piotra zamknął swe marzenia o niezawodnym zmartwychwstaniu Polski i jej przyszłym wskrzesicielu. W otoczeniu Nowosilcowa umieścił ojczyzna Słowackiego, doktora Bécu, jako sprzedawczyka, z uniżeniem wysługującego się rządowi i srogo przez los ukaranego,

jak mu to przepowiedział ks. Piotr. To oburzyło pa-sierba i postanowił z innej strony oświecić wstępne dzieje powstania. Zajął się nie wypadkami kresowymi, ale jako były mieszkaniec Warszawy warszawskimi i w *Wacława dziejach* znalazł pożądaną wskazówkę. W *Kordianie* (1834) skreślił historię duchową zapaleńca Garczyńskiego, który sądził, że jest gorętszym patriotą, niż całe otoczenie, a w wykonaniu zemsty patriotycznej okazał równą zniewieściałość, jak Wacław. Historię jego dzieli poeta na dwie części, dając nam poznać nie tylko tragedię jego czynu ale zarazem, jak znów u Garczyńskiego, młodość bohatera, która nie mogła go wychować na tęgiego działacza społecznego, na męża czynu, ale raczej na zupełnie niezwykłego marzyciela. Cały dramat jest omal nie wyłącznie poświęcony same-mu Kordianowi. Najważniejszy jest akt III, który właściwą tragedię jego czynu zawiera i podnosi się do wy-sokości epicznego fragmentu z dziejów naszego narodu. Akt ten jest pełen ruchu i ogniskuje całą akcję dra-matu. Wyjaśnił w nim Słowacki okoliczności nieuda-nego porywu Kordiana w roli działacza patriotycznego. Pojawia się dopiero w scenie czwartej tego aktu i do końca nas zajmuje, od energicznego wystąpienia na ze-braniu spiskowców, wśród nieudanego atentatu na cara, a potem na obserwacji w szpitalu wariatów, podczas skazania na rozstrzelanie i ułaskawienia dzięki wsta-wiennictwu w. ks. Konstantego. Znając jego młodość, trudno było spodziewać się, że zwrotny akt w życiu za-możnego synka obywatelskiego rozegra się u drzwi sy-pialni cara i na placu publicznej egzekucji. Wróciwszy do ojczyzny, wystąpił jako zapaleńca narodowy i zde-cydowany królobójca. Na sądzie spiskowym miał dwie ogniste przemowy, jedną w obronie praw polskich do niepodległości, a drugą z prośbą o powierzenie mu wy-konania atentatu na cara. Zmieniwszy się w Szwajcarii w Winkelrieda polskiego, polemizuje ostro z Prezesem zebrania za jego ociąganie, wahanie i odstraszenie mło-

dzieży spiskowej od czynów stanowczych i postanawia sam ów atentat wykonać. Scena posiedzenia trybunału przywodzi mimo woli na pamięć podobny pomysł Garczyńskiego, a zbliżona jest właściwie do analogicznego spisku w *Hernanim* Wiktora Hugo.

Ale gdy przychodzi do wykonania zamachu, Kordian w walce z Imaginacją i Strachem wyczerpuje swą energię i u drzwi sypialnego pokoju cara w omdleniu pada. Nikt nie powiedział prawdziwszego słowa o zapaleńcach warszawskich, przeceniających swą zdolność do czynu. Walka Kordiana z Imaginacją i Strachem jest wykonana dziwnym zbiegiem okoliczności zupełnie według tragedii jezuickiej. Kordian dostaje się do szpitala wariatów i jest badany przez Doktora-szatana co do swego stanu umysłowego. Doktor-szatan w świetnej polemice udowadnia mu, że walczył tylko z widmem własnej wyobraźni i chciał «poświęcić się za nic». Oświadczenie to, pełne goryczy, przyjmuje rzekomy wariat z największą boleścią. Wynik badania Kordiana w szpitalu był taki, że przed frontem wojska na Placu Saskim jako wychowankowi szkoły podchorążych zdarto mu odznaki wojskowe i kazano próbę skoku przez bagnety wykonać, która się świetnie udała. Mimo to skazany został na rozstrzelanie. W poczekalni egzekucyjnej możemy z nim jeszcze porozmawiać. Jest zadowolony z swego losu i do ostatniej chwili tęgość duchową i nastrój bohaterski zachowuje. Przewiduje represje w Królestwie i co ciekawe, jako młody uczuwa pewien żal, że się światu pilniej nie przypatrywał. Wszystkie te sceny aktu III od czwartej do ósmej, poświęcone Kordianowi, są pełne ruchu, treści, przejrystości, barwy, porywającej prawdy i do najwyższego stopnia zajmujące. Jest to nadzwyczaj udatne studium psychologiczne młodego autora. Słowacki osiągnął już siłę ekspresywną i oryginalną myśl kształtującą. Sceny te mogą pod pewnym względem mierzyć się nawet z *Dziadami* drzeżeńskimi i są poniekąd przeciętnemu ogółowi bliższe

i zrozumialsze, niż utwór Mickiewicza, bo bezpośrednio łączą się z historią narodową, niż prześladowanie mało znanego towarzystwa studenckiego w Wilnie, które Mickiewicz za jeden z bardzo ważnych epizodów walki Polaków z Rosjanami uznał.

Oprócz trafnego przedstawienia nastroju patriotycznego w Szkole podchorążych, Słowacki pozostawił zarazem w *Kordianie* bardzo zajmujący dokument, o ile poznał Warszawę przedpowstańczą i co w jego pamięci najbardziej utkwiło z dwuletniego pobytu w stolicy byłej Kongresówki. Otóż spamiętał doskonale z plastyką Mickiewicza w. ks. Konstantego, jego zakochanie w wojsku polskim, parady na Placu Saskim i obchodzenie się z żołnierzami. Z Polaków najbardziej zajął go Niemcewicz, uczył się historii polskiej na jego *Śpiewach historycznych*, czytywał jego artykuły, uznawał zasługi patriotyczne, ale znieść nie mógł jego wahania i prób powstrzymywania zapalnej młodzieży od robót gorączkowych i zamiarów spiskowych. Jak wiemy, znał go osobiście i był u niego z popisową lekturą III aktu *Minnowego*, jako początkujący autor dramatyczny. To powinno go było pewną oględnością w krytyce starego posła Sejmu czteroletniego natchnąć. Tym czasem jak Mickiewicz jego ojczyma, tak Słowacki Niemcewicza dwakroć z całą bezwzględnością wystawił, a raz składniki jego charakteru z gryzącą ironią przyszłego autora *Beniowskiego* określił. Wreszcie w kilku scenach w *Kordianie* opisał także lud warszawski, który widocznie jako aplikant w komisji skarbu uważnie badał i ocenił trafnie jego nastrój patriotyczny, rezon, dowcip, ostrożność i ludzkość. Co do właściwej treści zdaje się być znakomicie poinformowany i wiarogodny, oprócz może co do charakteru poufnych rozmów cara z w. ks. Konstantym, które zapewne w zajmujący sposób przeprowadza, ale może w charakterystyce cara powoduje się zanadto bajkami z alkowy.

Przedstawienie właściwej działalności Kordiana

poprzedził Słowacki dwoma aktami zagajającymi, które pozwalają spoufalić się z psychiką bohatera i przygotowaniem do ostatniego wystąpienia. Akt I daje poznać jego młodocianą duszę i nieliczne zdarzenia kilkuna-stoletniego życia. Niezależny, nad gmin wyższy, chciałby znaleźć wielki cel w życiu, ale w przyrodzie i otoczeniu odkrywa tylko «myśl śmierci i wędnienie uczuć». Świat wydaje mu się niezrozumiały, spostrzega w nim dużo starych przesądów, któreby chciał usunąć. Ale w tym przedsięwzięciu widzi się osamotniony i uczuwa potrzebę nowej pobudki do działania. Stary służący Grzegorz, dawny żołnierz napoleoński, sybirak przywią-zany doń jak ojciec, zauważa w nim nieuzasadniony smutek, brak wiary i nawet brak rzeczywistego patrio-tyzmu. Ci młodzi Polacy przedpowstańcy, zarówno u Garczyńskiego jak Słowackiego, nie mają już energii i ślepego patriotyzmu naszych dawnych legionistów spod Dąbrowskiego, są zniewieściali, niby mądrzy a bezradni. To też «zapału świtanie», udzielone Kordia-nowi przez starego Grzegorza, rozwiewa nieszczęśliwa miłość, która go prowadzi na bezdroża apatii. Zako-chany na zabój w Laurze, odkrywa przed nią swój «ja-skółczy niepokój», całą swą niezwykłą duszę, ale ta na najwznioślejsze jego zachwyty pozostaje obojętną, nie chce być jego «aniołem przeczucia», traktuje go jak młodszego brata i swoją rezerwą doprowadza do sza-leństwa. W charakterystyce stosunku Kordiana do Laury są zużytkowane zbyt widocznie wspomnienia Słowackiego z miłości do Śniadeckiej. Laura uznaje jego oświadczenia za wybryk beztaktowny, rodzaj obłą-du i powoduje w młodzieńcu postanowienie samobój-stwa, na szczęście nie z fatalnym wynikiem. Wszystko to przedstawiono, jak zachodziło w życiu, oprócz oczy-wiście zamachu samobójczego, którego nie było. Akt ten zdaje się być pisany, jak gdyby w dalszym ciągu ważnego poematu autobiograficznego *Godzina myśli*, o którym następnie przy sposobności powiemy, bo jego

słów początkowych bez *Godziny myśli* zrozumieć nie można. Jest ułożony bardzo żywo, z humorem, z młodzieńczą czułością i panowaniem nad materiałem. Rozmowy w nim potoczyste, bystre, trafne, pełne dowcipu i rozmarzenia. Czasem przypomina się Gustaw, czasem Hamlet albo Manfred. Zwłaszcza z wielkim uniesieniem opisał Słowacki swoje zaloty do Śniadeckiej i umieścił w nich piękny wiersz sztambuchowy *To nie z mojej winy*, napisany oczywiście dopiero w Szwajcarii.

Akt II, obejmujący przygody i doświadczenia Kordiana w podróży zagranicznej, jest nieskończenie mniej poetyczny, niż I akt, choć wcale pożądany dla poznania młodości bohatera. Wychowanka zamożniejszych warstw polskich poznajemy, jak w Anglii, Włoszech i Szwajcarii traci powoli naiwne uczucia młodzieńcze i zmienia się w działacza społecznego. Niezwykłość bujnego młodzieńca poprzedniego aktu znać tylko w tym, że nie znosi płaskich ludzi, sprzedajnych dziewcząt i oportunistów politycznych. Akt ten zaciekawia nas nieco, jako echo wrażeń Słowackiego z najwcześniejszego okresu pobytu zagranicznego, choć nic godnego uwagi nam poeta o zagranicy nie podaje. Zajmującą okolicznością jego nastroju duchowego było to, że był dosyć nieprzyjemnie usposobiony względem papieżstwa i papieża przedstawiał sobie trochę naiwnie na niewidziane, jak w antyklerykalnych pismach humorystycznych, w pantoflach złotych, z papugą na poręczy krzesła i z miną pobożnego hipokryty. Kordian z pobytu zagranicznego nie odniósł zbyt wiele korzyści intelektualnych i moralnych, niemniej zmienił się w społecznika i patriotę. Jak się to stało, poeta nie opisał w tym akcie i w następnym dopiero miał stanowczo uwydatnić.

Kordiana pomyślał Słowacki w wielkim stylu, jako doniosłą «wielką budowę» z historii polskiej XIX w., która miała obejmować całą trylogię nie tylko z opisem przygotowania do powstania, ale zarazem właściwe powstanie i prześladowanie polskości po nim. Spisek ko-

ronacyjny był pierwszym dramatem tej trylogii i dlatego poprzedził go prologim wstępnym *Przygotowanie* na wzór *Fausta*. Do właściwej tragedii dodaje scenkę syntetyczną, rodzaj satyrycznego przeglądu głównych bohaterów XIX w., do których oczywiście i Kordian należy. Spodziewamy się oglądać całą galerię działaczy polskich. Tym czasem Słowacki zajmuje się tylko uczestnikami powstania i o główniejszych generałach i przewodnikach narodowych ogólnikowe sądy wygłasza. Scenka jest zajmująca i zabawna, osnuta trochę na przypomnieniach z *Makbeta* i *Fausta*, ma jednak ten błąd, że przedstawia «dziwną mieszaninę głębokiej intuicji i stronniczego uprzedzenia» i dlatego z uwagą musi być czytana. Oprócz tego dodał Słowacki do *Kordiana* jeszcze drugi, mniej potrzebny prolog, który już nie do dzieła ale osobistego porachunku z Mickiewiczem się odnosi. Wspominaliśmy już, że *Kordiana* pisał Słowacki w odpowiedzi na niesłuszne oczernienie jego ojczyzna w *Dziadach*. Wydanie ich w Paryżu, przyspieszyło jego wyjazd do Genewy i chodziło o utworzenie poematu, któryby znieść mógł i osłabić oskarżenie, nieostrożnie przez Mickiewicza na jego ojczyzna wytoczone. Chwałebne usiłowanie uwieńczył pożądanym skutkiem. W nastroju, pomyśle i wykonaniu Słowacki bardzo się zbliżył do natchnionego utworu Mickiewicza. Tylko objaśnienie tego zamiaru w owym drugim prologu niekoniecznie się udało. Jest nieco apokaliptyczne i niejasno tłumaczy, o co chodzi, i oczywiście posiada raczej biograficzne znaczenie.

Zupełnie inne zdanie o powstaniu, niż poprzedni poeci, miał wygłosić prawnik i filozof, który wskutek stosunków rodzinnych także nie wziął udziału w tym ruchu narodowym, zabierający się dopiero po powstaniu do działalności publicznej i właśnie z dwu dramatów ideowych, powstałych w tych czasach, mający uzyskać największą chwałę, przyszły wybitny myśliciel i polityk Z y g m u n t K r a s i ń s k i. Dojrzał podczas

powstania w Genewie i w listach do przyjaciela młodości, późniejszego publicysty angielskiego, Henryka Reeve, złożył pierwsze dowody dojrzewającego talentu (1831). Są to piękne szkice zamierzonych utworów poetyckich: *Marie du Mont Blanc* i *La Vision d'un jeune homme au front maudit*. Napisana w bliskim okresie czasu polska powiastka *Agay-Han*, z dziejów Maryny Mniszchówny (1834), daje świadectwo o dążeniu młodego poety do wyrobienia sobie własnego stylu. Na powstanie nie zapatrywał się, jak poprzednicy, jako na doniosły wypadek polityczny w dziejach polskich, ale jako na objaw społeczny walki demokracji z arystokracją, toczącej się równocześnie w całej zachodniej Europie «od Bałtyku po Afrykę», a więc i w Polsce. Do poglądu tego skłoniły go badania stosunków społecznych i robotniczych w Szwajcarii, Francji i Anglii, rozmyślanie nad agitacją saint-simonistów w Francji, czytanie dzieł o rewolucji francuskiej, a wreszcie solidarność z własnym otoczeniem, a przede wszystkim z zapatrywaniem ojca, który powstanie nazwał z szyderstwem «rewolucją pięciu akademików, czterech podchorążych i trzech poetów, mogące trwać zaledwo sto dni», a drugi raz uznał za «rewolucję socjalną i walkę o posiadanie nieposiadających z posiadającymi», kierowaną przez przewrotowców. Opierając się na tych danych syn generała Wincentego w liście do kolegi nazwał powstanie «porywem niedojrzałym, bezpłodnym, kierowanym przez miernoty i krzykaczy», a w liście do przyjaciela angielskiego określił jego przebieg w słowach: «Szewcy, przechrzty i krawcy żądni grosza, chcieli zrobić majątki i wyzyskać sytuację, posługując się wszczynaniem rozruchów, wieszaniem i oszczerstwem». Młody socjolog wykrył w powstaniu «ideę główną swego wieku», walkę demokracji z arystokracją, zamknął oczy na czynnik polityczny tego ruchu narodowego i odbarwił zatarg miejscowy polski przez rzucenie go na tło ogólnoeuropejskie. Jakżeż od tego ujęcia rzeczy da-

leko do uwielbienia powstania przez Pola, Garczyńskiego, Słowackiego a nie dopiero Mickiewicza.

Z tych przedślanek powstał ten zastanawiający dramat ideowy Krasińskiego *Nieboska komedia* (1834), będąca przeglądem piekła dni terażniejszych, jak *Boska komedia* Dantego była przeglądem piekieł średniowiecznych. Ślepo przywiązany do arystokracji i wierzący w nią, walkę z demokracją uważał za palącą sprawę, bo tu chodziło «o zmianę plemienia», o jego własną przyszłość. W zapatrywaniach nie był może zbyt odległy od mniemań innych poetów, bo i ci czuli, że na dnię walk powstańczych toczyła się także walka demokracji z arystokracją. Mickiewicz pisząc o miłości ojczyzny w *Księgach pielgrzymstwa* wyraźnie oświadczył: «Są z was niektórzy, którzy mówią: niech lepiej Polska leży w niewoli, niż gdyby zbudzić się miała według arystokracji; a drudzy: niech lepiej leży, niż gdyby zbudzić się miała według demokracji». Tylko że Mickiewicz i inni poeci o tej sprawie pisać nie chcieli, a Krasiński właśnie przedstawić ją postanowił. Prawnik, do dyplomacji odczuwający pewien pociąg, poglądu swego ukrywać nie myślał, choć czuł dobrze odmienny tor myślenia od innych. Owszem może przypuszczał, że tym postawieniem sprawy zdoła ochronić żywioł polski od represji rządu rosyjskiego za powstanie. Główny osąd swoich zapatrywań złożył w III i IV części nowego dramatu. Jako bystry badacz społeczny spostrzegł nawet, czego może sami demokraci jeszcze jasno nie widzieli, że już posiadają dzielnych i genialnych prawie wodzów. W *Nieboskiej komedii* jest nim Pankracy, syn mieszczański, bezdomny, bezwyznaniowy i nie patriota nawet ale międzynarodowiec. Człowiek wyjątkowej inteligencji, wierzący w konieczność przemian społecznych, z bezwzględną szczerością dążył do urzeczywistnienia nowych ideałów. Wyniosła go rozpacz ludu, głód rzemieślników, nędza włościan i bezprawia klasy rządzącej. Inteligencją swą stworzył

program dla pokrzywdzonych. Krasiński przepysznie i drobiazgowo go scharakteryzował. Obok górującej inteligencji przyznał mu tytaniczną wolę i zdolność panowania nad ludźmi. Bożyszczę tłumów, był przekonany, że przeciwnicy jego są niechybnie skazani na zagładę i koniecznie upaść muszą. Drugą zajmującą postacią w *Nieboskiej komedii* jest prorok wolności, Leonard. Jest to entuzjasta młodociany wybijającego się na wierzch stronnictwa. Jako młody, jest zacieklejszy i bardziej bezkrytyczny, niż mistrz. Program swego stronnictwa uważa za «wcielenie idei wieku» i bez zastrzeżeń przyjmuje. Znajduje nieskończoną rozkosz w jaskrawym okazywaniu przekonań. Po obozie przechadza się z nożem i rozdaje sztylety, zachęcając do «mordowania bez wyrzutu» i «niszczenia starych pokoleń po wszech stronach świata». Oprócz strony ideowej, przyznał mu Krasiński działalność praktyczną. Zaufany i posłuszny uczeń Pankracego, gorliwie mu sekretarzuje i do posyłek bywa używany. Ideowiec zaciekle sprzecza się czasem czupurnie z mistrzem, ustępując oczywiście zawsze, gdy mu naczelnik pogrozi. Młody chłopak bałamuci zawzięcie wszystkie córy wolności i w świątyni starego Boga odprawia saint-simonistyczne obrzędy. Najbardziej zajmujący jest, gdy z oszłomioną dziewczyną odgrywa rolę Adama i Ewy rodzącej się ludzkości i w swej rozpuście upatruje przysły «obraz rodu ludzkiego wyzwolonego».

Tym dwu postaciom z obozu demokratycznego, przeciwstawił Krasiński w części III fantastę romantycznego hrabiego Henryka z obozu arystokratycznego, «Syn stu pokoleń», ostatni dziedzic wielkich przodków, marzył niegdyś o postępie i szczęściu ludzkości. Ale zapoznanie się bliższe z tłumem demokratycznym obudziło w nim litość i krytykę a doktrynerstwo saint-simonistów wywołało wstręt i postanowienie, żeby się zmienić w szermierza kościoła i upadającego ładu społecznego. Wypowiada przekleństwo «nowym pokole-

niom» i staje twardo przy tradycji historycznej i religii. Widząc, co się dzieje w obozie demokratycznym, stracił wiarę w postęp ludzkości, stał się gorącym katolikiem i zmienił w starego szlachcica polskiego, pewnego siebie, dumnego, uporczywego i kwitnącego nadzieją, że lepiej zginąć na wyłomie, niż poddać się tym przewrotnym ideom. Henryk prosi Boga «o powagę przodków i wszystkie lwie serca ich», dąży do czynu, do walki i podnosi szablę z hasłem «Jezus i szabla moja», «teraz trza się mordować nawzajem». Zwłaszcza rozmowa jego z Pankracym, treściwa, żywa i z pańska dumna, jest od dawna podziwiana jako jeden z dzielnych polskich dialogów dramatycznych. W tej rozmowie trzyma się doskonale w roli przewodnika arystokracji i przeciwstawia się zuchwale, silnie i nawet z pewnym pociągającym wdziękiem brutalnej postaci Pankracego.

Gorzej wypadła charakterystyka właściwego obozu demokratycznego w tej części *Nieboskiej komedii*. Jako niechętny nowemu kierunkowi, mięsza Krasiński trochę bezkrytycznie wszystkie żywioły przeciwne arystokracji w jakąś bezkształtną rzeszę, w której sąsiadują demokraci z demagogami i ludzie idei z anarchistami i pospolitymi zbrodniarzami. Słusznie zarzucono poecie przedwczesne stylizowanie zmiennej zawartości kształtującego się dopiero obozu. Złożył demokrację z czterech żywiołów, mniej lub więcej trafnie określonych. Naprzód mają tu należeć doktrynerzy, czyli jak powiada, kapłani i artyści mordu, jakimi byli przede wszystkim Pankracy i Leonard. Następnie przyłączył do nich karierzystów, zauważonych chyba wśród studiów nad rewolucją francuską, których wyobrazicielem jest generał Bianchetti, kondotier najmujący się zwyciężającym stronnictwom i mający wraz z doktrynerami stanowić zawiązek przyszłej arystokracji demokratycznej. W dalszym ciągu napłynęli do obozu demokratycznego oportuniści i to przechrzty, myślący skorzystać z zatargu chrześcijan i królestwo Izraela zało-

żyć kiedyś w Europie. Pozornie sprzyjają gorąco demokracji ale w głębi duszy powodują się Talmudem i nienawidzą chrześcijan. Szczególnie niesympatycznym przedstawicielem tej warstwy jest tchórz faktor, znający wszystkie zakamarki obozu Pankracego i oprowadzający Henryka tajemnie po nim. W końcu dochodzimy do rdzennej zawartości obozu demokratycznego, którą Krasieński z najrozmaitszych czynników trochę groteskowo skojarzył. Ma się tu znajdować wielu nieposłusznych lokajów i chłopów skłonnych do rabacji, zbiegłe z domów pańskich kucharki i liczny zastęp rzeźników, którzy cieszą się, że będą mogli rżnąć panów, jak dotąd woły. Okropna ta horda ludzka marzy tylko o próżniactwie, jedzeniu, picciu, spaniu i mordach. Przeważają wśród niej żywioly ciemne, nieukształcone i rozpasane. Pograżeni w brudzie i niechlujstwie, odczuwają najgrubsze instynkta i barbarzyńskie porywy. Wolności świeżo uzyskanej nie umieją używać i czują się szczęśliwi przede wszystkim dlatego, że nie widzą bata nad sobą.

Część dalsza, IV, *Nieboskiej komedii* przedstawia dwumiesięczne oblężenie twierdzy arystokratycznej w Okopach św. Trójcy przez Pankracego. Obóz ten również ujemnie określa Krasieński, składając go z samych niewieściuchów, zazdrośników, tchórzów, złośliwców i jednostek myślących tylko o popisach pańskich i wygodkach życiowych. Znajdują się w nim już liczni oportuniści, przerażeni potęgą zbudzonej nagle demokracji i myślący godzić się z nowym stanem rzeczy i wchodzić z nim w układy. Hr. Henryk obejmuje nad nimi dowództwo ale twierdza upada. Pankracy przeprowadza pospiesznie sąd polowy nad wziętymi jeńcami i rozwija plany o nowym urządzeniu ziemi. Wtem jasność niespodzianie go ogarnia i ginie z słowami «Galilee vicisti». W studiach społecznych doszedł Krasieński do przekonania, że trzeba coś czcić i kochać na ziemi, bo inaczej się upada. W życiu społecznym trzeba

miłość rozszerzać i stawiać kościół Chrystusowy, bo wszelkie zamiary zmiany stosunków i uszczęśliwienia ludzkości bez miłości, nie mają twórczej siły i nadziei ostania się w rozwoju dziejowym świata.

Część III i IV swego dramatu poprzedził Krasieński na wzór Słowackiego i Garczyńskiego częścią wstępną, w której przedstawił kilkunastoletnie życie rodzinne hr. Henryka przed rozpoczęciem walki z demokracją. Właściwym przygotowaniem do jego przyszłej działalności byłoby zobrazowanie jego wcześniejszych wyobrażeń i doświadczeń społecznych, o czym poeta doskonale wiedział i następnie to wykonał. Ale na razie wolał nam dać tragedię rodziny arystokratycznej, w niektórych szczegółach opartą na własnych wspomnieniach domowych. Hr. Henryk w życiu domowym okazał dowodnie, jak fatalnie romantyzm zaciężył na jego szczęściu małżeńskim. Był romantycznym fantastą, lekceważył rzeczywiste warunki bytu i żonę pocziwą ale bez wyższych aspiracyj duchowych doprowadził do szaleństwa. Miał synka Orcia, nerwowego, przeczulonego, na pół ciemnego, ciągle poetyzującego, który także wpadł w obłąkanie i w zamieszce wojennej w Okopach św. Trójcy zginął. Scenki z jego życia dziecinnego, z ujmującą prawdą i wzruszeniem przedstawione, stanowią bardzo poetyczny obraz dziecka, przypominający nieco bardzo dawną sylwetę Urszulki z *Trenów* Kochanowskiego. O *Nieboskiej komedii* dowcipnie powiedziano, że Krasieński podał w niej czerwoną komedię, poprzedzoną niebieską komedią a zakończoną białą wizją. Sztuka jest zupełnie oryginalna, pisana piękną choć zmanierowaną prozą poetycką. Odczuć w niej można zaledwo z daleka drobne i mało zajmujące przypomnienia z obcych utworów. Na razie nie zwrócono na nią dostatecznej uwagi ale w późniejszych czasach miała zyskać wysokie uznanie.

Dyskusja nad powodami upadku powstania listopadowego, zapoczątkowana przez Mickiewicza w *Dzia-*

dach część III, przybierała z biegiem czasu coraz rozmaitsze kształty. Osobiste doznania autorów odgrywały w niej coraz mniejszą rolę a czynniki z zewnątrz naniiesione zyskiwały coraz większe znaczenie. Po uczuciowym ujęciu zagadnienia przez Mickiewicza, nadał mu Garczyński osobiste zacięcie. Słowacki omówił je właściwie z punktu widzenia nader bystrego dziennikarza warszawskiego. Krasziński nadał mu zrazu znamię studium socjologicznego aż w końcu zmienił w studium historyczne a właściwie pamiątkę swych dumań nad ruinami Rzymu. Z tak różnorodnych pokładów myślowych jak *Irydion*, nie został wysnuty żaden z dotychczasowych ideowych dramatów popowstańczych (1836). Usunąwszy przez *Nieboską komedię* jedną przeszkodę w zapatrywaniu na sprawy polskie, zwrócił się Krasziński do innego zagadnienia. Znajdował się w najbujniejszym okresie twórczości. W *Konradzie Wallenrodzie* rozczytywał się jeszcze w Genewie. Z okoliczności wydania francuskiego tłómaczenia tego utworu w Paryżu, ogłosił stosowne objaśnienie w genewskiej *Bibliothèque Universelle* (1830). Ale doniosłość tego poematu zrozumiał dopiero, gdy go ojciec zawiózł do Petersburga dla przedstawienia carowi (1833). Wtedy stały mu się jasne walki duchowe młodego Litwina, odczucie zależności i konieczność wydobycia się spod przemocy. Wnioski Mickiewicza go nie zadowalniały. Jako katolik, nie chciał się pogodzić z ideą zemsty i zdrady. Związany stosunkami z Rosją, nie mógłby w tym nastroju pozostawać w zgodzie z Petersburgiem. Należało wziąć się do rewizji *Konrada Wallenroda*, sprostować mickiewiczowską wskazówkę o dążeniu do wyrównania krzywd przeszłości przez zemstę i zdradę. Jak takie zagadnienie w kraju podbitym omówić, dał mu przykład również Mickiewicz. Nowy dramat wymagał kostiumu historycznego. Tylko Mazowszanin z wychowania a wielki europejczyk z wykształcenia, nie będzie mówił o kryptolitwinie walczącym z Krzyża-

kami ale o Greku *Irydionie*, gotującym się do obalenia Rzymu. Fabułę nowego poematu postanowił osadzić w Rzymie starożytnym, gdy panował tam szal pogaństwa i rozpasany autokratyzm a chrześcijaństwo już temu światu zagrażało poczęło.

Budowa tego poematu jest wielce złożona. *Irydion* jest tak zawile zbudowany, że o właściwej tezie tego dramatu można mówić dopiero na końcu. Czytając ten utwór, nieprędko można spostrzec, czy Krasiński chciał się w nim popisać swoimi studiami archeologicznymi, czy raczej stoczyć polemikę z Mickiewiczem. Poemat obejmuje największą ilość doskonale scharakteryzowanych postaci wśród wszystkich jego utworów. Za temat dramatu obrał antagonizm Heliogabala z Aleksandrem Sewerem i pysznie te osoby określił. Szaleńcowi z Palatynu, przetrawionemu gorączką używania, przeciwstawił młodzieńca szlacheckiego, wychowanego w poszanowaniu cnót starożytnych i cieszącego się sympatią pretorianów. W tych warunkach łatwo było zapanować na dworze cesarskim fikcyjnej postaci wyobraźni Krasińskiego Grekowi Irydionowi zwłaszcza, że się Heliogabal w jego siostrze zakochał. Irydion miał się stać w umyśle Krasińskiego syntezą wielu różnych pierwiastków i motorem do poruszenia wielkiej maszyny dramatycznej. Na razie łączy się z historią rzymską tylko tym, że się Heliogabal w jego siostrze zakochał. Sztuka zaczyna się od tego, jak niechętna temu związkowi panna i kochająca się skrycie w Aleksandrze Sewerze, poświęca się dla ambicji brata i zgadza się zostać kochanką cesarza, aby powoli według celów brata stosunki na dworze cesarskim przerobić. Jej rola jako ofiary dla obcych celów i mistrzyni w opanowaniu zdzieciniałego władcy rzymskiego, jest mistrzowsko przedstawiona. Mając za orędowniczkę kobietę wyjątkowej siły duchowej, Irydion łatwo dochodzi do władzy na dworze cesarskim. Radzi Heliogabalowi uprzedzić wystąpienie przeciwnika, senat rozpedzić

a Rzym spalić. Widoki Aleksandra Sewera już tak postąpiły, że cesarz nie ma innego wyboru. Chodzi tylko o to, aby ten plan wykonać. Z początku sprawa idzie doskonale. Rozpędzenie senatu przychodzi do skutku. Niestety inne obliczenia zawiodą Irydiona i tu następuje jego upadek. Aleksander Sewerus opanowuje Pałacyn. Elsinoe nie chcąc wpaść w ręce zwycięzcy, sama pchnęła się sztyletem i ostatnie chwile Irydiona na ziemi splótł poeta bardzo wymownie z jej pogrzebem.

W tym doskonale zarysowanym obrazie dramatycznym z historii cesarstwa rzymskiego pomieścił Krasieński zarazem opis stosunków katakombowych. Wielki znawca starożytności rzymskich odważył się plastycznie życie w katakombach przedstawić. Poeta prowadzi nas na zgromadzenie chrześcijan w katakombach i pokazuje fanatyka Szymona z Koryntu i płomienną zelotkę Kornelię, którzy obok Heliogabala, Aleksandra Sewera i Elsinoi, stanowią nowe, świetne i doskonale plastyczne figury tego dramatu. Irydion chce rozdzielić pobożną trzódkę biskupa Wiktora i młodszych zwłaszcza zapaleńców sobie pozyskać. Scena jest z wirtuozostwem traktowana. Niestety tej doskonałej scenie rozwiązanie konfliktu nie odpowiada. Poeta wprowadził tu, trudne do pojęcia na scenie, działanie cudu. Chrześcijanie nie wystąpili na widownię dziejów Heliogabala, bo ich biskup Wiktor rozmaitymi sposobami od tego powstrzymał.

Tym dwu intrygom w Rzymie i katakombach zadzierżgnięty, zapragnął Krasieński nadać jakieś głębsze tło ideowe i z bieżącymi zagadnieniami dzieje tych odległych czasów związać. Z tego świata powiada «wycisnę myśl jedną» i «imię jej nadam», t. j. rozważy moralną wartość zemsty, właściwej pognębionym narodom, która trwać będzie «dopóki ziemskie narody». Tu odrzucamy właściwie kostium historyczny i wkraczamy w rozprawę etyczną, w rewizję *Konrada Walenroda*. Krasieński bierze się do tego w ten sposób, że

Irydiona uznaje nie za zwykłego i chciwego władzy majordoma cesarskiego, ale za narodowca greckiego, za Wallenroda nowego, który chciał zagarnąć władzę w Rzymie, aby mieć sposobność ideę swej zemsty wykonać i Rzym do ruiny za zgnębienie Grecji doprowadzić. Osobiste pobudki nie byłyby jednak wystarczyły do urzeczywistnienia jego zamiarów. Nie jest osobistym, ale już dziedzicznym nieprzyjacielem Rzymu i tym się bardzo różni od Wallenroda. Jego już rodzice Amfiloch i matka Germanka wychowali w nienawiści do Rzymu i grunt odpowiedni i środki do działania przygotowali. Irydion przysiągł ojcu «rozkoszy nie mieć, przywiązania nie znać, litości nie słuchać, ale żyć, by niszczyć». «Zemsta dobrem moim, w niej żyć muszę i skonać» powiada. W tych warunkach wyrobił sobie osobne wyobrażenie o całym świecie i nawet krytykiem i badaczem historii się zrobił. Odległą Helladę otoczył «chmurą miłości swojej» i kochał ją tak, jak płomienny patriota i poeta romantyczny za wszystko, za kraj piękny, historię szczytną, wielką poezję i filozofię platońską. Na odwrót Rzymu nienawidził z głębi serca, w całej sztuce miota obelgi na niego i osobne sobie wyobrażenie o przeszłości wrogów wyrobił. Uporne myślenie o celu życia zmieniło jego charakter. Przygotowując się do zemsty, starał się wyniszczyć w sobie wszelkie słabości i zahartować do walki. Zmienił się prawie w ideę, wyczekiwał gorączkowo chwili wystąpienia i wśród tego «konał jak Prometeusz w okowach» z pragnienia i niecierpliwości. To też gdy Heliogabal zwrócił uwagę na jego siostrę, oddał ją z największą gotowością. W zaciętrzewieniu posuwa się tak dalece, że przy wysyłce na Palatyn uczy siostrę z największą troskliwością, jak się ma zabierać do natrętnego kochanka. Utworzyli oni spółkę wallenrodyczną dla opanowania Heliogabala. W domu anielsko wzniosli i niewinni, na Palatynie przedstawiają chciwych władzy i panowania rozpustników. Pozory zwracały się

przeciw nim. W sercach ich jednak gorzał ogień ofiary, podsycany wielką miłością Hellady i nadzieją zemsty na Rzymie.

Ażeby tego ziszczenia idei Amfilocha, nieokreślonej jeszcze właściwie dokładnie przez samego projektodawcę, dokonać i powoli, a nieznuzenie w życie wcielić, potrzebowały oczywiście jego dzieci pewnej podpory i przewodnika. Ojciec odumarł ich dawno. Żywy przewodnik, który przypominał głosem, postacią i ruchami ojca, był im niezbędny. I takiego znaleźli w tajemniczej figurze Masynissy. Jest to już siódma i szczególnie plastycznie wykonana figura w *Irydionie*. Zjawił się już przy boku Amfilocha i od niego otrzymał zlecenie zaopekowania się jego ideą i utrwalenia jej w sercach dzieci. Jest on mentorem i przewodnikiem Irydiona, dodaje mu odwagi, służy radami, przemawia do jego ambicji i w niestygnącej energii utrzymuje. Jest domownikiem młodego Greka, nauczycielem, doradcą, ale także czymś więcej. Tu wkraczamy znów w inny krąg myślenia, w którym Krasiński swój dramat osadził. Poznawszy cele działania Irydiona na Palatynie i nastroje wallenrodyczne dzieci Amfilocha, przenosimy się wreszcie w krainy metafizyczne. Chcąc ideę swą o dzie dziczności zemsty pogłębić i uzasadnić, Krasiński szukał dla niej podkładu metafizycznego i ten uwidoczniał stanowczo dopiero w figurze Masynissy. Masynissa miał tylko chwilowo postać domownika Irydiona, a właściwie był duchem i szatanem. «Czas mi dolega», mówi Irydion. «I mnie także», odpowiada Masynissa, «lecz ja czekam dłużej, niż ty na upadek wroga i czekam w milczeniu». W końcu oświadcza wyraźnie, że jest «nieśmiertelnym» i «Bogiem» i przepowiada Irydionowi, że mu towarzyszyć będzie «razem przed zgonem i po zgonie Rzymu». «Co mi ty zwiastujesz, ty straszny, niezgłębiony», pyta zdumiony Irydion. A były nauczyciel objaśnia: «Walkę po zgonie Rzymu, wszędzie, kędy duch twój zdoła czuć i myśleć. Jest inny

Rzym, który zginać nie może. On nie na siedmiu wzgórzach, on na gwiazd milionach oparł stopy swoje. Z was wszystkich ma on tylko błaznów». Masynissa więc ujął problem zemsty rodu Amfilocha inaczej, niż oni sami, z uczuć jego dzieci chciał skorzystać, z Irydiona zrobić narzędzie swych celów i przy jego pomocy zburzyć królestwo Chrystusowe. W jego dłoni Grek starożytny zmienia się w potęgę metafizyczną i nieprzeczuwane dzieje rozpoczyna. Masynissa powiada: «Po zgonie Rzymu, ja sam cię do *walki powiodę z *Chrystusem. Przeciw wrogowi memu i jego służalcem obrócisz kiedyś czoło w pełności rozumu... Na padole obłąkanych wygrywaj tym czasem dzieje swoje zatrute przez wroga».

Dziwny więc domownik Irydiona uważa ziemię za «padół obłąkanych» i miejsce popisu «błaznów ludzkich», na którym prowadzi walkę z głównym swym wrogiem Chrystusem. Jest to Mefistofeles goethowski i Lucyfer byronowski. Przewrotności i nienawiści Boga w nim bezmiar. Wśród najwspanialszego rozwoju chrześcijaństwa, zastanawia się ciągle, żeby wyznawców nowej wiary doprowadzić do tego stanu, że «w imieniu Twoim będą zabijać i palić, gnąć i milczeć... ukrzyżowan będziesz zarówno w ich mądrości i niewiadomości. Na szczytach niebios doznasz, co piekło nasze». Mieszka w otchłaniach, czarną mgłą zawsze się otacza, samotny, z nieśmiertelną starością na czole, pilnuje celów swych nieznużenie, obmyśla ustawicznie sposoby walki i z przewidywanego upadku cnót i ruiny chrześcijaństwa z góry się cieszy. Z Masynissą przedstawiamy się w nowy świat, o którym ani Irydion ani Elsinoe nie mieli pojęcia. Z Grecji i Palatynu przenosimy się w krainy walk Lucyferów i Mefistofelesów. Irydion myślał zburzyć Rzym starożytny, a Masynissa myśli przy jego pomocy zburzyć Rzym chrześcijański. Niestety szatan zawiódł się w swych obliczeniach, choć upewniał, że rozum jego nie przeminie. Następuje tu rozwiązanie najważniejszego zagadnienia etycznego,

jakie sobie Krasiński postawił przy układaniu tego dramatu. Wyobrazil sobie, że Irydion przez związanie losu z katakombami, przez chrzest otrzymał sumę łask, wobec których Masynissa stał się bezbronny. Wartość tych łask powiększoną została pokochaniem świętej katakombowej. Skoro Irydion tego dokazał, musiało być w nim coś takiego, co Kornelię pociągnąć mogło. Nie była to nienawiść Rzymu ale gorąca miłość Grecji. Dzięki miłości począł powoli przy pomocy Kornelii, a bez wiadomości Masynissy przetwarzać ideał Amfiocha na wartości nowych czasów. Chrystus wpoił się nieznacznie w jego zmysły i gdy umierał, chciał go wezwać: «Ojczy, któryś jest w niebiesiech, ukochaj Heladę, jak ja ją kochałem». Mimo woli więc dzięki przyjęciu chrztu, dostał się pod wpływ nowych czynników i w ostatnich chwilach życia grubownie się zmienił.

Rozpatrując ten dramat z uwagą, dziwić się można nagromadzeniu tylu studiów i pojęć w jednej sztuce. Dzięki temu niektóre okoliczności z życia bohaterów nie są w niej dokładnie wyjaśnione. Krasiński przedstawia szczegółowo, jak Irydion «pracował bez wytchnienia by niszczyć», jak próbował «zbić nędzę wielu w jeden podrzut zemsty», jednak tej ważnej zmiany, jak powoli zmienił się w chrześcijanina, nie dał nam wcale poznać, tylko zaznaczył ogólnikowo i przyjął, że się istotnie dokonała. W tej chwili nawet nastąpiło przesunięcie zawikłania dramatycznego w inne dziedziny. Protagonistką staje się Kornelia w walce z szatanem. Nie zabiegi Irydiona o panowanie nad Rzymem ale walka Kornelii z Masynissą o duszę Irydiona staje się właściwym zagadnieniem sztuki. Masynissa pilnuje swego pupila ciągle, ale w też tropy zjawia się Kornelia, połączona z Irydionem nowym pojęciem miłości, wspiera go ustawicznie modlitwą, sama zbawiona, bo błąd swój za życia poznała i wyznała. Zażęgła ona nową iskrę w duszy Irydiona, która już nie miała zagasnąć. Tak na kanwie historycznej nienawiści Amfi-

locha do Rzymu zaszczerpił Krasieński właŒciwie nową walkę ideową, której Grek starożytny nie przewidywał. I powstał nowy Irydion, ukochany przez Œwit chrzeŒcijañsk, nieprzeczuwany przez ojca w uniesieniach i obliczeniach na Chersonesie cymbryjskim.

Przechodzimy wreszcie do ostatecznego rozwikłania sztuki, do zagadnieñ, nieobjętych właŒciwym dramatem ale w dopełnieniach do niego zaznaczonych. W tej nowej przemianie nie będziemy już mieli do czynienia z osobistoŒci historyczną ale raczej z duchową wartoŒci i niejako poŒmiertn histori Irydiona. Poeta wysnuł ją oczywiŒcie z teologicznych wyobraeñ chrzeŒcijañskich. Masynissa próbuje zachowa w swej mocy dusz Irydiona przez obrzydzanie mu Rzymu i utrzymywanie go w nienawiŒci do Rzymu klasycznego, choć wie dobrze, Œe ma przed sobą raczej Rzym chrzeŒcijañski. Ale słab stron principium złego są wedłg samego Krasieńskiego złudzenia. Na drugi dzieñ po Œmierci, zagroził Irydionowi, Œe chrystianizm «drugi raz ubstwi Rom przed narodami Œwiata». Synowi Amfilocha, ochrzczonego w katakombach, nie powinno było tak bardzo chodzi o ten stary Rzym. Tym czasem Rzymu tak nienawidził, Œe nawet w tej odmiennej postaci znieŒ go nie mógł. Tym go bierze Masynissa, bo mu obiecuje «dopełni jedynej jego Œdzy, by deptał ruiny i popioły» Rzymu, czego za Œycia nie mógł wykona. Przynreka go więc uŒpi aż mu rzeczywiŒcie pokaże «kiedy na Forum bd prochy tylko, kiedy na cyrku bd koŒci tylko, kiedy na Kapitolu będzie hañba tylko». Œda jednak, by Irydion wyrzekł się jego wroga. Co też bohater przyjmuje, uŒpi si pozwala i z towarzyszem ojca zawiera ukłd: «mnie Rzym, tobie dusz mo». Tym czasem w tej chwili «przeleciał nad jego głow jk rozpaczy». Kornelia nie dała za wygraną i widać znów za swym ziemskim kochankiem i duchowym wychowankiem si modliła. Masynissa popełnił niegdys fatalny błąd, Œe Irydionowi pozwolił zapozna

się z katakombami. W tej chwili wyrwał się z rąk jego i dostał pod przemożny wpływ Kornelii, którego już czas i wynajdywanie coraz nowych sposobów przez Masynissę zniszczyć nie zdołały. W oczekiwaniu spełnienia jego przyrzeczeń, przeleżał Irydion kilkanaście stuleci w jakiejś pięknej grocie. Alaryk, Atylla, Rienzi nie doprowadzili jeszcze Rzymu do zupełnego upadku. Aż dopiero w XIX w. zdawało się Masynissie, że Rzym już doszedł do ostatecznej ruiny. I wtedy zbudził Irydiona, pokazał mu spełnienie obietnicy, a ten «podziękował losom za spodloną Romę». Nieszczęście jednak chciało, że Masynissa zaprowadził Irydiona pod ulubiony romantykom krzyż w Kolosseum. Irydion musiał w grobie zobojętnieć trochę dla Rzymu pogańskiego i nabrać znacznie więcej przywiązania do Rzymu chrześcijańskiego. Faktem jest bowiem, że obecnie ogarnął go wyjątkowo silny smutek pod krzyżem, którym dawniej pogardzał i chciał go «zaostrzyć w żeleźce». Przypadł do niego, jak prawowierny katolik, i próżno go z tej pozycji ponury Masynissa wywieść próbował. Co tu robiło i myślało dziecko rozkosznej Chiary, brat Elsinoi, dziedzic idei Filopemena i dawny wielkorządca Rzymu przy Heliogabalu, to nie wiadomo. Dość, że tu się «zaczął spór ostatni o jego duszę». Masynissa dopominał się jej, bo «żył w zemście i nienawidził Romy». Tym czasem Kornelia wzięła go wreszcie pod swe skrzydła i uwolniła od przekrętnego szatana starożytnego. «Świadectwem Kornelii, modlitwą Kornelii ty zbawion jesteś, boś ty kochał Grecję». Ostatecznie z tej przeogromnej budowli myślowej możnaby wyciągnąć wniosek, że Krasieński w miłości ojczyzny, uszlachetnionej przez chrześcijaństwo, upatrywał uczucie dodatnie, błogosławione, które w połączeniu z ideą przebaczenia, a więc z zaprzeczeniem praw zemsty, może synów ziemi zmienić w synów niebios. Po tym cudownym przemienieniu Irydion został jeszcze wysłany do «ziemi mogił i krzyżów», do nieszczęśliwej naówczas Polski, aby po pew-

nym okresie pracy dla niej w nowym duchu chrześcijańskim, doczekać się wreszcie wyzwolenia. Jak zwykle, tak i w tym wypadku lekarstwa na wszelkie biedy szuka Krasiński w etyce chrześcijańskiej i cierpliwym wyczekiwaniu.

W *Irydionie* przeszłość bohatera i jego pośmiertne dzieje są w pięknych opowiadaniach przedstawione. Właściwą jego działalność w Rzymie ujął poeta w dramat czteroczęściowy. Sam określił formę swego utworu: «Wstęp liryczny, reszta dramatyczna, koniec balladą». Poemat jego nie jest tak przejrzyście zbudowany, jak *Dziadów* część III albo *Kordian*. Myśli najgłębsze, na dnie pomysłu leżące, przytłoczone są kazuistyką i historiozofią. Upadek Polski trudno związać z walką Masy-nissy z Chrystusem i zabiegami Irydiona na dworze cesarskim. W utworze tym można odczuć lekkie zbliżenie do *Fausta* Goethego, *Kaina* Byrona i rozmaitych innych dzieł, przede wszystkim oczywiście do *Konrada Wallenroda* Mickiewicza. Uderza w nim rozległa znajomość historyków starożytnych i nowszych francuskich i angielskich. Na wymienienie zasługuje monografia Chaus-sarda *Heliogabale* (1802) i dziewięty tom *Histoire des empereurs romains* Creviera (1766). Studia te pogłębił poeta przez osobiste badanie ruin rzymskich na miejscu. «Duch mój wzrósł w siłę tam, gdzie Tyber płynie», «całą przestrzeń ruin między Kapitołem i Koliseum wzięłem w swego ducha», powiada. Dzięki temu uzyskał prawdziwe spoufalenie z światem starożytnym. Postacie w jego dramacie nie są widmami ale bardzo żywymi osobistościami. Była to zdobycz nowego obszaru myśli i upodobań artystycznych dla naszego narodu, który nas w nowy sposób z światem zachodnim złączył. Krasiński jest drugim polskim poetą rzymskim obok Sarbiewskiego. Ciekawa rzecz, że go nie zajęła Rzym Odrodzenia, średniowieczny, dawny republikański, ale Rzym Cezarów. W utworze tym osiągnął zarazem szczyt swojej prozy poetyckiej. Władza językiem

silnym, śmiałym, wspaniałym. Porównań używa oryginalnych, niezwykłych. Styl ma błyskotliwy, okazujący pewną skłonność do kwiecistości. Potrafi być patetycznym, wyrażać się z uczuciem, okazuje zwięzłość, bystrość stosownie do tego, jakich nastrojów i dialogów mu potrzeba.

Na *Irydionie* wyczerpujemy rozprawę o dramatach ideowych popowstańczych z danego okresu. Odbiegliśmy z nim daleko od pierwotnego zagadnienia, postawionego przez Mickiewicza po upadku powstania listopadowego. Ale oczywiście koło pomysłu Mickiewicza nie mogły krążyć wszystkie polskie umysły twórcze. Każdy poeta posiadał osobiste myśli, z którymi pragnął się podzielić ze społeczeństwem. Dramaty te miały przede wszystkim doraźne znaczenie, ucząc nas cierpliwości w wyczekiwaniu wypadków. W następnych czasach musiały stracić pierwotną doniosłość i pozostały w literaturze jako wspaniałe dzieła minionych trosk i zagadnień. Jedna tylko *Nieboska komedia*, która współcześnie wydawała się nieco oderwaną od rzeczywistości, dziś jeszcze budzi zaciekawienie, jako jasnowidzenie przyszłości, i czasem nawet jako dramat aktualny w stosownym opracowaniu bywa przedstawiana. Nie mniej dramaty te mają wielką doniosłość historyczną w rozwoju polskiego romantyzmu. Uwidocznily wyraźnie, jak bardzo wzmożł się zmysł kompozytorski u naszych poetów i na jak silnym podkładzie narodowym będzie się następnie budować polska literatura romantyczna, skoro w tak mocno rozkołysanych czasach usiłowała z taką pewnością wyznaczyć właściwy kierunek naszej ideologii narodowej.

V. ROZKWIT ROMANTYZMU NA EMIGRACJI (1832—1848)

Dzięki powstaniu listopadowemu uzyskała Polska pogłębienie psychologiczne, które do rozkwitu wielkiej literatury było potrzebne. Zapowiadała je już bogata pieśń powstańcza i pojawienie się całego szeregu dramatów ideowych. Dawna Polska tego pogłębienia psychologicznego nie posiadała. Żyła zanadto życiem materialnym, rodziła tysiące zwykłych «zjadaczy chleba», a ludzi myślących, zupełnie samodzielnych za mało wydawała. Kochanowskich, Krasickich, dusz ślepo oddanych sztuce i literaturze mieliśmy mało. Kastowość i uprzedzenie do sztuk pięknych, jako niegodnych zajęć rycerza-ziemianina, zwężyły widnokrąg jednostek. Kultura światowa, wskutek utrudnień komunikacyjnych, nie przenikała mocno całego naszego narodu. W świadomości społeczeństwa nie rozgościł się jeszcze ten samorodny ogólnoludzki duch twórczy, który wydał Sofoklesów, Szekspirów i Cervantesów. Dopiero ciężkie przejścia XIX w. podniosły poziom naszej uczuciowości na wyżynę, którą zachodnim narodom dały przeżycia średniowieczne aż do odkrycia Ameryki. Legiony, walka z przemocą najeźdźców, demokratyzacja naszego społeczeństwa wyrównały dawne braki w naszym doświadczeniu życiowym. Dzięki tym przejściom wkupiliśmy się wreszcie w grono narodów, tworzących świa-

ową sztukę i mogliśmy osiąść własnych Homerów, Szekspirów i Dantów. Spokojne szesnastolecie, jakie po upadku powstania nastąpiło (1832—1848), pozwoliło w niespodziewany sposób rozwinąć się naszej literaturze, zrodziło myśl o wysokiej sztuce i po raz pierwszy dało jej stanąć u szczytu rozwoju artystycznego, jakiego nigdy przedtem ani potem nie osiągnęła. Praca tego okresu zaopatrzyła nas w poczet dzieł niezwykłych, które naszą literaturę postawiły rzeczywiście na równym poziomie z najoświecześniejszymi literaturami zachodniej Europy.

Twórczość artystyczna pisarzy tego okresu pobudza nieskrepowana swoboda myślowa i postęp myśli demokratycznej. Wojna 1831 r. rozbudziła świadomość narodową na całej przestrzeni dawnej Polski. Literatura zdobywa nowe wartości artystyczne i nowe widnokregi. Nie kresy przeważnie ale główne miasta dawnej Polski ją tworzą. Na czoło zaś wysuwa się literatura emigracyjna. Rozkwit romantyzmu odbywa się w pięciu ogniskach: Paryżu, Krakowie, Poznaniu, Lwowie i Warszawie. Równoczesne wybuchanie tegoż w tylu miejscach sprawia, że romantyzm polski wydaje się bujniejszy, niż francuski, skupiony przeważnie w jednym mieście. Tym czasem siła tych ognisk nie była jednakowa. Obok twórców działało wielu szerzycieli. Jednym chodziło o rozwój romantyzmu a drugim o upowszechnianie tam, gdzie go dotąd nie było. Tymi nowymi ogniskami romantyzmu zostają właśnie: Kraków, Poznań i Lwów, które przyjmują udział w rozwoju tej literatury dopiero po upadku powstania. Warszawa wskutek ucisku nie może obecnie wydatnie współdziałać. Na pierwsze miejsce, miasto dawnego Wilna, wysuwa się emigracja, Paryż. Wskutek tych dziwnych popowstańczych stosunków zdaje się czasem zagrażać romantyzmowi niebezpieczeństwo rozbicia, Paryż daleko. Rządy zaborcze mogły burząco działać, gdyby im w ogóle o literaturę polską chodziło. Na szczęście twór-

czość polska zyskała naówczas pewność siebie i zupełną samodzielność. Rozwój zrzeszeń politycznych, idei demokratycznej i uświadomienia ludu przeniknął wszędzie po przez wszystkie kordony, a gorący patriotyzm zjednoczył naszych poetów w jeden obóz, wyznający te same hasła i cele.

Przede wszystkim w tym czasie miała powstać wyglądana od wieków epopea polska. Obraz polskiego życia sielskiego utworzył Mickiewicz nie na wsi polskiej ale na paryskim bruku. Zanosilo się na rozbi- cie obozu polskiego na obczyźnie na dłuższy czas i autor *Konrada Wallenroda* i *Dziadów* część III wygotował dla emigracji książeczkę pełną namaszczenia w stylu biblijnym *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego* (1832). Był to nowy objaw wzrastającej u niego religijności. Poezie chodziło o danie wskazówek braciom pielgrzymom, jak się mają zachować na emigracji, utrzymywać między sobą zgodę, zapatrywać się na otoczenie i cierpliwie wyczekiwać zdarzeń, które im pozwolą wrócić do ojczyzny. Nauki ozdobił licznymi powieściami i podobieństwami na wzór Ewangelii. Na wstępie podał przegląd wypadków, które doprowadziły do umęczenia narodu polskiego, a na końcu umieścił bardzo wzruszające modlitwy patriotyczne. Poradnik pielgrzymi czyni osobliwe wrażenie. Paryżanie pojąć nie mogli, skąd się wziął ten odłam narodu nad Sekwaną, do którego w XIX w. za czasów Ludwika Filipa można było przemawiać prozą biblijną. Śmiało i bez wahania zaznaczył Mickiewicz w tej książeczce osobną psychikę polską, osobne nasze cele i zapatrywania. Emigracja osiadła nad Sekwaną z myślą o przyszłości, nie z rozpaczą.

Spełniwszy obowiązek, jaki mu okoliczności życia nasunęły, zabrał się w pełni sił twórczych do utworzenia naszej narodowej epopei. Chciał utrwalić na zawsze swe bogate i plastyczne wspomnienia, jakie wywiózł z kraju o Polsce, a zarazem pokazać obraz Polski,

o którą walczył z carem w III części *Dziadów*, Polski ziemiańskiej, swobodnej i pełnej barwy i życia, nie podobnej do Rosji, opisanej w *Ustępie*. Pracował dzieśmię miesięcy z przerwami na inne zajęcia i w okresie od grudnia 1832 r. do lutego 1834 r. zdołał ją napisać. Złożył w niej dowody zarówno przedziwnej zdolności improwizatorskiej, jak umiejętności doskonałego wykończania zamierzonych prac. Treścią *Pana Tadeusza* jest nieudanie kompromisowego załatwienia sporu Horreszków z Soplicami. Zerwanie układów sprowadza najazd zaścianku na dwór pański i walkę z załogą rosyjską, przybyłą dla obrony Soplicowa. Uczestnicy muszą uciekać do Księstwa warszawskiego i z wiosną następnego roku zjawiają się w Soplicowie z wojskiem napoleońskim, ciągnącym na Moskwę. Opis życia i zabaw na cichej wsi polskiej łączy się z wielkimi zdarzeniami dziejowymi i znamię eposu narodowego opowiadaniu Mickiewicza nadaje. Akcja cała odbywa się w pięciu dniach, do których należy jeszcze dodać półtora dnia na uroczystości zakończające. Jest to wspaniały obraz życia ziemian polskich, ujęty w epiczne kształty przez artystę wyjątkowej potęgi twórczej.

Właściwością *Pana Tadeusza* jest ogromna ilość postaci z życia prowincjonalnego polskiego, nadzwyczaj plastycznie przedstawionych i w bardzo zajmujących położeniach ukazanych. Postacie te należą do rozmaitych kół, zamożnego ziemiaństwa, niższych warstw wiejskich i znamiennych dla kresów typów zaściankowych. W obrazie uderza większy zasób osobistości w wieku dojrzałym, niż młodzięcym. Bogactwem figur zbliża się Mickiewicz do Homera. Drugą właściwością *Pana Tadeusza* są liczne i znów niezmiernie rozmaite sceny zbiorowe, zajmujące prawie połowę opowiadania. Mamy śniadania, uczty, zabawy towarzyskie, polowania, narady i bitki, wszystkie z niezwykłą swobodą i nadzwyczaj żywo przedstawione. Nie można się dość nadziwić, jak Mickiewicz wszystkie postacie

w ruch wprowadził i odpowiednią rolę w przebiegu opowiadanych wypadków im nadał. Wreszcie trzecią właściwością naszej epopei są liczne ustępy opisowe, w epopeach innych narodów zazwyczaj omijane, a przez Mickiewicza z praktyki powieściowej, zwłaszcza Scotta, przejęte. Wstawki te mogłyby opóźniać żywość opowiadania. Tym czasem są tak zręcznie wplatane i z taką sztuką ujęte, że czar dzieła podnoszą. Poeta podaje opisy ubrań, zastaw stołowych, broni, domów, ogrodów, łąk, pól i lasów, zwłaszcza prześliczne obrazki z zakresu zjawisk atmosferycznych. Wielką sławę zyskał jego opis boru polskiego i burzy letniej. Mickiewicz czuł, że epopea romantyczna skłaniała się do satyry i karykatury, jak świadczą *Don Juan* Byrona i *Beniowski* Słowackiego, i dlatego pomysł swej epopei oparł o znane współcześnie utwory sielankowe Goethego, Vossa, Bernardina de Saint-Pierre i Brodzińskiego. Było to genialne spostrzeżenie kierowniczego umysłu artystycznego, dzięki któremu poważną epopeę w XIX w. w Paryżu mógł utworzyć. Zauważyć jednak należy, że sielankowe przedstawienie życia ziemian polskich nie zgadzało się ściśle z współczesnymi stosunkami społecznymi. Równocześnie prawie, jak wiemy, pojawiła się *Nieboska komedia* Krasińskiego, w której przedstawiono nieuchronne rozgromienie obozu szlacheckiego przez demokratów i robotników. Ale dla serca Mickiewicza sielanka życia wiejskiego była treścią życia polskiego. Zawsze o niej marzył. I w Paryżu, choć o zmianach społecznych w Polsce dobrze wiedział, zdołał rysy zamierającej już przeszłości naszej w wspinały obraz epiczny wcielić.

W uprawie poezji na emigracji znalazł Mickiewicz kilku towarzyszków. *Seweryn Goszczyński* późno zjawił się w Francji. Po powstaniu kilka lat tułał się na południu Polski, w dawnym kordonie austriackim. Zajęcie ukraińczyzną musiał prawie porzucić i do nowych warunków się przystosować. Jako nie-

poprawny agitator, próbował także w nowym otoczeniu szerzyć idee demokratyczne i z myślą nowych powstań ludność oswajać. Zabiegi swe upamiętnił w kilku wzruszających wierszach. *Wojsko królowej Jadwigi* jest fantazją na temat burz zimowych i nadziei narodowych, związanych z partyzantką Zaliwskiego. *Północ krakowska* i *Chwila ła* zawierają bolesne skargi na osamotnienie. Najwięcej zamierzał powiedzieć w poemacie *Proroctwo ks. Marka*, w którym chciał uzasadnić konieczność szerzenia idei demokratycznej w Polsce. Zachowały się z niego tylko fragmenty, z których ciekawszy *Lomnica* zawiera wizję dziejów polskich od konfederacji barskiej do powstania 1831 r. Z poematu tego widać, że na tułaczce Goszczyński żył jeszcze w widnokregu podań ukraińskich, zbieranych niegdyś podczas pisania *Zamku kaniowskiego*.

Tułaczka po Podgórzu karpackim miała jednak niespodziany skutek, że poeta ukraiński odkrył Tatry, niezmiernie się nimi zachwycił i nowy materiał do twórczości znalazł. Nie darmo studiował niegdyś etnografię Ukrainy. Doświadczenie osiągnięte miało mu się przydać do łatwiejszego przyswojenia sobie nowego świata myśli. Autor *Zamku kaniowskiego* miał się stać szerzycielem tematów tatrzańskich w naszej poezji. Zajął go krajobraz i świat baśniowy. W poemacie *Sobótka* (1834) podał opis tańców i śpiewów góralskich na sobótce, przerwanej napadem Tatarów. Uroczystości przyglądał się zbójnik Janosik z towarzyszymi. Poeta podał w tym utworze wiele baśni góralskich o dziwotwórcach, królu węzów i górze Mnich. Wplótł także trochę osobistych wspomnień. Poemat nie jest zbyt przejrzysty i plastyczny. Czuł to autor i zamierzył wykonać drugi poemat *Kościelisko* na cześć doliny kościeliskiej, w którym dzieje Janosika i całokształt mitologii tatrzańskiej miały być przetopione w jedną artystyczną całość. Podobnie jednak jak z *Proroctwa ks. Marka*, tak z planu tego zachowały się tylko ułamki. Z wrażeń ta-

trzańskich skorzystał poeta jeszcze w inny sposób. Wydał prozą pisany *Dziennik podróży do Tatrów* (1854), który daje poznać jego zapał i zabiegi około badania Tatr. Dziełko czyta się z przyjemnością. Stanowi klucz do wszystkich jego prac w tej dziedzinie.

Przybywszy do Francji, oddał się dawny poeta ukraiński pracy publicystycznej, współpracując w *Pszonce* Zienkowicza i *Demokracji* Rettla. W artykułach upowszechniał nieznużenie idee demokratyczne i polemizował z konserwatystami. Położenie jego było trudne. W wymownym wierszyku *Walka poranna* skarży się, jakim wstrętem przejmowała go podłość ludzka, ujawniająca się dopiero w świetle dziennym, jak trudno mu było rozwinąć jakąś działalność na emigracji, z rozpaczy wstawać mu się nie chciało, co ranka musiał się zrywać, żeby nie być posądzonym o «przespanie żywota». A mimo to odczuwał obowiązek «budzenia innych» i wewnętrzny głos popychał go stale do działania. Znekany przeciwnościami nie miał już właściwie wiele do powiedzenia na emigracji. Z wspomnień z tułaczki na Podkarpaciu ułożył dwie powiastki w stylu *Powieści fantastycznych* Hoffmanna. W *Królu zamczyska* (1842) opisał wariata Machnickiego, który w ruinach zamku odrzykońskiego założył swe królestwo i uznał je za wielkie mauzoleum pamiątek przeszłości i miejsce swobodnych dumań o przyszłości. Poetę oprowadzał i objaśniał ruiny sam Machnicki. Jest to dojmująca satyra na skrepowanie narodu przez państwa zaborcze, gdzie patriotów zaczęto uważać za wariatów. Zarazem mieszczą się w niej wycieczki przeciw stronnictwu monarchistycznemu na emigracji, które usiłowało gromadzić zwolenników pod sztandarem króla Adama I. Powiastka jest bardzo piękna i zajmująco napisana i obfituje w ustępy wzruszające i niezwykle ironiczne. Druga z tych powiastek *Straszny strzelec* mówi o zbójniku patriotycznym, wyobraźcieli nieprzejednanego ducha polskiego, który zjawił

się w Tatrach z konfederacją barską, miał powołanie szerzyć polskość wśród górali i na patriotów ich przerobić. Goszczyński zużytkował także w tej powiastce kilka wspomnień z pobytu w Tatrach. Straszny strzelec, jak opisuje, zjawił się wśród górali na Kalatówkach i poparł jego własną agitację patriotyczną, a następnie wygłosił śliczną mowę na pogrzebie nieszczęśliwego majora Nikorowicza, który zbiegł z wojska rosyjskiego i po upadku powstania tułał się w Tatrach. Powiastka czyni mniejsze wrażenie, niż *Król zamczyska*. Pomysł ma mniej uroku i mniej żywo jest ujęty.

Znacznie bujniejszą twórczość rozwinął na emigracji drugi poeta z Ukrainy, Bogdan Zaleski. Na obczyźnie okazała się w całej pełni jego wybitna zdolność liryczna. Miał szczęście towarzyszyć Mickiewiczowi wśród pracy nad *Panem Tadeuszem*, słuchać odczytywania poszczególnych pieśni przez wielkiego epika i wziąć udział w ostatecznym przygotowaniu tego dzieła do druku. Wrażenie było tak wielkie, że zamierzył utworzyć wielką epopeę z dziejów kozactwa. Ale autor *Rusalek* talentu epicznego nie posiadał i długo się biedził z tą myślą i do zbyt pomyślnych wyników nie doszedł. Rozmach wziął wielki. W *Złotej dumie* czyli «dumie dum», jak powiada, chciał przewyższyć wszystkie dotychczasowe dumy (1836). Tematem tej epopei był napad cara tatarskiego Mamaja na znaną poecie z lat młodzięcych Iwanhorę i uprowadzenie księżny Hanki Rużyńskiej na Krym. W opowieść wplótł poeta postać atamana kozowego spod Chocima, Konaszewicza Sahajdacznego. Ale pomysłu tego nie miał siły wykonać. Obszerne fragmenty, które pozostawił, są rozwiewne, bez ram, jak orzekł Mickiewicz, przesiąkłe liryką i nastrojem podmiotowym. Zaslugują zaś na uwagę jako pierwszy pogłos *Pana Tadeusza* w twórczości polskiej. Nie zrażony tym przedsięwzięciem, wziął inny temat na warsztat, który do skutku doprowadził. Jest to poemat w trzech pieśniach *Potrzeba zba-*

raska, w której opiewa nadanie rejestru kozakom przez Ostafiewa Daszkiewicza, poprzedzone fikcyjnym zdobyciem Zbaraża przez kozaków (1839). W przedstawieniu odczuwa się brak intuicji historycznej, w nastroju mało poezji. Pisał go poeta w czasie prześladowania polskośći i zniesienia unii w Rosji, z chęcią przypomnienia udziału Polski w utworzeniu kozaczyzny, i to nadaje mu pewną cenę. Trwając w myśli obdarzenia literatury polskiej eposeą kozacką, wziął się do tłumaczenia *Pieśni serbskich* i wygotował znacznie szerszy zbiorek (1836), niż niegdyś jego nauczyciel, Brodziński. Tłumaczenie jest białym wierszem, wcale udane i rozszerza znajomość poezji południowo-słowiańskiej w Polsce. Po tylu usiłowaniach, wrócił do tworzenia krótszych dum kozackich i kilka napisał. *Lach serdeczny* zawiera wspaniały opis pogrzebu Przeclawa Lanckorońskiego z pochwałą jego czynów wojennych. Dumka jest więcej natchniona, niż piękna pieśń Niemcewicza na pogrzeb Poniatowskiego, i stała się pierwowzorem *Pogrzebu Kościuszki* Ujejskiego. *Luli niemowłęciu Iwoni* jest ładną kołysanką na cześć kozaka i chwilowego hospodara wołoskiego Podkowy, ściętego następnie we Lwowie. Inne dumki z tych czasów, *Mogła Sawor* na cześć Daszkiewicza i *Wojna chocimska* na cześć Konaszewicza, są niezbyt udane.

Zaleski na emigracji stał się gorącym katolikiem i przekonania swe zaznaczył w utworach, odzwierciedlających zajmująco jego życie duchowe. Obok Witwickiego i Krasińskiego, jest trzecim wybitnym przedstawicielem katolicyzmu swego czasu. Jego wiersze religijne *Mdła cisza*, *Niepokój*, *W dzień gromniczny* nie są zbyt porywające ale cechuje je spokój i ton pobożnej rezygnacji. W tym duchu utworzył głośny niegdyś utwór *Duch od stepu*, rozmyślanie poetyckie w wierszu ośmioletkowym nad dziejami świata i Polski, utrzymane w bardzo uroczystym nastroju (1842). Zaznaczył w nim swój rodowód z Ukrainy i złożywszy

wyznanie prawowiernej wiary, podał w ogólnikowych zarysach przegląd dziejów ludzkości od pobytu w raju po nowsze czasy. Najciekawsze obrazki tyczą się rozszerzenia chrześcijaństwa i wędrówek ludów. Następnie zwrócił się do właściwej pobudki, która utwór wydała. Był to niepokój i ubolewanie nad współczesną niedolą narodu. Zastanawiając się nad jej przyczynami, przyznaje Polsce pewne winy ale wróży odrodzenie narodu po odprawieniu pokuty i wycierpieniu kary za popełnione błędy. Poemat pomyślany jest jako marzenie senne, duch od stepu, odzywający się w sercu poety. Jest echem historiozofii *Ksiąg pielgrzymstwa* Mickiewicza w duszy Zaleskiego a zarazem świadectwem zwrotu do katolicyzmu pewnego odłamu emigracji. Utwór z niezbyt wielką znajomością historii wykonany, niezawierający zbyt głębokich myśli, w okresie pozytywizmu był ostro krytykowany jako objaw pewnego zacofania umysłowego lirnika ukraińskiego. Gorące uczucia religijne poety skupiły się najkorzystniej w powiastce *Przenajświętsza Rodzina* (1842), w której przedstawił znany wypadek z lat chłopięcych Pana Jezusa o zagubieniu się podczas pielgrzymki do Jerozolimy i odnalezieniu wśród doktorów. Poemacik doskonale ułożony, w nastroju łagodnym, uśmiechniętym, zawiera same miłe i sielankowe momenty, wyrażone językiem delikatnym i trochę pieśczośliwym. Matka Boska i Pan Jezus są w nim traktowani z wielką czcią. Utwór jest wybitnie wyznaniowy i przypomina podobne poemaciki XVII w. np. *Tobiasza* Stanisława Lubomirskiego. Przez ludzi nie lubiących tematów religijnych wyszydzany, w kołach katolickich cieszył się uznaniem i na język niemiecki przetłómaczony został.

Ale nie dumkami historycznymi ani wierszami religijnymi miał się Zaleski najkorzystniej dać poznać na emigracji. Sławę właściwą przyniosła mu liryka osobista. Mimo że z początku brał mały udział w życiu emigracji, został najznakomitszym elegikiem emi-

gracyjnym. Zaduma jego nie jest tak przejmująca, jak u typowych elegików np. Lamartina, ale ma osobny odcień beznadziejności, jak u tułacza, co nie miał wrócić do ojczyzny. Tęsknocie emigranckiej nadał właściwy wyraz, choć czasem wydaje się zmanierowany wskutek uporczywego posługiwania się symboliką ukraińską. Wierszyki swe pisywał w miłych samotniach w Endoume pod Marsylią i Fontainebleau. Zaczął od parafrazy pieśni ludowych i w tym rodzaju wcale udaną jest piosnka *Co mi po tym* z pochwałą Wołoszczyzny, która mu jednak ojczyzny nie zastąpi. Z oryginalnych wrażeń powstała *Skalna czajka* czyli mewa, w której tęsknotach upatruje podobieństwo do swoich. *Mara* mieści skargę, że wszystkie wspomnienia od niego uciekają. W wierszyku *Nie ma czego trzeba* czytamy wyrzekanie na obczyznę. Piosnki jego wyrażają najczęściej krytykę zagranicy i tęsknotę za swojszczyzną. Z symbolicznych wyróżnia się *Smutna krakowianka* z opisem tęsknoty kozaczki na przepysznym dworze krakowskim, i *Stepowa mogiła* z opisem kurhanu na Ukrainie, który przesyła pozdrowienie dalekiemu tułaczowi. Wielkiego rozgłosu nabrała pełna siły piosnka *U nas inaczej*, w której w jasnych słowach wyraził różnicę czuźny od ojczyzny. Utwory te bardzo podobały się Mickiewiczowi. Dzięki nim skromny Zaleski wyrósł na śpiewaka emigracji a zaszczyt ten tym słuszniej mu się należy, że drugiego elegika emigracja nasza nie wydała.

Ważną warstwę liryki osobistej Zaleskiego stanowią erotyki fantazyjne, niespowodowane rzeczywistym uczuciem ale wypowiedające czysto platoniczne zachwyty. Moźnaby je nazwać zabawkami emigranta, mającego dużo wolnego czasu. Poecie wpadła w oko młoda i zamoźna mężatka Nisia Poniatowska, która nie miała nic przeciw temu, aby się stać mużą jego poezji. Młodzi ludzie bałamucili się wzajemnie przez pewien czas. Stosunek ten wydał bogatą wiązanke niby miłosnej

poezji. W wierszach *Spotkanie gdzieś daleko*, *Oczarowany*, *Latawiec*, *Ktoś czy ktosia* wyraża poeta zdziwienie i zadowolenie z poznania. W wierszach *Rozenia wiosniane*, *Co ja widział dzisiaj*, *Panna młoda* składa lekkie, żartobliwe, mniej lub więcej przejryste wyznania. Potem puszcza się na przyrodniczo-baladowe fantazje w wierszykach: *Nuże*, *Rybaczka*, *Rusalka*. Poezje te uderzają pewną świeżością, bo Mickiewicz i inni romantycy podobnych nie pisywali. Najbardziej zadziwiają zabawki z ptaszkami, pomysły symboliczne przedelikatne: *Po rosie*, *Zarannek*, *W spółce z słowikiem*. Są to unikaty w poezji polskiej. Mickiewicz ostatniego pomysłu zazdrościł Zaleskiemu i nawiązał do niego w znanym wierszyku «Słowiczku mój a leć a piej». Unoszenie się tymi fantazjami trwało u Zaleskiego dosyć długo. Ale wreszcie się skończyło. Poeta zaczął myśleć o rzeczywistym ożenieniu i w tym usposobieniu zwrócił się do symbolów ukraińskich i napisał dwa naiwne wierszyki: *Zozulicz* i *Synowski żal*. Za epilog tej miłości można uznać poemacik refleksyjny *Kalinowy most*, w którym się mieści bardzo poufale zwierzenie. Poeta spostrzegł, że się postarzał na emigracji i zawahał, czy jego ochotę do żenienia weźmie jaka panna poważnie. Dla wyrażenia tej osobliwej myśli posłużył się symbolem ludowym, który mówi, że stanąwszy na kalinowym moście można dogonić ubiegłe lata. Zaleskiemu tak się podobał ten utwór, że chował go «pour la bonne bouche» dla Mickiewicza.

Liryka Zaleskiego nie przypada nam dziś do smaku, bo język jego jest niezbyt barwny, przetykany ruszczyzną, licznymi nowotworami, wstawkami i wykrzyknikami. Trzeba jednak przyznać, że co do powieknosci, pieczotliwosci i sprawnosci trudno go przewyzszyć. Wykształcił wersyfikację polską. Używa pięknych czworowierszów siedmio i ośmizgłoskowych, z resztą innych. Pełno u niego rymów męskich i pięk-

nych refrenów. Rytm liczył nie na akcenty ale po dawnemu na stopy. Powszechnie podziwiano jego czworowiersz mieszany z dwuwierszów trzynasto i czternastozgłoskowych z rymami męskimi i amfibrachami w *Lachu serdecznym*. Jako poeta z odcieniem prowincjonalnym przypomina nieco Irlandczyka Moora. Staraniem o wiersz i rym dałoby się go porównać z Teofilem Gautierem. Ukrainizm jego dzisiejszych ludzi nieco razi. Ale to może słuszną, że poeta z tamtych stron chciał uwiecznić w literaturze dawny związek Ukrainy z Polską. Poezja jego stała się miłą pamiątką przeszłości.

Na znacznie wyższy poziom w uprawie romantyzmu na emigracji postąpił, i na znacznie szerszej podstawie oparł go, znany nam już młodszy romantyk, autor *Marii Stuart* i *Kordiana*, Juliusz Słowacki, drugi wielki twórca poezji romantycznej obok Mickiewicza. Jest najwybitniejszym byronistą polskim. Byron na niego dłużej działał, niż na innych romantyków i najwydatniej wpłynął. Pod jego urokiem pisał w młodszych latach *Godzinę myśli*, piękne wspomnienia z lat młodości, utworzone na wzór *Snu* Byrona; w powieści filhellenistycznej *Lambro* w stylu byronicznym wyzyskał wzmianki o nim z *Narzeczonej z Abydos*. W późniejszych latach, po powrocie z podróży na Wschód i w początkach ponownego osiedlenia w Paryżu, ogłosił *Ojca zadżumionych*, współzawodnicząc z *Więźniem Chillonu*, a następnie obrał *Don Juana* za wzór poniekąd swej sławnej epepei *Beniowskiego*. Tak stanowczo wzorami i natchnieniami Byrona nie powodował się żaden z romantyków polskich. Ponieważ Słowacki rozbudowuje romantyzm, wprowadzony do Polski przez Mickiewicza, więc ciekawi nas bardzo różnica ich talentów i wychowania. Słowacki pochodził z rodziny inteligentnej, od dawna się literaturą zajmującej. Nie życie koleżeńskie, jak Mickie-

wicza, ale życie domowe, matka i siostry przyrodnie go wychowały. Nie ma tak wybitnego zmysłu gromadnego, jak Mickiewicz. Od założyciela literatury romantycznej różni się wielce kierunkiem umysłowym. Chętnie przebywa w krainie wyobraźni i cała jego twórczość jest przejęta usiłowaniem rozwinięcia w sobie tej władzy duchowej. Pomysły ma swobodniejsze i rozmaitsze, niż Mickiewicz, co niekoniecznie znaczy, że lepsze. Szekspirem i Dantem silniej się przejął. Klasycyzm jego nie jest filologiczny, jak u Mickiewicza, ale estetyzujący. Język ma polotniejszy i swobodę w władaniu nim doprowadza do wirtuozostwa. Z upodobaniem uprawia oktawę, nie wiersz trzynastozgłoskowy, jak Mickiewicz. Przypomina raczej Włocha Odrodzenia, niż poetę salonowego XIX w. Jego młodzieńczej poezji zarzucono, że jest świątynią bez Boga. Więc wyszukał sobie bogów, Szekspira i Dantego, i na nich się opierając, rówieśników przewyższył. Milczeć musiał latami, aby w końcu rozpocząć działanie.

Słowacki rozwinął na emigracji bardzo rozległą działalność, zarówno w twórczości epicznej, jak dramatycznej, której u Mickiewicza prawie nie ma. Właściwy wstęp do kierowniczej działalności stanowiły dla niego kilkuletnie studia nad Szekspirem w Genewie. Wydały one kilka dramatów, które miał później ogłosić i o których powiemy, gdy je zaczął ogłaszać. Jedne zostały poprawione i wydane za drugiego pobytu w Paryżu a inne pozostawił w rękopisie. Z samotności genewskiej wyprowadziło go wielkie artystyczne przedsięwzięcie życiowe, podróż na Wschód (1836) i poznanie Włoch a w szczególności Dantego. Moc świeżych wrażeń, obcych przeważnie innym poetom polskim, wywołała od razu żywą twórczość, odnoszącą się bezpośrednio do wrażeń, którym ulegał. Powstała z nich naprzód w sesta rima, nieogłoszona za życia *Podróż na Wschód*, zawierająca opis podróży z Neapolu do Nauplii, w niezmiernie poufałym, listowym tonie najswobodniejszej

pogawędki. Opowiada, jak go rozbawił Neapol, ucieczyła podróż morska, poznanie nowych krajów i jakich niewygód zaznał w drodze. W rzeczowe przedstawienie zdarzeń wplótł wiele wspomnień osobistych z młodszych lat. Poemat był pisany za podniętą wypadków, bez planu z góry obmyślonego, na wzór poniekąd *Childe Harold's Pilgrimage*, choć w znacznie niższym nastroju. Najpiękniejszy ustęp stanowi wspaniały opis klasztoru Megaspoleon. Widać z niego, jak poeta coraz bardziej uświadamiał się jako demokrat, przyswajał sobie coraz głębiej klasycyzm i od jednostronności romantycznej się oswobadzał. Urywkiem tego dzieła jest *Grób Agamemnona*, sprawozdanie z wrażeń odniesionych w grobie Atrydów w Mycenach. Wrażenie to przeszkodziło mu dokończyć w nastroju lekkiej pogawędki *Podróży na Wschód*. Było głębokie i na inny ton nastawiło jego duszę. Porównując historię Polski z historią Greków starożytnych, uczuł wyrzut, że Polacy nie umieli zrzucić jarzma, jakie im nałożyły rozbiory, Termopilów nie mieli i klęską pod Cheroneą skończyli. Wobec tych stosunków poeta ich musi się stać pieśniarzem uciśnionego ludu Helotów. W wierszyku tym wytyka dosyć ostro rozmaite wady Polakom i sobie także przyznaje udział w nich.

Dalszy ciąg podróży wschodniej wydał hymn *Smutno mi Boże*, pisany o zachodzie słońca w porcie aleksandryjskim. Jest to serdeczna skarga bezdomnego poety na smutek życia, płynący z poczucia nicości i znajdujący ukojenie w obliczu nieogarnionego majestatu Bożego. Przesławna ta elegia, w rozszerzonej zwrotce safickiej, ogromnie spodobała się w Polsce i wywołała liczne naśladownictwa u innych poetów. W dalszej podróży podlegał poeta coraz silniejszym wrażeniom, które go wprost przytłaczały. Podróż po Egipcie wydała kilka listów w wierszu trzynastozgłoskowym, jakby pochodziły z pod pióra klasyka. Niektóre są w tonie poufałym listowym, jakby dalszy ciąg

Podróży na Wschód. Dwa jednak *Piramidy* i *Na szczycie piramid* zmieniły się w niezmiernie piękne poematy. Opisuje w nich krótko, prosto, trafnie, dokładnie i z taktem, co widzi. Opisy przetyka porównaniami, które stoją na wysokości wrażeń, jakich doznaje. Jest Polakiem a potrafi szczerze wzruszać się cywilizacjami odległymi i sympatię w nas dla świata obcego wzbudzić. Opisy jego są spokojniejsze od pokrewnych opisów Petersburga przez Mickiewicza.

Tak bogato zaopatrzywszy swoją wyobraźnię, przystąpił w Florencji do wykończenia dwu autobiograficznych poematów. Z nich niezmierną sławą miał się cieszyć *Anhelli*, powiastka, pisana w stylu biblijnym, jak Ewangelia (1838). W poemacie tym określił rolę, jaką zamierzył odegrać na emigracji. Postanowił trzymać się z dala od sporów partyjnych, uprawiać sztukę i stać się cichą ofiarą stosunków emigracyjnych na ołtarzu sztuki, rodzajem odkupiciela emigracyjnego. Bohater przechodzi dwa odrębne przeobrażenia życiowe. Prowadzony przez opiekującego się nim Szamana syberyjskiego, poznaje życie powstańców, pracę ich w kopalniach i grzebie męczenników sporów partyjnych. Następnie odłącza się od emigracji, idzie dalej na północ i żyje dumaniem na osobności, pasąc reny szamanowe z Elenaj zbrodniarką. Pobudkę bezpośrednią do tego poematu dały wiadomości o martyrologii syberyjskiej i niechęć do sporów emigracyjnych. Utwór kształtował pod wrażeniem lektury Dantego i powiastek Chateaubrianda z życia dzikich Indian w Luizjanie w Ameryce. Wciągnął także do niego pewną ilość wrażeń z pobytu w Ziemi św. i okolicznościowo upamiętnił bytność swą w Palestynie. Poemat utrzymany niesłychanie umiejętnie w nastroju elegijnym, umieszczony w melancholijnym krajobrazie syberyjskim, którym się naówczas po raz pierwszy zajął, wywiera silne wrażenie poetycznością wszystkich postaci i opisów. Dla uświadomienia osobistego Słowackiego miał poniekąd

podobne znaczenie, jak *Dziady* drezdeńskie dla Mickiewicza. W uroczystych wystąpieniach na emigracji wprowadził Mickiewicz prozę biblijną i przyszedł jego następca do tego się zastosował. Jest to jedna z najrzadziejszych pamiątek naszej literatury emigranckiej. Znajdujemy w niej obszerne objaśnienie o powołaniu poety w narodzie rozbitym i utrwalenie wspomnienia, wśród ilu łez i bólów uświadomiło się to nowe pojęcie w Polsce.

Załatwiwszy się z główną troską, jakie stanowisko zajmie na emigracji po powrocie do Paryża, zapragnął także rozpatrzeć się w dziejach własnego serca, ująć rodzaj uczuć, jakich doznawał, i napisał poemat *W Szwajcarii* (1839), sielankę erotyczną, pełną uroku, lekkości i poezji. W poemacie opisał zawarcie znajomości z jakąś rusalką alpejską, historię pierwszego pocałunku i jedyny grzeszek młodej parki, po którym nastąpić musiał ślub w celi pustelnika. Sielanka składa się z samych najrozkoszniejszych momentów, kilku uroczych spotkań, kilku płochych wyznań i kilku nieostrożnych uścisków. Trafiły się podpatrzenia przez kochankę, zapłonienia dziewicy, małe przewinienia i słodkie pojednania. Poznanie nastąpiło nad kaskadą w cudownym otoczeniu. Potem zdarzył się pierwszy rumieniec przy spłoszeniu sarn i pierwszym komplementem. A za nim poszło urocze pływanie po jeziorze, płochy wyznanie w łódce i przecucie dalszych rozkoszy. Całus pierwszy poprzedziła adoracja panny w grocie lodowej i projekt wyprawy na Jungfrau.

Miłość w przedstawieniu Słowackiego zdaje się być tęczą podróżą po jeziorach, spacerem po wonnych górach i rozkosznym odpoczynkiem na zielonych połoninach i w cyprysowych szaletach. Jest to jakieś kochanie eteryczne, nieziemskie. Panicz lepiej na nim wychodzi, niż panna. Panicz tylko podziwiał, gada komplementa, dużo korzysta a potem zajmująco się smuci. Pannie wyznaczył poeta trudniejszą rolę. Wyobraził

sobie, że powinna być nie tylko zachwycającą pasterką i romantyczną bajaderą ale zarazem Galateą, nimfą wodospadów i eteryczną boginią połonin i lodowców. Nie jest to prosta sielanka pasterska ale pobyt w górach, urządzony z wykwintem nowoczesnym. Mimo tylu uroków, sielanka ta jednak miała jakieś smutne zakończenie, którego Słowacki bliżej nie objaśnił. Podał tylko na końcu cztery śliczne wiersze elegijne po śmierci panny, z wyrażeniem tęsknoty za minionym szczęściem, i na ten elegijny ton nastroił cały opis. Z ujęcia tego widać, że będzie wybornym malarzem postaci kobiecych. Fantazję ułożył poeta z wszystkich swych wspomnień miłosnych, z wybitnym udziałem wspomnienia z wycieczki w Alpy berneńskie z panną Wodzińską w sierpniu 1834 r. Z wrażeń tej wycieczki trzy widoczki z rysami realistycznymi przeniósł do poematu, mianowicie lodowiec Rosenlaur, kaskadę Aaaru i kapliczkę Tella na jeziorze Czterech kantonów. Reszta przedstawia konwencjonalne krajobrazy szwajcarskie z barankami i sadami wiśniowymi, w których dobrze skupiła się polska synteza wrażeń szwajcarskich. Sielanka odznacza się niedościgłym poletem. «Niech go djabli porwą! kto po nim potrafi wiersze pisać», powiedział Krasiński po przeczytaniu.

Z kolei wziął się poeta do jednego z tematów, nastroczonych niedawno odbytą podróżą wschodnią, i dał nam nową i najlepszą powiastkę orientálną literatury polskiej. *Ojciec zadżumionych* (1839) zawiera opis przejść beduina podczas zarazy na trzech kolejnych kwarantannach w El-Arish, na granicy Egiptu i Syrii, od przybycia na kwarantannę w dziewięć wielbłądów i rozbiciu namiotów dla całej rodziny, aż do zwinienia obozu po stracie wszystkich członków rodziny i samotnego odjazdu na Liban. Wiadomość o tym wypadku powziął poeta podczas podróży wschodniej od lekarza kwarantanny i zrobił z niej studium artystyczne boleści ojcowskiej wśród kolejnej straty wszyst-

kich członków rodziny. Naprzód zachodzi śmierć trojga najstarszych dzieci. Potem śmierć najmłodszego synka i średniego, najmniej lubianego. Ojca napadają obawy o najukochańszą, najładniejszą, najuczynniejszą i wszystkim najsympatyczniejszą Hatfę. Niestety i ta zmarła nieszczęśliwemu beduinowi. Dalej śmierć nielitościwa zabiera podróżnikowi najmłodsze dziecko przy piersach. Beduin zaczyna szaleć z bóleści i klócić się z żoną. Wtem przychodzi śmierć na żonę i osamotniony beduin zostaje po raz trzeci na kwarantannie. Opracowanie tego tematu przez Słowackiego zadziwia artystycznym stopniowaniem bóleści ojcowskiej, ogromną siłą i prawdą w wyrażeniu jego uczuć i zupełnym brakiem przesady w żalach i opisach tego nowoczesnego Laokoona. Poeta zrobił z tego założenia jedno z nieposzlakowanych arcydzieł polskiej literatury. Z prawdą psychologiczną połączył ścisłość w przedstawieniu krajobrazu pustynnego. Opowiadanie beduina przerywa widokami znanej sobie osobiście pustyni w coraz nowym, szerszym i bardziej ponurym oświehleniu. Burzę i ulewę, przebytą w kwarantannie, użył za przygotowanie do opisu śmierci ostatniego i najmłodszego dziecka beduina. Najpiękniejsze nastroje pustynne mieszczą się w żalach po stracie najukochańszej Hatfe. W utworze tym pozbył się dawnego banalnego krajobrazu orientального. Daje krajobraz wschodni, podpatrzony przez wrażliwego artystę polskiego. Dla dokładności można dodać, że w dziele swym przedstawił pomysł bliźniaczy do *Więźnia Chillonu*. Jak Byron z bezpretensjonalnej opowieści zwykłego przewodnika po Chillonie, tak Słowacki z opowiadania lekarza kwarantanny w El-Arish potrafił utworzyć zupełnie niezależne a bardzo wybitne dzieło sztuki.

Podniecony powodzeniem drobniejszych utworów epicznych, zabrał się do wykonania wielkiej epepei w czterdziestu czterech pieśniach, jak w żarcie zapowiedział. Ale nie myślał o epepei poważnej na wzór *Pana*

Tadeusza ale w stylu bardziej odpowiadającym upodobaniom romantycznym. Chciał zmierzyć się z wielkimi epikami włoskiej i angielskiej literatury. Znacząca Tassa, Ariosta, Byrona i wielu innych wielkich poetów, obrał modny na emigracji temat konfederacji barskiej i z celem opowiadawczym zamierzył połączyć osobisty obrachunek z nieprzyjazną mu dotąd krytyką emigracyjną. Dzieło nowe *Beniowski* (1841) oparł na znanym powszechnie pamiętniku bohatera *Memoirs and travels and his military operations in Poland* (1790). Ale z treści jego w skromnej mierze skorzystał, wprowadzając do powieści przeważną ilość wypadków, zaczerpniętych z własnej wyobraźni poetyckiej. W pięciu pieśniach tego poematu, za życia ogłoszonych, zużytkował bardzo mało szczegółów. Widzimy go, jak straciwszy majątek rodowy, przybył do Polski, przez ks. Marka został przyjęty do konfederacji i wyprawiony z poselstwem do hana krymskiego. To są wszystkie wiadomości, które w tych pięciu pieśniach odnoszą się do Beniowskiego. Ale treść tę rozszerzył poeta opowieścią o miłosnych zabiegach o rękę Anieli, dziedziczki Ladawy, w którą oprócz bohatera są wplątani Dzeduszycki, przeciwnik konfederacji, i kozak Sawa-Caliński, zwolennik konfederacji, i inne osoby. Znajdujemy w tej powieści ślicznie uchwycone i niezmiernie zajmujące figury kochanków, Beniowskiego i Anieli, zamaszystą postać Wernyhory i komiczną figurę ojca Anieli. Nadto zwracają uwagę pięknie zaznaczone a następnie przez poetę porzucone figury kozaka Sawy i jego siostry Swentyny. Szczególnie udatnym ustępem tej części jest efektowna scena udaremnienia konkurów Dzeduszyckiego przez konfederatów.

Z tą powieścią połączył poeta satyrę na emigrację. Wzorem Ariosta i Byrona w *Don Juanie* przeplótł przedstawienie przeszłości chęcią oddziaływania na teraźniejszość i większą połowę pieśni zapelniał wycieczkami na emigrację i skargami na brak uznania u czytelników.

Wprowadził nowy rodzaj epopei, w której swobodnie mógł się odsłonić z swoimi dążeniami i usposobieniem. W przeciwieństwie do konserwatywnych żywiołów na emigracji, oświadcza się jako liberał i demokrat, krytykuje śmiało objawy konfesyjności i kastowości i otwarcie ubija się o sławę i uznanie, o miejsce obok Mickiewicza, wypowiadając ostrą filipikę przeciw niemu. W poemacie ujawnił z całą swobodą swój osobisty temperament, ostry język i gryzący dowcip, zapowiadający przyszłego autora *Fantazego*. Jak niegdyś Mickiewicz krytykom warszawskim, tak obecnie Słowacki zarzucił krytykom emigracyjnym i krajowym obskurantyzm i pierwszy z poetów, przebywających na emigracji, ośmieszył emigrację przed publicznością polską. Zaczepieni krytycy nie chcieli mu puścić płazem tego występu. Jeden z nich wyzwał go na pojedynek ale się cofnął i przeprosił. Z biegiem czasu także emigracja pogodziła się z nowym stanem rzeczy i Słowacki jako drugi wielki twórca literatury romantycznej rozgościł się w wyobraźni polskiej.

Osiągnąwszy przewodnie stanowisko w literaturze polskiej, w dalszych pieśniach *Beniowskiego*, za życia nieogłoszonych, złagodził Słowacki ostrze satyry a w jednym miejscu nawet uznał Mickiewicza za wielkiego epika, równego Homerowi. W pieśni VI, w urywku tylko zachowanej, wprowadził do epopei epizod napadu hajdamaków na dwór szlachecki. W pieśniach następnych, od VII do X, nawrócił do opowieści o Beniowskim i podał szeroki opis jego przygód na Krymie, wśród których zwłaszcza ciekawy jest obraz przyjęcia Borejszy, posła Radziwiłła, przez hana krymskiego w Bakczysaraju. Pieśń XI do XIV mieści obszernie opowiadanie przygód Beniowskiego w powrocie do Baru z posiłkami hana krymskiego. Powieść zawsze barwną, pełną niespodzianych szczegółów, czyta się z wielkim zajęciem. Ale nagle następuje przerwa. Poeta zmienia nastrój epopei, myśli pisać *Iliadę barską*, Beniowskiego,

Aniele, Wernyhore przetwarza w jakieś nadludzkie postaci, przedstawiciele osobnych, wyjątkowych sił duchowych. Zachodzi to już, gdy Słowacki przejął się towarzyszeniem. Następuje druga i trzecia redakcja niektórych pieśni aż wreszcie pojawiają się próby połączenia tej epopei z pomysłem *Króla-Ducha*. Przejawy te nie należą jednak do okresu, którym się narazie zajmujemy.

Beniowski, choć niedokończony, stanowi bardzo ważny pomnik literatury polskiej. Jest objawieniem drugiego wielkiego twórczego talentu romantyzmu polskiego. Dziełom z rozmysłem komponowanym przeciwstawia twory wyobraźni polotnej, malarskiej, mniej okielzanej, niż u Mickiewicza, kierowanej przez żywy, nowoczesny temperament autorski. Na użytek sztuki oddaje język giętki, miękki, bystry, wyrażający na zawołanie «wszystko co pomyśli głowa». Nie istnieje dla niego mickiewiczowska walka z słowem, dąży do największej potoczności i lotności, chce się narzucić czytelnikom swoją sztuką i usposobieniem i w władaniu mową dochodzi do mistrzostwa. Wielki artysta sięga szczytów w uświadomieniu językowym. Przy tym zwraca pilną uwagę na rym. Wybiera świeże, dźwięczne, niespodziane; «sam się rym do niego miłośnie nagina» i oktawą tak lekko włada, że czasem się wydaje, że ludzie powinni oktawami rozmawiać. Oprócz więc świadectwa o zyskaniu pierwszego miejsca na Parnasie polskim po Mickiewiczu, podał zarazem w *Beniowskim* zasady nowszej estetyki formalnej i tym sposobem wyrabiał sobie wreszcie górujące stanowisko w gronie romantycznych poetów.

Drugim wybitnym polem artystycznej działalności Słowackiego na emigracji była twórczość dramatyczna. Zajął się działem sztuki, niezbędnym do dalszego rozwoju i usamodzielnienia literatury polskiej. Mickiewicz nie okazywał w tej dziedzinie zbyt mocnego zaciękania, więc tem łatwiej przyszło mu górujące stanowisko sobie zapewnić. Żywe zajęcie teatrem romantyków

francuskich: Wiktora Hugo, Dumasa ojca, Alfreda de Vigny i innych, mogło mu być wskazówką, żeby ten dział w literaturze polskiej rozwinąć. Upodobanie w dramaturgii czuł od dawna i już dwie sztuki godne uwagi ogłosił. Ale dopiero kilkoletnie studia nad Szekspirem w Genewie pozwoliły mu nabrać wprawy i w najlepszego dramaturga i pierwszego szekspirianina polskiego zmieniły. Już nad Lemanem rzucił na papier parę sztuk, z których kilka następnie wydał, a potem za drugiego osiedlenia w Paryżu oddał się bardzo żywej twórczości i zaopatrzył teatr polski w szereg sztuk niezwyklej wartości. Działalność jego dramatyczną ujmemy według rodzajów, nie chronologii. Nie mając do rozporządzenia żadnym teatrem, tworzył dla przyszłości przeważnie sztuki historyczne, na psychologii szekspiriańskiej oparte. Ale zmysł dla terażniejszości posiadał i już w *Kordianie* złożył o nim świadectwo. Ponownie objawił go w dramacie *Fantazy*, utworzonym w nieco późniejszych czasach w Paryżu na podstawie jakiejś awantury podolskiej, opowiadanej w salonie pani Bobrowej. *Kordian* był sztuką patriotyczną a w *Fantazym* wystąpił jako satyryk obywatelstwa polskiego, jak Korzeniowski. Dziesięć lat zaledwo upłynęło od *Kordiana* a nastroje na emigracji gruntownie się zmieniły. Sztuka jest napisana w tonie satyrycznym, drwiącym, z ogromną werwą i staraniem o jaskrawą charakterystykę osób. Poeta przenosi nas w środowisko marszałków powiatowych na Podolu. Treścią jej jest przymuszanie córki z warstw niegdyś zamożnych do wyjścia za mąż wbrew skłonnościom serca, dla podratowania nadwyreżonej fortuny rodzinnej. Zawikłanie niezbyt nowe na teatrze, odświeżył poeta charakterystyką bieżącej chwili. Obok zobrazowania życia podolskiego, wprowadził do swej sztuki dwa satyryczne typy wojażerów romantycznych i kilka postaci z stosunków polsko-rosyjskich. Wskutek tego potrójnego tła charakterystyka wielu postaci mogła wypaść dosadna. Akeja

toczy się żywo, bujnie, dowcipnie, choć nieco melodramatycznie. Najciekawszą figurą sztuki jest bohater tytułowy, dziwak romantyczny, któremu podróże włoskie w głowie przewróciły, żył w świecie urojonym i nie czuł się zadowolony w Polsce. Poeta uchwycił w *Fantazym* doskonale typ przesadnego romantyka. Obok zaś pamiętki czasów romantycznych, pozostawił w tej sztuce zarazem drugi dowód żywego zajęcia się życiem posieleńców polskich na Syberii.

Ale czasy bieżące nie dostarczyły Słowackiemu wiele materiału do twórczości dramatycznej. Mimowoli musiał utkwąć w historii. Wybierał czasy upadku Rzeczypospolitej, bo widocznie dostarczały mu więcej zakłóceń dramatycznych. Zrazu zwrócił się do okresu Jana Kazimierza i z tych czasów utworzył jeszcze w Genewie tragedię *Mazepa*, którą następnie przerobił i wydał w Paryżu (1840). Jest to studium psychologiczne na wzór Szekspira, zależne widocznie od *Otella*. Powód dało poecie odczytanie *Mazepy* Byrona. Znał także *Pamiętniki* Paska. Za treść sztuki uznał zazdrość małżeńską. Stary wdowiec ożenił się z młodziutką, śliczną i poetyczną panią, którąby raczej była odpowiednią dla jego syna. Na tych osobach skupił naszą uwagę. Jest tu Wojewoda, zazdrosny i gwałtowny starzec, przypominający Wojewodę Malczewskiego i *Otella*; jest Amelia, męczennica domowego ogniska, nie podobna wcale do *Desdemony*; i jest oczywiście bardzo szlachetny pasierb Zbigniew. W zakłócenie włączony został nadto *Mazepa*, paź dworu Jana Kazimierza, kochliwy i rycerski młodzieniec, przysły hetman Ukrainy, jak u Paska. Tragedia odznacza się wielką scenicznąścią, pełną życia i okazałości, ma wielu wielbicieli i często bywa przedstawiana. Wyróżnia się ślicznym dialogiem i wierszem.

Do tych samych czasów odnosi się *Złota Czaszka*, fragment dwuaktowy, niewykończony, który przedstawia życie małomiasteczkowe za Jana Kazimierza i za-

wiera pełno osobistych wspomnień autora z Krzemieńca. Treścią sztuki zdaje się być przymuszanie córki przez rodziców do poślubienia innego konkurenta, niż sobie wybrała, jak to już było w *Fantazym*. Poeta przedstawia życie domowe kochającego się starszego małżeństwa, strażnikostwa krzemienieckich, z wielką sympatią i niezrównaną poezją ujęte. Ukazuje także ich rezolutną córeczkę Gnusię. W drugim akcie daje bardzo żywy obraz życia prowincjonalnego. Stary Strażnik zawięzuje konfederację przeciw Szwedom na rzecz Jana Kazimierza. Z wypadkiem tym spojone jest oczywiście usiłowanie, żeby córkę zaręczyć z upatrzonym przez rodziców konkurentem. Fragment posiada wielką wartość artystyczną.

Na koniec wieku następnego przenosi nas trzeci dramat historyczny Słowackiego *Horsztyński*, pisany prozą, nieprzeznaczony przez poetę do wydania a zachowany w rękopisie zdefektowanym i w listach genewskich wspominany. Czyni wrażenie dzieła wyjątkowo udanego, owoc dojrzałego, urodzonego dramaturga. Osnuł go poeta na zastarzałej nienawiści i przeciwnościach politycznych możnowładcy polskiego z szlachcicem wioskowym, jakby pod wrażeniem lektury *Pana Tadeusza*. Zbudował zaś na przeciwnościach czarnych i białych charakterów. Hetman Kosakowski, spodlony i zacięty magnat, zaprzędany Rosji, pamiętając o krzywdzie doznanej, chce doprowadzić do ruiny szlachcica wiejskiego, ociemniałego barszczanina, patriarchę domowego pełnego pogody, zakochanego w swoim gospodarstwie. Rzecz dzieje się w czasie przygotowywania powstania na Litwie przez Jasińskiego, którym się także Mickiewicz zajmował. Pierwsze trzy akty obejmują charakterystykę głównych postaci. Dwa ostatnie zawierają obraz historyczny z strasznie smutnej historii konania naszej dawnej Rzeczypospolitej. Jest to w nich dziwne, że toczą się już po samobójstwie Horsztyńskiego i stary Hetman w nich nie występuje,

a mimo to do końca nie tracą dramatycznego napięcia. Stało się to dzięki wprowadzeniu trzeciej osoby do zaklęcia, syna hetmańskiego Szczęsnego, zacięniowanego jako Hamleta i Don Juana, który bałamuci Horsztyńską i po części jej starego męża do samobójstwa doprowadza, a po śmierci ojca niszczy jego agitację przeciw powstaniu Jasińskiego i staje się «zdrajcą zdrajcy». Dramat odznacza się niezwykle odczuciem tragizmu naszej epoki rozbiorowej a zarazem uwydatnieniem powabu spokojnego życia szlacheckiego na wsi. Pełno w nim powietrza polskiego, jak w *Złotej Czasce*. Sztuka świetnie zawiązana, rozwiązana i prowadzona. Akcja bogata, pełna życia. Charakterystyka osób zasobna, soczysta i porywająca. Zawiera świetne dialogi, bystre utarczki głównych osób i arcydzieło opowiadania na scenie w ustach Nieznajomego o powieszeniu Hetmana przez motłoch wileński. Pisał ją Słowacki, gdy nad Szekspirem już zapanował, wskutek czego zjawiają się w niej tylko wątki przypomnienia z *Ryszarda III*, *Hamleta* i dwu komedii dramaturga angielskiego.

Jako poeta bujną wyobraźnią obdarzony, zajmował się Słowacki z upodobaniem legendarnymi dziejami Polski i zamierzał utworzyć cały cykl *kronik dramatycznych*. Szekspir oczywiście dostarczył mu wielu pobudek. *Balladyńę* (1839) osnuł na balladzie Chodźki *Maliny* i osobno, a niezmiernie ciekawie zacięniował wszystkie trzy figury: Wdowy wieśniaczki i jej obu córek, nieszczęśliwej Aliny i demonicznej, pyszałkowskiej *Balladyny*. Sztuka jest właściwie tragedią wieśniaczej rodziny, która marzyła o państwach i dostatkach, ale następnie w tym państwie prawdziwego szczęścia nie zaznała. Żeby jednak sny tej rodziny spełnić się mogły, trzeba było osobnych warunków. Ambitne zamiary wyniesienia się ponad stan zostały rozbudzone i urzeczywistnione dzięki modnemu chłopomanstwu, które za czasów Słowackiego objawiło się w naszym życiu społecznym i literaturze. Przedstawicielem tego

chłopomaństwa w sztuce Słowackiego jest graf Kirkor, figura wcale oryginalnie pomyślana, kiedy inne figury tej tragedii są wzorowane na kilku sztukach Szekspira, mianowicie *Królu Lirze*, *Makbecie* i innych. Ale z tych pierwiastków ballady i chłopomaństwa jeszcze by nie powstała kronika historyczna. Zawikłanie osadził poeta w czasach jakichś dwu mitycznych Popielów, uzurpatora i tułacza, z którego ręki koronę Balladyna wreszcie rozmaitymi sposobami wydostaje i zostaje mityczną królową polską, ugodzoną piorunem za swe zbrodnie, gdy zasiadła na sądy na majestacie królewskim.

Najciekawszą częścią tej sztuki jest feeria, po raz pierwszy na teatr polski przez Słowackiego z wielką poezją wprowadzona. Pochodzi oczywiście także z Szekspira. Na podobieństwo Tytanii z *Snu nocy letniej* stworzył piękną postać nimfy goplańskiej, która zakochała się w niedoszłym topielcu Grabcu, pierwszym kochanku Balladyny. Dla odsunięcia go następnie od Balladyny, Goplana sprowadziła Kirkora dla córek Wdowy, a po tym koronę Popielową dla ukochanego zdobyła i mimo woli stała się przyczyną jego śmierci i ze strapienia gdzieś na północ z kluczem żurawi odpłynęła. Cała poezja przyrody i ciągle zatapianie się w krajobraz szwajcarski weszła w tę powiewną postać wyobraźni Słowackiego. Zrobił ją nimfą legendarnego jeziora polskiego i czarodziejką, mającą moc przemiany postaci i stosunków ludzkich na wzór Ariela z *Burzy szekspirowskiej*. Pannę tę znamy z własnych opisów i humorystycznych określeń Grabca, który z mazurską złośliwością przezywa ją dowcipnie «deszczową panną», «szklannym dziwem», «rybią galaretą» i «wywiedłym schabkiem». Opowiada, że zimą tkwi na kształt kamieni na dnie jeziora a z wiosną dopiero się budzi i przyozdabia nadgoplańskie zacisza. Powiewna ta postać ma swoją służbę gnomów leśnych i bagiennych, Chochlika i Skierkę. Wydają się oni bardzo zadomowieni w Polsce, a tym czasem ojczyzną ich jest także

Anglia. Jest to świat osobny, obcy wyobraźni naszych dawnych poetów, który zdawało się, że nie będzie można przenieść do Polski. Słowacki także nie znał poprzednio tego świata, ale podczas wycieczki z panną Wodzińską w Alpy berneńskie odkrył go, wyrozumiał i przy pomocy Szekspira postanowił przeszczepić do naszego kraju. Ponieważ zaś panna jego pochodziła z nad Gopła, więc miasto Tytanii dostaliśmy Goplanę. Świtezianka Mickiewicza powstała niegdyś ze względu na pannę Wereszczakównę, Goplana obecnie ze względu na pannę Wodzińską. Feerię więc zawdzięcza literatura polska miłości. Spodobała się niesłychanie w Polsce i szczęśliwie się przyjęła i zakiełkowała.

Druga kronika dramatyczna z pierwotnych dziejów polskich *Lilla Weneda* (1840) różni się od poprzedniej odmienną doktryną o pierwotnym ustroju społeczeństwa polskiego. W *Balladynie* przyjął Słowacki doktrynę etnograficzną, że pierwotne stosunki polskie były podobne do dzisiejszych ludowych; w *Lilli Wenedzie* zaś posłużył się doktryną historyczną Lelewela, że państwo polskie powstało na zasadzie podboju. W sztuce przedstawia właśnie podbój Wenedów przez Lechów. Ze strony zwycięzców wprowadza tylko dwie postacie do dramatu, Lecha i Gwinonę, którym obszerną akcję wyznacza; po stronie zaś Wenedów występuje pięć wybitnych postaci, mianowicie Derwid z czworgiem dzieci, z których każde pełni osobną, ważną i bardzo oryginalną rolę. Sztuka toczy się między pierwszą klęską Wenedów, a przygotowaniem nowego powstania przez Rożę. W ręce zwycięzców wpadł Derwid i synowie i chodzi o uwolnienie ich z niewoli, którego się Lilla podejmuje. Akcja omal nie sportowa jest niezbyt ożywiona, skoro zasada się głównie na turniejach bohaterki tytułowej z Gwinoną i przygotowaniach Wenedów do nowej i ostatecznej rozprawy z najeźdźcą. Symboliczne znaczenie w niej posiada harfa Derwida, którą poeta utożsamil następnie z Lillą rozplakaną. Figury są

częścią z pojęć współczesnych i życia zaczerpnięte, a częścią z przypomnień literackich utworzone. Z chwilą bieżącą w większej lub mniejszej zależności pozostają: Lech, Roza Weneda i Lelum-Polelum. O studium Szekspira opiera się przede wszystkim Gwionna i Derwid. Najpoetyczniejszą figurą tragedii jest bohaterka tytułowa, najmłodsza córka Derwida. Wcielił w nią poeta jakiś ideał nieogarnionej i bohaterskiej czułości, którą wydawało mu się, że jeszcze niedostatecznie w Amelii z *Mazepy* i Alinie z *Balladyny* wyraził. Chodziło mu o «marę srebrnej białości», zdjętą z podrobionego pomnika Julii Alpinuli «nieszczęśliwego ojca nieszczęśliwej córki, bogów awentyńskich kapłanki, która poświęciła życie za ojca, ale wyprosić go od śmierci nie mogła» i nawet przez ojca głęboko w serce raniona, w kwiecie wieku panińskiego zmarła. Pomnik ten oglądał Słowacki jeszcze w Szwajcarii i lektura *Childe Harold'a Pilgrimage* zwróciła mu na niego uwagę. W przeciwieństwie do swej siostry, polityczki i patriotki, żyła Lilla tylko swoją rodziną, wyidealizowała przywiązanie do ojca i stała się podporą zniedołężniałego starca, przestała żyć własnym życiem, wcieliła się w to jedno pragnienie poświęcenia dla ojca i chciała stać się dla niego siostrą miłosierdzia, uciechą w starości, karmicielką, a nawet dobrodziejką i wybawicielką. Dla ojca zapomniała o potrzebach własnego serca i wyrosła na dziewicę «cichą, czystą, spokojną» i przesadnie anielską, że Krasiński porównał ją do bukietu «nieskończonej liczby konwalii w jedną przesnutych dziewczynę». Słodka, rzewna i smętna, rozczuła się i biada ciągle nad swym «cierpiącym ojcem» i wypowiada prośby i ubolewania, z których tryskają niewyczerpane źródła tkliwości i czułości. Przypomina Antygone, jak zauważył Krasiński. W sztuce Słowackiego jest zupełnym przeciwieństwem do Beatryxy Cenci i zawsze na scenie porywała widzów i krytyków i cieszyła się szczególną łaską i uwielbieniem publiczności.

Przy Derwidzie jako postać dramatyczna zjawiała się na miejsce Kordelii z *Króla Lira*. W lekko naszkicowane zarysy poety angielskiego wstawił Słowacki postać pełną życia i poezji, dosnuł ją i dopełnił. I to jest właściwie figura najsamostojniejsza, jaką z wątków szekspirowskich utworzył. Sztuka przejmuje nas mocno przez wczucie się artysty w tragedię ludów podbitych. Poeta wyobrażał sobie, że naród nasz poprowadzą synowie króla zgębionych Wenedów, on sam z Krasieńskim, jak to prześlicznie objaśnił w nadzwyczaj poetycznej przedmowie. W Lechitach znów usiłował wyszydzić popoliłość polską, o której już mówił w *Grobie Agamemnona*.

Obok polskich tematów, uprawiał Słowacki także tematy z literatury powszechnej. Miał dobry instynkt, żeby literatury polskiej w granicach ściśle narodowych tematów nie zamykać i łączność naszej twórczości z literaturami postronnymi utrzymać. Z studiów nad Szekspirem wyłoniła się najbardziej romantyczna z wszystkich sztuk historycznych Słowackiego *Beatryxa Cenci*. Polski szekspirianin postanowił w niej dwie zupełnie niepodobne, a w każdym razie mało zbliżone sztuki Szekspira związkami przyczynowymi połączyć. Powodował się w tej mierze zasadą teatru romantycznego, przeprowadzoną z powodzeniem przez Alfreda de Vigny w *Chattertonie*, a często także stosowaną w teatrze Wiktora Hugo, który w przedmowie do *Lukrecji Borgii* wyluszczył, jak osiągnąć największe efekty teatralne. Radził autorom przedstawiać największe monstra moralne, w których piersi wkładał równocześnie najszczytniejsze uczucia ludzkie, i obu skłonnościom kazał się równolegle rozwijać tak, że monstrualność miała być ustawicznie podkreślana anielskimi wzniesieniami bohaterów i do płaczu widzów doprowadzić. W imię tej zasady zbrodnicość *Lady Macbeth* została połączona z sielanką miłosną *Romea i Julii* i Słowacki postawił sobie trudne zadanie, żeby te dwa wątki dramatyczne stopić i uzależnić. Do tragedii tej zabrał się

jeszcze za pierwszego pobytu w Paryżu i robił rozmaite szkice do niej, które długo wydawały się niedostatecznymi. Ale za drugiego pobytu w Paryżu miał już wielkie doświadczenie w układaniu dramatów, był tym czasem w Rzymie i portret heroiny przez Gwidona Reniego w galerii Barberinich oglądał. Do ręki jego dostała się *Historia śmierci rodziny Cencich*, broszura rękopiśmienna, z której już świetny poeta angielski Shelley korzystał. Zresztą studiował także tragedię Shelleya i po swojemu myślał przerobić. Temat był niełatwy. Kilkakroć do niego zasiadał. Aż ostatecznie wszystkie trudności pokonał i wyszedł z tej próby zwycięsko. W tragedii *Beatryx Cenci* dał nam niewątpliwie bardzo zajmujący okaz teatru romantycznego. Przede wszystkim jest niezmiernie jasną, jaśniejszą niż *Horsztyński* i *Mazepa*. Dwa akty są poświęcone ekspozycji, dwa zawikłaniu, a jeden zawiera rozwiązanie i zakończenie. Tak prostej, zwartej, logicznej i spoistej sztuki Słowacki jeszcze nie napisał. Z okropną tragedią rodzinną zespolił zręcznie historię romansową Beatryxy z malarzem rzymskim Gianim, którą w myśl rady Wiktora Hugo przeplótł cały bieg dramatu i zbytnią ostrość głównemu zawikłaniu odjął. W Shelleyu tego sposobu nie znalazł. Cały ten pomysł jest zastosowaniem do danego tematu zasady dramatycznej Wiktora Hugo i istotnie dużo poetycznego uroku wnosi do sztuki. Ciekawą jest rzeczą, że tkwił w zamiarach autora od pierwszego pobytu w Paryżu i przez pobyt w Rzymie nabrał większej plastyki. W Gianim mógł poeta częściowo skupić swe wrażenia o malarstwie włoskim i nowym czynnikiem sztukę ożywić. Porywał się na temat międzynarodowy, jak w *Marii Stuart*, i musiał rozmaitych sposobów poszukiwać, aby go z prawdziwym znawstwem wykonać.

Wprowadzenie do tragedii rodzinnej Cencich historii romansowej Beatryxy z Gianim spełnia doskonale zamysł autora, aby monstrualność uszlachetnić. Podob-

nie jak w *Romeu i Julii*, tak w *Beatryx Cenci* daje nam poeta możność przypatrzeć się całej historii erotycznej bohaterów, która tym sposobem staje się własnością widza, bo ją od początku do końca śledzić może. Przywiązuje nas to mocno do bohaterki, bo skoro Beatryx tak piękną miłość rozbudzić zdołała i to w malarzu, wrażliwym tylko na prawdziwe piękno, to chyba złą i wielką zbrodniarką nie była. Autor staje wyraźnie po stronie Beatryxy, a na przeciwników jej gromy oburzenia rzuca. Z obrzydliwym ojcem, dostaje się tu sporo ciągów rządów papieskim, które zbyt rygorystycznie i bez serca tę sprawę rozstrzygnęły. Sztuka staje się trochę tendencyjną i rodzaj oskarżenia na papieństwo mieści. Słowacki w Rzymie nie tylko malarstwo studiował, ale zarazem z klerykalizmem się zapoznał. Był zawsze artystą i człowiekiem wolnomysłnym i dla równoczesnego zaznaczenia swego antyklerykalnego usposobienia ten temat wybrał. Najważniejszą figurą dramatu jest oczywiście Beatryx Cenci, bohaterka tytułowa, w której Słowacki dopatrywał się odblasku rzymskiej konsekwencji, próbował stylizować na starożytną Rzymiankę i na miejscu jej egzekucji chciał postawić ołtarz «białemu wstydomi». Potworność jej czynu zlagodzona jest przez przymus tragiczny. Znajduje się w ustawicznej gorączce. Nienaturalne stosunki domowe popychają ją do postanowienia, które w troszkę pogodniejszej atmosferze nie byłoby wprost do pomyślenia. Zdaje się jej ciągle, jak Makbetowej, że jest w domu obłąkanych, i pragnęłaby z niego jak najprędziej się wydostać. Na nieszczęście ma lat dwadzieścia, jak się w świecie obrócić, nie wie, a w domu nikogo nie znajduje ktoby jej właściwą drogę wskazać potrafił. Słowacki pojął ją jakoś w ten sposób, że czyn zbrodniczy jej etycznej równowagi nie naruszył. Zrobiła, co musiała. Nieszczęściem jej było, że nikt w domu do serca jej dobrać się nie mógł. Była panną dumną, konsekwentną i uważała za obowiązek bronić swego ho-

noru, na który właśnie w domu z brutalną natarczywością nastawano. Stosunki u Cencich były takie, że Beatryx nie myślała nawet, że zdolna jest «miętko i ławo mówić». Niezdrowa atmosfera, którą wniósł do rodziny stary Cenci, nie pozwoliła w sercu młodej, pięknej, zamężnej i nawet właściwie łagodnej panny rozwinąć się uczuciom serdecznym. Duchowa jej istota zeszywniała nagle w potwornych kształtach wśród kilku brutalnych uderzeń losu i dopiero za późno niestety odkryła, że w sercu jej tkwiły głęboko ukryte źródła tklivości.

Beatryx jest najśmiej pomyślaną i najenergiczniejszą postacią żeńską teatru Słowackiego, wprost przeciwieństwo *Lilli Wenedy*. Inne charaktery tej sztuki pominiemy, nawet Gianniego, który widocznie miał dużo upodobań artystycznych, wspólnych z Słowackim. Tragedia jest bardzo krwawa i niełatwo się z nią oswoić, gdy się nie zwróci uwagi na zamiary autora i wyrobioną technikę dramatyczną. Osnuł ją poeta na nadzwyczaj sumiennych studiach źródłowych, co łatwo stwierdzić przy pomocy znanej *Historii śmierci rodziny Cencich*. Porównując to źródło z sztuką, przekonywamy się ze zdziwieniem, że poeta nasz powodował się materiałem rzeczowym znacznie więcej, niż autorowie uchodzący czasem za wielkich realistów. Niektóre akty, np. II i IV, przerabiał kilkakroć i starał się w nich akcję coraz bardziej upraszczać, aby ją uczynić jak najmniej powikłaną, a jak najwięcej potoczystą. Efekty najlepsze otrzymywał głównie przez nadzwyczaj trafne skrócenia i kreślenia czasem bardzo poetycznych ustępów, jeśli tylko do zrozumienia i biegu akcji nie były konieczne potrzebne. Słowacki rozszerzył znacznie widnokręgi sztuki polskiej. Spełnił to, co Mickiewicz zaczął, aby ją uczynić światową. Dzięki jego twórczości literatura nasza stawała się rozmaita i zasobna. Obok *Konrada Wallenroda*, *Dziadów* części III i *Pana Tadeusza* stawiał *Anhellego*, *Horsztyńskiego* i *Lillę Wenedę*. Gdy do tych tytułów dodamy *Marię Malczewskiego* i *Irydioną Kra-*

sińskiego, otrzymamy zasób kompozycji wysokiej miary, jakich nigdy poprzednio w literaturze polskiej nie było.

Wielkim poetom emigracyjnym towarzyszy grono mniejszych poetów. Trudno wymagać od nich dzieł wybitnych. Twórczość ich objaśnia raczej potoczne dzieje emigracji i daje poznać dziwne koleje, na jakie los ich zawiódł. *Konstanty Gąszyński*, znany nam już piosenkarz powstańczy, został zarazem pierwszym piosenkarzem emigracji. W piosnkach wielbił panie polskie. Sławnym stał się jego wierszyk *Czarna sukienka*, w którym panna prosi matkę o schowanie sukien białych i sprawienie ubrań żałobnych, bo musi nosić żałobę po stracie ojczyzny, brata, wyjeździe kochanka na emigrację i zajęciu kraju przez wrogów. Piosnka miała wielkie wzięcie i nasunęła myśl żałoby narodowej, która przeobraziła się w manifestację ogólną w r. 1861. Przeniósłszy się do Aix w południowej Francji, tworzył dalsze piosnki emigranckie. Wierszyk *Usque ad finem* zawiera zachętę tułaczów naszych do pracy i wytrwania. Piękna jest piosnka *Tęsknota za krajem*, przerobiona z piosnki *Mignon* Goethego, z uwielbieniem krajobrazu polskiego, obyczajów i patriotyzmu «A znasz ty kraj ten, gdzie brzegiem strumieni Niezapominki i kaliny rosną». Pobyt w Prowansji, blisko źródeł Sorgi, zmienił go w zapalonego sonetystę. Opisywał miasta prowansalskie i zabytki tamtejsze, wycieczkę na Korsykę, zrywał się na krótkie oceny poetów światowych, ujmował w nich osobiste przeżycia i kilka sonetów francuskich i włoskich przełożył, między innymi swego przyjaciela i znanego poety francuskiego Wiktora de Laprade. Sonety jego nie są zbyt świeże i wymowne i zaciekawiają raczej, jako pamiątka pobytu emigranta w klasycznej krainie trubadurów.

Tomasz August Olizarowski, płodny wierszopis, zajmie nas tylko jako wieloletni emigrant w Londynie (1837). Prawy charakter w religijności szu-

kał pociechy. Pisywał wcale ładne pieśni religijne. W wizji *Wniebowstęp* ze skargą na prześladowanie Polaków w Rosji, opisuje, jak się wzniósł w sfery empiryjskie i od Chrystusa Pana na rycerza polskości i ludzkości pasowany został. Znana była jego *Duma powołyńska*, wyrażająca tęsknotę za Wołyniem i tamtejszymi krasawicami. Za przykładem Zaleskiego zajmował się tematami ruskimi. W *Krzyżu na Peredyłu* zdobył się na piękną i dobrze wykonaną powiastkę o napadzie Tatarów na wieś ruską, który odparli polscy pancerni, ale podczas którego zginął młójec Lewko, a kochanka jego Pasia, ścigana przez Tatarów, zmieniła się w krzyż kamienny. Inne pisma Olizarowskiego nie pozwalają mu zająć wybitniejszego miejsca w literaturze.

Najwięcej o emigracji powie nam Antoni Gorcki, dawny napoleończyk, przedstawiciel starszych wiekiem tułaczów polskich, którego zresztą spotkaliśmy już wśród piosenkarzy powstańczych. Rozwinął wcale bujną działalność wierszopisarską nad Sekwaną, nie będąc wcale wyobrazicielem najwyższych wzlotów wychodźstwa, ale «deską od spodu» okrętu emigracyjnego, jak powiada, która cały ciężar życia emigracyjnego odczuła. Można go nazwać kronikarzem emigracji. W pierwszym dziesięcioleciu objawia pewną tężyźnę, często zwraca się myślą do Polski, wspomina o domu, puszcza się na pogodną krytykę Francji, pisuje toasty na cześć wybitnych emigrantów, wierszyki na obchody listopadowe, często dowcipne bajki, które przez całe życie z upodobaniem tworzył. Z zadowoleniem odczytuje się wierszyki: *Paryż*, *Wieczór literata*, *Wódz idzie*, *Za co cię kochamy*. Jest to poezja szarego człowieka, szlachetne wynurzenia emigranta, który ma poczucie własnej godności i umie na swój sposób naszą uwagę zająć. Szczególnie udał mu się wierszyk *Chatka leśnika*, podający rozmowę starej prządki z jaskółką, niosącą wieści z Francji, że Francuzi już idą, Moskali pokonają i oswobodzenia napewno się doczekamy. Po tym piękn-

nym okresie w życiu emigranckim, następuje drugie dziesięciolecie, znacznie smutniejsze. Emigranci stracili urok nowości i znaczenie w Paryżu. Dawni dziarscy wiarusi zubożeli i, o ile sobie jakich posiad nie wyrobili, zmienili się w głodomorów z poddasza i ubogi tłum wielkomiejski. Gorecki improwizuje drobne wydawnictwa, które sam roznosi dla uzyskania dochodów: *Poezje Litwina*, *Poezje nowe*, *Kłosek polski*, *Siejba*, *Nowy zbiorek*, *Jeszcze tomik*, wszystkie podobne do siebie, jak dwie krople wody. Spisywał w nich wszystko, co mu dolegało, kazywał, uczył ale mało nowości przynosił. Myśli ma znacznie prozaiczniejsze, niż dawniej. Żartuje z swego lichego ubrania, z zazdrością patrzy na majątniejszych, staje się natrętnym, złośliwym, satyrycznym. Z wierszami zwraca się do znajomych, *Do majora Billewicza*, *Do Niezabytowskiego*, albo do przejezdnych, *Do ziomka z kraju*, *Do ziomka odjeżdżającego do kraju*. Dawny hart duchowy i nieustępliwość emigrancka wobec zakusów ugodowych odzywa się w wierszykach: *Do bardów polskich*, *Do odstępców emigracji*.

Nowej podniety do twórczości artystycznej na emigracji dostarczył towianizm. Wobec bezskutecznego wyczekiwania na zmianę w polityce europejskiej, powstała na tułactwie naszym pewnego rodzaju próżnia duchowa, którą poniekąd miał zappełnić Andrzej Towiański. Wystąpienia jego niepodobna uznać za zupełną niespodziankę. Równocześnie rozwijała się filozofia w Polsce, mianowicie hegelianizm, który miał dwu wybitnych przedstawicieli, Augusta Cieszkowskiego i Ferdynanda Trentowskiego. Katolicyzm ożywił się na emigracji i nowy zakon Zmartwychwstańców powołał do życia. W Francji zaś, której nastroje w duszę naszych tułaczy przenikały, bujnie krzewiły się w czasach Ludwika Filipa nauki społeczno-poli-

tyczne Saint-Simona, mające związek z industrializmem nowoczesnym i ruchem robotniczym. Atmosfera umysłowa była poruszona. Nowe odcienia religijne nikogo dziwić nie mogły. Towianizm zjednał sobie wśród poetów polskich kilku gorących zwolenników. Najwcześniej publicznie jako towiańczyk wystąpił Mickiewicz, który ostatni rok wykładów (1843/4) w kolegium francuskim poświęcił szerzeniu nowej nauki. Zapowiedział, że da objaśnienie *Biesiady* Towiańskiego, ale się z tym zamiarem cofnął i tylko zalecenie jego osoby i dążeń podał. Wykłady miał śliczne ale ogólnikowe. Odwoławszy się do natchnienia, wyrzekał, że współczesnym ludziom brakowało wielkich haseł i idei. Wszyscy ich wyczekują, wszyscy wyglądają ale nikt wskazać nie umie. Da je światu słowiańszczyzna a Francuzi rozpowszechnią. Potrzeba na to człowieka zupełnego, skupiającego przeszłość i przyszłość, czyli człowieka wiecznego i proroka, który spełni posłannictwo, niewypełnione jeszcze przez Napoleona. Tyle powiedział Mickiewicz na katedrze. Po czym rozdał litografię Napoleona i wykłady zakończył.

Drugim szerzycielem towianizmu na emigracji był zagorzały wyznawca tej nauki a niegdyś agitator powstańczy i odkrywca Tatr, Seweryn Goszczyński. Usłudze sprawy poświęcił pióro dziennikarskie. W *Ruchu* poznańskim ogłosił artykuł pełen namaszczenia *Stanowisko poetów w społeczeństwie* (1844). W myśl nauk mistrza oznajmiał, że poeci powinni kłaść nacisk na sprawy duchowe, być prorokami i wizjonerami i rozumieć potrzeby swego narodu, jak prorocy izraelscy. Najszerzej rozwiódł się o towianizm w broszurze ascetycznej *Słowo o poświęceniu* (1845). Jako prawdziwy towiańczyk, wyrzeka na naukę i brak wiary i opowiada, jak stał się towiańczykiem i co w tej nauce znalazł. Przede wszystkim dowiedział się, co jest poświęcenie. Jest to walka ze złem, dążenie do doskonałości, zobojętnienie na korzyści doczesne i sta-

ranie się o zbawienie własne i bliźnich. Po tej spowiedzi, zwraca się do otoczenia i zaznacza, że towiańczycy nie liczą na warstwy niższe a zwolenników i przeciwników znajdują przede wszystkim w kołach wykształconych i zamożnych. U nich właśnie spostrzec się dadzą fałszywe poświęcenia, które przejawiają się w salonowości, obłudzie, kłamstwie a nawet w gorączkowym rwaniu się do powstań. Obyczajowe i polityczne dążności towianizmu jasno uwydatniają się w tych słowach. Wreszcie następuje część ascetyczna, szczególnie cechująca nową naukę. Jest to zachęta do życia kontemplacyjnego, wyzew do ofiary z «miłości własnej w najobszerniejszym tego słowa znaczeniu» i pouczenie, jak się robi rachunek sumienia według praktyk towianistycznych.

Towianizm pod względem artystycznym spożytkował jedynie Słowacki. Wcielił można powiedzieć ten objaw duchowy w dzieje literatury polskiej i zrobił przedmiotem zaciekawienia wielbicieli swej poezji. Znajdował się wtedy u szczytu twórczości i nie trzymając się ściśle nauk mistrza, brał z nich, co jego poetycznej naturze dogadzało. Przede wszystkim jako dramaturg skorzystał, aby od Szekspira przerzucić się do Calderona. Wejście w bliższe stosunki z literaturą hiszpańską nie mogło zaszkodzić młodej dramaturgii polskiej, zwłaszcza że także niemieccy romantycy, Schlegel i Grillparzer zwrócili na nią uwagę. Na objaśnienie swych zamiarów miał niebawem wydać śliczne tłumaczenie *Księcia niezłomnego*. Zanim je jednak ukończył, zaczął według nowego wzoru pisać nowe dramaty, posługując się głównie materiałem, nagromadzonym do *Beniowskiego*, żeby sobie nie mnożyć trudności w wyszukiwaniu źródeł. Chodziło o *autos sacramentales* towianistyczne. Psychologia Szekspira przestała mu się podobać. Szukał w dramacie podniosłości religijnej, uduchownienia i przeanielenia postaci, których mu Szekspir nie dawał. Chciał na scenę wpro-

wadzić przedstawicieli wyższej siły duchowej, obdarzonych nadzwyczajnymi przymiotami, albo osobistości wyróżniające się od otoczenia szczególną łaską i przywilejami. W imię tych założeń przestał starać się o pokazanie na scenie zwykłych starć sprzecznych interesów ludzkich a pragnął uwidocznic działanie cudów i tajemniczych mocy na życie i wypadki tego świata. W monologach i dialogach otwarł szeroko wrota wymowie i deklamacji i nawet wiersz na wzór hiszpański zmienił na ośmiozgłoskowy, jako lepiej odpowiadający celowi tych sztuk budujących. Pierwszy z tych poematów dramatycznych na modłę hiszpańską *Ks. Marek* (1843), na temat upadku i ponownego zdobycia Baru, jest świetnie uscenizowany. Poeta wciela w niego naukę towianistyczną o wielkich duchach w historii i ich posłannictwie. W dramacie położono silniejszy nacisk na czynnik etyczny i duchowy, niż historyczny. Odznacza się świetną i mocno skupioną charakterystyką głównych postaci. *Ks. Marek* przedstawia cudotwórcę i patriotę wielkiego, wyróżniającego się bezgraniczną ufnością w Boga, kierowanego niebieskimi natchnieniami i mającego odegrać epokową rolę w Polsce. Drugą zajmującą postacią tej sztuki jest żydówka Judyta, która zdradza ks. Marka ale go rozumie i następnie z nim współdziała. Poemat zdaje się być pisany pod przewodem raczej natchnienia, niż zimnej rozważi. Przeważa w nim żywioł opowiadawczy i liryczny nad właściwą akcją. Odmiennie ukształtowany jest romans dramatyczny *Sen srebrny Salomei* (1844). Mamy w nim uscenizowanie wypadku z historii buntu hajdamackiego, w którym pierwszorzędną doniosłość odgrywają sny i przepowiednie. Sztuka uzmysławia wielkie znaczenie snów, w które towianzycy mocno wierzyli. Bohaterkę tytułową Salkę Gruszczyńską nawiedzają sny prorocze na temat nieszczęść rodzinnych. Innymi osobami, które snom i widzeniom podlegają, są pułkownik Gruszczyński, księżniczka Ostrogska i Werny-

hora. Poza nimi dużo w tym romansie figur zajmujących i dobrze postawionych. Sztuka jest składnie ułożona, akt ostatni pełen efektu. Ale nadmiar antyracjonalnych założeń sprowadza dużo niezwykłych powikłań i sztuka czyni wrażenie raczej jakiejś baśni ludowej udratyzowanej.

Słowacki pisał jeszcze inne dramaty pod wpływem wyobrażeń towianistycznych. Odstąpił w nich od typu kalderonowskiego i ku Szekspirowi nieco nawracał. Wybierał postacie mające alegoryczne znaczenie. Z Długosza pochodzi *Zawisza Czarny* a z *Żywotów* Plutarcha *Agezylausz*. W okresie tym nie zapomina, jak widzimy, o bohaterach z historii pozapolskiej. Utwory te pozwalają głębiej wniknąć w etykę towianistyczną i ten osobny jej odcień purytanizmu. Znajdują się w nich ustępy prześliczne, pełne poezji. Ale to są już rzeczy fragmentaryczne, niewykończone. Najoryginalniejszy jest *Samuel Zborowski*, pozwalający ocenić bogactwo nieokiełzanej wyobraźni Słowackiego. Poeta prowadzi nas w przepastne krainy swojej teogonii, kosmogonii, egiptologii i polityki. Co do treści, jest to utwór przejściowy od pomysłów dramatycznych do polemicznych i dydaktycznych. Można go uznać za zbiór dialogów filozoficznych i moralistycznych o napięciu tu i ówdzie dramatycznym. Chodziło w nim właściwie o myśl patriotyczną, że Polska wskazywała drogę do Jerozolimy niebieskiej, usiłowała stworzyć «prawa co wolność ducha zabezpieczają» a prawo to chciał pierwszy wcielić w życie Zborowski. Tylko żeby dojść do tego wniosku, zbudował poeta naprzód trzy akty dramatu na temat wielce naówczas przez się cenionej nauki o metempsychozie dusz, a dopiero w dwu następnych aktach przeszedł do polskich zagadnień polityczno-etycznych. Części te łączą tylko dwie figury, Poloniusa możnowładcy polskiego, i Lucyfera. Nie są one jednak treścią związane i w dwa odrębne światy nas wprowadzają. Narazie nawet nie zajmuje nas poeta

wcale Poloniusem, tylko przedstawia sielanę jego syna Eoliona, ducha mocnego, niegdyś faraona egipskiego, który w Polsce w Dziewicy rybackiej odnajduje swoją siostrę i kochankę Atesse, niegdyś również faraonównę egipską. Syna Poloniusa mają w Polsce za wariata a jest on właściwie nowym wcieleniem dawnego męczennika egipskiego. Dziewica rybacka w czasie przechadzki z Eolionem nad jeziorem, wpada w wodę i przenosi się do królestwa oceanid, w którym zastaje Lucyfera, główną figurę następnych aktów. Po zakończeniu bowiem sielanek Eoliona, wracamy do zamku Poloniusa i przytomni jesteśmy jego śmierci. Tu się zaczyna właściwa treść tego dziwnego dramatu i nowy dowód o migracji dusz. W Poloniusa był wcielony duch Zamojskiego i nad nim w niebiosach ma się odbyć sąd za ścięcie przed wiekami Samuela Zborowskiego. Lucyfer jako *advocatus cordis* Zborowskiego, wytacza przed trybunałem Chrystusa skargę na Zamojskiego o krzywdę klienta i w niezmiernie długim prawie tysiącwierszowym wywodzie udowadnia, że Zamojski przez ścięcie Zborowskiego zgłębił polską myśl twórczą narodową. Chodzi tu o obronę polskiej samowolności konfederackiej w starciu z legalną władzą. Lucyfer wyjaśnia trzy tezy nowej wiary emigranckiej, że droga ducha przez Polskę idzie, że przedstawicielem jej był Zborowski i że przez ścięcie go sprawa Boża szkodę poniosła a po części upadek Polski został przyspieszony. Lucyfer zjawił się na tym sądzie z chustką nieznanego szlachcica, który ją umoczył w krwi ściętego Zborowskiego i zemstę zaprzysiągł. Wyrok w niebiesiech wypadł taki, że Zborowski osiąga słoneczność świętych towianistycznych a Zamojski zostaje skazany na pokutę i odesłany w przestwory kosmiczne, żeby wyczekiwał nowych wcieleń w nowych Poloniusów. Tekst tego dramatu jest fragmentaryczny i nosi znamiona bezpośredniego natchnienia, nieprzetrawionego przez refleksję porządkującą. Nie był wcale przegna-

czony do ogłoszenia. Dziwna jego teza wydaje się dziś anachronizmem. Ale emigranci uważali się za konfederatów i walka ich z legalną władzą nie była walką z polskością ale z rzekomo legalną władzą zaborców.

Z *Samuela Zborowskiego* widać, że Słowacki za-
jął się żywo pomysłem metempsychozy. Na podstawie
też tego pojęcia zaczął pisać wielką epopeę *Król-Duch*
o duchu kształtującym dzieje Polski i wyrabiającym
stopniowo naszą zbiorową psychę przez kolejne wcie-
lenia się w biegu dziejów w przewodnie jednostki na-
szego narodu. Sam powiada, że chciał opisać «prze-
święte żywoty jasných duchów» Polski. Jest to olbrzy-
mi, może najwspanialszy pomysł naszej literatury, ma-
jący trwałą wartość, bo istotnie w dziejach narodów
mają wielkie znaczenie wybitne jednostki. Pomysł
przejęła skwapliwie nasza ideologia narodowa i dziś
się nim kierujemy. Pokrewny jest poniekąd nauce
o hero-worship Carlyla. Gdyby go wykończył, byłby
może doniosłość *Pana Tadeusza* w literaturze naszej
nieco obniżył. Niestety zdołał wypracować zaledwo
cztery rapsody. Jeden wydał (1847) a inne pozostały
w rękopisie. W dziele tym musiał zaczepić o początki
naszego narodu. Pisze, że układa «pieśń wyjętą z przed-
wiekowej pamięci». W tym, co wykończył, wyjaśnił
tylko cztery stopnie w rozwoju naszej narodowej du-
szy, mianowicie, skąd się wzięła cierpliwość i wytrwa-
łość w Polsce, kiedy zaczęło się zło w Polsce czyli po-
czątek sił antychrystowych, jak nabyliśmy wyższych
pojęć moralnych a w szczególności pokory w następstwie
przyjęcia chrześcijaństwa, a wreszcie, jak się rozwinął
w nas pociąg do zmysłowej uciechy przez wpływ Rusi
i Wschodu.

Wielka ta budowla musiała się oprzeć częścią na
podaniach, a częścią na rzeczywistej historii. Poeta na-
wiązał do *Lilli Wenedy*, skąd widać, że wśród pisania
tamtej tragedii jakąś dalszą kronikę dramatyczną za-
mierzył i w niej następnie punkt oparcia dla tego dzieła

upatrzył. Za pierwszego króla-ducha Polski uznał Popiela, syna Rozy Wenedy, wielkiego mocarza z czasów wędrówek ludów. W rapsodzie I podaje jego biografię, jak został wojewodą u Lecha, musiał uciekać za granicę, przy pomocy hordy germańskiej zdobył «Lechową purpurę», przez okrucieństwo metodą Iwana Groźnego kształtował naród i w następstwie zatargu z wojewodą Swintynem zginął. Po jego śmierci nastąpiło niejako interregnum. W rapsodzie II opowiada, jak Pycha, żona Piasta, sztukami czarodziejskimi usiłowała pozabawić tronu młodszego syna Ziemowita, któremu aniołowie goszczący w Polsce dali błogosławieństwo. Niestety to jej się nie udało. W rapsodzie III o drugim królu-duchu, Mieszku, wступujemy już na grunt historyczny. Król ten przez przyjęcie chrześcijaństwa wnosi wyższe zasady etyczne. Po przejrzeniu z ślepoty od urodzenia, rodzice żenią go z księżniczką czeską Dubrawną. Ale kapłanka Oda burzy pogan przeciw niemu, sąsiednie ludy napadają i klęskę mu zadają. Upokorzony nabywa jeszcze większej wrażliwości moralnej i umierając ma wizję o przyszłości Polski, jak bohaterzy romansów rycerskich. Następuje czwarty rapsod, na legendzie o św. Stanisławie oparty. Trzeci król-duch Polski, Bolesław Śmiały na wyprawie kijowskiej nabywa skłonności zmysłowych i pogrąża się w rozwiozłości. Odwołany do kraju, zmienia się w rozpustnika i odwodzi od męża piękną mieszkę Krystynę. Św. Stanisław i kilka rodów polskich występują przeciw niemu. Obłożony klątwą, pozywa św. Stanisława o przywłaszczenie wsi Piotrowiny. Trzeci król-duch zasiada na sądzie. W tym zjawia się Piotrowin i tu się rękopis urywa.

Wspaniały ten utwór jest kombinacją materiału podaniowego i historycznego z przypomnieniami literackimi, zmienionymi w bogatej wyobraźni Słowackiego w błyskotliwe pasmo opowiadawcze. Roi się w nim wprost od zdumiewających ustępów. Szczegól-

nie może zastanowić kradzież ducha i uśpienie Polski przez Pychę, a następnie rozbudzenie jej przez Ziemiowita w rapsodzie II. W rapsodzie III zwraca uwagę wysłanie swatów po Dubrawnę do Czech i wesele jej z Mieszkiem, przedstawione w oparciu o obyczaj ludowy. Dzieło świadczy o potędze wyobraźni i wysokiej kulturze literackiej poety. Zachowało się z niego bardzo wiele wariantów z bardzo pięknymi ustępami. Najwięcej zaciekawia pieśń o pobycie Popiela w zaświatach, którą uważa się czasem za rapsod II. Warto dodać, że to jest jedyny utwór Słowackiego, w którym używa wielu nowotworów, gdy zwyczajnie bez nich doskonale się obchodził.

VI. ROZKWIT ROMANTYZMU W KRAJU

(1832—1848).

Gdy nad Sekwaną, na emigracji, romantyzm polski dochodził do zupełnej dojrzałości i zakładał silne zręby wielkiej naszej literatury, w kraju również objawiła się dosyć żywa twórczość literacka, zależna w znacznej mierze od nieszczęsnych stosunków podziałowych. Powstanie listopadowe rozszerzyło poczucie budzącej się do nowego życia polskości na zabory, które dotychczas w literaturze romantycznej nie brały udziału. Mapa literatury polskiej się zmieniła. W ruchu romantycznym po powstaniu zaczyna współdziałać Kraków, Poznań, Lwów. Literatura polska zyskuje szersze podłoże i krzewi się w rozmaitych kierunkach. Ale postępy naszej literatury w kraju nie dadzą się porównać z świetnym rozwojem romantyzmu na emigracji. Pisarze w kraju przebywający nie marzą o wielkich dziełach. Cele ich działania były inne, obudzenie życia literackiego na miejscu i upowszechnienie hasła romantycznych. Na drugim dopiero planie mogła się zjawić myśl o wysokiej sztuce. Romantyzm rośnie w kraju nie wwyż ale wszecz. Za to można podziwiać wielką żywotność tej literatury. Krzewiąc się w wielu ogniskach, powoływa do działania licznych autorów, jest bardziej z życiem rzeczywistym narodu związany. Pobyt w rozmaitych prowincjach dawnej Polski stawia pisarzem inne wymagania, zmusza do liczenia się

z miejscowymi potrzebami. Regionalizm Mickiewicza staje się dla nich punktem wyjścia. Udział w tej pracy biorą przeważnie nowe siły. Czasem wspomagają ich poeci, znani z dawniejszych czasów. Wielkich imion tu nie ma, choć niektórzy z nich uzyskali nieco szerszy rozgłos. Kordony zrobiły swoje. Ale miejscowe zacięcie tej literatury ciekawi, a na korzyść jej da się powiedzieć, że czerpie soki żywotne z właściwego nam podłoża etnograficznego. Przygotowuje grunt pod równomierną uprawę naszej literatury na całym obszarze dawnej Polski, ujednostajnia poziom wymagań artystycznych w rozmaitych prowincjach, a zasilając się coraz nowymi siłami, otwiera sobie piękną przyszłość. W pierwszym szesnastoleciu po upadku powstania jeszcze to tak jasno nie wystąpiło, jak w następnych latach. W okresie między r. 1832—1848 literatura emigracji przyćmiewała stanowczo literaturę krajową, która podążała za nią z trudem ale pewnym krokiem.

Przegląd romantyków krajowych zaczniemy od Krakowa. Był to naówczas ostatni skrawek rzekomo niezależnej Polski, którego zniknięcie z karty geograficznej w kilkanaście lat po powstaniu listopadowym wywarło większe wrażenie na zagranicy, niż w kraju. Zajmowano się tu dosyć żywo nauką, która oczywiście pociągała starszych, a młodzież uwielbiała romantyzm. Wyobrazicielem jej był Edmund Wasilewski, byronista krakowski, drugi typ szalonego romantyka po Gosławskim. Nawiązał do idei Mickiewicza z okresu kowieńsko-wileńskiego, kładąc nacisk na podmiotowość i regionalizm. Indywidualizm swój zaznaczył w głośnym niegdyś wśród młodzieży wierszyku *Drzym sobie duszo* z zachętą ironiczną do drzemki duchowej wobec krótkości życia i bezcelowości prometejskich uniesień. Krytyczne stanowisko wobec szerzącego się w Krakowie byronizmu, zajął w wierszu *Anti-ironia życia*, w którym polemizuje z przesadnym byronizmem, ironię uznaje za modny sposób zachowania towarzyskiego,

ale od pesymizmu radzi bronić się siłą woli i obcowaniem z przyrodą i nigdy nie dopuścić do głębokiego zgorzknienia. Jak Mickiewicz w *Dziadach* wileńskich, tak Wasilewski w *Dziecku szalu* wyraził wcale wymownie uświadomienie osobiste. Jest to «dzika pieśń samotnika», skarga na zawód miłosny, opierająca się w połowie o rzeczywistość, a w znacznej mierze przez wyobraźnię uzupełniona. Z ogniem i temperamentem opowiada o swej pannie i zakochaniu. Wyrzuca, że go nie zrozumiała, a on ją przeidealizował, «swych myśli wiosnę kochałem w kobiecie», powiada. Do tych żalów dołącza fantazję, jakoby zaciągnął się do wojska a myśl o niepodległości uchroniła go od rozpacz, co z przebiegiem jego życia nie pozostaje w zgodzie. Wreszcie krytykuje siebie śmiało, że za dużo myślał o sobie i za nadto burzył się i miotał. Spowiedź czyni wrażenie wylewu szczerych choć z pewną przesadą wypowiedzianych uczuć niezbyt zrozpaczonego kochanka. Gdy się upokoił, napisał piękny i dosyć namiętny wierszyk *Róża* na cześć kwiatu, upiększającego rozmaite stany życia ludzkiego, który znany jest dzięki muzyce Moniuszki.

Obok poezji z życia znajdujemy w zbiorze wierszów Wasilewskiego poezje na temat czynu. Romantyzm wykwił w Krakowie w kołach politykującej i spiskującej młodzieży. Jak niegdyś Goszczyński na Ukrainie, tak obecnie Wasilewski w Krakowie został piosenkarzem młodych konspiratorów. Dalekie echa *Ody do młodości* odżywiają w jego poezji. W wierszu *Burza* wyraża przekonanie, że świat powstał z burzy i burzy potrzebuje. W *Upominku poetom* wita towarzyszków, jako «młodych olbrzymów» i wzywa, żeby świat oczyścili z przesądów kału i przygotowali na nadejście nowej wiosny ludów. Mniej wyraźne pod względem politycznym a pełne zuchowatości i tężyzny są jego śpiewne i polotne piosnki, niegdyś dobrze znane w Polsce: *Wesolo żeglujmy wesolo z zachętą do poświęcenia i słu-*

zenia wielkim celem ludzkości i obietnicą, że młodzież czeka zwycięstwo; i druga *Hej bracia orły do lotu* z przekonaniem, że młodzież przyzwyczajona do górnych myśli, powołana jest zarazem do budzenia w narodzie odważnych postanowień.

Największą chwałę przyniosły Wasilewskiemu krakowiaki. Regionalizm krakowski zapewnił mu trwale imię w literaturze. Naśladuje nie tylko styl ludowy z epiforami, anaforami i repetycjami ale przede wszystkim używa metryki ludowej. Krakowiak jest u niego piosnką omal nie epigramatycznej zwięzłości, ujętą w dwuwiersze dwunasto i czternastozgłoskowe z wyraźną średniówką po szóstej lub ósmej zgłosce. Tworzy je z obserwacji obyczaju wiejskiego: *Wesoły, szczęśliwy krakowiaczek ci ja*, w którym wypowiada zadowolenie krakowiaka z malowniczego stroju i dobrego urodzaju. W innym wierszyku: *Zapomniane skrzyпки moje zagrajcie od ucha* wyraża przekonanie, że nigdy nie należy tracić nadziei i zawsze upornie w nią wierzyć i wyczekiwać jej. Jeszcze bardziej wsławiły go krakowiaki o gmachach i zabytkach krakowskich, powszechnie znane w Polsce: *Patrz maryacka, Na Wawel na Wawel, Dzwon Zygmunta*. Pomniki Krakowa wielce go zajmowały i zamilowanie do nich budził. Dzisiejszy kult Krakowa bierze początek z pietyzmu, jakim dawna Rzeczpospolita otaczała pomniki miasta. Patrząc na nie, Wasilewski lubił się rozmarzać i odczuwał nie tylko ich piękno ale zarazem znaczenie historyczne. W poemacie *Katedra na Wawelu* (1846) upamiętnił dumanie u stóp marmurowego pomnika Piotra Kmity u wejścia do katedry. W miejscu tym przejął go żal, że powstanie kościuszkowskie i listopadowe ostatecznego celu nie osiągnęły. Przybył jako autor piosnek konspiracyjnych siły do dalszego działania poszukiwać. W poemacie nie odczuwa się zbyt wielkiego natchnienia, a przecież wpływ jego odezwał się w *Akropolis* i *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego.

Kraków miał jeszcze jednego mniej znanego poetę Franciszka Żyglińskiego, malarza, ucznia Stattlera. Uprawiał poezję ściśle osobistą, poufałą, unikającą wszelkiego rozgłosu. Pisywał liryki tęskne, rzewne z doznawanych wrażeń, czasem z punktu widzenia malarzkiego, jak *Witanie wiosny* na tle krajobrazu krakowskiego. Skarżył się na niedolę i rozczarowanie w wierszykach pełnych rozpaczy: *Do malarza*, *Przecucie*. Osobnym rodzajem jego poezji były fantazje patriotyczne o Polsce kirem odzianej, serdeczne, przeczulone: *Czarna sukienka*, *Szalona*, pomyślane zapewne pod wrażeniem *Czarnej sukienki* Gaszyńskiego. Jedną z nich *Polatuj nad groby* cieszyła się niegdyś większym rozgłosem. Rodzaj ten przybrał u niego z czasem odcień religijny. W *Trójspiewie aniołów* opisuje zjawienie się nad Polską trzech aniołów: wiary, nadziei i miłości, które rzucają na Polskę rozmaite kwiaty i osobne życzenia jej przynoszą.

Wielkopolska, najoświecenijsza w tym okresie prowincja, uwolniona od dawnego błędu organizacyjnego społeczeństwa Polski, poddaństwa ludu, wydała poetę znacznie głębszego i zdolniejszego, niż rzeczpospolita krakowska, Ryszarda Berwińskiego. Był to ognisty ludowiec i polityk, który wyrósł na agitacji demokratycznej. Talent znaczny ale charakter nieumiarkowany i niewytrwały, rychło zmarniał. Można go uważać za trzeciego szalonego romantyka, obok Gosławskiego i Wasilewskiego. Nawiązał, jak w Krakowie, do idei Mickiewicza z okresu kowieńsko-wileńskiego. Silnie zaznaczał w pismach swoją osobowość i regionalizm. Zaczął od etnografii. Ogłoszeniem w przeróbce literackiej kilku powiastek z pod Środy w *Przyjacielu ludu* leszneńskim zwrócił po raz pierwszy uwagę na siebie (1838). Zachęcony tem, udał się nad Gopło w celach badawczych i zwiedzając okolice, wygotował pierw-

szą większą kompozycję w stylu romantycznym *Bogunka na Gople* (1840). Balladowe utwory w tym zbiorze nie budzą większego zaciekawienia. Powiastka o księciu nadgoplańskim Sokole, zapalonym myśliwym, który utopił się w jeziorze a dziś jako upiór cwałuje po borach na ognistym rumaku, bardzo zająć nie może. Toż *Pieśń o Bogunce*. Ale do tych próbek dołączył Berwiński dwa wiersze, które współczesnych żywo poruszyły i nazwę wajdeloty wielkopolskiego mu zjednały. Silnie uderzył w nutę patriotyczną. W *Pieśni o założeniu Gniezna* wyraził żal za utraconą wolnością. W epilogu *Wieża kruszwicka*, natchnionym głośną odą Leopardiego *All'Italia*, wezwał rodaków do rozdmuchania poczucia wolności, tkwiącego w ludzie wielkopolskim. Te poezje otwarły mu salony poznańskie. Wciągnięty w inne stosunki, z etnografa, marzyciela i wajdeloty, zmienił się w salonowca. Nowe życie wydało zbiorek erotyków silnych, przypominających realistyczne erotyki odeskie Mickiewicza, czasem trochę Petrarke, *Księgę światła i złudzeń* (1844). Szczególnie pociągają poezje z czasu zalotów: *Pierwsze sny*, *Jawnogrzecznicę* z wyznaniem, że wdzięki panny stanowią pokusę; *Błogosławieństwo* z obietnicą rozkoszy, jakie panna znajdzie w jego uniesieniach; *Dwie próby śpiewaka*, złożone z dwu sprzecznych wierszyków, jednego proszącego o przyjęcie oświadczenia a drugiego szyczącego z tego samego oświadczenia. Miłość ta długiej historii nie miała. Zakończenie jej wydaje naprzemian to czule i wzruszające wierszyki, jak *Moja gwiazda*, to znów opryskliwe, jak *Ostatni Romeo*. Dopiero po znacznej przerwie po rozstaniu powstała serdeczna i natchniona skarga *Wspomnienia*, na wzór *Chant d'amour* z *Nouvelles méditations* Lamartina, o wahaaniach, jakich doznawał w czasie tej miłości, i z oburzeniem na intrygi, które przyspieszyły jej zerwanie.

Drugą wiązanekę poezji nazwał *Księgą życia i śmierci* (1844). Tu już występuje nie jako śpiewak

miłości ale jako polityk, agitator i czerwony radykał. Korzysta z podróży po ziemiach polskich, która co innego wydała u niego, niż Pola. Jest to zbiór niezmiernie ciętych i namiętnych wypowiedzeń przeciw religijności i klerykalizmowi w wierszach: *Ubogim w duchu*, *W Częstochowie*; przeciw optymizmowi emigracji i deklamacjom patriotycznym na wieczorkach listopadowych: *Bohaterom dni naszych*, *Majówka*. Najmocniejsze cięgi dostają się bylemu Królestwu za objawy lojalności wobec cara w dialogu *Warszawa*, a szczególnie rzeczypospolitej krakowskiej za ludzenie się urojoną wielkością. Ocena Krakowa z przypomnieniem dawnego znaczenia tego miasta w niepodległej Polsce, wywołała piękny ale mocno ironiczny wierszyk *Wawel i Kraków*. Z podróży po Polsce odniósł bard wielkopolski wrażenie, że przeszłość zgrzybiała przestała już zagrzewać do czynu pogrobowców. Przeszłość straciła znaczenie, trzeba dążyć energicznie do zmiany, zapisuje w wierszu *Powrót z pielgrzymki*. Ale tu jeszcze nie kończy się jego ocena położenia współczesnej Polski. Podróż ta wskazała mu zarazem program przyszłości. Dziwna rzecz, w Krakowie na kopcu Kościuszki objawiły mu się nowe widnokreśli. W wierszu *Mogila Kościuszki* uznaje upadek powstania listopadowego za wielką katastrofę, właściwy potop warstwy szlacheckiej, po którym długo z rozpaczą płynął aż na mogile Kościuszki chłop wsparty o kosę wskazał mu przyszłą polskiego «świata kolebkę». Żeby ta idea stała się jaśniejszą Wielkopolanom, ułożył piosnkę *Na Gople*, w której uznał przeszłość szlachecką za trupa, nad którym wzniósł się wreszcie «nieśmiertelny lud». Berwiński był skłonny do prędkich i dalekich uogólnień. Pochwycawszy ideę główną, posuwa się w zapale agitatorskim dalej i pisze marsylianekę polską *Marsz w przyszłość*, która mogła zgrozę w kołach arystokratycznych wywołać a właściwie była już przygotowana *Nieboską komedią* Krasin-skiego. W wierszu tym wzywa młodzież do walki

z starym porządkiem rzeczy, uchwycenia «palki i noża» i wyprawienia się przez «czerwone morze krwi» dla zdobycia ziemi obiecanej i lepszej przyszłości.

Postawiwszy społeczne zagadnienia ówczesnej Wielkopolski na ostrzu noża, postanowił zerwać z warstwami, które go dotąd przyjaźnią darzyły, i napisał *Don Juana poznańskiego*, na wzór oczywiście ostatnich pieśni *Don Juana* Byrona. Było to drugie w literaturze polskiej naśladownictwo wojowniczego poematu lorda angielskiego, choć na znacznie skromniejszą miarę wykonane, niż *Beniowski* Słowackiego. Treść tego poematu osnuł na skandalicznej przygodzie, zdaje się z własnego życia zaczerpniętej, o skłonieniu do wyznania miłosegno dwudziestoletniego naiwnego młodzika przez trzydziestoletnią pannę Anielę, spłoszeniu tej parki na schadce i ucieczce młodego kochanka przez taras zamkowy w pole. Nikłą kanwę powieściową przepoił wzorem Byrona namiętą satyrą na obywatelstwo wielkopolskie, zarzucając mu bezmyślny i próżniacki sposób życia, wstętu do wyższej ogłady i obojętność dla literatury narodowej. Wielkopolskę nazwał prowincją «polsko - germańską arystokratyczno - pańsko - filozoficznie kapłańską». Oburzenie wywołał oczywiście wielkie, z którego skorzystał, aby je powiększyć. *Parabaza do Don Juana poznańskiego* miała poprzednią satyrę umocnić. Opowiada, że spotkał autora tego dramatu, którego wszyscy w Poznańskim uważali za wariata, jak *Króla zamczyska* w innej stronie Polski. Nastawienie obywatelstwa poznańskiego do *Don Juana poznańskiego* gniew jego tylko podniosło. Przyznaje mu zupełną słuszość i jego zarzuty rozszerza. Wielkopolanom można wytknąć jeszcze większe wady, niż w poprzedniej satyrze, mianowicie płaszczenie się przed Niemcami. Panująca warstwa w tej prowincji upada coraz niżej «podłością mężów» i «zepsuciem niewiast». Zdałoby się więcej takich satyr i częstszych, aby trafić do twardych sumień poznańskich «rycerzów podwią-

zki». Dziś tylko «burzyć» należy, aby przygotować lepszą przyszłość tej prowincji.

Polemika ta tak znużyła Berwińskiego, że postanowił pożegnać się z twórczością artystyczną i uczynił to w wierszu zuchwałym i nietaktownym a przecież niepozbawionym pewnego wdzięku poetyckiego *Ostatnia spowiedź w starym kościele*. Jest to zbiór ustępów częścią elegijnych a częścią satyrycznych, zawierający rodzaj autobiografii poety. W utworze tym opisuje cały bieg życia i wszystkie przełomy. Opowiada, jak się sparzył na miłości, rozczarował do religii i ksiązek a wreszcie wszedł w świat żywych i także w tym świecie zraził się do towarzystwa i społeczeństwa i obecnie w nic i nikogo wierzyć nie może. Biografia jest wielce ciekawa dla poznania współczesnych trudności w życiu poetów. Poucza nas o tych stosunkach podobnie, jak *Godzina myśli* Słowackiego. Ujmujący jest zwłaszcza ustęp o dzieciństwie, życiu domowym i rodzinnym w zaraniu lat zgorzkniałego poety wielkopolskiego.

Południowa Polska z Lwowem na czele miała gorsze warunki do uprawy literatury polskiej, niż Poznań i Kraków, a mimo to romantyzm przyjął się tu na dobre po powstaniu listopadowym i rozkrzewił się wcale bujnie i stanowczo. Ucisk metternichowski nie pozwolił poetom myśleć o polityce. Za to tem swobodniej można było się oddać eksperymentom literackim. Opierając się o regionalizm mickiewiczowski, zamierzano stworzyć osobną szkołę czerwonoruską, która właściwie nigdy nie doszła do skutku. Zabrakło talentów i gorącego oddania się tej idei. Miała to być poezja, opierająca się o ściślejsze studia nad Polską średniowieczną i wzorująca się na stylu starożytnych zabytków literatur słowiańskich. Pierwszy zajął się nią Łucjan Siemiński, późniejszy nowelista i krytyk literacki. Zawadziwszy w młodości o Lwów (1832), przełożył bardzo

starannie *Rękopis krółodworski* i wydał go z objaśnieniami i uczonym wstępem o starożytnościach słowiańskich (1836). Następnie puścił się na tworzenie historycznych wierszyków: *Trąby na Dnieprze*, *Potrzeba warneńska*, które zbyt wielkiego powodzenia nie miały. We Lwowie niezbyt długo gościł. Bawiąc w Strassburgu, wydał *Trzy wieszczby* (1841). Jest to zbiorek starożytnych wieszczb o przyszłości Polski, z wyrażeniem nadziei bliskich zmian politycznych w Europie i z wezwaniem poetów, żeby śmiało hymny wolności zanucili. Jeden ustęp udramatyzowany odnosi się do przepowiedni ks. Marka a drugi zawiera wróżby Wernyhory o przyszłym pogodzeniu się Polski z Rusią. Książeczka zrobiła niejaki wrażenie na emigracji i dla twórczości Słowackiego ma pewne znaczenie. Siemieński jednak w dziejach poezji polskiej nie miał zająć zbyt wybitnego miejsca. Drugim uczestnikiem szkoły czerwonoruskiej, ale tylko w młodszych latach, był August Bielowski. Przetłumaczył dla tej szkoły *Słowo o pulku Igora* (1833) a następnie utworzył *Pieśń o Henryku Pobożnym*, powiastkę barwną o kłesce lignickiej, stylizowaną według starosłowiańskich poematów, z niezmiernie sumiennym i artystycznym spożytkowaniem wiadomości kronikarskich. Pióru jego zawdzięczamy także szereg ulotnych piosnek na temat wspomnień kresowych. Bielowski również rychło zaniechał poezji, przerzucił się do badań historycznych i zapoczątkował doniosłe wydawnictwo *Monumenta Poloniae historica*. Czytając jego wiersze z lat młodości, uczuwa się żal, że tak prędko porzucił uprawę poezji.

Po tych dorywczych zabiegach zwolenników czerwonoruskiej szkoły, zdawało się, że kierunek ten uzyska prawdziwego twórcę w Dominiku Magnuszewskim, rodowitym warszawiaku, który pojawił się w tych stronach i ożeniwszy się dobrze, osiadł w Nadpruciu. Można go uznać za czwartego szalonego

romantyka, po trzech wymienionych. Próbował się w rozmaitych rodzajach literackich a największą zdolność okazał w elegii. W myśl programu czerwonoruskiej szkoły ułożył w poważnym nastroju epicko-elegijnym *Echo z Nadprucia*, rozmyślanie i żal za minioną sławą tej krainy, i *Wołoszczyznę*, rozmowę w stylu starosłowiańskim dębów pogranicznych nad Prutem, wyrażającą również uzalenie nad przeszłą sławą tych stron, oraz ubolewanie nad małościowością obecną. W tych dwu wierszach Magnuszewski przypomina nieco Berwińskiego. Niestety podobnych utworów więcej nie pisał. Ale elegii nie porzucił, zmienił jej nastrój i osobistej historii poświęcił. *Dwie piastunki* są wzruszającym autobiograficznym wspomnieniem dzieciństwa i późniejszych losów poety. Piosnka *Pływałem, dumalem na moim czółenku* ujmuje pokrewne rozmyślanie nad sobą w czasie przejażdżki po Prucie. Magnuszewski zjawiał się we Lwowie jako dawny współpracownik teatru *Rozmaitości* w Warszawie i wystawił sztukę melodramatyczną *Rozbójnik salonowy*, która zrobiła pewne wrażenie. Odtąd dramatem nie przestał się zajmować i z pamięcią o *Barbarze Radziwiłłownej* Felińskiego utworzył szkic dramatyczny *Barbara jeszcze Gasztoldowa żona* (1843), przedstawiający wcześniejsze dzieje tej samej bohaterki. Robił do niego bardzo sumienne studia źródłowe. Niestety sztuka nie bardzo się udała. Chodziło o skreślenie zalotnej kobiety i miłostek lekkomyślnego królewicza z mężatką. Temat niezbyt dramatyczny wydał mało składną wiązanek rozmaitych dialogów. Sztuka pojawiła się w programowym wydawnictwie *Niewiasta polska w trzech wiekach*, które miało zwrócić uwagę na konieczność lepszego opracowywania charakterów żeńskich w powieści i dramacie. Znalazła tu miejsce także bardzo zajmująca powiastka *Posiedzenie Bacciarellego* z ostatnich lat panowania Stanisława Augusta. Magnuszewski nie porzucił studiów dramatycznych do końca życia, które

niestety bardzo wczesnie się przerwało. Ostatnim jego dziełem jest *Dramat w naturze* (1844), znamienity poemysł romantyczny w wielkim stylu z bardzo nikłym wynikiem. Są to dialogi rozmaitych żywych i nieżywych tworów przyrody: kwiatów, motylów, stawów, księżycy, toczone w trzech porach dnia: o świcie, południu i zmierzchu. Mielśmy dostać jakiś głębszy poemat filozoficzny o życiu natury w ciągu całej doby a otrzymaliśmy utwór dydaktyczny, niezbyt wnikliwy i zajmujący.

Szkoła czerwonoruska znalazła dzielnego sojusznika w głośnym śpiewaku *Pieśni Janusza*, który o czerwonoruszczyźnie wcale nie myślał ale miał się zmienić w gorliwego szerzyciela romantyzmu i znakomitego pisarza w południowej Polsce. Czuły, rzewny, towarzyski, bez odcienia heroicznego, żądny poczytności i szybko dzieła wykończający, szedł *W i n c e n t y P o l* własnym torem i gotował pożądane zmiany w literaturze danej prowincji. Po upadku powstania i przeprowadzeniu kolumny emigrantów z Elbląga do Lipska, wrócił do kraju i długo tułał się, nie mogąc znaleźć stałego zajęcia. Dwie podróże do Tatr w r. 1835 pobudziły go do napisania zbiorku liryków *Z podróży*, w którym okazał zajęcie dla tematu, odkrytego niedawno bystrym okiem Goszczyńskiego. Zbiorek złożył z opisu wrażeń górskich, przygód podróżnych i spostrzeżeń nad góralami i ich obyczajami. Jako romantyk przepelnił go czynnikami etnograficznymi, zużytkował podania góralskie o wielkoludach, nieco legend pobożnych i przysłów z ust ludu. Nie mając jeszcze silnej osobowości twórczej, powodował się w ujęciu swych wrażeń nastrojami *Sonetów krymskich* Mickiewicza, sielankowymi rozmarzeniami Brodzińskiego i dowcipnymi erotykami warszawskimi Witwickiego. Nieobytym z romantyzmem czytelnikom dawał stop rozmaitych nastrojów starszych romantyków. Poruszył temat świeży a z zbyt wielkim smakiem go nie wyko-

nał. Starając sobie wyrobić styl własny, szafował obficie potocznymi uwagami, mniej lub więcej głębokimi. Zdobył się na zbiorek, który można cenić ze względu na treść, upowszechniającą wśród szerszych kół wiadomości o piękności Tatr i ciekawościach życia góralskiego.

Osiadłszy na dzierżawie w Kalenicy w Sanockim i ożeniwszy się (1836), miał czas wejść w siebie i zmienić się w elegika, jak współcześnie Zaleski na emigracji. Powód do pisania na tym odludziu dają mu potoczne okoliczności życia, wesele w sąsiedztwie, święto Nowego Roku, nadejście poczty, spotkanie ubogiego na drodze. W małym zbiorze piosenek *Z życia* wielbi swoje ognisko domowe, skarży się na ciężkie położenie Polski i jedyną rozkosz znajduje w rozmyślaniach o wielkiej przeszłości narodowej. Najżywszy wierszyk *Wszakż to pono trąbkę postyszałem*, napisany z okoliczności otrzymania świeżego numeru *Przyjaciela ludu* leszczyńskiego, mówi o przyjemności, jaką mu przynoszą artykuły patriotyczne tego pisma, pobudzające do dumania o dawnej Polsce. Prześliczny jest wiersz zakończający zbiorek *Jako świat stary narody dzierżą*, w którym określa, jak z cierpień i łez polskich rodzi się pieśń i sztuka polska. W Kalenicy obmyślił, jakie rodzaje literatury w kraju utworzyć należy, aby romantyzm do potrzeb miejscowych zastosować. Emigracja o to troszczyć się nie mogła, literaci w kraju żyjący musieli ją zastąpić. Pierwszym okazem tej krajowej literatury była gawęda *Przygody Benedykta Winnickiego* (1840), która w okresie pozytywizmu doznała wielce nieprzyjaznej oceny. Tymczasem rodzaj ten nie z estetycznego ani etycznego punktu widzenia sądzić należy ale z czysto historycznego.

Jako syn urzędnika państwa zaborczego, Pol nie należał do żadnej warstwy polskiej i musiał się w jakichś kołach zadomowić, jeśli miał nadal uprawiać poezję polską. Wybrał warstwę ziemiańską, jako ma-

jąca pewne znaczenie w czasach rządów metternichowskich. Aby się właśnie tym warstwom zalecić, stworzył gawędę staropolską, opartą na literaturze narratorskiej tej samej, z której po części Mickiewicz korzystał w *Panu Tadeuszu*. Tylko nastrój jego powiastek jest znacznie niższy, nie liczący na wybredny smak literacki wykształconych osób, zastosowany do upodobań przeciętnego rolnika, kładący nacisk na efekty jaskrawe, śmiech albo zdziwienie wywołujące. W miejsce modnej poprzednio powiastki orientalnej w stylu Byrona, wprowadzał odmiankę epiczną, tu i ówdzie podgórskie humoreski Wacława Potockiego przypominającą. Swobodę artystyczną przyznał sobie wielką. Odmiankę swą zasadzał na luźności epizodów, nadawaniu im dowolnej rozciągłości i języku potocznym, okraszonym przysłowiami łacińskimi i drastycznymi zwrotami. Arcydziel te założenia wydawać nie mogły. Ale były dobrze na daną chwilę pomyślane, skoro się przyjęły, rozwinęły, naśladowców znalazły i na jakie dwadzieścia pięć lat zapanowały w naszej literaturze, powołując nawet do życia osobną *komedię kontuszoną*. Może nawet w tym czasie, gdy romantyzm dopiero w niektórych prowincjach szerzyć się zaczął, były odpowiednim stopniem, gradus ad Parnassum, przed równomiernym rozkrzewieniem wysokiej literatury w całym kraju. *Przygody Benedykta Winnickiego* jest to opowieść o trzyletnim wyczekiwaniu młodego dworzanina cettnerowskiego na odpowiedź na wesołym i rozpasanym dworze Radziwiłła Panie Kochanku i nabraniu tam przez młodzika zbyt dużego animuszu, wskutek czego ojciec go z dworu zabrał i napowrót do pracy rolnej przeznaczył. Opowieść ma na celu zapoznać nas z świetnością dwu różnych dworów pańskich z czasów stanisławowskich i przeciwstawić im surowość panującą w rodzinach szlacheckich. Gawęda czyni pewne wrażenie żywością opowiadania ale treść jej jest błaża i tyczy się bardzo nikłych wypadków. Pewną wadą

w niej jest, że nas autor bliżej nie zaznajomił z wszystkimi dziwaństwami ojca Winnickiego i nie przygotował na to, że syn wyszedł z pod tak surowej dyscypliny domowej i do żmii monitora od dzieciństwa był przyzwyczajony. Dlatego nagłe pojawienie się żmii monitora mogło na niektórych pozytywistach niemiłe wrażenie czynić.

Drugim takim utworem czysto krajowym, o którym na emigracji nikt pomyśleć nie umiał a który Pola bardzo rozślawił i dla młodzieży dawniejszych czasów stanowił elementarz polskości, jest *Pieśń o ziemi naszej* (1843). Jest to obszerny poemat opisowy z dziedziny geografii, którego wartość dydaktyczna i społeczna może się mierzyć prawie z *Śpiewami historycznymi* Niemcewicza. W dziele dzierżawcy z pod Sanoka zaciekawia, że Podgórzanin do «ziemi naszej» liczył Żmudź i Ukrainę a syn Niemca wyrzekał na Niemce-najemce. Poeta poczuwając się do polskości, chciał walczyć z prowincjonalnymi nawyczkami starszego pokolenia romantyków, Litwę Mickiewicza, Ukrainę Zaleskiego, Podole Gosławskiego wcielić w idealne pojęcie nowej Polski popowstańczej i odpowiednią rolę im wyznaczyć w marzeniach młodszego pokolenia. Na miejsce dawnego prowincjonalizmu wprowadza idealną i czysto już poetycką ogólnopolskość, która z życiem rzeczywistym nie pozostawała naówczas w ścisłym związku i tylko dla poety mogła stanowić krainę czystych natchnień. Zdaje on tu sprawę, jak go, dziecko Podgórzka karpackiego, poezje Mickiewicza i Zaleskiego poruszyły, skoro się wybrał na zwiedzenie Litwy i Ukrainy i chciał się przekonać, czy naprawdę te prowincje czują się polskimi i Polacy południowi na współczucie braci z północy i porozumienie liczyć mogą. Po podziałach poczucie jedności w prowincjach dawnej Polski nieco się zatarło i syn napływowego Niemca chciał się naocznie przekonać, że rozbiory pracy historycznej dawnych stuleci jeszcze nie zni-

szczyły. Wyleciał «orłębem z swego gniazda» «odechnął szeroko światem» polskim i z radością wrócił do domu, przekonawszy się, że na tę dawną ojczyznę «od morza do morza» jeszcze jako poeta i literat rzeczywiście liczyć może. W podróży swej nabral rozkosznego przekonania, którym z czytelnikiem podzielić się pragnie i zachęcić go do przedsięwzięcia podobnej «jazdy» i doświadczenia.

Pieśń o ziemi naszej została napisana z planem dydaktycznym, ale moment turystyczny jest w niej jeszcze bardzo silnie uwydatniony. Litwę i Żmudź zwiedza poeta jako turysta i wyraźnie zaznacza, jak się ciekawie fizjognomii ludzi, ubraniom i ich zachowaniu przypatrywał. Toż na Podolu i Ukrainie jest podróżnikiem i opisuje drogi, jary, szlaki i gościńce, którymi jeździć musiał, aby te krainy zwiedzić. Wybierając się z Pińszczyzny na Wołyń, opowiada, jak musiał się zaopatrywać w zapasy kilkudniowe, i przestrzega wędrowca, żeby przed udaniem się w tę podróż o rozmaitych artykułach podróżnych nie zapomniał. Jest to pamiętka zwiedzania ziemi polskiej na wózku koźmi, dla nas omal nie tak mityczna jak podróż Klonowicza galarem do Gdańska, i to osobnego uroku dodaje poematowi Pola i pozwala ocenić, ile trudu znieść musiał, ażeby się na to przedsięwzięcie zdobyć. Podróż wózkiem odbiła się w tym poemacie jeszcze w jednym zabawnym szczególe, mianowicie że poeta musiał w swoim przedsięwzięciu liczyć na gościnność i mimo woli kulinarne względy na wydatne miejsce wysunął. Będąc głodny, cieszył się, gdzie spotkał «ryby, grzyby i wędliny» i stąd zdarza się, że obok pięknych krajobrazów tuż zaraz wspomina o dobrym serze i niezłej wieprzowinie. W sprawozdaniu jego o Polsce można nawet zauważyć szczególną wrażliwość na punkcie gościnności. Gdzie go dobrze przyjęto, tam zaraz chwali «szczerłość ludową», «dobre plemię», a gdzie źle, to strach jak się mści. Dostało się zwłaszcza wielkim pa-

nom z kilku prowincji. Poeta zaznaczył w tym wypadku jaskrawo swoje skłonności demokratyczne z okresu Januszowego, i choć to miała być książeczka dydaktyczna dla młodzieży, oprócz opisów Polski, rozszerzył przy tej sposobności także odcień pewnej nieufności do wielkich panów. Poeta wyobrażał sobie, że wszędzie powinno być tak, jak w idealnym domu polskim, którego obraz na końcu utworu umieścił i gdzie za przybyciem każdego gościa «coraz szerzej w małym domu», bo pan «serce swe otworzył».

Poeta wybrał się na zwiedzenie Polski, aby stwierdzić, co jeszcze w tych krajach z dawnej tradycji pozostało. Litwa mickiewiczowska przejęła go uwielbieniem, z radością stwierdził wszędzie czułą choć ukrywaną pamięć o przeszłości. Za to na Wołyniu i Podolu spotkało go wielkie rozczarowanie. Zauważył tam ucisk ludu i wyniosłość pańską, pomiatanie polszczyzną i popisywanie się francuzczyzną tak, że poeta «szczwany ćwik», jak powiada, ale zapewne źle mówiący po francusku, nie wiedział czasem «z czego począć mowę». Na Podolu znów obruszyły go «półpanki» zarozumiałe «świecące blichtrzem» i nieprzyjazne właściwie narodowości. Lud, średnia warstwa wszędzie mu się podoba ale do panów nie ma już właściwie wielkiego zaufania i znacznie mniej obecnie na nich, niż w *Pieśniach Janusza* liczy. W przeglądzie tym najlepiej wypadła «stara ziemia Piastów». Spotyka tam wszędzie w dworze wiszące na ścianach kordy a w chatach kosę starą. Cieszy się, że w tym kraju szlachta i lud są jednej krwi i wiary i nachwalić się nie może rdzennych ziem polskich. Poeta prawie się wstydzi, że o swoich musi się najlepiej wyrazić, jednak ukochanie własnych stron w nim przemaga i z nieśmiałością ale bardzo stanowczo to zaznacza. Polskę badał Pol pod względem przyrodniczym, etnograficznym, może także ekonomicznym, bo na dobrobyt wszędzie kładzie silny nacisk. Zajmował go lud, panowie i praca na roli i w dziwny sposób

pomieszał obrazki przyrodnicze i etnograficzne z skłonnością dydaktyczną, patriotyczną i swoim sprawozdaniem podróźniczym. Zaczął od Litwy, bo ta dla niego była największą nowością; następnie zwrócił się do Rusi, żeby Zaleskiemu i Goszczyńskiemu dogodzić; a skończył opisem właściwej Polski, którą najlepiej znał i osobno zwiedzać nie potrzebował. Punkt widzenia ma niejednolity, bo w Pińszczyźnie chodzi mu tylko o krajobraz a indziej znów podnosi względy moralne lub społeczne. O należyтым zaopatrzeniu spiżarni szczególnie przy Litwie wspomina, a co jadł na Rusi i w Polsce wcale nie zaznacza. Widać, że na Litwie los mu zdarzył dobrą gospodynię a w innych prowincjach tajemnic gospodarskich mu nie odkryto. Niemniej *Pieśń o ziemi naszej* kobietą ciągle się zajmuje a na końcu gorącą pochwałę przymiotów Polki zawiera. Poeta popadał coraz bardziej w uwielbienie Polek i w nich właściwie najgorętsze wielbicielki swego talentu znalazł. Może nawet od niemczyzny Polki go odwiodły. Obrazków ładnych w tym poemacie wiele. Tylko nuży trochę powtarzanie tych samych wyrazów, po części z nawyczki poety do stylu rozwlekłego a po części dlatego, żeby wybitne rysy pewnego krajobrazu lub wrażenia wpoić w pamięć czytelnikowi.

Wreszcie zauważyć warto, że poeta po polach i stodołach, nawet po kościołach i cerkwiach dosyć dużo chodził, a zapomniał zwiedzać tartaków, gorzelń i browarów a tu i ówdzie może jakiejś fabryczki lub manufaktury. Powiada, że pisze o ziemi naszej t. j. mojej, twojej i wszystkich, a nie wspomina, co się dzieje nad rzekami, pod ziemią a przede wszystkim co ludzie robią w miastach. Jest to więc znów opis Polski wiejskiej w stylu Zbylitowskiego, którymby rozkoszować się mogli nasi dawni hreczkosieje ale który już dla nowoczesnego Polaka nie wystarcza. Bo też ta Polska polowska od starej Polski Zbylitowskiego już się bardzo mocno różniła. Pol zwraca uwagę wszędzie na stosunek

gromady do dworu i widać, że sprawa pańszczyźniana wisi w powietrzu. Idealne stosunki według sprawozdania naszego poety panowały tylko na Żmudzi. Nie najgorzej także miało być na Ukrainie. Za to okropne stosunki zastał na Wołyniu. Pol pilnie uważa, czy dwór i wieś jest polską, czy nie. Chłopi litewscy zadziwiają go oszczędnością, zapobiegliwością, rzetelnością, wytrwałością i rozwagą. Widać, że Mickiewicz dobrze zalecił tę prowincję Polsce. Przecież najbezpieczniejszy czuje się poeta wśród żywiołu polskiego. Lud to wprawdzie zuchwały, jak powiada, ale pobożny, wesóły, szczerzy, dziarski, pracowity, towarzyski, serdeczny. Widać, że pamięć czwartaków i krakusów ujęła go dla tego ludu. Szczególne pochwały, jak zawsze wywoływa w nim oczywiście żywioł kobiecy. Poeta aż się rozplęwa, chwając wieśniaczki polskie. Poemat odegrał wielką rolę w krzewieniu polskości w dawniejszych latach. Pol nie był artystą wysokiej miary ale bardzo zasłużonym szerzycielem polskości w swej prowincji. Sympatią dla pospolitości przypomina nieco lakistę angielskiego Wordswortha, skłonnością do deklamacji Wiktora Hugo. Jako piewca życia domowego podobny jest do serdecznego Cowpera i właściwie bliski naszemu Karpińskiemu.

W byłym Królestwie kongresowym pod rządami Paskiewicza i w Prowincjach zabranych literatura na kilka lat po upadku powstania listopadowego zupełnie zamarła. Z dawnych wileńczyków ostał się głęboko na prowincji Julian Korsak, chroniony od prześladowania stosunkami majątkowymi i ostrożnością w postępowaniu. Pracując z upodobaniem nad literaturą nabierał coraz większej sprawności. *Nowe poezje* (1840) są pisane żywo, płynnie, zgrabnie i stanowią swobodne wylewy uczuć wykształconego literata, który znalazł właściwą formę i w niej się wypowiedzieć umiał. Ele-

gie, odnoszące się do starań o przyszłą żonę, ujmują szczerością i naturalnością. Głośna niegdyś była jego piosnka o miłości *Barkarola* «Po równinie Brenta płynie». Przekłady drobnych wierszów Byrona w późniejszych latach coraz lepiej mu się udawały. Za to w większych kompozycjach okazywał dawną nieporadność. Pięcioaktowy dramat *Twardowski czarnoksiężnik* na temat zbałamucenia żony alchemika krakowskiego przez czarnoksiężnika i wywołania przez to zazdrości małżeńskiej, tylko dzięki poruszeniu zajmującego materiału zasługuje na wspomnienie.

Byłe Królestwo miało naówczas zaszczyt posiadania prawdziwie wielkiego poety, który prześladowań Paskiewicza mógł się nie obawiać, jednak tylko jako poeta bezimienny ogłaszał swe utwory i dzięki majątkowi najczęściej przebywał za granicą. Zygmun t K r a s i ń s k i, sławny autor *Nieboskiej komedii* i *Irydiona*, nie pisał następnie tak wybitnych dramatów. Był to wybuch młodocianej energii twórczej, który powtórzyć się nie miał. Po nich nastąpiły inne i z mniejszą śmiałością obmyślane dzieła. Romantyzm miał rozwinąć w innym kierunku, niż współcześni poeci. Wielką oryginalność, objawioną w poprzednich dziełach, zachował. Rym go kępował, więc pisał prozą. Długo prześladowały go wspomnienia petersburskie. Na ich tle ułożył powiastkę *Noc letnia* (1840). Chodziło o to, jak Polacy mają się zachowywać względem Rosjan. Nachodziły go podobne myśli, jak niegdyś Mickiewicza w Petersburgu. Powiastka powstała z przyczyny wydania Stefanii Radziwiłłówny za księcia Wittgensteina. Polka wychodziła za mąż za służkę carskiego. Przerabiając ten wypadek na kanwę powieściową, dodał rywala-Polaka, w którym się Polka kochała i który zjawił się w jej komnacie w dzień ślubu i oboje śmiercią dobrowolną zginęli. Polka nie została żoną cudzoziemca. Przekonaniem poety jest, że polskie rodziny nie powinny się łączyć z rosyjskimi. Cho-

dziło mu o możne rodziny, nad których losem Mickiewicz szczegółowo nie rozmyślał. Stwierdzić jednak należy, że Krasiński stanął również na przeczącym stanowisku w zagadnieniu o stosunkach polsko-rosyjskich. W powiastce opis wesela panny z cudzoziemcem nie robi wielkiego wrażenia. Rozmowa kochanków przed postanowieniem odebrania sobie życia zawiera już niezwykle wypowiedzenia. Prawdziwie świetny jest rozdział ostatni, przedstawiający dumania starca, ojca panny, wielkiego pana polskiego, nad losem córki. Jest to rodzaj somnambulicznego rozmyślania, zamąconego przeczuciami, przestraszami i wizjami. Starzec siedzi w swej komnacie, myśląc o córce, ale poruszony niepokojem, zaczyna jej szukać po zamku, wychodzi do ogrodu, każe służbie wieść się po jeziorze aż skacze do wody i topi się. To rozmyślanie jest wnikliwym studium psychologicznym. Słowacki pisał o nim sprawozdanie. Druga powiastka Krasińskiego *Pokusa* jest mniej zajmująca. Miała być przestrogą dla młodego Adama Potockiego, myślącego szukać kariery w Petersburgu i mieści właściwie ubolewanie nad słabością duchową renegeatów. Zbliżenie do Petersburga nasunęło Krasińskiemu podobne zagadnienia, jak Mickiewiczowi, ale je w trochę inny sposób ujął i rozwiązał. Trzeba jednak powiedzieć, że w innych warunkach przebywał nad Newą.

Ochłonawszy z wrażeń petersburskich, zwrócił się Krasiński do studiów filozoficznych i rozważań politycznych a owocem ich była książeczka *Trzy myśli po ś. p. Ligenzie* (1840), zebrane w jednostkę wydawniczą po części na wzór *Trzech poematów* Słowackiego, z humorystyczną przedmową w stylu Paska. W wydawnictwie tym uderza naprzód *Syn cieniów*, pierwszy rymowany utwór Krasińskiego, drukiem ogłoszony, zarazem pierwszy ciągle poemat filozoficzny w języku polskim. Wynikł z studiów poety nad Schellingiem i Heglem i zawiera opis przeobrażania się zarodkowej ko-

mórki kosmicznej syna cieniów w syna ziemi a po zrzu-
ceniu przezeń szat człowieczych i pokonaniu zła, prze-
mienienie się tegoż następnie w syna światłości a zara-
zem syna Bożego. Poezja śmiała, ujęta w wymowne
słowa, jest silną afirmacją ze strony Krasińskiego du-
chowosci człowieczej. Mamy w niej świadectwo zajęcia
się Polaków zagadnieniami filozoficznymi, prawie
współcześnie z towianizmem. Inne poezje w tym zbior-
ku ujęte są w prozie. *Legenda* przepięknym językiem
napisana, jest wyrazem współczesnych marzeń o ko-
ściele przyszłości, głoszonych również przez Schellinga.
Jest to opis ostatniej pasterki w bazylice św. Piotra
w Rzymie. Po odprawieniu jej, runęła katedra i ostat-
niego papieża na stolicy Piotrowej, razem z piel-
grzymką ostatnich Polaków przywaliła. Na gruzach
rozpoczął rządy św. Jan Ewangelista, jak to zresztą
wzmianki w ewangeljach zdają się przewidywać. Po-
wiastka świadczy o zachwianiu się wiary Krasińskiego
w trwałość stolicy Piotrowej. Zarazem mieści obszernie
sprawozdanie poety z wrażeń z Kampanii rzymskiej,
przechadzek po Rzymie i zwiedzania bazyliki św. Pio-
tra, uzupełniające zajmująco jego wcześniejsze opisy
Rzymu starożytnego w *Irydionie*. Idea tej powiastki
spodobała się Mickiewiczowi i z uznaniem omówił ją
w wykładach paryskich. *Sen Cezary*, trzeci utwór poe-
tycki w tym zbiorku, wynikał z rozmyślań poety nad
prześladowaniem Polaków w Rosji. Za ramę tej po-
wiastki posłużyło potężne wrażenie, jakie na nim ka-
tedra fryburska wywarła. Jest to wspaniała wizja
w kościele fryburskim pogrzebu Polski i pierwszej
chwili jej zmartwychwstania. Krasiński odważył się na
ważne wyznanie polityczne i uznał wyraźnie dążenie
niepodległościowe emigracji za jedyny trafny kieru-
nek polityczny narodu. Tak otwarcie za polskością ni-
gdy dotąd się nie oświadczył. Prawdziwe natchnienie
pozwoliło mu w *Śnie Cezary* zdobyć się na jeden z naj-
piękniejszych ustępów swej poezji.

Pojawienie się wiersza w *Synu Cieniów* związane jest z historią erotyczną Krasińskiego. Prowadził już od kilku lat romans z mężatką i matką dwojga dziewcząt, marszałkową Joanną Bobrową, znaną nam już z dziejów Słowackiego, ale wierszami swych uczuć nie wypowiadał. Aż tęsknota wśród niedojścia do skutku umówionego spotkania w Kissingen w Bawarii w r. 1836 i przymuszanie przez ojca do zerwania tego stosunku, wywołało w nim ochotę do wierszowania. Nie miał pisać dla tej pani ani jednego wiersza wesołego ale same żale na konieczność zerwania: *Mogłem być z tobą na ziemi szczęśliwy, Serce mi pęka, światło się umyka, Jak anioł spadły leżący w piękności*, wszystkie w antycznych czworowierszach jedenastozgłoskowych. Ułożył też dla niej książeczkę do modlenia w nastroju psalmów i litanii. Miłość ta dopomogła mu do pewnego zmężnienia i zyskania większej samodzielności osobistej. Skłoniła zarazem, że odtąd w twórczości zaczął co raz częściej posługiwać się wierszem i niebawem pewne artystyczne wyniki w tej dziedzinie miał osiągnąć.

Po zerwaniu z panią Bobrową, zawiązał Krasiński drugi i znacznie podnioślejszy romans z mężatką także ale bezdzietną i separatką Delfiną Potocką, dążącą do rozwodu z mężem, który istotnie za kilka lat otrzymać miała. Była to miłość-przyjaźń dwu dusz bratnich, uznających się za zupełnie równe i wspólnie zachwycających się pięknosciami świata i subtelniejszymi uczuciami, które sobie przyznawały. Miała wydać wiele erotyków innego odcienia, niż odeskie Mickiewicza, albo emigranckie Zaleskiego, i dlatego w dziejach uczuciowości polskiej posiadające pewne znaczenie. Odnaczają się raczej siłą, niż wdziękiem. Zrazu poeta wyraża wdzięczność za uczucie, którego doznaje, w wierszykach: *Ledwom cię poznał, już cię żegnać muszę, Znasz co namiętność, czy ty wiesz co piekło*. Potem wypowiada zapewnienie o miłości bez pamięci w poemacie *Z nad wód, gdzie nigdy nie zaszumią bu-*

rze, przypominającym *W Szwajcarii Słowackiego*. W następnym r. 1840 miłość ta wydaje kilka pięknych i wymownych, krótszych lub dłuższych pożegnań: *Znów żegnam ciebie, jak przeszłego roku, Ja cię nie żegnam przez to, co świętego, Od lez moich się zaduszę, O ziemio włoska, dziś mi nie żal ciebie*. Krasiński mieszkał wtedy w Rzymie lub musiał wyjeżdżać na północ, a kochankowie widywali się albo w Neapolu albo w Molo di Gaeta. Pogodne chwile miłości mąciły trochę intrygi, wśród zakochanych zachodziły drobne sprzeczki, przekomarzania się. Poeta nabywał tym czasem coraz większej sprawności w wierszu i używać zaczął zwrotki safickiej i wiersza ośmioletkowego. Nowe położenie utrwalił w krótkich poezijkach: *O nie mów o mnie, gdy mnie już nie będzie, Kiedy kwiaty przyszlą wiosną*. Szczytowe uniesienie w tym romansie zawarł silny, zuchwały i tryumfalny wiersz *Ja was wyzywam duchy i anieli*. Pewny miłości i zadowolony z niej, poeta lekceważy szczęście aniołów wobec swego. Po dojściu do szczytu w procesie erotycznym, uczucia Krasińskiego musiały doznać pewnej zmiany. Poeta uduchownia swój sentyment i zamienia w jakieś przywiązanie eteryczne, tkliwe, namiętne, nieziemskie, pociągające, pewne a zachwycające. W tym nastroju pisze wiersz *Gdybym dziś, jutro lub dnia z tych jednego*, na temat kwiatów, noszonych kochance, i *Niech dusza moja będzie cicha, czysta*, z pragnieniem otoczenia kochanki najgorętszą miłością i prawdziwego uszczęśliwienia. Stanąwszy tak wysoko, zaczął doznawać uniesień raczej mistycznych, niż erotycznych, nabył jak powiada «magnetycznych widzeń siłę» i w tym usposobieniu utworzył zastanawiający wiersz, przypominający nieco marzenia dantejskie *Gdy się przeszłość w duszę wnęci*.

Romans z Delfiną Potocką, częste przebywanie za granicą, dały Krasińskiemu możność poznania emigracji, zrozumienia jej dążeń i przejęcia się ideą nie-

podległościową, przez nią przedstawianą. Długo trwało, nim przysły ordynat opinogórski zgodził się podzielić wyobrażenia emigrantów. Ale oczekiwanie przez towarzyszyków bliskiego zwrotu w dziejach świata, wpływ Delfiny Potockiej na jego usposobienie zrobiły swoje. W r. 1843 ogłosił poemat wierszem *Przedświt*, jedyny swój utwór jak gdyby emigrancki, w którym sam siebie nazywa «wygnańcem». Wydał go nie pod swoim nazwiskiem ale Gaszyńskiego. Jest to poemat, pokrewny nieco *Duchowi od stepu* Zaleskiego, choć myślą i natchnieniem nieporównanie wyższy, pamiątka licznych pobytów Krasińskiego w Alpach, nad jeziorami włoskimi i na Rivierze. Pisał go wśród wielkich trudności osobistych i towarzyskich, zarówno swoich jak swej kochanki, na upamiętnienie wspólnoty duchowej i wspólnych marzeń i rozmyślań patriotycznych. W dedykacji stwierdza, że oboje posiadają wiarę w zmartwychwstanie Polski, że w smutkach obojga zrodziła się ta wiara i w pieśń się przemieniła i pamięć o nich poniesie potomności. Poemat stał się mimo woli panegyrykiem na cześć Delfiny. Poeta opisuje, jak wśród jazdy łódką z Delfiną na jeziorze włoskim marzył o Polsce, wyrzekał na ludzi nie wierzących w jej zmartwychwstanie i uciskających ją katów. Myśl o tylu grobach polskich nasunęła mu pytanie, czemu Polska upadła. Ale dwie wspaniałe wizje naprowadziły go na wniosek, że «Polska będzie». Czarniecki wyjaśnił mu, że rozbiory były koniecznością dla utworzenia z Polaków wyższego narodu przyszłości. Jeszcze żywiej odczuł tę prawdę, widząc przesuwający się w marzeniach pochód duchów polskich ku przyszłości pod przewodem Matki Boskiej Częstochowskiej. Upojony tymi widokami, odważył się na zarysowanie rodzaju utopii przyszłości. Polska będzie niewątpliwie zwycięską, uznaną przez wszystkie narody i prowadzącą ludzkość ku wyższym przeznaczeniom. W tym nowym świecie nie będzie ucisków dzisiejszych, niesprawiedliwości i nie-

zgody. Różność płci będzie wyrównana. Królestwo to trwać będzie wiecznie. Poemat jest budowlą historiozofa, pragnącego sobie zdać sprawę z przyczyny upadku Polski i współczesnego prześladowania naszej narodowości. Poeta wzmocniony na duchu wizjami na jeziorze, dziękuje Bogu za męczeństwo Polski i rychły jego koniec przepowiada. W poemacie tym oświadcza się jeszcze bardziej stanowczo za ideą niepodległości Polski, jak w *Śnie Cezary*, a nadto przybiera już rolę nauczyciela i wieszczka. Przejął się widocznie mesjanizmem Mickiewicza i przepowiednie jego rozwinął i w wnioskach jeszcze dalej się posunął. *Przedświt* uważać można za ostatnie ogniwo mistycyzmu emigranckiego, choć twórca jego nie był właściwie emigrantem.

Dzięki ożenieniu i konieczności dłuższego przebywania w kraju, wejrzał Krasiński jeszcze lepiej w stosunki społeczne na miejscu i w system rządowy. Mimo to postanowił nadal szerzyć swój optymizm emigrancki. Wpadła mu do ręki broszura Henryka Kamieńskiego *O prawdach żywotnych narodu polskiego* (1844), zachęcająca lud do powszechnego powstania i wygładzenia szlachty i przeciwników ruchu ludowego, której wtórował *Marsz w przyszłość* Berwińskiego. Dążności te oburzyły do najwyższego stopnia przyszłego ordynata. Rola nauczyciela z *Przedświtu* wielce mu się podobała i napisał *Psalmy przyszłości* w nastroju wybitnie religijnym (1845). Pierwszy *Psalm wiary* nie był wcale polemicznym, ale raczej wspaniałą i głęboką pieśnią filozoficzną w duchu ściśle katolickim i w zgodzie z zapatrywaniami nowego jego przyjaciela Cieszkowskiego. Poeta skupił w niej główne wyobrażenia o Bogu, celu bytu ziemskiego i anielskiego i przeznaczeniu ludzkości. Drugi *Psalm nadziei* również nie jest polemiczny ale wniosłą i porywającą pieśnią, w której Krasiński zapowiada zbliżanie się epoki Ducha św. i ogłoszenia światu «Ewangelii wiecznej». Jest to właściwie dopowiedzenie *Legendy*, druga z jego strony za-

powieź epoki Ducha św. Dopiero trzeci *Psalm miłości* zawiera polemikę z Kamińskim i Berwińskim. Krasieński podnosi zasługi szlachty dla Polski i gromi wersalczyków, że nie znając dziejów i dążeń ludzkości, poddali się wpływowi «mongolskich natchnień» i ulegli międzynarodowej agitacji «czarnych duchów». Nie człowiek w nich się odezwał ale «zwierzę wolności». Usprawiedliwia jednak te «ułudy szatańskie» ujemnym wpływem długoletniej niewoli i wzywa «demokrację do zaprzestania zgubnej działalności społecznej, siania nieufności klasowej («Hajdamackie rzućcie noże») i podjudzania przeciw szlachcie («Z szlachtą polską polski lud»), wplatając w swe wywody modlitwę, żeby Polska przeżyła szczęśliwie tę kryzys moralną i nie uległa pokusom demokratycznym.

Psalm przyszłości poruszyły mocno wersalczyków i wysadzili Słowackiego jako demokrate, żeby na nie odpowiedział. Leleum-Polelum z *Lilli Wenedy* miał zerwać łańcuchy, które go niegdyś połączyły z przyjacielem. Autor *Anhellego* nie zawahał się i napisał wiersz *Do autora trzech Psalmów*. Dwa psalmy zupełnie pominął i odpowiedział tylko na psalm trzeci. Słowacki nie zbija poglądów przeciwnika ale polemizuje i prostuje niektóre zarzuty. Najbardziej oburzył go zarzut, że wersalczycy pobudzają lud do wygładzenia szlachty, i przechwałka, że szlachta stanie kiedyś na czele powstania i naród wyzwoli z ówczesnej przemocy. W odpowiedzi na te zarzuty, wytyka dawnemu przyjacielowi, że żyje w sferach nadobłocznych i prowadzi politykę kastową. Zaprzecza jakoby wersalczycy grozili szlachcie rzezią, i wzywa, żeby konserwatyści przestali patronować ludowi, bo konserwatyzm nie ma już dziś podstaw. W końcu prosi Pana Boga o przyspieszenie powstania, rewolucji ludowej i wyzwolenia narodu. Wiersz Słowackiego jest znacznie polotniejszy, niż wiersz Krasieńskiego, pełen świetnych zwrotów. Krytykowany autor nim się zachwycił i nazwał «jedną

z przedziwności języka polskiego». Częste i długie pobyty Krasińskiego za granicą są wymowną pamiątką ucisku paskiewiczowskiego w kraju i nabycia przez emigrację górującego znaczenia w rozwoju polskiego romantyzmu.

Mniej majątni, a może mniej ostrożni poeci tak spokojnych żywotów, jak Korsak i Krasiński, nie mieli i padali najczęściej ofiarą prześladowań rządowych, wysyłani do dalekich gubernii lub na Sybir. Piękne, budujące charaktery, należą do tego smutnego korowodu posieleńców polskich na Syberii, który rozkwitowi romantyzmu osobnego uroku dodaje a w następnych latach w kartonach Grottgera uwieczniony został. Wprowadzili oni prawdziwe tematy syberyjskie do literatury polskiej, które inni poeci tylko na podstawie opowiadań opracowywali. Gustaw Zieliński, pracowity, ale niezbyt bujny poeta, za udział w partyzantce Artura Zawiszy, skazany został na zesłanie do Iszymu w guberni tobolskiej (1834), gdzie osiem lat przemieszkał. Na zsyłce nie stracił ducha i poświęcił się studiom orientalnym, pomnażając tym sposobem poczet orientalistów polskich. Piękną jest jego powiastka prozą *Antar*, zaczerpnięta z sławnego rycerskiego romansu arabskiego z VI w. o wyzwoleniu Peri gazeli ze szponów olbrzymiego ptaka i trzech nagrodach, jakie otrzymał. Zajęcie etnografią kirgiską skupił w poemacie dydaktycznym *Stepy* (1846), z opisem krajobrazu stepowego w zimie i lecie a następnie z charakterystyką jednego z hanów kirgiskich i uroczystości wiosennej «bajgi», przy rozejściu się hord na letnie pasze. W utworze tym znajdujemy wiele szczegółów, zaczerpniętych z bezpośredniego doświadczenia. Prawdziwą sławę przyniosła Zielińskiemu powiastka w stylu byronowskim, choć zupełnie oryginalna *Kirgiz* (1842). Mówi w niej o ucieczce Kirgiza z niewoli i dusznego miasta na stepy i gościnnym przyjęciu w koczowisku współbraci. Zbiegły zakochał się w Demeli, córce

przodownika aulu, który jak się pokazało był zabójcą jego ojca i jego samego sprzedał do niewoli. Na młodego Kirgiza spadł obowiązek krwawej zemsty. Nie chcąc unieszczęśliwić kochanki, zmówił się z nią, żeby skorzystać z gotującego się pochodłu aulu ku nowym pastwiskom i razem uciec. Tym czasem ojciec podpalił stepy i w płomieniach ich zginęli nieszczęśliwi. Powiastka jest lekko ujęta i w przyjemny sposób zaznaja nam z krajem i obyczajem Kirgizów, nie idealizując ich wcale. Szczególnie udała się pieśń ostatnia z opisem pożaru stepu i tragicznej śmierci kochanków. Poematem tym wzbogacił Zieliński skarbnicę orientalizmu polskiego.

Drugi zesłaniec do Iszymu, Karol Baliński wsławił się jako poeta mocno patriotyczny, choć niezbyt wysokiego nastroju, jakich późniejszy romantyzm coraz obficie wydawał. Do Iszymu przybył w kilka lat później od Zielińskiego (1838), skazany za należenie do tajnego «Stowarzyszenia ludu polskiego». W więzieniach rosyjskich przebywał kilkakrotnie i został piosenkarzem celi więziennej. Mickiewicz w *Dziadach* część III pozwalał przeczuwać zjawienie się takich poetów w Polsce. W wierszyku do towarzysza *Czy pamiętasz*, przypomina wybitniejsze wspomnienia z życia więziennego i udziału swego w towarzystwach tajnych. W wierszu *Więzień do zbirów*, z czasów trzeciego uwięzienia, naśmiewa się z policjantów, że mu nie zabrać nie mogą a bez fajki, herbaty i książki obejść się potrafi. Wróciwszy z Syberii, dał się poznać jako nauczyciel patriotyzmu wśród młodzieży. W liryku *Prawdziwa piękność* przedstawia, jak brat poucza siostrę na kwiatkach i motylach, żeby nie sądziła ludzi z pozoru. W odezwie *Do braci lekarzy* zarzuca im, że nie znają lekarstwa na choroby duszne i zwątpień patriotycznych leczyć nie umieją. Głośnym stał się jego wiersz *Farys-wieszcz* (1844), udatne naśladownictwo *Farysa* Mickiewicza, w którym gorzko narzeka na brak współczucia

dla poetów patriotycznych i skarlenie młodego pokolenia. Wiersz zawiera wiele wzruszających zwrotów i niegdyś z zapalem był powtarzany przez młodzież. Baliński nie był wielkim artystą ale zasłużonym działaczem społecznym. Nie widząc dla siebie przyszłości w kraju, wyjechał na emigrację i dalej działalność patriotyczną rozwijał.

Trzeci z tych zesłańców, Edward Żeligowski, przedstawia typ pisarza wykształconego z odcieniem społecznym, zastanawiające echo poglądów Krasińskiego na kresach północno-wschodnich. Dziesięciolecie wygnania do głębokiej Rosji (1847—1857) przerwało jego pracę literacką w ojezyźnie. Uczeń dorpacki, przed wyjazdem ogłosił zajmujący dramat ideowy *Jordan* (1846), kombinację byronowskiego *Manfreda* z *Dziadami* drezdeńskimi a myślą przewodnią przejętą od Krasińskiego. Odmalował w nim trzy odcienia warstwy obywatelskiej na kresach: bezmyślnych panów, bawiących się ustawicznie i grających w karty, młodzież konspiracyjną dawnego romantycznego pokroju, upostaciowaną w Procie, i młodzież nowego typu, myślącą o działalności społecznej, wypływającej z głęboko pojętego katolicyzmu. W pierwszej i trzeciej części przedstawia bohatera swego Jordana, Manfreda kresowego, mocującego się z złymi i dobrymi duchami, jak rozwinąć przyszłą działalność, którąby pragnął oprzeć na wierze w Boga, jako ogniska życia duchowego. W trzeciej części na wysokiej górze przy świetle księżyca toczy podobną walkę, popada w zwątpienie, zwalcza pokusy aż wychodzi silny z tej walki z stanowczym zamiarem działania, wynikającego z głęboko zrozumianego katolicyzmu. Między te dwa obrazy wstawił Żeligowski część II, wzorowaną poniekąd na *Dziadach* drezdeńskich. Poeta zaznajamia nas z towarzystwem i stosunkami, wśród których przyszło działać Jordanowi. Jest to składanka scen dialogowanych, z których najważniejsza jest, że Jordan z Protelem, przedstawicielem

konspirującej młodzieży, porozumieć się nie mogli. Obok tego widzimy Prota w salonie rozbawionego obywatelstwa marszałka powiatowego Cwika, w którym jego idee żadnego oddźwięku nie znajdują. Zarazem dowiadujemy się o minionej już ale nieszczęśliwej miłości Jordana w jakiejś bogatej pannie. Dramat nie jest zbyt składnie zbudowany. Obok ustępów silnych, zawiera ustępy mętne. Godnym zaś jest uwagi jako utwór myślącego człowieka, zwolennika poglądów Krasińskiego na zadania obywatelstwa kresowego. Po powrocie z wygnania wydał Żeligowski jeszcze zbiorek poezji i ciekawą powieść *Dziś i wczoraj* (1858) o obowiązkach obywatelstwa kresowego.

Sztuka dramatyczna w okresie romantycznym nie uległa tak zasadniczym zmianom i nie wydała tak bujnych owoców, jak liryka i epika. Jedyne wytwór romantyczny, dramat ideowy na przedstawienie teatralne wcale nie liczył. Mimo to teatr, jako instytucja utworzona przez dawniejsze wieki, istniał nadal i do bieżących czasów zastosować się usiłował. Związany obyczajem ze społeczeństwem, służąc potocznej rozrywce, o właściwe zagadnienia sztuki romantycznej słabo zaczął. Ale niektórymi niemi łączył się z romantyzmem, obyczaj ludności, wśród której krzewiła się nowa sztuka, odzwierciedlał i w zawikłaniach i tytułach pewnej niezwykłości romantycznej poszukiwał. Jakikolwiek jednak był, w obszar współczesnej twórczości wciągnąć go wypada. Najswobodniej rozwinęła się komedia, chlubiąc się w tym czasie genialnym komediopisarzem Aleksandrem Fredrą. W czasie rozkwitu romantyzmu na emigracji i krzewienia się tegoż w kraju, ogłosił szereg znakomitych komedii, a wśród nich arcydzieła: *Śluby panięskie*, *Pan Jowialski* (1834) i *Żemsta* (1838). Wtórowało mu kilku komediopisarzów mniejszych. Fryderyk Skarbek

ekonomista, powieściopisarz, utworzył kilka niezbyt dowcipnych komedii, które w swym czasie miały pewne powodzenie. Wystąpił jako satyryk salonów warszawskich. W *Laurze* (1838) odmalował ich zepsucie. Od frymarczenia wdziękami na korzyść męża, wyratował Laurę jej dawny konkurent. Farsę *Z siedmiu najbrzydsza* (1836) ułożył według wodewilu Dmuszewskiego, z którego Słowacki się naśmiewał. Zosia, córka zarządcy dóbr, wyrządza tyle przykrości żeńskiej komisji, mającej wybrać żonę dla przyszłego dziedzica, że ją uznają za najbrzydszą czyli robią żoną dziedzica. Ludowa jego sztuka *Zofia Przybylanka* (1847) mówi o udaremnieniu donżuanowskich zamiarów żonatego wojewodzica do ślicznej szewcówny warszawskiej. Znacznie większym talentem komediopisarzkim odznaczył się Stanisław Bogusławski, syn dyrektora pierwszej polskiej drużyny aktorskiej. Wsławiła go sztuka *Lwy i lwice* (1847), najwybitniejsza komedia obyczajowa Warszawy z tych czasów. Intryga niezbyt misterna, przypomina trochę *Spazmy modne* jego ojca a trochę *Les femmes savantes* Moliera. Celina ziemianka z Podola, chciała w Warszawie urządzić modny salon i pozbyła się męża, wysyłając go do Paryża dla nabycia ogłady. Tym czasem mąż pojechał do teścia, sprowadził do Warszawy i obaj skłonili modną żonę do powrotu na Podole. Nie bardzo zaciekawiająca akcja posłużyła komediopisarzowi do wystawienia całego szeregu ówczesnych lwic i lwów salonowych. Lwica była emancypantką, która wprowadzała w życie codzienne męskie zwyczaje i swobodę w obcowaniu towarzyskim. Ubierała się na pół po męsku, jeździła konno, paliła cygara, piła likiery i urządziła przyjęcia po nocy. Modna pani chciała zapomnieć o mężu i rodzinie, «żyć dla ogółu i oddychać ogółem», kończyła zaś na zadawaniu się z donżuanami warszawskimi i pożyczaniu im pieniędzy. Bogusławski przedstawił kilka odcieni tych lwic salonowych, zarazem kilku

Iwów salonowych, którzy byli odmianką dawnych szarmanckich z lekkim nalotem romantycznym, jak Artur poeta, Alfred heglista. Panujący kierunek literacki ośmieszył Bogusławski w komedii *Stara romantyczka* (1838), którą można uznać za odmiankę *Ciotuni* fredrowskiej. W komedii tej Aldona wdowa po ziemianinie, mając stosownego konkurenta w starym Baronie, zadaje się z młodym wietrznikiem, który jej prawi o upiorach, prowadzi na nocne przechadzki po gajach, zbiera dla niej kwiatki ale równocześnie zadaje się z pokojówkami. Podpatrzył to jej prawdziwy konkurent, pokazał i oczywiście cel swój osiągnął. Jeszcze wyraźniej jako naśladowca Fredry, występuje Bogusławski w farsie *Opieka wojskowa* (1848), nasuwającej mimowoli na pamięć najpiękniejszą farsę polską *Damy i huzary*. Trzech oficerów grenadierskich, opiekujących się córką zmarłego pułkownika, nie mogło jej ochronić od natrętnego zalotnika, który ją psuł podsuwaniem powieści Dumasa. Aż przyjechał syn jednego z kapitanów i podstępne postępowanie zalotnika odsłonił. Farsa pełna werwy, cieszyła się długo powodzeniem. Jak Skarbek, tak i Bogusławski ułożył kilka komediooper tendencyjnych, mających za zadanie szerzyć poważanie dla niższych warstw ludności i doszukiwać się w nich skarbów serca i uczciwości. Większe uznanie zdobył komediooperą *Pod strychem* (1848), która mówi o prześlicznej córce gałganiarki, Anusi. Dwu młodych Podolaków, kształcących się na literatów w Warszawie i z konieczności mieszkających na poddaszu, poratowała swoimi oszczędnościami, gdy gospodarz chciał ich wyrzucić z mieszkania za niepłacenie komornego. W nagrodę za to została uszczęśliwiona zamążpójściem za jednego z nich.

Repertuar współczesnego teatru zasycił obfitą twórczością płodny dramaturg romantyczny, znany nam już z sztuk przed powstaniem ogłoszonych, Józef Korzeniowski. Zaciekawiał go zarówno dramat,

jak komedia, choć wybitnego zmysłu dramatycznego nie posiadał i zbyt długo żadnym rodzajem zajmować się nie lubił. Od zagadnień bieżących przechodził łatwo do studiów historycznych, dbał zaś o to, żeby być rozmaitym i pewną niezwykłością nowoczesną zadziwiać. Uwagę zwrócił dramatem jednoaktowym *Piąty akt* (1833), w którym przedstawił zaloty bogatego Hrabiego do cudzej żony, oczywiście uboższej, zakończone pojedynkiem amerykańskim i otruciem się ubóstwianej kobiety. Drobną sztuką, żywo napisaną, odznacza się tem, że każda scena w imię hasła romantycznych, rozgrywa się na tle osobnej dekoracji. Krytyka zajęła się nią wcale gorąco. Młody autor spostrzegł, że sztuki z życia współczesnego mogą liczyć na powodzenie i zwrócił się do tworzenia zawilszych dramatów. Najwcześniejszym był dramat dosyć ruchliwy choć niezbyt spoisty *Dziewczyzna i dama* (1837). Chodziło o zawarcie małżeństwa ze względów towarzyskich. Młoda i bogata wdówka pani Adamowa, kokietująca nieostrożnie z lekkomyślną młodzieżą, wychodzi za mąż za staro i brzydkiego hrabiego Zbickiego, dla uratowania swej dobrej sławy. W akcję główną wplątał Korzeniewski dla usprawiedliwienia tytułu epizod o uwiedzeniu ekonomówny Kasi przez jednego z złotych młodzieńców nadskakujących wdówie, przypominający nieco jednoaktówkę Kleista *Kätchen von Heilbronn*. W wiele lat potem powstała wcale zajmująca sztuka *Sąd przysięgłych* (1846). Przenosimy się z nią nagle do Anglii. Jest to romans młodzieży skombinowany z zawzięcią starszych osób. Henryka Rowleya, bratanek, pomówiono o zabicie stryja, choć zabójcą był stary jego nieprzyjaciel William Ford. Podejrzenie padło na Rowleya dlatego, że mając schadzki z Anną, córką zabójcy, znalazł się na miejscu zbrodni w chwili, gdy stary Ford strzelał. Młodym ludziom trudno było przyznać się do schadzki i to umacniało podejrzenie. Sztuka przypomina drugą jednoaktówkę Kleista *Der zerbro-*

chene Krug. Wreszcie dał nam Korzeniowski dramat *Autorkę* (1847), sztukę konwersacyjną, niezbyt ożywioną, wprowadzającą na teatr nowy typ społeczny literatki i emancypantki, która miłości zaznać nie miała, chcąc się poświęcić całą duszą uprawie sztuki. Do Emilii literatki, zaleca się w kąpielach powieściopisarz i obywatel August Blaszkowski. To naraża ją na tysiąc nieprzyjemnych plotek. Tymczasem Blaszkowski wśród tych konkurów zakochał się w jej ubogiej kuzynce Klementynie i Emilia, chcąc nadal służyć ideałom sztuki, poświęca możność wyjścia za mąż i kuzynkę wydaje za byłego konkurenta. Sztukę tę możnaby zestawić z *Safoną* Grillparzera.

Korzeniowski zapuszczał się z chęcią w studia historyczne ale co osobliwa, nie polskie lecz zagraniczne. Może w miejscach, gdzie przebywał, nie było bezpiecznie mówić o historii polskiej. Dramat *Umarli i żywi* (1839) wprowadza nas w dzieje rodzin papieskich. Przedstawia tragiczne położenie dobrej i wyrozumiałej żony Lucji, synowicy papieskiej, wobec niewiernego męża, Leonarda hrabiego ferarskiego, pozostającego pod wpływem zbrodniczej zalotnicy Diany di Volano. Sztuka ma wielce poplątaną intrygę i kilka scen nieprawdopodobnych. Nastrojem zbliża się do dramatu *Angelo tyran de Padoue* Wiktora Hugo. Znacznie przyjemniejszą jest tragedia z dziejów siedmiogrodzkich *Andrzej Batory* (1843), oparta na wcale sumiennych studiach historycznych. Mieści historię panowania w Siedmiogrodzie kardynała Andrzeja Batorego od powołania z Polski na tron do upadku. Korzeniowski daje w tej tragedii szereg barwnych i zajmujących obrazów historycznych z dobrze wystudjowanymi charakterami głównych osób: usuniętego od tronu Zygmunta, jego żony Marii Krystyny i bohatera tytułowego, a nadto kilku osób z ich otoczenia, zwłaszcza kanonika Brzeskiego. Następne studium z dziejów znów dla odmiany hiszpańskich *Izabella d'Ayamonte* (1846) przedstawia

wcale zajmującą tragedię o wielkim bogaczu i rozpustniku z czasów Filipa III Don Rodrigu, nawróconym przez miłość do ubogiej i cnotliwej Izabelli d'Ayamonte. Kochanie ich nie miało pomyślnego zakończenia. Sprawcą ich nieszczęścia był brat panny Don Fernando, awanturnik, występujący jako obrońca honoru rodzinnego. Właściwe źródło tej sztuki nie jest dobrze znane. Zwykle wskazuje się pokrewne dramaty *Emilię Galotti* Lessinga i *Le Roi s'amuse* Wiktora Hugo.

Wśród pisania dramatów, Korzeniowski próbował także kompozycji komediopisarskiej. Komédie jego z życia domowego i towarzyskiego mają najczęściej dosyć naiwne założenia. W *Starym mężu* (1842) stary sędzia Janikowski oddaje młodziutką żonę Józję imiennikowi porucznikowi Janikowskiemu, bo się przekonał, że byłaby odpowiedniejszą żoną dla niego, niż dla siebie. O tym poruczniku wyczytał z gazet, zajął się nim i na wieś sprowadził. W *Pannie mężatce* (1844) otrzymujemy najlepszą komedię Korzeniowskiego w stylu Fredry. Zasadza się na mistyfikacji. Panna Cecylia, mając kawalera trudnego do decyzji, udaje przed nim mężatkę i tą zmianą tak go pociąga, że zaczyna żałować, że się z nią nie ożenił, a dowiedziawszy się o mistyfikacji, z największą skwapliwością się oświadcza. Oczywiście i panna i panicz mieli powody do wahań i udawania. Panna była przemądrzała i rozrzutnica a panicz bał się, żeby żona w przyszłości zanadto nad nim nie przewodziła. W komedii tej mamy dobrą figurę uboczną, starego wujaszka majora, powiernika i doradcę obojga zakochanych. Z trzecią komedią z tych czasów *Młoda wdówka* (1847) przenosimy się w widnokrąg *Lwów i lwic* Bogusławskiego. Hrabinę Strzalińską, bawiącą się w lwicę salonową i amazonkę, z upodobaniem odbywającą konne spacerunki do lasku bielańskiego, chciał skompromitować młodziutki kuzyn Władysław, ale honor jej obronił starszy pułkownik Ugorski i za to został jej mężem. W komedię tę wprowadził Korzenio-

ski wyborny typ bajczarki miejskiej, szambelanowej Widzińskiej.

Osobne miejsce wśród komedii Korzeniowskiego tego okresu zajmują *Żydzi* (1842), śmiała satyra społeczna na wyniosłość i brak ludzkości wielkich panów na Wołyniu. Intrygi właściwej w niej nie ma. Treścią jej jest, że dzierżawca pogorzał i nie miał czym raty zapłacić. Starał się o pożyczkę, pukał wszędzie o pomoc bezskutecznie, aż poratował go żyd berdyczowski Aron. Z tym zawikłaniem połączony jest jeszcze romans księżniczki Zofii, wychowawcy hrabiego, z synem dzierżawcy, który jednak z przyczyny przesądów genealogicznych pomyselnego zakończenia się nie doczekał. Te dwie wątle akcje łączy szereg luźnych i bardzo barwnych szkiców i obrazków, odmalowujących różne środowiska życia wołyńskiego: salony pańskie, jarmark berdyczowski, banki, sklepiki i mieszkanie dzierżawcy. Korzeniowski przeciwstawia na tym tle dwa światy, ujemny i dodatni, żydów i uczciwych ludzi, do których liczy: ubożego dzierżawcę Staroświeckiego, szlachetnego przechrztę Izajewicza i litościwego żyda Arona. Nazwą żydów obdarzył bezmyślnego rozrzutnika, uciskającego poddanych, hrabiego Ponickiego, jego żonę grymaśnicę, Szemionowę gadatliwą starą zalotnicę, oraz dyrektora banku prezesa Zadzirnowskiego. Utwór jest niezmiernie zajmujący ale za dobrze zbudowaną komedię uchodzić nie może. Korzeniowski napisał także w tym czasie kilka wesołych dwu i jednoaktówek, jak *Okrężne*, *Majster i czeladnik*, *Pierwej mama*, *Stacja pocztowa w Hulczy*, *Stara elegantka* i inne.

Największą sławę z utworów w tym okresie napisanych, przyniósł Korzeniowskiemu melodramat *Karpaccy górale* (1840), dziś jeszcze grywany. Piosnki z niego: *Czerwony pas, za pasem broń*, *Hej bracia opryszki nalejcie do czaraki*, długo śpiewano w całej Polsce. Urok tego melodramatu spoczywa w sympatycznym przedstawieniu walki wolnego ducha z uciskiem w cza-

sach pańszczyźnianych i w pysznym pochwyceniu tła ludowego. Zawikłanie dramatyczne wynika z niesprawiedliwej branki do wojska. Rzecz dzieje się na Pokuciu nad Czeremoszem pod Czarną horą. Zazdrosny rywal usuwa z towarzystwa wiejskiego dorodnego górala, za którym wszystkie dziewczki przepadają, i podstępnyymi sposobami oddaje go do wojska. Antoś Rewizorczuk musi matkę i piękną narzeczoną opuścić i przybrać na długie lata mundur żołnierski. Ale góral w kamaszach długo wytrzymać nie mógł. Zbiegł z wojska i z zemsty zabił swego przeciwnika, Prokopa strzelca. Po czynie tym musi uchodzić w góry, zostać opryskiem ale ujęty smutno kończy życie. Dwie postacie z szczególną wyrazistością nakreślił Korzeniowski w tym melodramacie, a to «orla karpackiego» i bohatera, i prześladowcę jego, tchórzliwego sędziego wiejskiego t. zw. mandatariusza, przy pomocy którego Prokop swe plany przeprowadza. Ten mandatariusz pojawił się w sztuce dyrektora charkowskiego na miejscu ekonoma w dawnych librettach polskich. Żywa malownicza akcja zaleca tę sztukę. Autor wprowadził do niej tańce góralskie i rzucanie toporkami do celu; kreśli niezmiernie zajmująco życie opryszków. Wśród tych objawów rodzimości, zabawnie uderzają w stylizacji niektórych scen lekkie przypomnienia z Schillera i Szekspira. Świadczą one wymownie o staranności, z jaką Korzeniowski ten bardzo udatny melodramat z życia huculskiego układał.

W kilkanaście lat po upadku powstania zjawiała się w Warszawie *cyganeria warszawska*, garstka poetów, którym zdawało się, że zdołają utworzyć w stolicy na powrót ognisko życia literackiego. Wystąpili z wyraźnym profilem literackim jako społecznicy i chłopomani, udawali uliczników na wzór cyganerii paryskiej, i wojowali z salonem i warstwami zamo-

źniejszymi. Opierali się częściowo o pierwiastek etnograficzny mazowiecki, uwielbiali powiastki ludowe i Byrona jeszcze bardzo podziwiali. Przez kilka lat udało im się wzbudzić złudzenie, że polskość zyskała w Warszawie pożądane pole do rozwoju. Aż wszystko się urwało i biedni cyganie warszawscy rozbiegli się po świecie, jak ich poprzednicy z powstania listopadowego. Za przewodnika ich uchodził lekarz *Józef Bohdan Dziekoński*, który jednak tylko powiastki fantastyczne na wzór Hoffmanna i Chamissa pisywał. W *Mojej fajce* (1839) podaje marzenia samotnika o zmroku przy paleniu fajki. W *Wyzwoleniu zapaleńca* (1840) stwarza rodzaj *Manfreda* schłopiałego. Dzieje jego rozwinął dosyć szeroko. Zapaleniec przez naukę stracił wiarę, kochał się nieszczęśliwie, próbował zadomowić się wśród warstw uboższych aż został gajowym u jakiegoś pana. Tu jednak także dosięgła go złość ludzka, prześladowanie i skończył samobójstwem. Jeszcze wyraźniej jako prawodawca cyganerii wystąpił w oryginalnej nowelce *Pająk* (1841), mieszczącej ostrą filipikę na cześć życia salonowego. Mówi o genialnym muzyku z ogródków warszawskich i podaje kilka zajmujących szczegółów z jego biografii. Biedak rozpił się i zmarniał. Pająkiem był jego towarzysz, niegdyś zamożny szambelan, u którego biedny muzyk w młodszych latach zajmował stanowisko kapelmistrza i gorzkiego zawodu doznał. Te nowelki nadały Dziekońskiemu znaczenie w cyganerii. Próbował coś większego utworzyć i wydał obszerną ale niezbyt żywą powieść *Sędziwoj* (1845) o sławnym alchemiku z czasów Zygmunta III. Kilka lat działał w Warszawie aż widząc, że się nie utrzyma, wyjechał za granicę.

Najwybitniejszym poetą cyganerii warszawskiej był *Roman Zmorski*, ostatni można powiedzieć szalony romantyk polski. Buńczuczny, zuchwały, paradoksalny, pełen zapалу młodzieńczego, przepadał za szumnymi hasłami i miał wiele zdolności, aby się stać

rzecznikiem cyganerii. Śmiały doktryner społeczny, mógłby być nazwany Berwińskim mazowieckim. Uprawiał lirykę refleksyjną. W *Snach i złudzeniach* opisuje urok swych snów młodocianych i przykre zbudzenie wśród nieprzyjaznego świata, wskutek czego zmienił się w zimnego stoika, pozbawionego złudzeń ale gotowego do czynu. W wierszu *Do młodego poety* objaśnia społeczne zapatrywania cyganerii, krytykując ostro ludzi salonu i wypowiadając przekonanie, że tylko na wsi w niskich chatach bije «serce wiecznie młode». W bardzo oryginalnym wierszu *Na zwaliskach zamku Czarska* odmalował ujmująco błąkanie swe po ruinach i wyraził pragnienie, żeby pieśń ludu zachowała się cała do przyszłych czasów. W młodych latach jednak Zmorski mniej zajmował się sobą, pochłonięty całkowicie agitacją polityczną, jak niegdyś Goszczyński. Tylko cyganie mieli inny program, niż stary Goszczyński. Chodziło im o wywołanie powstania ludowego, jak Berwińskiemu w Wielkopolsce. Świadczą o tym dwa niezmiernie zuchwałe wierszyki Zmorskiego: *Nad Wisłą* i *Wróżba Mazura*. Przekonanie jego było tak silne, że odważył się tworzyć obrazki, jakby to powstanie już cel osiągnęło. W poezji *Uczta* opisuje wspaniałą ucztę weselną w dworku modrzewiowym, który nagle podpalono i wszystkich mieszkańców wymordowano tak, że po całej uczcie nic nie pozostało, jak tylko trupy i zgliszcza. Śmiałość pióra pozwoliła Zmorskiemu ułożyć programowy wierszyk cyganerii *Anioł niszczyciel*, który wydrukował na czele pierwszego rocznika tego luźnego związku *Jutrzenka* (1843). Jest to pieśń dzika, bojowa jakby zwolenników Pankracego z *Nieboskiej komedii*. Poeta zapowiada zbliżanie się dnia porachunku ludu z warstwami zamożniejszymi. Przewiduje pożary, bitwy, czyszczenie pola społecznego i niszczenie kłokolu, aż nastanie zgoda i wszystkim będzie błogo na ziemi.

Wśród tej agitacji Zmorski znalazł czas i na-

tchnienie, aby utworzyć jeszcze jeden romantyczny dramat ideowy *Lesław* (1843) i zmierzyć się z Garczyńskim, Żeligowskim i innymi wybitniejszymi poetami romantycznymi. Odświeża w nim dla młodszego pokolenia dawne niepewności o stosunku artysty do świata i społeczeństwa. Dwa zagadnienia go zajęły, mianowicie, że miłość ziemską przeszkadza artyście do rozwinięcia lotu, a następnie, że filozofia doprowadza człowieka do pogardy życia i ludzie silni powinni raczej wejść w sojusz z piekłem, niż pełnić niszczącą rolę w przymusowej zgodzie z prawami, rządzącymi światem. Zagadnienia te wyłożył bystro i jasno w trzech dobrze zarysowanych obrazach lub częściach. W pierwszym *Lesław*, młodzieniec z piętnem geniuszu na czole, znajduje godną siebie kochankę w *Dziewicy-chmurze*, dla której wyrzeka się wszelkich innych związków. Tymczasem piękna i bogata panna *Helena* w nim się zakochała. W części II ziemską kochankę *Lesława* spotkał fatalny koniec. Wprawdzie pociągnęła bohatera do wyznania, ale gdy ją wśród nadciągającej burzy chciał pożegnać, nagle *Dziewica-chmura* wypuściła piorun i zniszczyła rywalkę. W ostatniej części, najciekawszej, *Lesław* oswobodzony od miłości ziemskich, oddaje się dumaniom filozoficznym. Szatan odkrywa mu, że na świecie istnieje tylko nienawiść i wzajemne pożeranie się i niszczenie jednych istot przez drugie. Gdyby stworzenia mogły wyswobodzić się od chuci, świat przestałby istnieć na przekór przeznaczeniu. Inne objaśnienie zagadki bytu znajduje *Lesław* na cmentarzu, gdzie mu się zdaje, że także po śmierci ludzie nie mają spokoju. Scena ta nie wypadła zbyt udatnie. To go przejmuje takim obrzydzeniem, że postanawia samowolnie zstąpić do piekieł, co mu ułatwiają towarzyszący od dawna szatan. *Lesław* jak widzimy jest poematem wcale zajmującym i wcale logicznie zbudowanym, choć nie zawiera zbyt bujnej akcji. Znajduje się w nim wiele ustępów połotnych

i pięknych, choć nie ma żadnego bardzo świeżego i przejmującego. Można go uznać za przeróbkę *Manfreda* lub *Fausta* i dopatrzeć się krytyki *Dziadów* wileńskich. Wśród cyganerii uchodził za największe arcydzieło, wyższe od *Fausta* i *Manfreda*.

Zmorski jako umysł niezależny, o wyraźnym zacięciu politycznym, długo w Warszawie utrzymać się nie mógł i usunął się do Wielkopolski, a potem Drezna, nie przerywając wcale twórczości literackiej. W Wielkopolsce udało mu się ożenić i pisał zajmujące wierszyki: *Odpowiedź na pytanie*, *Na rozstaju*, odnoszące się do tego małżeństwa. Spod jego pióra wyszły także rzeczne poezyjki: *Na dawnym szlaku*, *O mroźnym ranku*, tyczące się odwiedzin stron rodzinnych i zwiedzania Polski. Najznakomitszym dziełem jego tułaczego żywotu była *Wieża siedmiu wodzów* (1848), bardzo piękna legenda symboliczna, ułożona z ludowych powieści na temat konstelacji «Korony». Opowiada o wielkich wodzach Polski lechowej, którzy po odniesieniu setki zwycięstw, kazali drużynie budować wielką wieżę, aby w niej na wieki odpocząć. Wieża codziennie się zapadała a lud ją budował. Aż wodzowie postanowili na nią wstąpić i wtedy wieża wzniosła się pod niebiosa a hełmy wodzów zabłysły na firmamencie jak siedem gwiazd. Wieży tej dziś nie widać ale kiedyś, gdy zło na świecie dojdzie do szczytu, odsłoni się, wodzowie z niej zstąpią i powiodą naród polski na nowe i ostateczne zwycięstwo. W starszych latach Zmorski porzucił uprawę poezji i oddał się studiom etnograficznym i sławistycznym i piękne dzieła w tym zakresie ogłosił.

Przelotnie tylko w cyganerii warszawskiej gościł Antoni Czajkowski, późniejszy profesor prawa w Petersburgu. Jest to raczej wykształcony literat, niż twórca urodzony. Ma skłonność do tematów erudycyjnych, nastreżonych lekturą, a brak mu naiwnej pobudliwości i wielkiej świeżości. Za to formę ma świetną, kunsztowną, wyrobioną i pod tym względem

uprzedza Asnyka. Liryków pisał mało a przecież dwa z zacięciem dydaktycznym były niegdyś ogólniej znane. *Pająk* pojawił się w noworoczniku *Jutrzenka* (1843). Wiersz zawiera kilka spostrzeżeń o siatkach pajęczych i przypomina kilka wróżb i przesądów z pajakiem związanych. Każda jego zwrotka kończy się refrenem «więc nie grzech zabić pająka» «więc szkoda zabić pająka». Drugi jego wierszyk *Do Wisły* był w swoim czasie jeszcze głośniejszy. Mieści się w nim bardzo udany i prawdziwy opis krajobrazu i życia wiślanego i zaczyna się powszechnie znanymi słowami «Nasza się Wisła ukochana toczy». Najkorzystniej jednak talent Czajkowskiego zaznaczył się w epice. Pociągały go legendy i sporo ich tworzył, biorąc tematy z literatury obcej lub z podań domowych. Z polskich zasługuje na uwagę *Madej*, bardzo ładnie opracowana legenda «z podania gminnego» o zuchwałym rozbójniku, który z ciekawości poszedł do piekła i tam zobaczył «madejowe łoże» i ze strachu został pustelnikiem i zbrodnie swe zdołał odpokutować. Prawdziwie udanym dziełem Czajkowskiego z zakresu legend jest *Baśń o żelaznym wilku*, przewyborna bajda, osnuta na wzór opowiadań ciągłych z *Tysiąca i jednej nocy*, na temat przygód królewicza, który był przeznaczony na pożarcie przez wilka i tysiąc sposobów musiał wynajdywać, aby się od okrutnej śmierci uchronić. Ale wszystko przebył pomyślnie, dobrze się ożenił i był bardzo szczęśliwy. Czajkowski złożył tę baśń z wielu powiastek ludowych i rozsunął w długą i zajmującą przedzę opowiadawczą, która się wartko toczy, nieraz zadziwia a zawsze bawi. W formie naśladował zgrabnie styl ludowy i użył nadzwyczaj stosownego dwuwiersza siedmiozłłoskowego z naszych pieśni pobożnych XV w. Bawił się także trochę tłumaczeniem zagranicznych kompozycji epicznych. W późniejszych zaś latach porzucił poezję.

Trzecim wcale ruchliwym poetą cyganerii warszawskiej był Włodzimierz Wolski. Uprawiał najrozmaitsze rodzaje literackie ale żadnego dzieła wyższej miary nie utworzył. Był w nim materiał na inteligentnego i bardzo pożytecznego literata. Ma dużo szczerości, język jędrny ale wiersz zaniedbany. Największą sławę zyskał jako librecista *Moniuszki*. W okresie młodocianym tworzył podburzające wierszyki, umyślnie niejasne, żeby uniknąć prześladowań władzy. W wierszu *Zapał* oświadcza, że myśl jest piorunem, który patrzy na ziemię, jak «na skład prochu». W *Duchu* przemawia w imię jakiejś wyższej potęgi, unoszącej się wysoko nad ludzkością i mającej kiedyś zstąpić między ludzi i świat odnowić. Wyraźniej odsłonił swe oblicze, występując w duchu cyganerii warszawskiej jako zapalony ludowiec i obrońca godności ludzkiej u chłopca. W szkicu poetyckim *Ojciec Hilary* (1843), któryby można nazwać *Giaurem* chłopskim, podał powiastkę o chłopcu z czasów pańszczyźnianych, Danile, wziętym ze wsi do posług na dwór. Obity za bałamucenie panienki dworskiej, wziął sobie tę zniewagę tak do serca, że rzucił się na jej narzeczonego szambelana, poranił go i za to dostał się do aresztu. Ale tu zbyt długo nie siedział. Uciekł, wstąpił do klasztoru i na łożu śmierci, jak *Giaur* Byrona, opowiada swą historię drugiemu zakonnikowi. Powiastka wcale ładna i dobrze opowiedziana, celowością zwraca uwagę i od razu zrobiła rozgłos młodemu poecie. Wprowadzony w świat literacki, zmienia się w literata praktycznego, zarobkującego. Sam to zaznaczył w fantazji erotycznej *Przejszcie* na temat przelotnego zakochania młodzieńczego w Celi, która pozostanie na zawsze jego najdroższym wspomnieniem. Zakochanie to jednak wywarło na niego taki wpływ, że burzliwość młodocianą w nim zagasiło i zrobiło zwykłym literatem. Wśród tych zajęć, obecnie doraźnych, utworzył pierwsze swe libretto dla

Moniuszki *Halkę* (1847), przypominające prostotą układu początki teatru polskiego za Stanisława Augusta. Składa się z dwu króciutkich aktów. W akcie I uwiedziona góralka, Halka, przeraża swego uwodziciela Janusza zjawieniem się w mieście na jego zaręczynach z stolnikówną Zofią. W akcie II górale asystują jeździe do kościoła i ślubowi Janusza z stolnikówną a Halka się topi. W akcie tym znajduje się sławna aria Jontka *Szumią jodły na gór szczycie*. Wolski zdołał się utrzymać w Warszawie do ostatnich lat przed powstaniem 1863 r., rozwinął różnorodną działalność literacką ale zbyt wybitnego stanowiska w literaturze nie zajął.

Bujnemu rozkwitowi poezji romantycznej towarzyszy w czasach popowstańczych zadziwiająco szybki, silny i rozlewny rozwój prozy powieściowej, jakby literatura nasza wszystkie kwitnące rodzaje literatur zachodnich chciała sobie w tym okresie przyswoić i samodzielnie rozbudować. Dla uzmysłowienia tej wielkiej zmiany, wypada przypomnieć najważniejsze tytuły ówczesnych powieści. Ustna literatura narratorska dała ważną podniętę do rozwoju tej prozy. To łączy powieść z ówczesną poezją. Trzy pamiętne utwory należy wymienić: *Wernyhore* Michała Czajkowskiego (1838), *Pamiętnik Soplicy* Henryka Rzewuskiego (1839) i *Pamiętniki kwestarza* Ignacego Chodźki (1844). Autorowie ci pisali, jak wiadomo, więcej znakomitych powieści. Powieściopisarstwo zaczyna się wtedy kształtować jako osobny zawód literacki. Świetnym przedstawicielem tegoż zostaje Józef Ignacy Kraszewski, którego można uważać za założyciela tego odłamu literatury w Polsce. Rozwinął różnorodną działalność. Zadziwia nie tak doskonałością kompozytorską, jak łatwością pióra i ruchliwością, której świeża gałąź literatury wymagała. Wydaje powieści dotyczące się zagadnień artystycznych: *Poeta i świat* (1839), *Pamiętnik*

nieznajomego (1846), *Sfinks* (1847); obyczajowe: *Latarnia czarnoksiężka* (1847); z wiejskich stosunków: *Ułana* (1843), *Ostap Bondarczuk* (1847), *Budnik* (1848); wreszcie historyczne: *Żacy krakowscy* (1845), *Zygmuntowski* (1846). W ślad jego wstępuje kilku zdolnych pisarzy: *Ludwik Sztyrmer* autor *Pantofla* (1841) i *Duszy w suchotach* (1843) i *Józef Dzierżkowski* autor *Salonu i ulicy* (1847) i *Szpicruta honorowego* (1848). Powodzenie nowego rodzaju twórczości pociąga także dotychczasowego dramaturga *Józefa Korzeniowskiego*. Zajmuje od razu silne stanowisko w tej dziedzinie kilku powieściami obyczajowymi: *Spekulant* (1846), *Kolokacja* (1847), *Wędrowni oryginala* (1848). Osobne stanowisko dzięki poetycznym założeniom i psychologicznemu podłożu powieści zapewniła sobie *Narcyza Żmichowska*: *Poganką* (1846) i *Księgą pamiątek* (1847). Pojawiają się w tym czasie także dobrzy humorysty, mianowicie *Józef Bogucki*, autor *Wizerunków* (1844) i *August Wilkoński* autor *Ramot i ramotek* (1845). Od razu powstał nowy dział, który nawet w przyszłości miał wybujać ponad twórczość poetycką w naszej literaturze.

Dziwnie bujny ten okres jest szczytowym w polskiej twórczości artystycznej. Upadek powstania wzmógł siły twórcze w naszym narodzie i mimo trudnych warunków zewnętrznych pozwolił nam po raz pierwszy osiągnąć poziom sztuki europejskiej. Stwierdzić możemy w tym okresie wspaniałą rozkwit epiki. Również pomyślny rozwój dramatu. Z uzyskiwaniem coraz szerszej podstawy, uwydatniają się w tej literaturze coraz inne regionalizmy: krakowski, wielkopolski i mazowiecki. Z zakresu liryki bujne życie salonowe i towarzyskie wydaje bogaty plon erotyków wysokiej miary. Szczegółowe stosunki powołały do życia elegię emigrancką i poezję więzienną. Literatura nasza stała się nagle zasobną, tworzącą dzieła wysokiego poziomu,

oryginalną i wyrażającą ducha narodowego z całą swobodą i pełnią. Słowem w tym szesnastoleciu (1832—1848) posiadliśmy własną, wielką i samodzielną literaturę pokroju zachodnio-europejskiego. Tak wspaniałych owoców nie przyniósł żaden poprzedni okres naszej literaturze.

VII. REWOLUCJA 1848 R. I LATA POPZEDNIE

Wspaniały rozkwit romantyzmu na emigracji i w Polsce przerwały wypadki z lat 1846 i 1848. Pierwsze były ściśle związane z życiem wewnętrznym narodu a następne były odruchem ogólnego ruchu rewolucyjnego w całej Europie. Roku 1846 przygotowywano powstanie na wszystkich ziemiach polskich, które jednak nie doszło do skutku i skończyło się nieudanym powstaniem krakowskim, smutnej pamięci rzezią tarnowską i zniszczeniem niezależności Krakowa. W dwa lata potem Polacy zostali wciągnięci w ruch rewolucyjny ogólnoeuropejski, który dotknął przede wszystkim zachodnią i południową Polskę. Echem rewolucji lutowej w Paryżu było powstanie wielkopolskie pod wodzą Mierosławskiego. Trwało tylko dwa miesiące (kwiecień i maj), po czym powstańcy złożyli broń. Równocześnie wybuchły rozruchy krakowskie, którym rychło koniec położono bombardowaniem miasta z Wawelu (26 kwietnia). Na tym się jednak jeszcze niepokoję na ziemiach polskich, związane z tą rewolucją nie skończyły. Długotrwała rewolucja wiedeńska pociągnęła za sobą rozruchy we Lwowie, stłumione podobnie, jak w Krakowie, bombardowaniem miasta (3-go listopada). Nie były to wielkie wojny ale zamieszki polityczne. Uświadamiająca się coraz bardziej demokracja walczyła z przemocą monarchiczną, która

w Polsce była zarazem przemocą zaborców. W walce tych czynników wciągano budzącą się do życia warstwę ludową i stąd pochodziły czasem tak przykre niespodzianki, jak ohydna rabacja, zorganizowana przez rząd Metternicha. Na rozruchach tych Polacy na razie niewiele zyskali, owszem stracili. Ale coraz częstsze wciąganie sprawy polskiej w zakres zagadnień ogólnoeuropejskich otwierało przed nami nowe widnokreśli. Coraz wyraźniej okazywało się, że załatwienie sprawy polskiej pozostaje w ścisłym związku z uporządkowaniem spraw naszego kontynentu. Biorąc zaś żywy udział w tych ruchach, Polacy odnosili zarazem pewną korzyść moralną. Pracowali dla przyszłości i wyrobili sobie dobre imię u niektórych narodów, mianowicie Włochów i Węgrów.

Nieudane powstanie 1846 r. i rewolucja 1848 r. nie miały oczywiście dla wewnętrznego życia naszego narodu tego znaczenia, co powstanie listopadowe. Nie wzięli w nich udziału gromadnie wszyscy poeci ale okolicznościowo poszczególne jednostki, o ile okazywały instynkt do spraw politycznych albo wypadki wciągnęły je w toczący się wir zdarzeń. Stali się więc mimowolnymi sprawozdawcami polityki stanowej i tarcia rozmaitych warstw społecznych, wśród których te ruchy się dokonywały. Poezja już od dawna liczyła się z tymi zmianami i szerzyła ich świadomość. Pol w *Pieśniach Janusza* uwydatnił wybitny udział ludu w powstaniu 1831 r. Krasieński w *Nieboskiej komedii* chciał wytlómaczyć przeżyta wojnę narodową walką demokracji z arystokracją. Poczuwająca się do coraz większej siły demokracja i zamierzone przez nią reformy dały znać o sobie w zuchwałych piosnkach *Marsz w przyszłość* Berwińskiego i *Anioł niszczyciel* Zmorzkiego. Wreszcie stanęły do jawnej walki oba stronnictwa w polemice Słowackiego z Krasieńskim.

W poetyzowaniu wypadków i nastrojów r. 1846 i 1848 przyjęli najżywszy udział poeci, okazujący z da-

wna wybitny instynkt polityczny. Baliński, znany poeta patriotyczny, gdy bawił jeszcze w Warszawie, wiedząc o gotującym się powstaniu 1846 r., porzucił dotychczasowe symbole, obłonki i ostrożności i śmiało odsłonił swe marzenia patriotyczne. W natchnionym wierszu *Nasza pieśń* zapowiada z ogromnym patosem zbliżającą się rewolucję ludową, niechybny upadek wszystkich tronów i powstanie «Polski niepodzielnej». Wiersz ma nastrój proroczy, jak nowsze poezje Krasieńskiego. Poeta wyobraża sobie, że z nieba czerpie jasnowidzenie przyszłości i tworzy jedną z najważniejszych i prawdziwie przelomową pieśń. W dwa lata potem, w czasie rozruchów we Lwowie, znalazł się Baliński w tym mieście i wziął w nich udział, ogłaszając wierszyki patriotyczne, jak w Warszawie. W wierszu *Requiem staremu światu* wyraża radość, że rządy monarchiczne są już wszędzie bliskie upadku. W *Piosnce*, naśladowanej z Beranżera, wita uroczystości nadejście epoki braterstwa i równości ludzi. Rządy republikańskie, jak przepowiada, wszędzie się ustalą i wszyscy Sybiracy i emigranci wrócą do Polski. Niestety sny jego spełnić się nie miały. W *Modlitwie wiosennej* z następnego roku skarży się, że wśród walki o konstytucję i uzyskanie jakiejś wolności przez inne ludy, Polacy jakoś niezależności nie zdobyli. Baliński tylko przelotnie zjawiał się na tym odcinku nieco szerszej polityki światowej.

Przygotowany *Przedświtem* i *Psalmami przyszłości*, najznakomitszy polityk wśród romantyków, Krasieński, zajął wybitne stanowisko wśród poetów tych lat. Bujnością pomysłów w tym okresie przypomina dawnego twórcę *Nieboskiej komedii* i *Irydionu*. Współczesne przewroty polityczne nie zachwiały jego optymizmu i wiary w przyszłość Polski. Pisze głośny wiersz *Resurrecturis*, szereg dzielnych morałów, niegdyś powszechnie powtarzanych: «Bądź arcydziełem nieugiętej woli», «Bądź spokojnością wśród burz niepo-

koju». Zwano go «matematyczną formułą na zbawienie ojczyzny». W wierszu tym mieści się natchniona pochwała tęgości charakteru, stałości, cierpliwości, wiary, spokoju, poświęcającej się miłości i wzniosłej stanowczości. Tak się uniósł w pochwałach cierpliwości, że nie dał żadnej zachęty do działania i o konieczności czynu zapomniał. Co myślał o współczesnych stosunkach w Warszawie, z niezmierną żywością objawił w fragmencie dramatycznym *Rok 1846*. Nigdy jeszcze tak otwarcie nie skrytykował rządów Paskiewicza. Jest to udramatyzowany opis herbatki w salonie młodej wdówki arystokratki w Warszawie, w której biorą udział narodowcy obok lojalnych obywateli, a pianista Kania opowiada towarzystwu o wybrykach ulicznych żandarmów i czerkiesów i prześladowaniu żywiołu polskiego w Warszawie. Utwory z następnego roku zdradzają doskonale niecierpliwość i oczekiwanie, z jakim Krasiński współczesne wypadki przeżywał. Scena dramatyczna, niezbyt udana, *Dzień dzisiejszy* służyć może przede wszystkim do poznania co polityk opinogórski myślał o współczesnych stronnictwach politycznych (1847). Zawiera przepowiednie umierającego o zmartwychwstaniu Polski, z których szydzą przedstawiciele wszystkich stronnictw politycznych: arystokraci, demokraci, komuniści, pansławiści, ugodowcy, utylitaryści i filozofowie. Umierający błaga dawną kochankę i przewodniczkę, która go ma w zaświaty przeprowadzić, aby objawiła się także jego szydercom. Istotnie zjawia się jako «głos w górze» a wszyscy przeciwnicy jego nawracają się, błędy wyznają i o przebaczenie proszą. Umierający w uroczystej formie jeszcze raz przepowiada zmartwychwstanie Polski, która objawi się jako «mocarstwo-aniół» i przewodniczka całej ludzkości, jak w *Przedświcie*. Osobliwa ta fantazja znalazła uzupełnienie w dosyć długim poemacie *Ostatni*. Jest to sylweta psychologiczna długoletniego więźnia syberyjskiego, który opowiada o swych snach wolnościowych

i uwięzieniu, maluje pobyt w kazamacie i powolną utratę energii, wreszcie wyczekiwanie jakiejś zmiany, przechodzące w halucynację. W tym transie Ostatni widzi zmartwychwstanie Polski, sejmy, mundury polskie. Oddział kawalerii narodowej pędzi z Polski, żeby wszystkich więźniów politycznych i zesłańców syberyjskich uwolnić. Wszędzie byli, wszystkich uwolnili a jego ominęli. Zesłaniec popada w rozpacz i umiera z modlitwą patriotyczną na ustach. Sam rok 1848 wydał u Krasińskiego znacznie spokojniejsze i prawdziwie podniosłe dwa nowe psalmy, w dopełnieniu *Psalmów przyszłości*, przed trzema laty wydanych. Ostatni raz przemawia w nich Krasiński jako nauczyciel narodu. Zarazem zakończy polemikę z Słowackim, który zupełnie gołosłownie zaprzeczył, jakoby demokraci myśleli o wycięciu szlachty. Tym czasem zaszła rabacja. Oparty na faktach, pisze autor psalmów dawniejszych *Psalm żalu*, odpowiedź przedmiotową, spokojną, na zimno, z ironią dojmującą. Ordynat opinogórski szydzi z Słowackiego, że nie przeczuł wypadków i najspokojniej poucza, że do królestwa ducha na ziemi nie można zdążyć przy pomocy knuta i gilotyny, ale drogą poświęcenia, pokory i cnoty. Obok tego wyraża nadzieję, że Polska pójdzie drogą przez niego wskazaną. Kilka silnych zwrotów zdobi tę pieśń (Szablę kocham, wstyd mi noża). Na zakończenie tej polemiki wypracował *Psalm dobrej woli*, pełen rzewności, wzniosłości, skupienia i majestatyczności, najpiękniejszy ze wszystkich. Pozostając pod wrażeniem, że dla Polski zbliża się przełomowa chwila, dziękuje Panu Bogu za wszystkie dary złane na nasz naród i wespół z Królową Polski błaga o czystą i dobrą wolę wybrania najtrafniejszej drogi, prowadzącej do zmartwychwstania. W tej zwrotnej chwili należy tym goręcej modlić się o szlachetne, pełne godności, sprawiedliwe i duchem chrześcijańskim przejęte postępowanie Polaków. Nastrój oczekiwania tego

roku rewolucyjnego wyraził ślicznym zwrotem: «Skrzydła nam rosną już na zmartwychwstanie».

Nie tak żywo zajął się tymi wypadkami poufały jego przyjaciel Konstanty Gaszyński, znany nam sonetysta prowansalski. Nie miał wiele do powiedzenia, ale głosu jego pominąć trudno. Rewolucja 1848 roku poruszyła go nieco i wśród jej przebiegu napisał kilka ciekawych sonetów. Wypadki obserwował z daleka i starał się nadać swym uwagom olimpijski spokój. Jest to szczególnie, że wśród rewolucji chciało mu się układać sonety. Jeden z nich *Dwa obozy* był głośny w swym czasie. Gaszyński streścił w nim hasła walczących obozów. Według niego «biały sztandar», trzymany przez konserwatystów, chce «zachować złe nawet», kiedy obóz czerwony chce «niszczyć choćby dobre». Pożornie nie zgadza się z żadnym obozem i śladem Cieszkowskiego i Krasińskiego, radzi czekać na trzeci pośredniczący program «zgody», który dopiero się wyłoni i połączy dawne cnoty z wymaganiami nowszych czasów i postępem. Głosi więc stare hasło zgody, które powtarzali wśród walk stronnicy wszyscy poeci, począwszy od Kochanowskiego.

Rewolucja 1848 r. dała sposobność do wystąpienia nowemu poecie, choć wystąpienie jego przeszło na razie bez wrażenia, Cyprianowi Norwidowi. Jest to nowy typ emigranta polskiego, emigranta artysty. Przykład osiedlenia się zagranicą Mickiewicza, Słowackiego, Zaleskiego oddziaływał na młode pokolenie poetów. Uroili sobie, że artysta może z swobodą tworzyć tylko zagranicą. W dobie ucisku było to po części prawdą. Spod niektórych zaborów zbiegali poeci skwapliwie zagranicę. Norwid miał związek z cyganerią warszawską i wcześniej usunął się zagranicę, niż inni, i nigdy już nie wrócił do kraju. Wymaga szerszego wprowadzenia, niż inni poeci, bo w chronologię literatury uczynamy go dziś dopiero wstawiać. Przed tym był zupełnie pomijany. A tym czasem po Mickiewiczu i Sło-

wackim, jest to właściwie wśród romantyków najciekawszy artysta, z rysami własnymi, zbliżony nieco do Ujejskiego. Jest to typowy cygan literacki. Wędrował przez całe życie po różnych krajach, szczególnie po Włoszech i Francji, i ostatecznie osiadł w przytułku emigrantów w Paryżu. Obok Żyglińskiego jest drugim poetą-malarzem w literaturze polskiej. Wnosił do niej wielką świeżość i bezwzględną niezależność. Esteta wybredny, kładł główny nacisk na piękno, pojęcie piękna czerpał z rozmaitych sztuk, malarstwa, rzeźbiarstwa, muzyki, architektury i największych poetów. Pragnął się oprzeć na szerokiej europejskiej podstawie. Rysów zaściankowych, jak Pol, Kondratowicz, nie posiadał. Obok uwielbienia dla piękna, drugą ważną rolę w jego twórczości odgrywała refleksja. Jest to poeta-myśliciel, mocno samodzielny, głęboki ale nieprzystępny. Norwid myśli ciągle o ważnych zagadnieniach artystycznych, usiłuje szerzyć w Polsce wyższe pojęcia o sztuce, żyje złudzeniem, że sztuka może ogarnąć wszystkie objawy życia, szuka nowych i własnych dróg i właściwie toruje drogę poezji przyszłości. Wyobraźnię jednak miał słabo rozwiniętą, mało giętką i lotną. Pisał z trudem, wyrażał się zwięźle, autorytatywnie a bez ogródek. Przekorny, kapryśny, paradoksalny, lubiący przeczyć uznanym wartościom, nie szukał popularności a żądał posłuchu. Sieroce dzieciństwo odbiło się na nim mocno, zrażał łatwo ludzi do siebie. Samotnik dumny, religijny, czuł, że mógł być przewodnim poetą a nie miał tej pobłażliwości i cierpliwości, koniecznej do przeprowadzenia własnych zamiarów. Obdarzony wielostronną zdolnością, trochę liryk, trochę epik, trochę dramaturg, uprawiał tylko lirykę wybuchową i okolicznościową, tradycyjne formy literackie rozsadzał a wielką skłonność i upodobanie okazywał w dydaktyce. Wysoce zajmujący jako indywidualność artystyczna, jako twórca nie może być za wzór podawany, bo żadnego dzieła większego doskonałego, zrozumiałego dla każdego czytelnika

nika, nie utworzył. Wyrabiał się z biegiem czasu. Im późniejsze jego dzieła, tym lepsze. Za życia bez wpływu, mocno i niesprawiedliwie zwalczany, dziś jest wysoce ceniony i może nieco przeceniany.

Zanim wystąpił z pierwszym drobnym zbiorkiem wierszów politycznych w czasie rewolucji 1848 r., ogłaszał przygodnie w czasopiśmie ulotne wierszyki, które zastanawiać mogły prawdziwych znawców. Odznaczały się wielką samodzielnością i oryginalnością. Były w innym stylu, niż współczesne poezje. Uprzedzały bardzo korzystnie dla młodego autora. Z czasów warszawskich mamy prześliczny wiersz *Wspomnienie* (1841), zwrócony do Deotymy-Łuszczewskiej z wyjaśnieniem, jak powstaje wspomnienie. W wierszyku *Pióro* omawia pióro pisarskie, dumając, jakby się stać samodzielnym. W fantazji *Wieczór w pustkach* opisuje z przejęciem ciszę swego mieszkania, wmyśla się w wnętrze pokoju i tworzy rodzaj pamiątki chwil spędzonych w samotności, w domu. Wreszcie wyjeżdża z Warszawy. W wzruszającym wierszu *Pożegnanie* (1842) żegna strony rodzinne, przyjaciół i objawia nieco lekkomyślne lekceważenie towarzystwa, wśród którego danym mu było żyć. Powiada, że w zwykłego zjadacza chleba nigdy się nie zmieni i skarży się na dzieciństwo «chleb sierocy, przelzawiony, piołunowy», który musiał spożywać z przyczyny przedwczesnej śmierci rodziców. W wierszyku tym powoływa się wyraźnie na pożegnanie byronowskiego *Childe Harolda*. Z podróży zagranicą i z pobytu we Włoszech mamy także kilka uwagi godnych wierszyków. W wierszu *Adam Kraft* (1842) ujmuje rozmyślenia i podziw nad jego dziełem w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze. W Florencji zaczyna biadać nad sobą. W *Mojej piosnce* (1844) skarży się na czarną nić, która się wprzedała w jego dołę a rozerwać jej nie może, «bo silna». W liście *Do brata Ludwika*, pełnym niedomówień, opisuje ponownie swój smutny stan duchowy. Wreszcie w pięknym

wierszyku rzymskim *Do Bohdana Zaleskiego* (1847) wyraża podziw nad subtelnościami muzy lirnika ukraińskiego, mieni go «panem sadu czarodziejskiego» i wypowiada żale nad ciernistą drogą i zgryzotami, które nie pozwoliły mu wykształcić się na pełnego swobody artystę. Zapewne chodziło o brak środków materialnych, które stanowiły główną przeszkodę w swobodnym rozwoju talentu Norwida.

We Włoszech oddał się młody poeta studiom literatury włoskiej i przetłumaczył jedną z piosnek z *Vity Celliniego* i dwie pierwsze pieśni z *Inferna* Dantego. Jako artysta przejmował się żywo starożytnościami i omal nie do takiego spoufalenia z światem klasycznym doszedł, jak Krasieński. Podróże do Neapolu a następnie Sycylii, a może nawet Grecji, pomogły mu do zżycia się z sztuką i wyobrażeniami starożytnych. W wierszu z pobytu w Pompei *To rzecz ludzka* (1844) podaje zastanawiającą fantazję na temat znikomości. W wierszu *Marmur biały* (1848) zachwyca się «Grecją piękną, wdzięczną», jej krajobrazem, marmurami «zwaliskami nadobnymi» i pamiątkami, które powitał «z radością a żegnał z tęsknotą». W *Liście do Łubieńskiego* (1848) tworzy rodzaj poetyckiego komentarza do ustępu z Plutarcha, opowiadającego, jak Cyncero w Sycylii przejął się greczyzną i jako prokonsul obcował z filozofami greckimi. Takie komentarze lubił tworzyć i potem stały się ulubioną formą jego badawczego i wybitnie erudycyjnego umysłu. Tym podróżom zawdzięczamy także bardzo ładny obrazek archeologiczno-podróżniczy *Pompeja*. Utworu w tym rodzaju nie mieliśmy dotąd w naszej literaturze, jeśli się pominie *Irydiona*, zbyt trudnego do porównania z tą fantazją. Usiadłszy na drodze cmentarnej w Pompei, w grobie kapłanki Mammii, Norwid odtwarza sobie żywo życie i wrażenia tuż przed zasypaniem sławnym wybuchem Wezuwiusza, dwu postaci z świata starożytnego, które go szczególnie pociągnęły. Chodzi mu o burmistrza czy sędziego miej-

skiego Balbusa, którego zwie fałszywie konsulem, i o poetę greckiego a właściwie tragicznego, którego dom, jak wiadomo, znajduje się w odkopanym Pompei. Obaj oczywiście mieli swoje życie, marzenia, widnokręgi, które nagle przerwał wybuch Wezuwiusza. Norwid przedstawia, jakoby cienie tych dwu ludzi nawiedziły go w grobowcu Mammii, zaczęły rozpowiadać o swoich sprawach, jakoby tuż przed wybuchem Wezuwiusza, a potem znikły. Bardzo ładnie, z polotem i niemalą intuicją odtwarza tę fantazyjną sytuację.

Wśród studiów włoskich zaszło w jego życiu zdarzenie, które głęboki wpływ na jego rozwój duchowy wywarło. Zakochał się beznadziejnie w damie światowej, piękności wielbionej przez Musseta, Gautiera i Heinego, Marii Kalergisowej, pół Rosjance a pół Polce, żyjącej w separacji z mężem. Gautier w piosnce *Symphonie en blanc majeur*, podziwiając białość jej ramion, nazwał ją «madonne des neiges». Uczuciowy odzew u tej pani mogli znaleźć jedynie majątni ludzie z pięknym nazwiskiem rodowym. Przedmiotu wzdychań dla ubogiego malarza stanowić była nie powinna. Tym czasem Norwid w niej się zakochał, poleciał za nią do Berlina, dostał się do więzienia za niedokładności paszportowe i przez Brukselę wrócił do Rzymu. Miłość ta miała wielką doniosłość w jego życiu wewnętrznym. Kazała mu spodziewać się czasem nieprzewidzianych uniesień, rozbudziła wielką gorycz w sercu i przekonała, że na świecie istnieją pragnienia, które nigdy zaspokojone nie będą. Z czasów rzymskich zachował się piękny wiersz *Epos nasze* (1848), odnoszący się do tej miłości. Poeta wspomina młodocianą lekturę *Don Kiszota* i szczęśliwych kochanków rozmaitych Beatricz. Położenie jego jest inne, podobniejsze do *Don Kiszota*. Mówi o swych błędnych zalotach i skarży się, że uczucie swej Dulcinei nie zna. Uczucie to nie mogło go wzmacniać i koić ale rozterkę mu przyniosło.

Wśród tych warunków utworzył obrazek drama-

tyczny w sześciu scenach *Wanda* (1847), pobudzony podziwem nad *Balladyną* i *Lillą Wenedą* Słowackiego. Tylko Słowacki śnił o Gople a Norwid prowadzi nas do Krakowa. Zaznaczyć jednak należy, że pierwotnego tekstu *Wandy* nie znamy, ale drugą redakcję, w kilka lat potem uskutecznioną «lubo z myśli ogólnej jednoznaczną z poprzednią». Osnuł ją poeta na znanej legendzie mistrza Wincentego o mitycznej królowej polskiej, co nie chciała Niemca. Treść legendarną rozszerzył studiami nad starożytnościami rzymskimi, germańskimi i Polski pogańskiej i umieścił zawikłanie dramatu w czasie wędrówek ludów, jak Słowacki *Popiela*. Rytygier jest jednym z królików hordy germańskiej, który zakochał się w Wandzie, chciał się z nią żenić, a gdy mu się to nie udało, z tym większą zaciętością wybrał się w kraje zaalpejskie na rabunek Rzymu. Wandę pojął Norwid jako rodzaj westalki i marzycielki, która pół na pół do tego świata nie należała i z chęcią ofiarowała się za lud, choć właściwie potrzeba tej ofiary żadnym głębszym argumentem w sztuce umotywowaną nie została. Postać jej przeniósł poeta w bardzo odległe czasy, na początek ery chrześcijańskiej, i nadał jej nieco rysów wizjonerki, związanej z tragedią kalwaryjską, jak domyślać się można z cytatu na wstępie i z oświadczenia jej samej przed wstąpieniem na stos. Wanda w ujęciu Norwida wyidealizowała dziewictwo jak chrześcijanka. W przedstawieniu jej śmierci poeta odbiega nawet od tradycyjnych zarysów legendy i nie przedstawia *Wandy* skaczącej do Wisły ale Wandę wstępującą na stos i podpalającą go samoistnie, po czym dopiero lud potokami wody z Wisły chce stos ofiarny zalać. W obrazku Norwida akcji jest bardzo mało. Kilka scen przedstawia rozmaite oczekiwania i przygotowania. W scenie czwartej pojawia się Rytygier, przebrany za skalda, jak to bywa zazwyczaj w wodewilach. Rytygier oświadcza się gorąco Wandzie i, zdaje się, przypada jej do serca ale przyjęty nie zo-

staje. Wanda nieprzystępna i lodowata, wydumała jakiś inny los dla siebie. W scenie więc ostatniej podpala stos z darami, przyniesionymi przez lud, a Rytygier z okrzykiem Alaryka «na Rzym» odciąga z Polski. Drobną tą sztuczka przedstawia szereg obrazków dramatycznych na temat przygotowywania się Wandy i spełnienia przez nią ofiary, której potrzeba w jej własnych przejściach duchowych miała uzasadnienie. Spodobala się ona bardzo Zaleskiemu i dała mu pochop do uwag krytycznych, które z pewnym zajęciem odczytać można.

Wanda musiała także autorowi przypaść do smaku, skoro następnie zabrał się do drugiego dramatu w tym samym rodzaju. *Krakus* jest nieco obszerniejszą kompozycją, niż *Wanda*, bo obejmuje dziesięć scen. Materiał podaniowy rozszerza poeta pomysłami etymologicznymi i baśnią ludową na podobieństwo *Sobotniej góry* Zmorskiego. Wypada z tego wyszukanie nazwisk dla synów założyciela Krakowa, Krakusa i Rakuza. Wybrali się do źródła tatrzańskiego za siódmą skałę, żeby dowiedzieć się sekretu i wzmocnić do walki z wawelskim smokiem. Drogę do źródła wskazuje im pustelnik i odtąd zaczyna się wyścig braci do tajemniczej krynicy i ubieganie się o zabicie smoka, które są równolegle traktowane, i raz dowiadujemy się o powodzeniu Rakuza, to znów Krakusa. Ci bracia są oczywiście wyróżnieni jako przeciwieństwa. Jeden jest dobry a drugi zły, jeden bohaterem a drugi tchórzem, jeden dobroczyńcą bezinteresownym a drugi praktycznym człowiekiem, który zbiera owoce czynów, przez wyższą jednostkę dokonanych. Ale Krakus nie zdołał dzieła przeprowadzić, jak tylko w przebraniu, jako figura tajemnicza w zakapturzeniu, o którego bohaterstwie nikt właściwie nie wiedział, oprócz tchórzliwego i ambitnego brata. Znow więc tu pomaga sobie Norwid sposobami melodramatycznymi. Obok tego z wprowadzenia materiału baśniowego wynikło, że dla przyspieszenia i uwidocznienia cudowności na scenie stały się potrze-

bne uosobienia przedmiotów nieżywotnych, jak źródło, próg, które rozprawiają na teatrze, jak u Magnuszewskiego a zresztą Wyspiańskiego, co oczywiście dobrego wrażenia nie wywiera, chyba w feerii. Norwid nie był technikiem dramatycznym. Nie znaczy to jednak, żeby nie był poetą i scen pięknych malowniczo-lirycznych pomyśleć i wykonać nie potrafił. Zwłaszcza scena czwarta, gdy Krakusa zaczarował Próg i znalazł się nagle w «grocie szmaragdowej», jest prześliczna. Nie wiedząc, co się stało, nabiera półsennego przekonania, że stanął u tajemniczego źródła i mając wrażenia swe opisuje. Akcję tej sztuki umieścił Norwid w ostatnich chwilach życia Kraka tak, że ubieganie się synów o znalezienie sekretu na smoka spada się ze sprawą następstwa. Rakuz staje wcześniej u podwoi Wawelu a chwila zglądzenia smoka jest połączona z uroczystościami pogrzebowymi. Wtedy pokazuje się zakapturzony Krakus i dokonywa czynu heroicznego ale następnie w pojedynku z zazdrosnym bratem ginie. Do zamordowania smoka pomogła mu gra na harfie, jak w innych okolicznościach *Lilli Wenedzie*. W tym szczególnie znać jakąś daleką zależność Norwida od Słowackiego, którą potwierdza także figura humorystycznego kanclerza albo Runnika koronnego, mogąca być zbliżona do kanclerza Słowackiego i jego Wawela. W ogóle jednak jest to kompozycja znacznie skromniejszych rozmiarów, niż sztuki Słowackiego z mitycznych dziejów Polski. Na korzyść jednak Norwida można powiedzieć, że postacie swe potrafił surowiej i poważniej ustylizować, niż Słowacki, i duchem podań skandynawskich mocniej się przejął. Niemniej zawikłania i charakterów prawdziwie tragicznych nie obmyślił. Jest to feeria z motywów baśniowych i legendarnych, którą autor chciał nazwać misterium, bo nie przedstawiała zwykłego zawikłania dramatycznego ale dokonanie czynu heroicznego przez wybraną na to jednostkę. Na zakończenie chóry ludowe grzebią Krakusa i sypią mu

mogile a Rakuz z Runnikiem koronnym, pełni strachu, na to dziwowisko z parowu się przypatrują.

Norwid dokonał dosyć znacznej pracy artystycznej w zaciszu pracowni, nim się dał unieść życiu politycznemu i z pierwszym drobnym zbiorkiem wierszów politycznych wystąpił. Rewolucja zastała go w Rzymie i tam wypracował *Pieśni społecznych cztery stron* (1849). Zbiorek przynosi pewne rozczarowanie. Esteta-samotnik politykiem nie był. Ogólnikowym ujęciem zagadnień przypomina Pola. W osobliwych czterowierszach ośmio i sześćozgłoskowych objaśnia cztery pojęcia, jakie mu rewolucja nasunęła, tłumacząc ogółowi, co to jest wolność, niewola, własność i rzeczpospolita. Czytamy same ogólniki, które nas niezbyt żywo w współczesne spory wprowadzają a wskutek aforystycznego ujęcia niezbyt doraźnie uchwycić się dadzą. Druga część tego zbiorku *Niewola* albo *Trzy pytania* nie została współcześnie ogłoszona. Odezwała się w nim żywiej struna patriotyczna duszy poety. Miał to być «dantejski obrachunek z wewnętrznym stanem narodu». Poeta rozważa trzy pytania, co jest niewola, skąd niewola a właściwie od kogo pochodzi, i dokąd niewola, to znaczy, jak się z jej więzów uwolnić. Myśli w tym poemacie zawarte wymagają «subtelnych komentarzy» i bez «tęgiego spółnictwa duchowego ze strony czytelnika» łatwo uchwycone być nie mogą. Do rozkołysanych głów gorączką rewolucyjną trafić oczywiście nie mogły i dlatego nie doczekały się natychmiastowego wydania. Udział poety w rewolucji 1848 r. zaznaczył się bardziej bezpośrednio w poezjach ulotnych. W wierszu *Do władcy Rzymu*, napisanym z przyczyny ucieczki Piusa IX do Gaety, pociesza papieża, że rozruchy, które go z Rzymu wygnały, prędko przeminą i mieszkańcy z radością powrót jego powitają. W *Psalmie wigilii*, zwróconym do ks. Kajsiewicza, uderza w nutę patriotyczną i z okoliczności wigilii Bożego Narodzenia dziękuje Bogu, że Polsce przeznaczył kraj równin, dał kli-

mat surowy i doświadcza ją ubóstwem i cierpieniami. Psalm ma założenie nieco paradoksalne. Z wierszów tych widać, że Norwid przypatrywał się tylko z daleka rewolucji i przyjął w niej niezbyt czynny udział. Ważny ten wypadek historyczny dał mu sposobność do pierwszego publicznego wystąpienia, wyrwał go z pracowni artystycznej i odsłonił jako poetę-samotnika, myślącego jednak o sprawach, tyjących się ogółu.

Poeci południowej Polski, wciągnięci w bezpośredni wir wypadków, inne wrażenie oczywiście z współczesnych ruchów politycznych odnieśli, niż Norwid, Gaszyński albo Krasiński, przebywający wtedy w kąpielach niemieckich. Autor *Pieśni Janusza i Przygód Winnickiego* dostał się w wir tych zdarzeń trochę jak Piłat w credo. Politykiem być nie myślał i trafego zmysłu politycznego nie posiadał. Podczas pobytu na wsi u znajomych pod Krosnem, uległ napadowi bandy urlopników na dwór, został raniony, sznurami związany i odstawiony do więzienia w Jaśle, a potem Lwowie, gdzie mu przyszło pięć miesięcy przesiedzieć. Krzywdę tę ocenił z ściśle osobistego punktu widzenia. Pisze wiersz *Rok 1846*, w którym wytacza gorzkie żale na zawód doznany od ludu, ubolewa nad przyszłością narodu i z odrazą odwraca się od wielbionego dawniej ludu. Autor *Pieśni Janusza* przemienia się powoli w konserwatystę. W pieśni *Dość już tego dość* wspomina o chęci rozbudzenia ludu na swej dzierzawie w Kalenicy i skarży się na przykrości, jakie w tej pracy spotykał. Aż gdy z jego posiewu krew się pokażała, wtedy musiał pozostawić to pole ugorem i zaprzestać pracy na niewdzięcznym zagonie. Z polskich poetów losy wplątały jedynie Pola w dzieje rabacji. Kłęski narodowej w niej nie upatrywał. Siedząc w więzieniu, wrażeń podniosłych nie doznawał. Spod pióra jego wyszedł naówczas cykl liryków *Z więzienia* bardzo słabych a miejscami płaskich, z których ze względu

na biografie poety wymienić można wierszyki: *Dzień więźnia* i *Ranek w ogródku więźniów*.

Z tych ucisków wyrwały go i nieco podniosły nadzieje z rewolucją 1848 r. związane, choć już współcześni mówili, że właśnie wtedy okazał «zupełną niezdolność do życia publicznego». W roku tym zabawiał się wizjami i przepowiedniami, które nikogo głębiej wzruszyć nie mogły. Porównawszy je z współczesnymi poezjami Krasińskiego, można najlepiej ocenić różnicę ich umysłów i położeń. W *Widzeniu Janusza*, podobnym zresztą nieco do *Przedświtu*, przepowiada, że niedługo znikną wszystkie waśni, upadną wszyscy tyrani i powstanie Polska kmieca. Ludy polskie zbiorą się na wielki wiec, spalą na stosie «jarzmo, knuty i kajdany», usypią kopiec na szczytce Bolesława i pójdą koronować obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. Narodziny tego nowego świata poprzedzą trzy rewolucje, których początkiem jest rewolucja 1848 r. Po tym zajął się poeta zjazdem prażańskim, który zebrał się w czerwcu tego roku i niebawem miał być rozwiązany. Nadzieje z nim połączone upamiętnił w poemacie *Słowo a sława*. Rozsnuwa w nim podobne fantazje, jak w *Widzeniu Janusza*. Słowianie otrzymali obecnie po Latynach i Germanach posłannictwo szerzenia królestwa Bożego. Zjazd prażański powinien ogłosić prawa braterstwa i równości, jako obowiązujące wszystkie ludy na świecie. Poeta szeroko rozwija, jak będzie świat wyglądał, urządzony przez Słowian, i radzi co trzy lata na święto Kupały zwoływać wiece słowiańskie. Słowianie dadzą światu «słowo», sprowadzą na ziemię ogólne szczęście i osiągną największą «sławę». Słowa te nadały tytuł nowemu poematowi. Marzenia Pola o kmiecej Polsce i przewodnictwie Słowian w Europie nie miały się spełnić. Gdy r. 1848 przeminął i reakcja zapanowała, odsunął się zupełnie od polityki i poematem *Obraz życia* zakończył czynniejszy udział w życiu publicznym. Jest to właściwie krytyka współczesnych stosunków polity-

cznych. Autor widzi w kraju tylko dwa stronnictwa, zwolenników autokracji i zagorzałych agitatorów ludowych. Oba obozy wydają mu się doktrynerskie, bezduszne, podwodzące na siebie i do czynu niezdolne. Postanawia więc odsunąć się od polityki i w przyszłości «stać ponad stronnictwami», to znaczy do niczego się nie mieszać.

Najgłośniejszym poetą wypadków, które naówczas w Polsce zaszły, miał się stać jednak nie żaden poeta starszy, którego te zdarzenia w biegu życia zaskoczyły, ale poeta młody, który z nimi razem na widownię dziejów wypłynął, Kornel Ujejski. Był to już drugi młody poeta, którego ówczesne rewolucje na widownię wyprowadziły. Otrzymywała w nim poezja polska inną siłę, niż w Norwidzie, która przede wszystkim w liryce korzystnie zaznaczyć się miała. Demokrata, ludowiec, śmiały, patetyczny, surowy, z namaszczeniem biblijnym, przygotowywał się przez kilka lat, zanim głos publicznie zabrał. Rozbudziły go tajne towarzystwa demokratyczne, którym szczerze się oddał i młodym, nieodświadczonej jeszcze piórem służyć próbował. *Pieśń o ziarnie* (1843) świadczy o szlachetnych zamiarach pracy nad ludem ale pod względem stylistycznym jest niezbyt wykończona. Lepszym jest *Damokles*, rodzaj ballady przeciw tyranom, cieszący się niegdyś pewnym uznaniem wśród młodzieży. Z zajęciem odczytać można erotyk z tych czasów *Do Lilii*, bo świadczy, że naówczas także młode panny w tajnych towarzystwach udział przyjmowały. Rozradowany, że znalazł serce, które go zrozumiało i w talent jego uwierzyło, poeta unosi się nad jej patriotyzmem, wielbi chwilę poznania i świt nowych czasów zapowiada. Głębszy ton zyskała poezja młodego Ujejskiego, gdy je uczuciem religijnym zaczął zaprawiać. W wierszu *Anioł Pański* (1844) utworzył piękną elegię w stylu Zaleskiego. Rozrzewniony wieczorną ciszą w spokojnej wsi polskiej, tonie w zadumanie nad rycerską przeszłością Polski i z hymnem

całej natury na cześć Boga odmawia pokornie starodawną «modlitwę wieczorną». Mocno go wzruszyła wycieczka do Warszawy. Patrząc na burzenie polskości w tym mieście, uczuł gniew wielkiego proroka Izraela i ułożył *Geśł Jeremiasza*, patetyczną i gorzką skargę na ucisk naszej narodowości, okrutne prześladowania i barbarzyńskie nadużycia zaborców. W czasach młodzięcych najwyższy poziom osiągnął w powiastce *Maraton* (1844), w której po raz pierwszy wystąpił jako nauczyciel narodu. Uwielbił w niej wyższość siły moralnej nad przemocą i naukę skupił w porywającym zdarzeniu historycznym o starciu Greków z Persami pod Maratonem. Jak Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie* a Krasziński w *Irydionie*, posłużył się kostiumem historycznym. Według młodego poety Polacy powinni zdobyć się na podobną siłę moralną, jak Ateńczycy, i oprzeć się zaborczym Persom. Z udatnej kompozycji była siła przekonania. Treść jej ujął nadzwyczaj bystro. Chciał wytłómaczyć, jak przyszło do zderzenia dwu różnych potęg i jaki był z tego wynik. Opowieść zawiera tylko kilka najglówniejszych okoliczności, które do zrozumienia bitwy pod Maratonem są potrzebne, mianowicie wytłómaczenie rodzaju obrazu i potęgi Dariusza, przyczyny oporu Ateńczyków i konieczności liczenia tylko na własne siły. Opowieści o właściwej bitwie nie ma, tylko mistrzowskie wprowadzenie in medias res i konkluzja, która dokładnie zaspakaja ciekawość czytelnika. Z ośmiu ustępów tej powieści, dwa są poświęcone opisowi biegu kurierów z Sardes do Suzy i z Maratonu do Aten, potem mamy naradę w Suzie i naradę w Atenach, a między te dwie odległe widownie wstawiony jest opis przyjęcia heroldów perskich i krótki szkic pochodu. Poemat zakończy elegijne obejrzenie pobojowiska.

Jako demokratą i ludowiec, Ujejski został boleśnie zaskoczony rabacją chłopską i długo sobie rady dać nie mógł, aby ją ocenić z czysto polskiego punktu widze-

nia. Poglądów demokratycznych wskutek rabacji, jak Pol, porzucać nie myślał. Chodziło o wyśledzenie sprawcy, którego wskazać wyraźnie nie mógł. Zaczął od namiętnej *Pieśń zemsty*, podanej z pamięcią o podobnej pieśni Mickiewicza, w której wyliczył szereg krzywd doznanych przez Polaków, szereg obelg nam wyrządzonych, i wzywał rodaków do skrytego szerzenia myśli zemsty wśród wszystkich warstw i wyczekiwania niezawodnej chwili, gdy będzie mogła być spełniona. W tej myśli układa także obrazek w stylu Pola *Modlitwa ojca przy chrzcie syna*. Wśród żalu, że mu się syn urodził w niewoli, poważny ziemianin poświęca go uroczystie na przyszłego bojownika wolności i po staropolsku kołysze na szablach i krzyż do ręki a garść ziemi rodzinnej do chrzcielnicy wkłada. Ale myśl o zemście ulotniła się niebawem z umysłu twórcy i poeta spostrzegł, że naród polski był naówczas zanadto mocno związany i w porywach swych przez obcych skrępowany, aby sobie mógł na takie zadosyuczynienie pozwolić. Zaczyna się więc u niego drugi okres twórczy, szalonej rozpacz, bluźnierstw i daremnego szamotania, który najdobitniej ten smutny wypadek oświecił i namacalnie okazał, w jaką matnię niewczesny wybryk ludowy polityków demokratycznych wprowadził. W pieśni *Smutno mi Boże*, naśladowanej trochę z Słowackiego, tworzy hymn żałobny z wyrzutami Bogu, że zanadto dużo nieszczęść zsyłał na naród nasz, pozwalał nam marnieć, zmuszał tkwić w bezsilności, cierpieć wysyłkę najlepszych synów na wygnanie bez powrotu, lękać się o możebne zniszczenie wszystkich naszych pamiątek i że w ogóle Opatrzność nasze wyzwolenie odwleka na niemożebnie daleki termin. To samo spotykamy także w pieśni *Do Bogarodzicy*, znów naśladowanej z znanej pieśni Słowackiego, gdzie jednak skargi na ucisk są już przeplatane prośbami o pomoc, ochłodę i okazanie dawnej łaskawości narodowi, który Matkę Boską uznał królową Polski. Niebawem też pojawiają się u niego

wyraźne pieśni modlitewne, nasunięte skłonnością jego umysłu do nastrojów religijnych, które wkrótce w *Skargach Jeremiego* przeważyły i utworzyły z nich rodzaj modlitewnika w duchu narodowym. W pieśni *Eli eli lama sabachtani* powtarza Ujejski z mocniejszym uczuciem szereg tych samych próśb, co w naśladownictwach z Słowackiego, i z namiętnością prawdziwą żali się na brak pociechy, niemożebność bytowania wśród niewoli, brak rzeczywistej sympatii wśród obcych i prosi Pana Boga o podniesienie Polaków «zanim rozpacz nas ogarnie». Najsilniej rozpacz Ujejskiego wyraziła się w wspaniałej parafrazie *Ojcie nasz*, którą podzielił na siedm próśb i wytworzył z nich uroczystą, skupioną i szerokiego tchu modlitwę dla narodu rwącego się do wolności a skrepowanego w swych postanowieniach. Niestety piękna ta parafraza została zeszepeconą w dwu miejscach nieszczerymi i nieprzemysłanymi dobrze wykrzyknikami. Po tych rozpaczliwych wybuchach, poeta trafia dopiero na ton trzeci przełomowy, choć jeszcze nie ostateczny, który *Skargom Jeremiego* nadał doniosłość moralną i zrobił z nich szanowną pamiątkę tych krwawych dziejów. Jest to mianowicie ton ofiary, nadziei i przebaczenia, który wśród szamotań poety trudny był do przewidzenia. W *Modlitwie więźnia* podaje bardzo prostą, szczerą i chrześcijańską pieśń, w której więzień polityczny, górujący charakterem i moralną wartością nad otoczeniem, cieszy się, że może w miłości i poświęceniu Chrystusa naśladować i za naród dotkliwie cierpienia znosić. Najbardziej zajmująca a mało pamiętana piosnka tego działu nosi tytuł *W cześć zmarłym*. Jest to dumanie nad wszystkimi warstwami mogił, które na naszej ziemi od czasów pogańskich do połowy XIX w. się ułożyły. Poeta rozróżnia trzy odrębne warstwy tych mogił, pogańską, chrześcijańską i rozbiorową, i do tych ostatnich liczy świeże trupy z ciekącymi jeszcze ranami i wyraża przypuszczenie, że może tych hekatomb będzie dosyć.

A jeśli nie dosyć, to żeby Pan Bóg jeszcze współczesne pokolenie przeznaczył na ofiarę błagalną a potem już udarował nasz naród wolnością. Ujejski dochodzi do ukojenia i pogodzenia się z losem i powoli właściwego sprawcę bolesnego wypadku w polskiej historii społecznej wykrywa. Pieśń ma formę starej safickiej zwrotki z czasów Kochanowskiego i jedynie może być uważana za rodzaj naśladowania *Psalmów*, o którym za wiele się zawsze mówi przy *Skargach Jeremiego*.

W tym napięciu duchowym był właśnie nasz poeta, gdy utworzył swój sławny *Chorał*. Zrodził się prawdopodobnie niezależnie od całego cyklu i dopiero następnie w ten zbiorek w najstosowniejszym miejscu wcielony został. Poeta zapewnia w nim, że Polacy wśród zgłiszczów i krwi bratniej, wśród szyderstw wrogów i własnego zwątpienia, zwracają się ponownie z gorącą modlitwą do Boga i ufni w ostateczne zwycięstwo swej sprawy, proszą o przebaczenie dla obłąkanego ludu, spostrzegłszy, że dał się tylko użyć za nieświadome narzędzie wrogów i kiedyś «winę swą zmyje wolności chrztem». Było to odkrycie zasadnicze, w którym Ujejski zagadkę pogromu 1846 r. rozwiązał i publicznie napiętnował. Pieśń natchniona, lotem ptaka rozeszła się po Polsce i na wiele języków europejskich przetłumaczoną została. Przez nią demokraci usunęli podejrzenie, jakoby jakkolwiek winę ponosili w rozpętaniu ludu, choć poprzednio, jak wiemy, propagandę swych zasad w tych warstwach prowadzili. To Ujejskiego wysunęło na czoło pisarzy demokratycznych w naszym kraju i w rażącym przeciwieństwie do Pola postawiło, który na lud zaczął odtąd obelgi rzucać i do konserwatystów się przyłączył. Przesławny «chorał» dziś jeszcze wywiera wrażenie a dla rozgłosu przebacza mu się nawet zwrot nielogiczny na samym początku, jakoby pieśń ta miała być «ostatnim jękiem» polskiego narodu. Uzyskawszy wreszcie trafny punkt widzenia na pogrom 1846 r., Ujejski mógł swój zbiorek zakończyć

hymnem dziękczynnym. W wierszu *Chwała Tobie Panie* usprawiedliwia się z dawniejszych bluźnierstw, wywołanych rozpaczą, i dziękuje Bogu, że minione krwawe przejście nawróci wielu połowicznych Polaków, przyspieszy zapewne opamiętanie ludu i natwoczy wielu mścicieli. W pieśni tej podkreśla jeszcze raz, że odkrył właściwego sprawcę tych zbrodni i wykazał tyrański sposób rządzenia starostów ówczesnych najezdniczych rządów. Potem układa jeszcze wcale wzniosły *Akt wiary*, który niczem innym nie jest, jak zastosowaniem nauk Krasińskiego do danego wypadku. W zakończeniu zbioru Ujejski uderza ponownie w ton nadsładowczy i wyraża za Krasińskim przekonanie, że Polacy są narodem wybranym, cieszą się opieką Boską, wybijają się niewątpliwie na wolność a wrogowie ich upadną i za zbrodnie ukarani zostaną. Ujejski w *Skargi Jeremiego* włożył ogromny kapitał nie tylko uczucia ale zarazem pracy artystycznej. Panuje w nich wielka różnorodność miar i zwrotek, mamy piękne refreny, dużo rymów wyszukanych, mianowicie męskich, i piękne jamby w *Bogarodnicy* a dobrą budowę daktyliczno-trochaiczną w *Chorale*. Język dwudziestotrzyletniego młodzieńca wykazuje jeszcze trochę chropawych wyrazów ale obok tego mamy dużo trafnych, wymownych i silnych zwrotów. Zalety artystyczne łącznie z śmiałą obroną polskości uczyniły zbioru Ujejskiego niezmiernie poczytnym. Stał się «ulubieńcem narodu» i szeroko zasłynął w Polsce.

Skargi Jeremiego nie zostały wydane w Polsce. Jako publikacja przeciwrządowa nie mogły być ogłoszone w kraju i nawet bezpieczeństwu osobistemu autora zagrażać mogły. Poeta wyjechał do Francji i tam je wydał. Równocześnie zaś wystąpił nad Sekwaną i odsłonił się jako zapamiętały republikanin i rewolucjonista i w miejscowej rewolucji czynny udział przyjął. W lutym 1848 r. z garstką podobnych zuchwalców wdarł się do Tuileriów, tuż po opuszczeniu ich przez

Ludwika Filipa, i w rabunku pałacu królewskiego uczestniczył. Jak do tego przyszło, trudno pojąć. Dość że sam wyznaje, że podczas wdarcia tłumy do Tuileriów zabrał sobie na pamiątkę książkę z biblioteki królewskiej, kropielnicę perłową z sypialni Ludwika Filipa i udarł kawałek aksamitu z przewróconego tronu. Czynny był także w dalszych demonstracjach ludowych. Tłómaczy pięknymi jambami ognistą piosnkę Freiligratha *Vive la république*, wzywającą do burzenia twierdz monarchicznych w Francji i energicznego ustalenia rządów republikańskich w Paryżu. A potem zdaje mu się, że patrzy na urzeczywistnienie wszystkich najbujniejszych marzeń, gdy mu losy dały być przytomnym wyborowi poety na prezydenta Francji. Uniesienie jego nie miało granic na widok tryumfalnego pochodu Lamartina do ratusza. Chwila ta pozostała mu przytomna na całe życie. Długo potem rozmyślał o niej w kraju, w osobnym wierszu *Do Lamartina* ją opisał i z uśmiechem przypomniał młodzieńcze złudzenie, że Lamartine nie tylko pozostanie długo prezydentem francuskim ale nawet zdoła wpłynąć na losy Polski. Ujejski bawił tylko nie całe półroku w Paryżu. Pochłonięty polityką, mniej uwagi zwracał na literaturę. Jednak miał sposobność zbliżyć się do Mickiewicza i poznać z Słowackim, Chopinem i Zaleskim, czym się następnie zawsze przechwalał w kraju. Pobytu jego w Paryżu niepodobna uważać za okres skwapliwego wchłaniania nowych pierwiastków duchowych, jak raczej za okres najwyższego rozwoju uczuć republikańskich i utwierdzenia się w poglądach demokratycznych na całe życie. Polityka przeważała naówczas nad wszystkimi zagadnieniami duchowymi, żyło się febrycznie zorzą konstytucjonalizmu w Europie i Ujejski miał to szczęście, że wróciwszy do kraju, na nową edycję rewolucji paryskiej we Lwowie natrafił. Wydaje naówczas kilka dawniejszych swych *Skarg* jako śpiewki ulotne. Tymczasem następuje bombardowanie Lwowa i poeta

układa *Wtóry chorał*, mniej znany, niż pierwszy, w którym ciesząc się z «ognistego chrztu» Lwowian, gotuje się już na pewny upadek «świata starego» i w nowym porządku rzeczy obiecuje Polakom rozstrzygającą rolę. Pieśń jest mniej natchniona i energiczna, niż jej przesławny wzór, ale jest spokojniejsza, ufniejsza, bardziej republikańska i zawiera kilka bardzo pięknych zwrotów.

Wszystkie te wypadki na położenie polityczne Polaków bardzo wydatnie i doraźnie nie wpłynęły. Obudziły wielkie nadzieje, oczekiwania, a gdy się te nie spełniły, myśl o zmianach politycznych odłożono na późniejsze czasy. Ale choć zdarzenia te wyzwolenia naszego narodu nie sprowadziły, zahaczyły mocno o stosunki społeczne w Polsce. Coraz jaśniej się okazywało, że dawna przewaga szlachty w życiu narodowym już się zaczyna kończyć. Myśl rewolucji francuskiej o równości ludzi coraz bardziej się przyjmowała. Demokracja rosła gwałtownie na siłach a pęta pańszczyźniane, niegdyś na lud nałożone, coraz bardziej wolniały a tu i ówdzie już opadały. Historia nasza wiązała się coraz ściślej z historią ludów zachodnich. Węzły te coraz bardziej się zacieśniały i w przyszłości coraz większy wpływ na nasz los zyskać miały. Z przeglądu tych wypadków wynika zarazem, że poeci południowej Polski najżywszą wrażliwość dla ruchów rewolucyjnych, zachodnio-europejskich okazali i w dalszych dziejach romantyzmu wybitniejszy udział przyjąć mieli. W ich utworach miały się pojawić pierwsze uwagi krytyczne o emigracji i tęsknoty i przewidywania nowego powstania.

VIII. DALSZE DZIEJE ROMANTYZMU W KRAJU (1849—1862).

Gdy przeminęła burza rewolucyjna, nastąpiło kilkanaście lat spokoju, podczas których w Polsce pozornie nic się ważnego nie działo a na dalszym widnokręgu europejskim zachodziły wypadki, bezpośrednio do Polski się nie odnoszące, jak wojna krymska (1853—1856), w czasie której zmarł Mickiewicz, i ogłoszenie królestwa włoskiego (1861), nad którego zjednoczeniem także poniekąd w dawniejszych latach pracował. Główną postacią tych czasów był nowy cesarz Francuzów Napoleon III, na którego Polacy z zaufaniem spoglądali, jako spadkobiercę wielkiego imienia. Emigracja polska w Paryżu traci jednak w tym czasie przodujące znaczenie w polskim życiu umysłowym. Główny nurt literatury przenosi się stanowczo do kraju. Romantyzm panuje tu nadal ale przekwita. Wielcy twórcy poprzedniego okresu przestają działać. Z dawniejszych poetów jeszcze dosyć dużo bierze udział w uprawie poezji. Z pomocą przybywa im kilka nowych talentów i to okresowi temu dodaje uroku i życia. Wielkie pomysły i hasła zanikają. Literatura przybiera bardziej codzienne znamię. Rośnie, krzewi się swobodnie, wiele pięknych drobiazgów wydaje i szerokim nurtem się rozlewa. Odzywa się w niej pewien odcień reakcyjny. Bardzo znamiennej objawem tego okresu jest uwiel-

bienie sarmatyzmu i barwności dawnego życia szlacheckiego, ujawniające się samorzutnie w walce z prądami wyrównywującymi nowszych czasów.

Wielkopolska nie miała w tym czasie wybitnych przedstawicieli w poezji. Berwiński przestał twórczością się zajmować, choć literatury jeszcze nie porzucił. Zawdzięczamy mu cenne dzieło *Studia z literatury ludowej* (1854), dotyczące się wprawdzie tylko wierzeń, guseł i zabobonów ludowych, których źródła w średniowiecznej literaturze wykazuje. Ale krytyka ta zwracała się pośrednio także przeciw romantyzmowi i podcinała jedno z głównych wyobrażeń tej szkoły o rodzimoci i starożytności literatury ludowej. Dzieło to jednak nie wywarło współcześnie przełomowego wrażenia i nie przeszkodziło dalszemu rozwojowi romantyzmu. Opuszczone przez Berwińskiego stanowisko poety tej dzielnicy zajął poniekąd dawny klasyk Franciszek Morawski, który po przecierpieniu wygnania w głębi Rosji za udział w powstaniu, przesiedlił się do Wielkopolski i z klasyka zmienił się w romantyka. Wielkiej siły twórczej nie przynosił. Był już starszym i złamanym niepowodzeniami pisarzem. Przejście do obozu romantyków zaznaczył wydaniem bardzo bladego przekładu *Pięciu poematów Byrona* (1853). Słynął głównie jako bajkopis ale uprawiał zarazem z pewnym powodzeniem lirykę, pisząc stylem niewyszukanym ładne wierszyki, z których wyróżnić można: *Brzozę gryżyńską* z podań wielkopolskich, *Nadzieję*, miły wierszyk patriotyczny, i *Różę duchowną* na temat jednego z wezwań litanii loretańskiej. Najbardziej wślawił go *Dworzec mojego dziadka* (1851), widoczne naśladownictwo *Pana Tadeusza*. Jest to opis starego dworku szlacheckiego i uczyty imieninowej u sąsiada, którą przerwała wiadomość o drugim rozbiore Polski. Dziadek nie uznał tego rozbioru i dostał się do więzienia, w którym przebywał aż do trzeciego rozbioru i na wiadomość o nim padł martwy. W epilogu wnuk,

jako żołnierz nowego Księstwa warszawskiego, odwiedza dawno opuszczony dwór swego dziadka. Utwór rozpoczyna się bardzo plastycznym i wysoce zajmującym opisem dworca i obyczajów szlacheckich. Fabuła jest oryginalna ale słabo rozwinięta i dlatego wybitnego miejsca w twórczości polskiej nie zajęła.

Nieporównanie bujniej krzewiła się literatura w południowej Polsce. Miała także swego klasyka, przemienionego częściowo w romantyka, Franciszka Wężyka. Ale poezje jego z tych czasów mają raczej kronikarskie znaczenie, mogące służyć do charakterystyki życia literackiego krakowskiego: *Na odjazd Pola, Do Helcla, Do Krasińskiego*, z wyrzekaniem na przerost w twórczości gawędowej i powieściowej. Najgłośniejszym a właściwie najruchliwszym poetą w tych stronach był Wincenty Pol, uwielbiany od dawna autor *Pieśni Janusza*. Wobec zamilknienia wielkich twórców poprzedniego okresu zdawało się czasem, że obejmie przewodnictwo w poezji polskiej. Bujną działalnością mógł na to zasługiwać. Ale wzniosłości, wysokich natchnień i staranności w wykończeniu dzieł mu brakowało. Za to może najlepiej odpowiadał estetycznym potrzebom ówczesnej publiczności. Pociągała go zarówno twórczość liryczna, jak epiczna. W liryce upamiętniał własne przejścia duchowe. Po rewolucji 1848 r. długo nie mógł się uspokoić. Wypadki te dotknęły go mocniej, niż innych poetów, i wydały, dwie bardzo piękne elegie. *Przeboleło* jest wzruszającym utworem refleksyjnym nad własną przeszłością, przypominającym nastroje Zaleskiego. Poeta odwraca się od wstrętnej mu obecnie polityki i w ucisku dnia dzisiejszego tęskni do lat dziecińczych i w wspomnieniach z tych czasów znajduje pewne ukojenie. Z roztkliwieniem przypomina sobie kilka obrazków z uroczych zabaw wieku dziecięcego i beztróskich rozrywek z pa-

siecznikami i rybakami podczas wakacji. Mówi o wpływie na swą młodość poczciwego bazylianina i zucho- watego kozaka złoczowskiego i zakochaniu się w pię- knej łowczance. Po raz pierwszy zaczyna żyć duma- niem nad sobą i żali się, że obecnie czuje się tak sa- motnym, tylu ma nieprzyjaciół i doznaje tylu przesła- dowań. W rozżaleniu sięgnął w zaczątki swej indywi- dualności artystycznej i jak Zaleski w *Ptaszęciu laszem* i *Kwiecie paproci*, opisuje okoliczności rozbudzenia dziecinnej duszy na to, co piękne i urocze było w jego przeszłości. Wyczekiwane uspokojenie przychodziło z oporem. Ujął je dzielnie w łzawej elegii, znów na- wzór Zaleskiego, *Makowe ziarnko*, która stała się wy- tyczną jego działalności, jak niegdyś *Romantyczność* dla Mickiewicza. W poemacie tym wspomina ponownie o pragnieniach i walkach młodocianych. A potem opo- wiada, jak pragnął «torować sobie drogę własną», po- szedł w świat i od źródeł i lasów, łąk i mogił uczył się, co cześć i kochać należy. Ośmielony tymi głosami, za- czął działać ale go nie zrozumiano i znalazł się w «błę- dnym kole», z którego wybrnął dopiero, gdy spostrzegł, że obok miłości trzeba cierpienia, aby z skutkiem pra- cować dla przyszłości i wpływać na ludzi. Pod tym wrażeniem cała jego rozlewna miłość ojczyzny skupiła się w drobny atom «makowego ziarnka» i zawarła cały jego prężny patriotyzm. Z tym ziarkiem w sercu, wy- czeka z ufnością sądów Bożych i jest pewny, że Bóg przeznaczy mu cele, jakie uzna za potrzebne. W ele- giach tych ujawnił już świadomie swój właściwy styl, zbliżony do rozmowy potocznej.

Następne poczucie liryczne budzą mniejsze zacieka- wienie i raczej za objaśnienie jego biografii służyć mogą. Otrzymawszy miejsce profesora geografii na uniwersytecie krakowskim, ułożył wiązanek wierszów refleksyjnych *Z klasztoru i z boru* (1851) w mieszanych nastrojach, elegijnym, dydaktycznym i satyrycznym, zasilając je obficie pierwiastkiem historycznym.

W Krakowie, który na nim uczynił wrażenie klasztoru, poszukiwał przeważnie objawów pobożności. W puszczy niepołomickiej, którą odkrył i polubił, znalazł wypoczynek, zapomnienie, przyjemne widoki i stare legendy. Wzruszała go przyroda, oryginalni ludzie, rozmaite pomniki przeszłości. Zbiorek zawiera dobry materiał do jego dziejów wewnętrznych i trwającej dalej rozterki duchowej, której jakoś opanować nie umiał. Puszcza niepołomska zawdzięcza mu wiele za odświeżenie pamięci. Najbardziej znamienity wierszyk w tych poezjach jest *Ranek w puszczy* z opisem zjawisk przyrody i drobnego zdarzenia. Powszechnie znane były niegdyś zawarte w tym zbiorcu legendy: *Pachole na grzybach*, *Świat zakonny* i *Kruk fundator ołtarza*. Ze względu na biografię poety wymienić można *Zimę w puszczy*, bardzo udatną satyrę na współczesne stosunki literackie a zarazem pamiątkę ustawicznej walki poety z zawiścią ludzką, która rzekomo chciała pomniejszyć jego wielkość. Najmniej budujący z poezji lirycznej w tym okresie jest zbiorek *Z dworu* (1853). Jest to właściwie panegiryk na cześć jednego dworu pańskiego. Straciwszy mir ogółu, poeta zaczął coraz częściej pisać dla zamożnego ziemiaństwa. Znajduje się tu kilka pochwał dla państwa Trzycieskich z Polanki pod Krosnem, zachwyty nad znaczeniem wielkich dworów pańskich i patriarchalnych cnót ziemiańskich, także trochę narzekań na współczesną duszną atmosferę polityczną. Na uwagę zasługuje opracowanie kilku legend miejscowych, zwłaszcza *Malinowej górki*, podania o górcie nad Wisłokiem, u której stoczyć się ma ostatnia bitwa w dziejach świata. Wrażenia osobiste z pobytu na tej wsi ujął poeta w rzewnych wierszykach: *Pierwsza noc we dworze* i *Moi hetmani*.

Znacznie ważniejsza w tym okresie jest działalność epiczna Pola. Zawdzięczał jej głównie swą szeroką sławę a właściwie znaczny rozgłos. W dwanaście lat po *Przygodach Winnickiego*, straciwszy posadę

w uniwersytecie krakowskim, zaczął dla zarobku tworzyć liczne gawędy, cieszące się dosyć wielką poczytnością. Szerzył przy ich pomocy przekonania konserwatywne, których nabył dzięki osobistym przejściom duchowym. Wszystkie te dzieła były pochwałą życia i obyczaju szlachty, którą uznał za jedynie godną przedstawicielkę naszej przeszłości, ku najwyższemu oburzeniu budzącej się do życia demokracji. W *Senatorskiej zgodzie* (1854) dał gawędę z tradycji sanockich. Jest to opowieść niezbyt zajmująca, utworzona na cześć drugiej wielce przyjaznej rodziny pańskiej. Poeta dał w niej zarazem wyraz wrażeniu, jakie na nim uczyniły pisma sławnego bajkopisa i satyryka z czasów Stanisława Augusta. Treść stanowi opis pobytu i przyjęcia biskupa warmińskiego w Dubiecku i uczyty, wydanej dla pogodzenia zwaśnionych stronnictw ziemi sanockiej, podkomorskiego i starościńskiego. Biskup dokonał tego w humorystyczny sposób, wzniosłszy osobnymi kielichami zdrowie jednej i drugiej partii i przelawszy wino do trzeciego większego. Błahą treść poprzedza rozprawa o solidarności rodowej w Polsce i pochwała rodziny Krasickich. Bezporównania lepszym utworem jest *Sejmik w Sądowej Wiśni* (1855). Gawędę tę zbudował poeta na podstawie tych samych źródeł, co poprzednią. Oprócz tego korzystał z niewydanego pamiętnika jednego z Krasickich. Jest to dokładne studium urzędzeń i życia sejmikowego w Polsce, «publiki i praktyk sejmikowych», jak powiada, w odniesieniu do województwa ruskiego, które jego sercu było najbliższe. Poeta przypomina, że na sześć lat przed zaborem odbywały się na Rusi sejmiki polskie i że tu niegdyś zupełnie podobne stosunki panowały, jak na Litwie mickiewiczowskiej przed pochodem Napoleona na Moskwę. Polowi bardzo zależało na tym, żeby to w swej prowincji w danej chwili przypomnieć. Gawędę opracował z wielkim zamiłowaniem. Opisuje najdokładniej siły partii i sposoby agitacji, uprawiane w dawnej Polsce

przed rozbiorem. Czego w poprzedniej gawędzie brakowało, plastyki i uzasadnienia programów, obecnie zupełnie wynagradza. Poznajemy szczegółowo cele Sieniawczyków i ich wodza księcia generała ziem podolskich, jak się jego postać w imaginacji ziemiańskiej rysowała. Charakterystyka jest szeroka, zajmująca i jak na gawędę, wystarczająca. Potem poeta określa bliżej skład partii ziemiańskiej i jej przewodnika Chojnackiego, wspomnianego już w *Senatorskiej zgodzie*. W opisie jego agitacji po zaściankach sanockich widocznym jest wpływ *Pana Tadeusza*. Postać jego bardzo żywo i plastycznie odcina się od tła i stanowi jedną z lepszych kreacyj artystycznych Pola. Potem następuje jeszcze opis przygotowań do sejmiku z ciekawymi ustępami o piwniczce Chojnackiego w Przemyślu i lokalu agitacyjnym Czartoryskich w Twierdzy. Wreszcie przychodzi do opisu przebiegu sejmiku z malowniczymi scenami, tu i ówdzie przypomina się bitwa w Soplicowie albo dawna *Monachomachia* i rzecz się kończy. Jeżeli chodzi o przedstawienie zwykłego prowincjonalnego sejmiku, to gawęda ta niewątpliwie się udała. Więcej z niej dowiedzieć się można o znamiennych rysach naszej autonomii ziemiańskiej, niż z *Annalów* Orzechowskiego albo *Skrupułu bez skrupułu* Jabłonowskiego, choć niezawodnie mniej źródłowo. Autor przestudiował konstytucje polskie, Lengnicka, Lubieńskiego, *Klimaktery* Kochowskiego, *Pamiętniki* Paska i Jemiółowskiego. Szczególnie dokładnie zbadał dzieje sejmików i ustrój województwa ruskiego. Rzecz jest szeroko rozwinięta w stylu wybitnie gawędowym, to znaczy z umyślnym zacieraniem konturów budowy a przygodnym i niewymuszonym rozszerzaniem i objaśnianiem przyjemnych dla gawędziarza wspomnień. Tu po raz pierwszy znać u Pola dokładne przejęcie się lepszymi zabytkami pamiętnikarstwa. Jeśliby co zarzucić można tej gawędzie, to chyba że preliminarium sejmiku poświęcił bezporównania więcej miejsca, niż

samemu sejmikowi, a potem to, że na sprawy kulinarne w życiu publicznym naszych przodków zbyt silny nacisk położył. Ale te rzekome usterki można usprawiedliwić przywilejami gawędy. Tymczasem przeciwnicy Pola te szczegóły właśnie na wierzch wydobyli i w opinii ogółu powodzenie jego podkopać usiłowali. Gniewało ich, iż w czasach demokratyzowania się naszego społeczeństwa Pol chwaleniem ziemiaństwa się zajmował. Na co poeta trochę złośliwie odpowiedział: «Jeśli przeszłość narodu była szlachecka, trudno żeby dziś poezje opiewały żydów i przechrztów warszawskich». Ostatnia z tych gawęd o buńczucznej i dużo wina pijącej szlachcie *Stryjanka* (1861) otrzymała tytuł od tańca, który rozstrzygnął rozwiązanie powieści w miejscu przelomowym. Niezmiernie obszerną gawędę, opartą na studiach starych herbarzów, można pominąć. Na pamięć jednak zasługuje podany w dodatku *List do redaktorów Kółka rodzinnego*. Jest to ciekawy dokument z dziejów dziennikarstwa. Poeta objaśnia swój stosunek do nieprzyjaznej opinii, z którą widać szedł na udry. Powiada, że dziennikarstwo szkodzi literaturze, oślepia opinię, wszystko ocenia stronnitczo i drobiazgami się zabawia. Nieprzyjazny stronnictwom politycznym, które jego popularności przeszkadzały, twierdzi, że stronnictwa są niepotrzebne i wytworzone zostały tylko przez dziennikarstwo. Następnie wskazuje właściwych przeciwników swego rozgłosu, których upatrywał w parweniuszach i mechesach, dostarczających kapitału dziennikarstwu i dzięki temu mających całą prasę na usługach. Szerzeniu jego gawęd na cześć szlachty stało na zawadzie rozwijające się współcześnie dziennikarstwo i dlatego usiłował, choć oczywiście bezskutecznie, wyzwolić literaturę piękną od zależności od prasy codziennej.

Najlepszym utworem epicznym Pola jest rapsod rycerski *Mohort* (1855). Spośród zawadiackiej szlachty w głębi Polski, prowadzi nas poeta na kresy, na które

Scott zwrócił uwagę oświeconej Europy. Nowy widnokrąg twórczy zawdzięczał przejęciu się upodobaniami zamożnych obywateli, szczególnie znanego nam już Ksawerego Krasickiego i Eustachego Sanguszki, których przyjaźń podnosząco na niego oddziaływała. Jednego z nich wprowadził nawet osobiście do tego poematu. *Mohort* wywiera wrażenie pyszną charakterystyką życia i obyczajów strażnika kresowego i to w pamięci czytelników na zawsze pozostaje. Niemniej rapsodem rycerskim trudno go nazwać, bo nic bardzo ważnego w nim się nie dzieje i opisu czynów rycerskich w nim nie ma. Lepiej go określić, jak zresztą poeta w dedykacji uczynił, «pieśnią o Mohorcie i księciu Józefie». Poemat jest pamiątką życia kresowego i kawaleryjskiego w dawnej Polsce. Składa się z luźnych obrazków, opowiadanych po części przez Krasickiego, bo przeważnie z jego wspomnień został ułożony. Pierwsze cztery pieśni tego dzieła są kompozycją wysokiego tchnienia epickiego, jakiegośmy dotąd u Pola nie spotykali. W języku pięknym, silnym i miłym opowiada sam Krasicki swoją wyprawę z domu na stepy. Potem następuje przewspaniała, homerycka scena, jak go Mohort przyjmuje w stannicy nadgranicznej. Jest to oryginalna żołnierska scena, godna nieomal pióra Mickiewicza. Następnie mamy poranne nabożeństwo w twierdzy nadgranicznej i wyjazd przybysza z Mohortem na inspekcję kresów. Poeta nas ogromnie zaciekawiał i razem z nowym ochotnikiem przeniósł w zupełnie nowe światy. W pieśni drugiej poznajemy charakter bohatera, jego pacierz rycerski, zasady higieniczne, stosunek z bazylianami i praktyki religijne. Gdy chodzi o instruktora dla księcia Józefa, nie dziwimy się, że go wezwano do Warszawy, że dobrze się tam sprawił i jak *Smutna krakowianka* Zaleskiego, długo tam wyżycie nie mógł. W dalszym ciągu poznajemy naszego bohatera znów w odmiennym położeniu. Następują odwiedziny ks. Józefa w futorze Mohorta, zabawy obo-

zowe, pobyt w pasiece. W nowej roli rycerz kresowy spisuje się doskonale, przepyszny zaś jest, gdy ks. Józefowi pokazuje swoje stado. Oczywiście jest to wspomnienie z pobytu Pola u Sanguszki. Wreszcie następuje pieśń czwarta. Mohort żegna się z monasterem, rozporządza ostatnią wolą i zwierza się Krasickiemu z swojej przeszłości wojskowej. Bohater rapsodu dopełnia swego profilu historycznego szczegółami o udziale w wojnie z hajdamakami. Wszystkie te pieśni czynią silne i korzystne wrażenie, podają trafną sylwetę Mohorta i zajmujące szczegóły z jego życia, są piękne i z natchnieniem wypracowane. Ale od pieśni piątej zaczyna się ta kompozycja psuć. Historia romanśowa Mohorta z przed sześćdziesięciu lat zupełnie nas nie wzrusza a nawet zadziwia, bo się niebardzo zgadza z jego surowością żołnierską. Opowiada ją niedawno poznanemu Krasickiemu, którego za pierwszym widzeniem szorstko z kozła ofuknął. Wreszcie w pieśni ostatniej rycerz nasz ginie, żadnego znacznego czynu nie dokonawszy, i nawet uroczystym pogrzebem nie zostaje uczczony. W dwu ostatnich pieśniach wielka postać strażnika kresowego staje się mało znaczącą osobistością i wspaniały portret z czterech wcześniejszych pieśni rozplywa się w bladym dopowiedzeniu. Zakończenie przypomina nieporadność epiczną Zaleskiego. Poemat ten zasłużył podobno na pochwałę Mickiewicza, Fredry i Goszczyńskiego, jak autor w objaśnieniach podaje.

Pobyt w Krakowie skierował Pola do dziejów sztuki i w *Wicie Stwoszu* (1857) dał nam biografię średniowiecznego artysty-rzemieślnika, z której nabrać można pewnego wyobrażenia o snycerstwie średniowiecznym i zachęcić się do poznania dzieł tego mistrza. Najładniej i z dobrym odczuciem duszy średniowiecznej wykonany jest opis snu młodzieńczego Wita o mądrej dziewicy z kagankiem, która mu wskazała głębsze arkania sztuki religijnej i powiodła do wyrzeźbienia pełnego wyrazu krucyfiksu mariackiego, znajdującego

się w bocznej nawie kościoła. Na scenę tę zwrócił już uwagę Ujejski. Potem mamy jeszcze w tym poemacie opis odsłonięcia głównego ołtarza mariackiego i grobowca Kazimierza Jagiellończyka na Wawelu. Widać, że nad tymi dziełami Pol się zastanawiał, wszystkie figurki pooglądał i stosunek ich do głównego pomysłu chciał wyrozumieć. Ale te badania już nam głębszych wzruszeń nie przynoszą. Rażą pewną wymyślnością. Poemat jest pracowity, ale nie czyni wrażenia rzeczy zbyt natchnionej i głębokiej. Żmudne jednak wykłady o sztuce średniowiecznej ożywił Pol przez to, że się utożsamiał z postacią Wita Stwosza. Przyprószona mocnym zapomnieniem przeszłość nabrała dzięki temu trochę kolorów życia. Poeta przeniknął duszę starego artysty i dosyć głęboko w jego tajniki moralne zabrnął. Życie Stwosza pragnie wyjaśnić rozterką pomiędzy pychą a czystym i szczerym natchnieniem religijnym. Odzywają się tu jego własne walki duchowe z liryków *Z klasztoru i z boru*. Pol podkreśla w tym utworze zadowolenie twórcy w chwili natchnienia i kładzie wielki nacisk na odpowiedzialność i czystość moralną artysty. Widać, że to było jego sanktuarium duchowe, na które uważał za konieczne zawsze wskazywać i bronić je. W chwilach tych staje się prawie silnym. Poeta sądzi, że go od napaści współczesnych śmierć uwolni i od wszelkich zarzutów oczyści. «Grób to lekarstwo na wielkie boleści», powiada.

Jeszcze innym rysem łączy się *Wit Stwosz* z terażniejszością. Poeta już właściwie w *Mohorcie* podał krytykę emigracji i zalecił wszystkim, że lepiej siedzieć na miejscu, spełniać w kraju swe powinności i wytrwać nawet na nieznacznym stanowisku u siebie w domu, niż wyjeżdżać zagranicę, tworzyć fantastyczne pomysły polityczne i ostatecznie na projektodawstwie poprzestać. *Mohort* był pierwszą odpowiedzią z kraju na zapatrywania emigracji. Ale w *Mohorcie* nie było to jeszcze powiedziane wprost. Wyjazdy do Norymbergi i śmierć

Stwosza na obczyźnie dały Polowi dopiero swobodne pole do wypowiedzenia się w tym kierunku. Powiada z przekąsem, że z obczyzny «trudno trafić będzie do nieba» i przyczynę nieszczęść bohatera upatruje także w pożądanym przezeń sławy zagranicznej. Pojął Stwosza jako zapamiętałego Polaka, marzącego w Norymberdze z utęsknieniem o krakowskich ulicach, i zabawnie przedstawia go, jak krytykuje Niemców, wyrzeka, że Niemcy są zimni, bez serca, chciwi grosza kramarze i że w Polsce lepiej, serdeczniej i bardziej swojsko. Dzięki tym okolicznościom *Wit Stwosz* jest utworem zajmującym w twórczości Pola, choć co do roboty artystycznej nie jest to rzecz zbyt wybredna. Jest to długa autobiografia bohatera, włożona w małą scenę rodzajową i tak oderwana od otoczenia, że słuchająca wnuczka od początku do końca udziału w niej nie objawia, ani słówkiem autokonfesji dziadkowi nie przerywa i dopiero na końcu płaczem wybuchą i za to bardzo czule przez Stwosza pogłaskaną zostaje. Scenę tę przejął poeta, jak wykazano, z niepozornej jednoaktówki niemieckiej *Veit Stoss* Fryderyka Wagnera. Ostatni utwór epiczny Pola z tego okresu *Pacholę hetmańskie* (1862), jest długim rymowanym dziennikiem o życiu i sprawach hetmana Tarnowskiego i jego fikcyjnego dworzanina Walentego Różanki. Świadczy on, że po *Wicie Stwoszu*, skrzętny gawędopis zaciekawiał się żywo dziejami i zabytkami XVI w. i w Krakowie obfite źródła do tych studiów znalazł ale z nich żywego i dobrze odczutego obrazu XVI w. utworzyć nie zdołał. Dziennik Różanki nie ma większej wartości artystycznej.

Drugim wybitnym poetą południowej Polski był demokratą i republikanin, przeciwnik polityczny Pola, o kilkanaście lat od niego młodszy, znany nam już *Kornel Ujejski*. Chociaż gorący polityk, w czasach reakcyjnych po upadku rewolucji, dał zupełny spokój polityce i jedynie uprawą liryki ściśle osobistej i arty-

stycznej się zajmował. Zwrot ten wydał nieliczną ale bardzo miłą wiązanek serdecznych pieśni rodzinnych: *U brzegu*, *Ojcowski żal*, *Do młodego poety*, w których zaznaczył powrót romantyzmu do normalnych warunków bytu. Spokój domowy skłonił go do przedsięwzięć wyższej miary artystycznej. Dawne upodobanie w Biblii wydało zwarty zbiorek liryków *Melodie biblijne* (1852). Zerwał w nim z dawnym kościelnym traktowaniem Pisma św. i wprowadził nowoczesną psychologię, skojarzoną z intuicją wschodniego krajobrazu i uważną interpretacją tekstu. Tworzył nowy rodzaj orientalizmu. Najbardziej podobały mu się czasy patriarchów. W wierszu *Hagar na puszczy*, niegdyś cudnie deklamowanym przez Modrzejewską, opisał przetragiczną sytuację na temat rozpaczki matki w piaszczystej pustyni nad synem, ginącym z pragnienia. W *Mojżeszu przed śmiercią* mamy treściwy szkic artystyczny, mający wyrazić w kilkunastu zwrotkach znaczenie Mojżesza dla Żydów. Całą psychologię romantyczną o wielkich ludziach skupił poeta, aby nam dać wyobrażenie, czym był Mojżesz. Najbardziej wglębił się w Samsona i chciał zrobić z tego tematu osobny dramat. Z chwalebego zamiaru powstał tylko wysoce poetyczny fragment *Początek Samsona*. W obrazku tym szerzy przywiązanie do życia domowego, podziw dla cnót kobiecych i gorący patriotyzm, z dumą i wstrętem myślący o wrogu. Jest to ciekawa próbka dramatyczna, oparta na studiach teatru francuskiego, bo poeta wprowadza czarny charakter Izmaela z Gazy, sprzedawczyka, i figurę niewolnicy Lami, ciągle marzącej o wielkości Samsona, która jest właściwie dawną subretką teatru francuskiego. Ale zbiorek ten gromadził Ujejski w czasach reakcji politycznej i nie mógł stłumić nasuwających się czasem myśli patriotycznych. Przyzwyczajony od *Maratonu* do posługiwania się kostiumem historycznym, w mgłę studiów biblijnych osnuł swe rozmyślenia. Dzięki temu wypadła wspaniale u niego parafraza

patriotycznego psalmu żydowskiego *Super flumina Babylonis*, uskuteczniła jednak nie według tekstu biblijnego ale według parafrazy ulubionego Kochanowskiego. Wyraźniej jeszcze odsłonił swe patriotyczne oblicze w wierszu *Przekłęci*, zwróconym przeciw sprzedawcykom i opieszalym Polakom, który jest zajmującą przerwówką zaklęć prawodawców żydowskich, umieszczonych na końcu księgi *Deuteronomium*. Jest to ciekawa okoliczność, że poeta odczuł podobieństwo między położeniem Polaków swego czasu a położeniem Żydów w czasach koczowniczych. *Melodie biblijne* tworzył Ujejski pod wrażeniem *Melodii hebrajskich* Byrona i z niego przejął nowoczesny pogląd na dzieje biblijne. To pozwoliło mu dawne próby w tej dziedzinie Brodzińskiego i Witwickiego przewyższyć, czego zresztą w wierszu wstępnym *Dwaj aniołowie* nie zaniechał zaznaczyć. Jest to okoliczność dosyć niespodziana, że Byronem mógł się jeszcze powodować w tak późnych czasach. Nowo ujętą treść obłócił poeta w wspaniałą szatę. Pełno w tych poezjach przepysznych figur i trop poetyckich, potoczyłość języka doprowadzona do przedziwnej giętkości i rymowanie i zwrotki przedźwiężne. Starannością o zewnętrzne kształty w *Melodiach biblijnych* zbliżył się Ujejski do Mickiewicza w *Sonetach krymskich*. Jak sam zaznaczył, zbiorek ten był owocem «cierpliwości i milczenia».

Osiągnąwszy znaczną wprawę techniczną, mógł zamarzyć o stworzeniu erotyku i polskiej deklamacji salonowej. Tematy brał z rozmaitych dziedzin, humanitarne, narodowe i humorystyczno-erotyczne. W wierszyku *Za służbą*, niegdyś bardzo znanym, na temat krzywdy społecznej, wyraził współczucie dla doli dziecięcej, tak modne w Anglii i u nas później u Konopnickiej. Wiersz *Pogrzeb Kościuszki*, przejęty ideologią stronnictwa ludowego, zawiera w majestatycznych i powszechnie podziwianych wierszach czternastozgłoskowych, opis pochodu pogrzebowego i symbolicznego po-

witania bohatera narodowego w katedrze krakowskiej przez Kazimierza Wielkiego i św. Stanisława. Następnie podaje autor uwagi nad mszą żałobną i złożeniem ciała na Wawelu i zakończa historią kopca Kościuszki. Najciekawsze z deklamacji Ujejskiego są humoreski salonowe z lekką zaprawą flirtowo-erotyczną, jakich setki układano niegdyś w Francji. Są to pamiątki życia salonowego, w jakim wzrosły nasze matki i babki, wdzięczne drobnostki, trochę o mimikę i kunszt deklamatorski zahaczające. Pojawiły się równocześnie z rozkwitem życia salonowego w Francji za Napoleona III i pod piórem Musseta, Gautiera i lekkich autorów paryskich nabrały wysokiej doskonałości. Poeci emigracyjni, zwłaszcza Zaleski, szczęśliwie przeszczepili ten rodzaj na grunt polski a Ujejski zaczął upowszechniać w kraju. W *Niebezpiecznej*, niegdyś powszechnie wygłaszanej na wieczorkach i koncertach, podaje ożywioną rozmowę podczas tańca bałamucących się nawzajem mężatki i żonkosia. Z całą lekkością naśladuje poeta w tej deklamacji urywkowy sposób rozmowy podczas tańca, wkłada w nią dużo wdzięku i humoru i robi z niej popisową deklamację salonową. Mniej werwy scenicznej ale jeszcze więcej lekkości posiada wiersz *Przepióreczki*. Jest to właściwie komplement autora dla dwu kuzynek, które podziwiał dla urody, zdrowia, wesołości i serdeczności. Mieszkały w Perepilkach i perepilkami po rusku były zwane. Poeta zbiera pochlebne wyrażenia sąsiedztwa o pięknych kuzynkach i cieszy się, że Polska posiada gniazda takich ponętnych i pieszczonych przepióreczek. Porównawszy ten wiersz z dawnymi madrygałami Morsztyna, można ocenić, ile polskie życie salonowe w XIX w. zyskało na lekkości, swobodzie i nienarzucającej się naturalności.

Osiągnawszy ogromną lekkość w użyciu języka i wyrobieniu formalnym, Ujejski zamyślił o nowej zdobyczy w zakresie liryki i jako wielki czciciel muzyki spróbował nas obdarzyć *Tłomaczeniami Szopena*. Chęć

zabawienia się w komentatora Chopina należy uznać za pomysł mniej szczęśliwy, o ile autor nie mógł się kierować tym, co istotnie myślał sam Chopin. Ale pracę tę ocenić można także z innego punktu widzenia, niezależnie od tego, czy tłumaczenia jego są mniej lub więcej trafne, i uważać za samoistne dzieła sztuki, w pewnej łączności z muzyką Chopina pozostające. W tym znaczeniu preludium *Wniebowzięcie* można by uznać za wcale szczęśliwe ujęcie mglistego i bezcielesnego marzenia, połączonego z uczuciem rozkosznego zadowolenia. W nawiązaniu do jednego ustępu przesławnej sonaty *Marsz pogrzebowy*, Ujejski oddaje w mistrzowski sposób uczucia uczestnika pogrzebu przy stracie drogiej osoby. Poeta spoufała nas z całą kalwarią życia ludzkiego, której nikt nie oceni, kto jej nie przeszedł, a potem w nieco teatralny sposób kreśli wybuch rozpacz przy spuszczeniu trumny. Jeszcze lepiej wypadły tłumaczenia mazurków, szczególnie odnoszących się do lepszego towarzystwa. *Terkotka* jest rodzajem humorystycznego monologu piętnastoletniej panny, która chce koniecznie wydać się za mąż i pyta kukułki, ile lat będzie musiała czekać i z góry obmyśla, jakimi sztuczkami ujmie narzeczonego. Niegdyś deklamowała świetnie ten wierszyk *Popielówna*. *Zakochana* jest przeróbką *Rojeń wiośnianych* Zaleskiego i *Krosienek* Książnina i dostarcza ciekawego materiału do historii życia salonowego w Polsce. Poeta przedstawia panienkę w oczekiwaniu przyjazdu narzeczonego. Rozmyśla rozkosznie o kilku najmiłszych zdarzeniach w tej miłości, o uprzejmości i wesołości wybranego i swoim wielkim zakochaniu. Tym czasem przed dwór, miasto narzeczonego, zajeżdża ksiądz proboszcz i spłasza te miłe sny. Z czysto ludowych tłumaczeń mazurków najlepiej wypadł wierszyk *Kto lepiej*, w którym Ujejski podał sprzeczkę dwu ognistych parobków na temat, kto lepiej, kto dłużej i z większą fantazją potrafi tańczyć mazura. Usiłowanie poety, aby słowami sprostać muzyce, wywarło

oczywiście dobroczynny wpływ na usprawnienie języka. Nadał mu jeszcze większą miękkość, gibkość i polot, niż w dawniejszych lirykach, i co do techniki wierszowej i języka salonowego i estradowego zbliżył się bardzo do lirnika ukraińskiego.

Tłomaczenia Szopena i Melodye biblijne, to cały dorobek artystyczny Ujejskiego z tego okresu twórczości. Uwielbiony autor *Maratonu* i *Skarg Jeremiego* czuł, że to właściwie bardzo nikły owoc, jak na talent, który się rwał do roli wajdeloty narodowego i tyle oczekiwania obudził. Poeta uważał się ciągle za czołowego artystę i snuł wiele projektów i rozpoczynał wiele poematów, które nie dochodziły do skutku. Między innymi myślał o wielkim dziele o konfederacji barskiej, próbował nawet pisać tragedie. Wreszcie trafił na znakomity temat, i zdawało się, że nam da wysoce oryginalny utwór sarmackiej muzy. Jego *Plug i szabla* jest fragmentem przepysznej legendy o św. Michałe, jak nabył ochoty do żołnierki w walce z Lucyperem, a potem w niebie się nudził i na obronę Chrystusa Pana wysłany został. Skończywszy tę misję, użył miecza na zaworę piekielną, ale Polaków poznał, polubił i kawałki swego miecza na pługi i szable im rozdał. Czynem tym jednak zawiasy piekiel osłabił i dał diabłom możliwość wymykania się na ziemię przez uchylone wrota. Dzięki temu namnożyło się obecnie diabłów na świecie, którzy Polsce dokuczają. Na św. Michała spadł obowiązek, aby swój ukochany naród wyćwiczyć w wojowaniu z diabłami i przygotować na ostateczne wygubienie wszystkich diabłów. Osobliwa ta i dziwnie rubaszna a pociągająca legenda, miała zapewne wytłumaczyć smutną dolę Polaków w czasach porozbiorowych. Ujejski ledwie ją naszkicował i myślał prawdopodobnie jakiś satyryczno-komiczny poemat na jej tle o ucisku Polaków i konieczności walki z diabłami utworzyć. Niestety poeta nie miał siły, aby go przemyślić i dokonać i na-

pisał tylko początek a dalszy ciąg prozą w przypisku objaśnił.

Wśród tych wahań doszła go wiadomość o śmierci Mickiewicza, widzianego przed siedmiu laty w Paryżu, która na nim olbrzymie wrażenie uczyniła. Długo nie mógł sobie dać rady z tą smutną nowiną i nie uspokoił się, aż sobie nie obmyślił, że śmierć ta niepowetowanej klęski narodowi nie przyniosła, bo wielki poeta po śmierci stanie się jaśniejszy i widniejszy, dzieła jego znaczną potężniej działać i ich wartość w całej pełni się uwidoczní. W tej myśli daje nam wielkiej wartości historycznej apoteozę Mickiewicza w poemacie *Wieści o Adamie Mickiewiczu*. Jest to druga apoteoza Mickiewicza w literaturze polskiej po *Rusalkach* Odyńca. Ujejski wielbi twórcę *Pana Tadeusza* za rolę wychowawczą, jaką spełnił wśród narodu, przypisuje mu podniesienie patriotyzmu w Polsce i unosi się nad wielkim jego sercem i skromnym a bezpretensjonalnym życiem. Wzorem dawnych panegirystów przedstawia pojawienie się zmarłego poety na polach elizejskich i wielkie zasmucenie, że przed śmiercią Litwy nie zobaczył. Wskutek czego Pan Bóg pozwala Mickiewiczowi wrócić na ziemię i zmienia go w anioła opiekuńczego Litwy. W następnych latach Ujejski porzucił uprawę poezji salonowej. Gdy nastąpiły znośniejsze stosunki polityczne w jego ojczystych stronach, wystąpił jako szermierz obozu demokratycznego i zaczął pisać świetne fejletony w sprawach kultury narodowej, głośne niegdyś *Listy z pod Lwowa* (1861). Uderzył na Odyńca i Ignacego Chodźkę za ogłoszenie smutnej sławy *Albumu wileńskiego*, ale większą część swych fejletonów zwrócił przeciw znacznie od siebie starszemu Polowi. Chodziło mu o obalenie jego powagi i wpływu. Mówił niby o jego pismach a oceniał go jako polityka i społecznika. Z gryzącym dowcipem i wielkim oburzeniem wyrzucał mu, że zapomniał młodocianych poglądów demokratycznych, przeszedł do obozu konserwatywnego

i stał się zacofańcem. Autor *Wita Stwosza i Pacholecia hetmańskiego* otrzymał wreszcie odpowiedź na swe zaczepki dziennikarstwa polskiego. *Listy z pod Lwowa* są okazem niezbyt budującej polemiki partyjnej.

Od osobistych sprzeczek Ujejskiego z Polem, miło zwrócić się do nowego talentu, który zjawił się w tej połaci kraju, *Mieczysława Romanowskiego*. Była to natura rycerska, jak Godebski, Reklewski, wychowana na prometejskiej poezji polskiej, który od dzieciństwa śnił o sławie wojennej i rzeczywiście ją zdobył. Objaśnia najlepiej psychikę powstańców 1863 r. Poezja jego zgadza się z czynami, przekonania zatwierdził piękną śmiercią na polu bitwy. Szedł zawsze ciernistą drogą wybranych duchów. Pragnął «błyszczeć jak piorun» i «obudzić śpiących», jak w jednym wierszu oświadcza. Gorący czciciel romantycznych poetów, ciągle zatapiał się w pismach Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego i brał je dosłownie, niż inni. Sny, które spisywali, uznawał za rzeczywistość i domagał się ich spełnienia. W *Chwili myśli* rozmyśla nad zmarłymi śpiewakami «wolności» i żałuje, że tak mało byli rozumiani, i prosi Boga, żeby na ich miejsce wzbudził nowych «proroków i nowych Mojżeszów». Te szczytne dążenia uchroniły go od wszelkiej pospolitości. Poezja jego ma nastrój bohaterski. Był rewolucjonistą z przekonania i ustawicznie marzył o powstaniu. Liryka jego objaśnia, jak nieuniknionym był wybuch powstania styczniowego, oczywiście w pragnieniach gorętszej młodzieży. Rozwój jego można śledzić na dziesięć lat przed powstaniem, to znaczy od dwudziestego roku jego życia. Historia, marzenia o przeszłości, o «grobach», jak mówiono, rozbudziła go, jak pięknie opowiada w wierszu *Z opłatkiem* i *Wspomnieniach dziecinnych* (1856). Nazywał się z upodobaniem «przedburzowcem» i ciszy, spokoju nie lubił. Pozostawał widocznie pod urokiem towarzystw tajnych i upodobał sobie terminologię polskich spiskowców, znaną nam z Wasilewskiego, Ży-

glińskiego i Zmorskiego. Burzą nazywali powstanie a piorunem czyn, działanie. Marzenie o grobach i burzy stanowiło dla nich poezję. Świadczą o tym liczne wierszyki młodego poety: *Sternik*, *Złoty szlak*, *Co mi po wiosnie*. Nie wszyscy poeci współcześni, Kondratowicz, Lenartowicz, podobnym snom podlegali. Młodzi zapaleńcy gardzili miłością, uważali ją za pokusę, urojenie, jak wynika z wiersza *Zła struna* (1856). Tym czasem przyszły powstaniec zakochał się naprawdę i do wybranej zaczął pisywać szczere, gorące i nawet wymowne erotyki, jak *Nocna jazda*, *Goląbko moja*, *Znużony ptak*, *Czy ja cię kocham*. Mógł się zmienić w dobrego śpiewaka miłości. Ale panna wcale się nim nie zajęła a wpływ taki na niego posiadała, że uczucie jego potrafiła zmienić w przyjaźń serdeczną. Mówi o tym wierszyk *Pod urokiem*. Gorące uczucie trwało długie lata i zdaje się zmieniło się napowrót w miłość. Erotyki *Rozkochany*, *Każdą myślą* byłyby świadectwem nowego stanu rzeczy. Tym czasem idąc do powstania, poeta musiał poświęcić tę miłość. Pisze wtedy wzruszający wiersz *Na rozstaniu*, w którym żegna ją serdecznie, prosi o zrobienie krzyża na czole i nie wiedząc, czy wróci, poleca się jej modlitwom: «Tyś powstańca pokochała, Pobłogosław stał». Miłość ta ma wielkie znaczenie w jego rozwoju umysłowym. Związała go mocno z teraźniejszością i zmieniła w dojrzałego człowieka.

Ale nie w tych lirykach tkwi znaczenie młodocianej poezji Romanowskiego. Gorączkowe wyczekiwanie na burzę, na powstanie, uczyniło go podatnym pod wizję, dało mu widzenie przyszłości. Jedną zapisał w wierszu *Spotkanie*. Jest to wyjątkowy okaz poezji. Romanowski opisuje «piękną i zadumaną» dziewczę, która zjawiała się na uspokojenie jego oczekiwań i powiedziała mu «do widzenia». Było to widmo śmierci, które wyraźnie wśród swych zniecierpliwień zobaczył i za którym chciał pójść niezwłocznie, żeby uciec «szybko od niewoli». Przeczuwając swoją przyszłość,

poprosił śmierci, żeby go spotkała na polu bitwy. Jeszcze nie wiedział dobrze, co to jest śmierć, ale wnioskował, że «przynosi pokój dla znękaney głowy». Przymuszczał, że z smutkiem, który mu jest właściwy, Pan Bóg przyjmie go do wesołych przybytków rajszych, więc prosi, żeby go zmienił w nauczyciela płaczu nad Polską, aż płaczu tego będzie nadmiar. Wtedy Polacy zerwą się do powstania i wolność sobie wywalczą. Pierwotne opracowanie tego wiersza z r. 1858 nosi tytuł *Nowa znajomość*. To samo widmo opisuje tu Romanowski jako «piękny cień biały», dziewicę «w czystej bieli» z licem jak posągi greckie i «z zadumanym wzrokiem». Pokazała mu się wieczorem wśród elegijnego zadumania, gdy patrzył na sylwetę Karpat w oświetleniu zachodnim. Obiecała mu ukojenie bólu i przemianę jego istoty w światło i promień. Poeta powitał ją z tęsknotą i prosił, żeby według jego pragnienia wzięła go na polu bitwy. Na co śmierć odpowiedziała z sennym uśmiechem «do widzenia». Jest to ten sam wiersz, co poprzedni, z zachowaniem jednak kilku szczegółów, odnoszących się do jego powstania. Ale na to spotkanie wypadło mu kilka lat czekać. Podczas manifestacji warszawskich wydawało się poecie, że pora już na niego nadeszła. Tym czasem wypadki w stolicy nie następowały tak błyskawicznie, jak sobie lwowski zapaleniec życzył. W stosunku do jego oczekiwań, wiadomości dochodziły go blade, spóźnione, przekrzywione. Zniecierpliwiony tworzy wiersz *Ból życia* (1861), drugie wyjątkowo oryginalne choć zasadniczo różne oświadczenie Romanowskiego obok *Spotkania*. Żali się w nim na nieopuszczający go smutek «ból życia», bo zawody zawsze go spotykają i oparcia żadnego w świecie, otoczeniu i samym sobie znaleźć nie może. Brak mu myśli przewodniej. Przeszłość nie daje mu wystarczającego pokarmu, przyszłość dostatecznego po-krzepienia. Wszędzie złuda, sen życia, «światła w żadnej stronie». Nawet ta wieszczona przez poetów świe-

tna przyszłość Polski przynosi mu tylko czasem pewną malutką i niewystarczającą osłodę. Poeta oświadcza, że «takim życiem żyć nie może» i prosi Boga o ogrzanie serca, mocne wzruszenia i zatłumienie w piersi skargi, «że życie boli». Oba te wiersze, zwłaszcza *Spotkanie*, są objawem typowo romantycznej uczuciowości. W podobnym nastroju, opierając się jednak o osobiste przeżycia, ułożył Novalis głośne w Niemczech *Hymnen an die Nacht*.

Obok tych dwu szczególnych wierszyków, zachowało się w poezji Romanowskiego kilka utworów sprawozdawczych, któreby nazwać można literackimi pamiątkami zajęcia się poety myślą o powstaniu. Ogromnie zajmująca jest odezwa *Do modlącej się Polski* (1861). Zgadza się w niej na modlitewny nastrój danej chwili, przestrzega jednak, żeby naród przez ten czas zbierał siły, gotował się rażno do powstania, uważnie wyczekiwał chwili wystąpienia ale «jak dewotka, w kościołach gromów nie przemodlił porę». Bóg każdy naród powołał do działania a nie do modlenia a Polsce szczegółowo nie przeznaczył roli płaczki narodów ale płodnej matki dzielnego i świątłego ludu. W czasach tych wziął się do studiów nad dziejami powstania 1831 r. W *Śnie Bowblewicza* przypomniał zajmujący wypadek z dziejów powstańca litewskiego, który padł w walce na bagnety i wszyscy myśleli, że zginął. A tym czasem on tylko w omdleniu leżał przebity na pobojuwisku, śnił i widział niebo i pełno w nim Polaków z Kościuszką na czele, a w nocy ocucił się, Moskala przelatującego przez pobojuwisko z ważnymi depeszami zabił i depesze te przyniósł do obozu powstańców. Powstanie styczniowe czerpało dużo podniety z powstania listopadowego. Wreszcie gdy dowiedział się o zapowiedzi zbliżającego się powstania, pisze radosną pieśń *Idzie ku nam, idzie Pan już w chwale* na podobieństwo pieśni kościelnej (1862). Z prawdziwą radością wita rozpoczynające się ogólne powstanie «ju-

tro burza, jutro rykną gromy» ogłasza. Wydaje mu się, że termin zapowiedziany jest dniem wyglądanym przez całą naturę, utęsknionym dniem sprawiedliwości, ukarania zbrodni i tyranii i zmartwychwstania nadziei. Wybierając się do powstania, wcześniej pokończył wszystkie prace i rękopisy. Na zakończenie ostatniego zbioru poezji, wydanego za życia, pisze prześliczne *Finale* albo *Sestyny*, w których żegna swe poezje, «lećcie me pieśni», jako zwiastunki burzy i nadziei zmartwychwstania. Śpieszy do powstania, bo urokowi walki narodowej oprzeć się nie może, bo widzi, że «z sztandarów w pole patrzą orły białe». Widok to zbyt nęcący i z tęsknotą wyczekiwany, więc żegna swe pieśni, nie bardzo się spodziewając, żeby w przyszłości dalej miał co pisać. «Może już innych pierś ma nie wyśpiewa», i prosi, gdy polegnie, nie o kamień pamięci ale o kurhan w polu trawą ozieniony. Nie ma już czasu na dłuższe pożegnanie i z pośpiechem się od nich odrywa: «Już czas, już czas nam, lećcie pieśni moje».

Mniejsze znaczenie ma twórczość epiczna Romanowskiego. Zajął się nią bardzo wcześniej (1854). Mając rozwinięty zmysł historyczny i łatwość pióra, uprawiał z upodobaniem modną w jego czasach gawędę. Tematy wybierał historyczne z wojen szwedzkich i tureckich XVII w. Także nowsze czasy go pociągały. Pisał o przygodach legionistów i emisariuszów. Jak na młodego poeetę, utworzył sporą ilość tych gawęd. Dobrym opracowaniem odznacza się powiastka z wojen tureckich za króla Michała, *Łużeccy* (1856), o dwu braciach, z których jeden lekkomyślnie naraził wojsko na klęskę i uciekł z pola bitwy, a drugi uratował szczęśliwie całą ludność, fortecy obleganej przez Nuradyna baszę nie poddał i w obronie jej zginął. Poeta pojął tę historię według wskazówki Pola, jako pamiątkę polskiej solidarności rodowej. Tomasz Łużecki wiedział o ucieczce z pola bitwy brata kasztelana i bronił Budzanowa z tym większym bohater-

stwem. Autor opowiada tę historię z prawdziwym zapalem, styl ma podniosły i zdobywa się nawet na barwne opisy, jak mszy polowej przed bitwą Karola Łużeckiego. Widać, że ruiny i groby zamku budzanowskiego żywo przemówiły do wyobraźni przyszłego powstańca. W tej dziedzinie miał Romanowski zdobyć się na piękną i głośną powiastkę poetycką *Dziewczę z Sącza* (1858). Uchodzi ona za jedyną powiastkę z historii mieszczańskiej, choć tytułów możnaby przytoczyć więcej. Niewątpliwie jednak w powiastce Romanowskiego żywot małomieszczański znalazł wydatniejsze odbicie, niż w utworach Pola i innych. Poznajemy z niej cały magistrat sądecki, stosunek mieszczan do fary, do załogi zamkowej, nawet do okolicznego ludu. Opowieść jest oparta o szczegółowe studia kronikarskie i archiwalne, także autopsję miejsca. *Dziewczę z Sącza* jest smutną historią miłosną, zawarunkowaną wojnami szwedzkimi. Obraca się tu Romanowski w czasach dobrze znanych i z lubością przez się opiewanych. Zawikłanie obiera najprostsze ale z przejęciem przedstawia. Oficer załogi szwedzkiej, stojącej w Sączu, zakochał się w pięknej wnuczce zamożnego karczmarza i chcąc jej rodzinę ochronić od grożącego niebezpieczeństwa, wyznał kochance tajemnicę wojskową, mianowicie że Szwedzi myślą za kilka dni spalić miasto i wyciąć mieszkańców. Wiadomość ta dochodzi do uszu mieszczan a że już od pewnego czasu objawiały się u nich zamysły, żeby się od załogi szwedzkiej uwolnić i z ogólnym powstaniem kraju przeciw inwazji szwedzkiej połączyć, więc uprzedzają zamiary nieprzyjaciół, podnoszą bunt i całą załogę szwedzką wycinają. W Basi karczmarce kochał się także młody cieśla Bartek, oświadczał się jej najgoręcej ale widząc obojętność, śledzić ją począł i na schadzce z oficerem szwedzkim przychwycił. Oczywiście zrazu myślał ją zabić na miejscu ale litością zdjęty, pozostawił przy życiu i tylko żywszą pobudkę z tego zajścia powziął

do pozbycia się Szwedów z miasta i objęcia kierownictwa buntu. Baśka, Oskar porucznik szwedzki i Bartek są w tej powieści bardzo plastycznie i z wielką poezją opisani. Wielka sztuka Romanowskiego tkwi w tym, że z młodego oficera szwedzkiego zdołał zrobić figurę sympatyczną a Baśce także poetyczności nie odjął, choć w członku armii nieprzyjacielskiej na śmierć się zakochała. Owszem ci kochankowie tym więcej się podobają, im miłość ich jest szersza, szczęście krótsze a przyszłość beznadziejna, choć tylu uroczymi pragnieniami osnuta. Rozmiary powiastki nie są zbyt wielkie, ale akcja w niej jest obfita i skupiona. Zawikłanie główne splótł Romanowski bardzo zręcznie z opisem życia mieszczan za inwazji szwedzkiej. Poznajemy ich w codziennym biegu interesów, gdy myślą o spoczynku albo schodzą się na pogawędkę sąsiedzka przy lampce miodu. Realizmem opisowym przypomina Romanowski Mickiewicza. Widocznie chcąc się uwolnić od nastroju gawęd polowskich, wziął się do studiów nad *Panem Tadeuszem* i dzięki nim powagę epiczną osiągnął. O osobach i wypadkach opowiada spokojnie i jasno, język ma płynny, plastyczny. Przez każde słówko coś mówi, maluje. Tem się ta powiastka korzystnie różni od prób dawniejszych. Zarzuty pewne możnaby zrobić co do nienaturalnego zachowania się Baśki w kościele, gdy mieszczanie zmuszają ją do wyznania tajemnicy, i co do dodatkowego, ładnego ale zbędnego ustępu końcowego na temat trumny, ciosanej dla niej przez Bartka. Usterki te jednak nie psują całości ale raczej dopełniają. Współcześnie powiastka zrobiła bardzo dobre wrażenie. Zmorski miał o niej pisać sprawozdanie i Romanowski został odrazu znanym i cenionym poetą.

Także i w dziedzinie dramatycznej miał się talent przyszłego powstańca odznaczyć. Od kilku już lat zajmował się badaniem początkowego okresu dziejów polskich i nawet śpiewy historyczne z tych czasów ukła-

dał. Wystąpił zaś z pięcioaktową tragedią *Popiel i Piast* (1862). Tematem swym nie zadziwił, bo pierwotną historię polską wprowadzili już na deski sceniczne Słowacki i Norwid a potem wielu epików i gawędopisów usiłowało ją przypomnieć pamięci polskiej. Ale historię tę traktuje Romanowski odmiennie, po swojemu, jako pozytywne zagadnienie z dziejów polskich, nie jako legendę, to znaczy jako rzeczywistą historię upadku rzeczywistej dynastii Popielidów i wzniesienia się po niej dynastii Piastów. Widzi te osoby w realistycznym oświetleniu niby rzeczywistego wypadku historycznego, bez domieszki świata feerycznego, jak u Słowackiego i Norwida. Z legendy usuwa zupełnie myśły Krasickiego i przyjmuje, że Popiel upadł w walce z książętami dzielnicowymi i wiecami słowiańskimi, które chciał znieść w celu wzmocnienia władzy królewskiej. Także odwiedziny aniołów u Piasta wytlómaczył sobie realistycznie, jako echo apostołstwa św. Metodego, torując drogę trzeźwym i pozytywnym filologom i historykom. W sztukę swą wprowadził dużo ciekawych osobistości. Popiela uznał za obrońcę i «mściciela» zachodniej słowiańszczyzny. Poznawszy Niemców, przejął się wyobrażeniami świata zachodniego i postanowił ukrócić znaczenie swych stryjów, jako książąt dzielnicowych, a zarazem znieść sejmiki kmiecie. Stworzył sobie swój plan przekształcenia państwa, jak późniejsi władcy Polski, Zygmunt August albo Jan Kazimierz. Przeciwnikiem jego, nieco właściwie nieświadomym tej roli, jest kmieć Piast, siwy i poważny starzec, cieszący się nadzwyczajnym uszanowaniem swej warstwy. Podziwia Popiela ale przeciw jego zamiarom ukrócenia swobody wieców występuje upornie, zmienia się w trybuna ludowego i naraża się aż do rozlewu krwi w obronie praw gminu. Mniej wybitną rolę odgrywają w tej sztuce kobiety. Bożenna, matka Popielowa, jest orędowniczką pogaństwa polskiego. Chłopka pochodzeniem, unika pałacu i często

zachodzi z swymi żalami do chaty Piasta. Potem mamy jeszcze czwartą wybitną figurę w tej sztuce, Adele niemkę, żonę Popiela. Nie lubi Polaków, jest intrygantką, popierającą rodaków i klóćącą się na dworze z teściową i wszystkimi stryjaskami. Oprócz postaci głównych, spotykamy jeszcze w tej tragedii dwie uboczne figury, które otrzymały wcale wyraźne rysy. Jako orędownikowi słowiańszczyzny, towarzyszy Popielowi emigrant zaodrzański Żóraw, spodziewający się pomocy dla swego kraju od zagranicznego księcia i na pomysłności Popiela opierający nadzieję wyzwolenia ojczyzny. Wreszcie mamy młodocianego rycerza i gwiazdę przyszłości, która właściwie najwięcej zyska na upadku Popiela a najmniej się do niego przyczyni, mianowicie dziarskiego i sympatycznego syna starego Piasta, Ziemowita. Sztuka, jako robota młodego autora, przedstawia się bardzo obiecująco i zasługuje zupełnie na uznanie, którym się cieszy. Jednakowoż do repertuaru stałego wcale się nie nadaje. Przede wszystkim za dużo w niej pierwiastku politycznego. Wszystkie jej osoby oprócz Rzepichy i Kaliny, siostry Popiela a kochanki Ziemowita, rozprawiają prawie wyłącznie o polityce i ludzkie, rodzinne albo społeczne cechy zatracają. Matka nie jest matką ale orędowniczką pogaństwa, żona nie jest żoną ale polityczką, a nawet Piast nie jest gospodarzem i zadowolonym pasiecznikiem ale rozgorączkowanym wiecownikiem. Wskutek tego akcja się rozprasza, pojawia się dużo zbytecznych kłótni i objaśnień o Bogu pogańskim i niepogańskim, o wiecach i tyranach, o Niemcach i Słowianach i sztuka robi się zbiorem dialogów, pozbawionych nuty gorącej i osobistej. W tragedii nie ma wybitnych monologów i scen poufałych. Charakterystyka figur podlega ustawicznym zmianom, które usprawiedliwione są intrygami politycznymi ale naruszają wyraźne zarysy ich psychologicznych właściwości. W ujęciu niektórych osób

i sytuacji można zauważyć lekki wpływ tragedii Szekspira *Makbeta* i *Koryolana*.

Romantyzm, zaszczeplony w południowej Polsce i rozkrzewiony głównie przez Pola, sięgnął w tym okresie także w życie teatralne. Wybitnych dramaturgów ta prowincja nie wydała ale zawsze poszczycić się może dwoma talentami, godnymi uwagi. Józef Szujski, w późniejszych czasach pierwszorzędny historyk, w młodości zajął się żywo teatrem i chciał utworzyć patriotyczny dramat polski. Istotnego nerwu dramatycznego nie posiadał ale jako wykształcony literat poruszał bardzo zajmujące tematy. W *Halszce z Ostroga* (1859) opracował powszechnie znany ustęp z *Dziejów w Koronie Górnickiego*. Mówi o wprowadzeniu Halszki przez Dymitra Sanguszkę i wydaniu na niego za ten gwałt dekretu banicji i kary śmierci, a potem o smutnym jego końcu na wygnaniu i powtórnym wyjściu Halszki za mąż za starego księcia Siemiona. Obok Dymitra Halszka miała drugiego konkurenta w Łukaszu Górcie, którego matka Beata i król popierali ale ona go nie cierpiała. W obawie przed nim wprowadził ją jej przyjaciel dziecinnny Dymitr Sanguszko ale panna się za to na niego obraziła i w żaden sposób nie chciała zostać jego żoną. Ale gdy matka banicję i dekret śmierci na uwodziciela wyjednała, zrobiło się jej żal ognistego kawalera i nawet kochać go poczęła, gdy widziała, że w jej oczach ze zmartwienia ginął. Wtedy właśnie zjawił się w Czechach Zborowski jako wykonawca wyroku króla i zamordował Dymitra ku wielkiej żalności niedoszłej małżonki. Matka myślała, że zdoła ją teraz wydać za swego Górkę ale panna chroniąc się przed nielubianym zalotnikiem, pospiesznie oddała rękę staremu Siemionowi. Jest to niezmiernie ciekawa historia romansowa z XVI w. i kilka bardzo napreżonych sytuacji zawiera. Niemniej nie ma warunków dramatycznych, jak zresztą sam autor zauważył, bo w przygodach życiowych tytułowej boha-

terki brak podkładu erotycznego a historia jej właściwie z dwu odrębnych historii się składa. Mimo to Szujski uscenizował ją wcale zręcznie, matkę Halszki uznał za zaślepioną tyrankę domową, a w zawikłanie wprowadził niezmiernie zajmujące zabarwienie o współzawodnictwie polsko-ruskim, które w potocznym życiu przed Unią lubelską jeszcze jaskrawiej się zaznaczało, niż później. Beata, Górka a nawet Zygmunt August są właściwie koroniarzami i działają w imię interesów polskich; kiedy Wasyl Ostrogski i Dymitr Sanguszko są bojarami litewsko-ruskimi i bronią się przed zalewem koroniarzów. W akcie III tej sztuki mamy również bardzo ciekawe przedstawienie sądu Zygmunta Augusta w Knyszynie nad zbrodnią Dymitra, z mowami adwokatów i wotowaniem senatorów zupełnie, jak je opisał Górnicki. Sceny te nie mają oczywiście potrzebnego napięcia dramatycznego ale autor je wprowadził na wzór moralitetów średniowiecznych «ze względów dydaktycznych, żeby publiczności przypomnieć ciekawy epizod z życia przodków». Widać z tego, jak zmysł historyczny przeważał u poety nad poczuciem dramaturga. Sztuka jest dosyć barwna i żywa i cieszyła się w swym czasie powodzeniem. Utrwaliła imię Szujskiego jako dramaturga, choć oczywiście zwartej tragedii nie przedstawia.

Również zajmujący temat opracował Szujski w poemacie dramatycznym *Wallas* (1860). Chodziło o bohatera niepodległości szkockiej, o którym już myślał Słowacki i Krasiński. Jest to nieco spóźnione echo walterskotyzmu polskiego. Sztuka mocno patriotyczna, pisana była w gorączkowej atmosferze przed powstaniem styczniowym. Uniesiony szlachetną myślą, poeta wielbi gorąco obrońców niepodległości szkockiej Wallasa i Roberta Bruce'a a w ohydę podaje zdrajców sprawy narodowej Monteitha, lorda Commyna i oportunistę Lungy'ego. W dramacie przyglądamy się samym bataliom, szturmom i pochodom wojskowym.

Rzadko czytać sztukę, w którejby słychać było tyle szczęku oręża. Dramat zasadza się właściwie na współzawodnictwie lorda Commyna z Wallasem i kończy się uwięzieniem tego ostatniego w Towrze. Ale w zatarg ten wplótł Szujski historię młodziutkiego Roberta Bruce'a, który miał kiedyś podnieść ponownie sztandar niepodległości i zdobyć istotnie niezależność dla Szkocji. Szujski przedstawia go dzieckiem w niewoli angielskiej, wychowywanego starannie na dworze króla Edwarda I. Zbieg szkocki Lungy zostaje jego nauczycielem i ma go wychować na wiernego poddanego angielskiego. Próbuje przez obudzenie zainteresowań naukowych przygłuszyć w nim marzenia o niepodległości. Dziecko w niewoli, jak Konrad Wallenrod, nauczyło się udawania. Pozornie zajmuje się bardzo nauką a w skrytości ciągle myśli o Szkocji. Gdy prawowity król Jan Balliol powtórnie ma ulec przemocy angielskiej, zjawia się nagle przy boku Wallasa i widząc upadek sprawy narodowej, chroni się zwyczajem wszystkich Szkotów w niedostępne góry. Myśl o jego przyszłych czynach słodzi Wallasowi więzienie w Towrze. Gdy przychodzi chwila egzekucji, dochodzi go radosna wiadomość o zwycięstwie pod Bannokburn młodego bohatera. Tragedia Wallasa nie była bezowocna i wydała mściciela w królu Robercie Bruce'ie. Piękny temat wydał sztywną tragedię pod piórem Szujskiego. Za dużo w niej epizodów a za mało spoistości. Sztuka jest trudna do wystawienia wskutek niezmiernej ilości zmian dekoracyj, po kilka razy w jednym akcie. Autor wspomina, że pisał ją na wzór historycznych dramatów Szekspira. Istotnie przypomina go bardzo, porwawszy się za jego przykładem na scenizowanie batalii, przedstawienie zdobywania twierdz i rozmaite parady, właściwe patriotycznym kompozycjom Szekspira.

Na scenach południowej Polski znalazł możliwość ujawnić swój talent ruchliwy autor rodzajowy Władysław Ludwik Anczyc, twórca kilku wodewi-

łów i widowisk ludowych. Obrabiał tematy wyłącznie ludowe, przedstawiał lud na scenie i malował jego przejścia i obyczaje. To nie byłoby jeszcze wielką nowością, zwłaszcza w zakresie operetkowym. Ale z tematami pojawił się u Anczyca zarazem język ludowy, wprawdzie konwencjonalny, z wielu gwar złożony, niemniej w teatrze polskim nie znalazł ten język dotąd tak szerokiego zastosowania. Jako wodewilista, Anczyc jest oczywiście aktualny, jak niegdyś Żółkowski i Dmuszewski, i trochę do nich podobny. Odznacza się żywą akcją i barwną charakterystyką figur ale budowę sztuk ma niezbyt przemyślaną. Autor ten wystąpił obiecująco sztuką *Chłopi arystokraci* (1849). Jest to wodewil w stylu ludowym na tle zniesienia pańszczyzny w południowej Polsce. Zagrodnicy Koguciaki, korzystając ze zniesienia pańszczyzny i zabrania ich gospodarza Bartłomieja do wojska, zagarniają jego posiadłość i zaczynają udawać szlacheiców Kogucińskich. Zabawę prowadzoną przez kilka scen, zakończy powrót gospodarza na wieś. Charakterystyka figur w tej sztuce jest barwna i plastyczna ale układ mało zajmujący. Z przyjemnością witamy w niej po raz pierwszy język ludowy na scenie w szerszym zastosowaniu, niż to dawniej bywało. Dla podniesienia wrażenia komicznego, Anczyc wprowadza do tekstu nie tylko konwencjonalny język ludowy ale zarazem żargon żydowski i koszarowy. Sztuka w nastroju pospolitej farsy, napisana dla uciechy miast i dworów, niegdyś ogromnie się podobała i powszechnie znane były z niej dwie śpiewki: «Kiej cłek pańskie grunta złapie» i «Nie ma jak w italskim landzie». Dziś wydaje się mocno przestarzała wskutek dosyć powierzchownej oceny ruchu chłopskiego. W tym rodzaju utworzył Anczyc kilka innych wodewilów: *Łobzowanie* (1854), *Flisacy* (1855), które nie zwróciły większej uwagi. Głośnym niegdyś na scenach amatorskich był *Błazek opętany* (1856), nowa przeróbka *Z chłopia król Baryki*, z dodatkiem mo-

tywów romansowych, które przebijanie dziedzica za fornała i fornała za dziedzica jeszcze bardziej wikłają.

W Warszawie i byłym Królestwie kongresowym żywszej uprawy poezji w tym okresie być nie mogło. Wszystkie gorętsze umysły uciekały za granicę a na miejscu pozostawały tylko zamożne jednostki lub ludzie umiejący uniknąć prześladowań nieprzyjaznego rządu. Z wybitnych poetów K r a s i ń s k i, jako syn ordynata i przyszłego namiestnika Królestwa, mógł się nie obawiać żadnych przykrości a przecież przebywał przeważnie za granicą i do ożywienia życia literackiego w Warszawie zbyt się nie przyczyniał. W kąpielach badeńskich wykończył *Nieboskiej komedii część I* (1849). Nie myślał o nowym temacie ale dawny uzupełniał. Zagadnienie miało raczej osobistą, niż ogólnonarodową doniosłość. Chodziło o zastąpienie dawnej tragedii domowej hrabiego Henryka nowym pomysłem odpowiedniejszym do przyszłej jego walki z Pankracym w Okopach św. Trójcy. Istotnie główną treść nowego pomysłu stanowi przygotowanie młodzieńca Henryka do tej walki. Poeta w nowym dziele chciał kilka zamiarów spełnić. Myślał o uczczeniu pamięci przyjaciela młodości i opiekuna, Konstantego Danielewicza, którego pod imieniem Aligiera do akcji wprowadził. Chciał zarazem utrwalić pamiętkę swych studiów nad Dantem i dawnych a niezapomnianych uniesień w miesiące dożów. W nowym dramacie z upodobaniem korzystał z wspomnień weneckich. W głównym zarysie dzieło jest bardzo dzielnie postawione. Aligier wprowadza Henryka młodzieńca do podziemi weneckich, gdzie miał poznać tajemne zgromadzenie marzycieli o przyszłości. Oglądają naprzód panoramę dziejów ducha ludzkiego, złożoną z dwu części, wieku przedchrystusowego i pochrystusowego. Jest to osobliwa i bardzo indywidualna synteza dziejów świata, w której poja-

wiają się Babilończycy, Grecy, Chrystus Pan, Albigeni, Wolnomularze i szereg innych obrazów, aż młodzieniec spostrzega «dzień obiecany», przyszłość. Młodzieniec oparłszy swoją wiedzę o przeniknięcie przeszłości, udaje się z prowadzącym go Aligierem na zgromadzenie marzycieli o przyszłości i przez prezesa tego zebrania zostaje przyjęty na członka towarzystwa. Przechodzi tu bardzo poważną inicjację w tajemnice przyszłości. Prezes poucza go o nadchodzącej epoce Ducha św. i epoce czynu i rolę narodowości w tym nowym odrodzeniu ludzkości wyjaśnia. Krasiński podaje w tych scenach bardzo zajmujący obraz posiedzeń i praktyk tajnych towarzystw swego czasu. Uroczystą inicjację młodzieńca przerywa wódz narodu polskiego Pankracy «Judaszk wiekuistej idei». Tu po raz pierwszy spotkał się z Henrykiem, zanim walkę z jego obozem rozpoczął. Spotkanie podobne było napomknięte w dawnej *Nieboskiej komedii*, ale nie zostało uscenizowane i w skład jej dawniej nie weszło. Pankracy jako demokrat twierdzi, że dla urzeczywistnienia równości trzeba zagłady szlachty. Ponieważ towarzystwo z podziemi weneckich zasadzie mordu się sprzeciwia, więc Pankracy rozrywa obóz narodu polski na dwa stronnictwa, zostaje przez zgromadzenie wyklęty i opuszcza je z swymi stronnikami. W podziemiach pozostaje tylko część dawnego obozu narodowego i za wodza jej zostaje uznany Aligier, nauczyciel i przewodnik Henryka. W tej części i w ogóle w całym tym nowym pomysle I części *Nieboskiej komedii*, najznakomitszym ustępem jest sprzeczka przed zerwaniem jedności Aligiera z Pankracym. Z ustępu tego można ocenić ogromną bystrość umysłu Krasińskiego.

Ale ta część nie stanowi jeszcze całości pomysłu bańskiego. Poprzedza ją *Wstęp*, malujący przygodę Henryka na polowaniu na kozice w górach friulskich, oczywiście wzorowaną nieco na *Manfredzie* Byrona. Podczas tego polowania Henryk zapada w sen, w któ-

rym Dante oprowadza go po piekle i czyściu dni terażniejszych. Piekieł u Krasińskiego jest podły świat dzisiejszy szpiegów, najmitów, niezadowolonych robotników, przekreślonych agitatorów i zawiedzionych kobiet, nad którym panują kupcy i giełdziarze. Czyściem jest u niego pole męczeństwa Polski, któremu współczuje Chrystus Pan a nad którym pastwi się «doskonały kat» w koronie z łańcuchów, w płaszczu żołnierskim i z nahajką w ręku. Wizja ta łączy się z dawnymi poematami Krasińskiego i osobno za jego życia p. t. *Sen* wydana została (1852), kiedy reszta badeńskiej *Nieboskiej komedii* pozostała w rękopisie i dopiero po śmierci poety ogłoszona została. Po wstępie tym poeta umieścił jeszcze dwie sceny, które zaliczył do Podziemi weneckich, choć z nimi nie miały nic wspólnego. Przedstawił w nich młodzieńca, jak na karnawale weneckim zobaczył śliczną Polkę księżną Rahoga, żonę jakiegoś dygnitarza austriackiego, i postanowił koniecznie do niej się zbliżyć. Sceny te z zachowanym tekstem nie posiadają bliższego związku. Poeta tego dramatu nie wykończył. Powiada, że «uczul śmiertelną bezwładę» i nagle «ścięło się wszystko mrozem». Mimo niewykończenia *Nieboska komedia część I* jest dziełem wielce oryginalnym, godnym zastanowienia i ważnym dla poznania umysłowości Krasińskiego. Można z niej ocenić, co przemyślał od czasu napisania I i II części dawnej *Nieboskiej komedii*, aby lepiej zgłębić młodość Henryka, którą tam dosyć ogólnikowo ujął. Henryk dużo poznał i przemyślał, zanim wystąpił do walki z Pankracym. Po zaniechaniu tego dzieła, Krasiński zawiesił szerszą działalność literacką. W ostatnich dziesięciu latach czuł się bardzo rozstrojony i ciężko chorował. Pamiętkę dorywczej uprawy poezji w tych najpóźniejszych latach pozostawił w uwagi godnej i pięknej przeróbce *Glossy św. Teresy* «Żyję nie żyjąc w sobie», i w kilku serdecznych, silnych i starannie wykończonych lirykach *Do Elizy*, gdy Delfina utraciła dawny

wylączny wpływ na niego a żona stała się właściwie siostrą miłosierdzia dla zapadającego często na zdrowiu poety.

Z dawnej cyganerii zdołał się jeszcze w tym okresie utrzymać w Warszawie Włodzimirz Wolski i rozwinął wcale bujną działalność literacką, choć na niezbyt wysoki ton ją nastrajał. Idąc za przykładem Pola, próbował przeschepić na grunt warszawski gawędę polowską. W *Wielkim panu* (1852) przedstawia, jak miłość do skromnej cześnikówny podniosła moralnie bogatego i hulaszczego wojewodzica i zmieniła w porządnego człowieka. W *Połoście* (1857) dał opis pospolitej tragedii wiejskiej o podpaleniu dworu przez mściwą chłopkę za niesłuszne obicie córki. Większe znaczenie ma nowe jego libretto dla Moniuszki *Hrabina* (1860). Zbudował je na tradycyjnym w Polsce przeciwstawieniu wsi i miasta, polszczyzny i cudzoziemczyzny, i połowę akcji umieścił w Warszawie a połowę na wsi. Jest to rodzaj libretta komicznego. Bogata hrabina zostaje osadzona na koszu przez nieokrzesanego i przyszłego żołnierza Kazimierza, który żeni się z jej niezamożną towarzyszką, wnuczką starego chorążego, Bronią. Oczywiście i dla zawiedzionej damy przygotował Wolski odwodowego zalotnika w wielkim łowcu posagowym, starościcu Dzidzim. Sztuka rozgrywa się w towarzystwie, złożonym z dandysów stołecznych, z francuska ubranych, i z charakterystycznych figur szlachty wiejskiej, noszącej jeszcze kontusze. Treść libretta nie jest zbyt świeża ale malownicza i ruchliwa. Urozmaica ją balet warszawski, zebranie myśliwskie na wsi, przenoszenie osób z jednego środowiska w drugie i wystawa coraz to nowych kostiumów. W wyborze tematu okazał Wolski szczęśliwą rękę. Następnie przerzucił się do powieściopisarstwa i kilka dobrych utworów napisał, choć współcześni zbyt się nad nimi nie unosili. Zrazu wzorował się na Kraszewskim i Korzeniowskim i w *Bakalarzu* (1858) utrwalił nowy

typ wzorowego nauczyciela domowego, których zastępy coraz bardziej rósć miały wobec prześladowania naszego języka przez obcy rząd. Potem poddał się wpływowi Dickensa i w tej przemianie utworzył najobszerniejszą swą powieść *Dworek na głębokiej ulicy* (1859), poświęconą charakterystyce warstw rzemieślniczych warszawskich, niedotkniętych jeszcze współzawodnictwem żydów i obcokrajowców. Mimo różnorodnej działalności, Wolski czuł, że się w Warszawie utrzymać nie zdoła. Uczucie patriotyczne zaczęło brać górę w jego sercu. W żywej i zręcznej jednoaktówce *We dworku* (1861) przedstawił trudności w wybraniu się do konfederacji barskiej jedynaka z dworku szlacheckiego. W kostiumie z innego wieku, modą wszystkich poetów z czasu zaborów, dawał znać o agitacji powstańczej wśród młodzieży. Miecznikowie miał tysiąc przeszkód w wybraniu się do partyzantki barskiej ale je szczęśliwie przewyciężył i stanął na czas na umówionym stanowisku. W sztuce znać studia nad literaturą staniśławowską. Tym zabawkom poeta już długo oddawać się nie miał. Przygotowywał się do opuszczenia kraju i z głośną w swym czasie w warstwie dziennikarskiej piosnką pożegnalsną udał się na tułaczkę do Belgii.

W Warszawie i na prowincji od Warszawy zależnej nastawała taka posucha na polu literatury, że stary i zapomniany już klasyk *K a j e t a n K o ź m i a n* uznał, iż przyszła pora na niego do przypomnienia się ogółowi. Byłe Królestwo kongresowe miało więc także sposobność ujrzenia starego pseudoklasyka w gronie czynnych pisarzy. Koźmian wygotował wielką epopeję, dłuższą od *Pana Tadeusza*, *Stefan Czarniecki* (1858). Dzieło patriotyczne, starannie wypracowane, opiewało uwolnienie Polski od licznych nieprzyjaciół przez Stefana Czarnieckiego, wśród sześćioletnich walk od najazdu szwedzkiego do pokoju oliwskiego. Niestety Koźmian w dziele tym dał tylko kronikę rymowaną w stylu patetycznym, z epizodami i długimi mowami,

z udziałem sił nadprzyrodzonych, pozbawioną wyższej wartości artystycznej i przypominającą raczej *Wojnę domową* Twardowskiego. Utwór ten, po *Panu Tadeuszu*, *Beniowskim* a nawet *Mohorcie*, nikogo zająć nie mógł. Sędziwy autor poświęcił ją Krasińskiemu i stąd wywiązała się między nimi zajmująca wymiana komplementów, która dała sposobność Krasińskiemu do nazwania Koźmiana «mistrzem» a Koźmianowi do nadania Krasińskiemu tytułu «wieszcz». W osobliwych tych oświadczeniach salonowych dawny pseudoklasyk przedstawia się wcale korzystnie i z prawdziwą godnością i ciepłem wyraża swe uczucia.

Wśród tych ciężkich warunków zjawił się w Warszawie talent improwizatorski *Jadwigi Łuszczewskiej*, występującej pod imieniem *Deotymy*, który miał dać złudzenie, że w wielkim grodzie nadwiślańskim coś się dla literatury polskiej robi. Nie była to improwizatorka uczuciowa, jak Mickiewicz, ale czysto myślowa, z skłonnością raczej dydaktyczną. Używała najczęściej wiersza ośmiozłoskowego, mówiąc ogólniki o sztuce i dalekich krajach, krzewiąc uczucia religijne i zachęcając do zgody i walki ze złem. Piękna, lubiąca się stroić, popisywała się na poniedziałkowych przyjęciach u rodziców przy Placu saskim a dzienniki warszawskie rozgłosiły jej sławę i zrobiły wielkością narodową. W wydanych w dwu tomach *Improwizacjach i poezjach* (1854, 1858), znajdujemy wiersze, najczęściej wyliczające, na tematy z historii świata lub systematyki naukowej, jak *Wiosna*, *Kwiaty*, *Kamienie*, *Góry*, *Budownictwo*, *Gnoza*, *Rzeczywistość i marzenie*. Siemieński utrzymywał, że improwizacje jej nastrojem dydaktycznym i pewnym pokrewieństwem umysłowym przypominały *Dzwon* Schillera, «*Dzwon* był wzorem i aryngą *Deotymie*, podług której przykrawała wszystkie swoje improwizacje», powiada. Zaproszono ją do Krakowa i szturmem zdobyła to miasto, o czym wyszło osobne sprawozdanie *Deotyma w Krakowie* (1854). Tu

zaprzyjaźniła się z dawnym klasykiem Wężykiem, co wywarło wielki wpływ na jej dalszą działalność. Gdy improwizowanie jej się sprzyrzyło, za namową Wężyka zmieniła się w epiczkę polską. Zamierzyła opiewać całe podaniowe dzieje Polski i w kilka lat wydała dwa pierwsze tomiki *Polska w pieśni* (1859, 1860). Oczywiście o prawdziwej epopei, szeroko pomyślanej, pełnej epizodów i ciekawych figur, jak *Orland szalony*, u dyletantki mowy być nie mogło. Autorka podziwiała Milтона ale ten jej wielu podnięt w tym przedsięwzięciu dostarczyć nie mógł. Pieśni o *Lechu*, jak tworzył państwo polskie na wzór nowoczesnych monarchów, są zupełnie nudne. Ale już drugi rozdział tej wielkiej kompozycji *Wojna Olbrzymów*, jest wcale zajmujący. Jest on świadectwem dosyć żywej wyobraźni autorki. Posługując się lelewelowską teorią najazdu, przy pomocy rozmaitych mniej lub więcej trafnych domysłów i wniosków z źródeł historycznych, opowiada poetka o opanowaniu Polski przez Awarów, zbudowaniu stolicy na Łysej górze i wypędzeniu ich przez kupca frankońskiego Samona. Najbardziej z tego dzieła zastanawia część trzecia *Wyszymir* w trzech księgach. Znalazł w niej wyraz sen polski o morzu, dzisiaj dopiero w rzeczywistość się wcielający. Poetka przedstawia opanowanie Pomorza przez rybaka wiślanego Wyszymira, wojnę jego z Duńczykami i założenie Gdańska. W rozwinięciu tej części można odczuć wpływ Ariosta, Tassa i Mickiewicza. Bardzo udatnym ustępem jest narada bożków wiślanych nad zuchwałością przyszłego zdobywcy Pomorza. Z nazw rzek polskich usiłuje poetka stworzyć osobną mitologię polską. Wisła zwoluje swych paziów i lenników, aby śmiałego rybaka poskromić i urządza właściwie pierwsze posiedzenie bożków na ziemiach polskich. Dalszy ciąg tej epopei przerwany został wyjazdem poetki do Włoch (1862), gdzie ją Lenartowicz oprowadzał i napisał na jej cześć piękny wiersz *Italia*. Po powrocie do kraju,

wypadło jej towarzyszyć ojcu w zsyłce nad Wołgę (1864).

W Warszawie jedynie teatr cieszył się pewną opieką rządową i uprawę języka polskiego w ograniczonej mierze dopuszczał. Zajmowano się prawie wyłącznie komedią. Nowych sztuk dostarczał Korzeniowski, który wreszcie zdołał uzyskać przeniesienie z Charkowa do Warszawy. W ruchliwej jego twórczości znajdujemy także jeden dramat *Beata* (1860), który naprzód omówimy. Jest to czysto artystyczne przedsięwzięcie, niekoniecznie na przedstawienie obliczone. Dawny autor *Mnicha* i *Żydów*, daje nam dramat fantazyjny z radosnym zakończeniem. Zagadnienie przejął od Żmichowskiej. W dramacie chodzi o to, czy zamiłowanie sztuki można połączyć z miłością ziemską czyli małżeństwem i tezę tę rozwiązano twierdząco. Dzieło pisał z uniesieniem, chcąc w nim pozostawić pamiątkę podróży do Włoch i pobytu w Wenecji, za którą widocznie naówczas wszyscy artyści polscy tęsknili. Poeta prowadzi nas po Wenecji i muzeach. Bogata wdówka Maria, choć ma odpowiednią partię w starym Generale, poznaje w akademii weneckiej ubogiego malarza Konrada przy kopiowaniu *Assunty* Tycjana. Zawoalowana pod imieniem Beaty bierze z nim ślub w S. Maria della Salute, ale natychmiast go opuszcza, aby Konrad miał możliwość wykształcić się na wielkiego malarza. Maluje wspólnie obraz przyjęcia Władysława IV przez dożę weneckiego na Piazzecie i istotnie zmienia się w mistrza. Beata szuka rozmaitych sposobów, aby śledzić jego postępy. Skłania go naprzód do malowania portretu odstawionego przez się konkurenta Generała, a potem wzywa do Warszawy, aby zrobił jej portret. Tu następuje zerwanie z tajemniczością, radosne poznanie i szczęśliwy koniec. Akcji w tym dramacie mało, ale jest zajmujący. Pełno w nim rozpraw o sztuce i stosunku sztuki do życia. Pominąwszy tę artystyczną fantazję, mamy już w twórczości Korzeniowskiego w tym okre-

sie z samymi komediami do czynienia. Nie są zbyt wesołe. Korzeniowski upatrywał komizm w sytuacjach, nie charakterach. Zaczął od trzyaktówek. *Wojna z kobietą* (1851) zasadza się na walce o stanowisko społeczne i towarzyskie. Bogaty wojewodzie, choć się kocha w Emilii, chciałby ubogą krewniaczkę zmienić w usłużną towarzyszkę i pozwala sobie przedstawić jej przebranego służącego jako stosownego konkurenta. Ale Emilia Teszczyńska ma «nowomodny rozum» i doprowadza do tego, że sztydzący wojewodzie musiał się jej w najprzyzwoitszy sposób oświadczyć. W sztuce od-czuwa się wpływ *Śmiesznych precyozystek* Moliera i komedii Marivaux. *Wąsy i peruka* (1852) są pierwszą komedią kontuszową w Polsce. Zawikłanie jej zasadza się na zagadnieniu, czy piękna i bogata panna wybierze na męża zalotnika ubierającego się po francusku czy polsku. Wielką rolę w tej błażej sztuczce odgrywają krawcy i zwierciadła. Oczywiście jest to komedia historyczna z czasów Stanisław Augusta. Korzeniowski studiował do niej Trembeckiego. *Młody mąż* (1856) osnuty jest na zazdrości żony, która śledzi męża, czy się nie wdaje w pozadomowe miłostki. Oboje w kostiumach udają się na maskaradę i wpadają w niemiłą kabałę, z której jakoś wybrnęli i po przeprosinach poszli na wspólną kolację. Sztuczka jest pamiątką sławnych maskarad warszawskich z owego czasu. *Reputacya w miasteczku* (1857) jest satyrą na łatwowierność, bajczarstwo i chęć popisywania się wielką znajomością świata przez małomieszczan. Starszy pan z Warszawy przybywa w celu odwiedzenia znajomej panny do małego miasteczka, a mieszczenie biorą go za znakomitą osobę i wyprawiają bankiet składkowy, który po sprostzeżeniu omyłki zmienia się w jego ucztę zaręczynową. Za najlepszą komedię Korzeniowskiego z tego okresu uchodzi pięcioaktówka *Majątek albo imię*, wyróżniona nagrodą konkursową (1859). Aby jej treść podać, należałoby uzupełnić tytuł dodatkiem «albo sztu-

ka». Osnuta jest na nowym objawie w obyczajach warszawskich, gdy zaczęto dobijać się o miejsca i stanowiska w towarzystwie przy pomocy małżeństwa. Mamy w niej pannę z trzema zalotnikami i zawarcie dwu małżeństw. Majętna i nowomodna warszawianka, Aniela Bydgoska, odrzuca zakochanego urzędnika i nadskakującego jej zarozumiałego hrabiego Janusza, a daje się portretować świeżo przybyłemu malarzowi Karolowi Żytowskiemu i za niego za mąż wychodzi. Teza «majątek albo imię» była dla niej tylko punktem wyjścia. Ostatecznie postąpiła tak, jak inna bohaterka Korzeniowskiego, Beata. Odstawiony przez nią urzędnik otrzymał tym czasem spadek i ożenił się z kuzynką i przygodną towarzyszką panny, Basią Sumską, która współzucie okazała, gdy Aniela dała mu kosza. Urzędnik przedstawia w komedii «majątek», usunięty z gry hrabia Janusz «imię». Sztuka nie odznacza się zbyt żywością, ale spoufala nas dobrze z współczesną atmosferą towarzyską. Figury główne są plastyczne i wybornie scharakteryzowane.

Ostatnią większą sztuką Korzeniowskiego są *Złote kajdany* (1861). Jest to tragikomedia z satyrą na życie wielkopańskie w Warszawie, a zarazem szal stawiania na loterii, jaki opanował w tym czasie ludność stolicy. Pomysł okazuje pewne pokrewieństwo z starą powieścią Lesage'a *Le Diable boiteux*, a zarazem z Powieściami Hoffmanna, tak modnymi od czasów Dziekońskiego. *Złote kajdany* są snem zwykłego urzędnika warszawskiego Jana Filozofskiego, który przed pójściem do biura zdrzemnął się na chwilę i komedię «złoty kajdan» w krótkim śnie przeżył. Zdawało mu się, że Mefistofeles-Ruachowicz zrobił go milionerem i tę samą przysługę wyświadczył Saluni, córce jego gospodyni. Pobrali się, żyli w pałacach, dawali rauty i przeżyli doświadczenie wielkopańskiego życia, które z radością porzucili, gdy się ocucili. Sztuczka tą zakończył Korzeniowski wcale zajmująco długoletnią twórczość drama-

ryczną. Okolicznościowo dał w niej odprawę Klacze za dotkliwą krytykę *Krewnych*. Obdarzył nas w tym czasie także kilku jedno- i dwuaktówkami, z których wymienić można: *Qui pro quo* (1852), wcale dowcipną sztuczkę, *Przyjaciółki* (t. r.) na temat niewierności małżeńskiej i *Konkurent i mąż* (1859), rodzaj odmianki *Ugłaskania sekutnicy* Szekspira. Wspomnieć również należy o jego udziale w teatrze lirycznym. Moniuszko pociągnął go do tematu z historii polskiej, której w Charkowie się strzegł. Z jego podniety powstało libretto *Rokiczana* (1856) o ulubienicy Kazimierza Wielkiego, która chciała usunąć z zagrody starego żołnierza Łokietkowego Zbroję, żeby pole jego przyłączyć do swego ogrodu, i za to popadła w niełaskę królewską. Z zawikłaniem tym połączona jest sielanka wiejska, zaloty Stacha strzelca do Basi, córki Zbroi. Libretto jest niezbyt zajmujące i mało ożywione. Większą uwagę zwraca melodramat z motywów etnograficznych *Cyganie* (1857), w siedemnaście lat po sławnych *Karpaczkich góralach* napisany. Niezwykły temat nasunięty został powodzeniem na zachodzie oper i powiastek o cygankach: *Preciosy* Webera i *Carmen* Merimée'go. W sztuce Korzeniowskiego występują także dwie cyganki, namiętna Gulda, która truje męża, gdy ją porzucił, i słodka Naja, która przy gitarze śpiewa o Janie Marcinkiewiczu, królu cygańskim na Litwie. Treść chciał autor zapełnić przedstawieniem zawikłań erotycznych w obozie cyganów i sprawą wyboru nowego wodza. Ale temperamentów cygańskich jakoś uwydatnić nie zdołał. Akcja ciągnie się powoli, a nastrój scen nie jest zbyt budujący. Cyganie o niczym nie myślą tylko o koniokradsztwie i popisują się sztukami złodziejskimi. Melodramat ten nie dorównywa zdaleka dawnym *Karpackim góralom*.

Drugim dostawcą sztuk dla teatru warszawskiego w tym okresie był Jan Chęciński, aktor nie mający zbyt głębokiego wejrzenia w duszę i stosunki ludz-

kie, ale pisarz z werwą, z dobrym instynktem scenicznym, który zdobywał się na niezłe sztuki sezonowe. Pracował już dosyć długo na scenie, gdy wreszcie udało mu się zwrócić uwagę na siebie sztuką *Szlachectwo duszy* (1859). Jest to komedia trzyaktowa, lekko społeczna, w obronie prawa zasługi osobistej wobec przesądów rodowych. Chodziło o małżeństwo syna chłopskiego, doktora paryskiego i niezmiernie bogatego Czesława Wilczury z baronówną Anielą, wychowaną postępowo przez ojca, któremu jednak sprzeciwiała się mocno matka, pełna przesądów rodowych. Parę kochanków wspomagają ojcowie, poważni i bez przesądów, kiedy matka Baronowa intryguje z hrabiczem Stefanem, który zbliża się i oddala od córki w miarę wiadomości o stanie finansowym rodziców. Sztuka zbudowana jest jeszcze według starych schematów komediowych. Konkurentowi rzeczywistemu przeciwstawiony jest rywal malej wartości moralnej. Walka o zasady rozgrywa się w gronie starszych osób. Postępowe ty-rady wygłasza Baron, a wsteczne Baronowa. Młodzi ludzie nie walczą o zasady, ale się kochają. Z powodu jednak znacznej tendencji moralnej, komedia ta cieszyła się znacznym powodzeniem, a teza jej jeszcze po wielokroć miała być podnoszona na scenie polskiej i z coraz nowszym zacieniowaniem rozważana. Późniejsze komedie Chęcińskiego nie zdobyły już sobie większego uznania. Ale Chęciński miał szczęście, że po Wolskim i Korzeniowskim został librecistą twórcy opery polskiej Moniuszki. Ułożył dla niego bardzo udatne libretto *Verbum nobile* (1861), na anegdocie starszszlacheckiej osnute. Chłopiec zakochał się w swojej pielęgniarce, nie wiedząc, że ojcowie ich dali sobie *verbum nobile*, że dzieci swe pożenią. Przyjeżdża ojciec pielęgowanego i przekonywa się, że pielęgniarka jest właśnie ową przyrzeczoną żoną dla syna. Miłe środowisko szlacheckie otrzymało liryczny nastrój przez to, że akcję przeniósł Chęciński na dzień imieniem Zosi, wskutek czego sere-

nada poranna, strapienia i radości kochanków na ten sam dzień przypadają i w jeden nieprzerwany łańcuch wylewów miłosnych się zlewają.

Niezmierna poczytność gawęd w tym okresie pociągnęła poetów teatralnych do wytworzenia osobnego rodzaju komedii kontuszowej, czerpiącej wątki z dawnego obyczaju szlacheckiego i mającej na celu pokazanie polskiego kontusza na scenie. Ukazało się wtedy kilkanaście sztuk tego rodzaju, a zapoczątkował je Korzeniowski komedią *Wąsy i peruka*. Często była grywaną komedia *Grochowy wieniec czyli Mazury w Krakowskiem* (1855), pióra Antoniego Małeckiego, profesora i znanego autora monografii o Słowackim. W sztuce swej przeniósł na scenę postać najznakomitszego pamiętnikarza polskiego, którego nie tak dawno wydobyto z pyłu zapomnienia. Wybrał komiczny wypadek z jego życia o nieco niespodzianym oświadczeniu się wdowie Remiszowskiej. Intryga zasadza się na igraszkach z miłością, właściwych komediom Piotra Marivaux. Wojski Komorowski, zawiesiwszy wieniec grochowy na drzwiach Paska, pobudza hardego Mazura do odsadzenia go od dotychczasowej pani serca i oświadczenia się wdowie, o której zrazu nie myślał. Sztuka jest rozwlekła, akcji w niej mało, a dwa ostatnie akty są zapelnione samymi oświadczyniami. Co się rzadko zdarza, Małecki zdołał w krótkim czasie, w którym się akcja odbywa, skojarzyć cztery pary małżeńskie. Komedia jest dosyć wesola i grana zamaszycie podobać się może. Głośny powieściopisarz Józef Ignacy Kraszewski obdarzył także teatr polski komedią kontuszową *Miód kasztelański* (1860). Jest to właściwie echo lektury Moliera w umyśle Kraszewskiego. Na dworze bogatej wdowy Cześnikowej umieścił się wielki świętoszek Jacek Sołoducha, który wmawia w nią porywy ascetyczne, usuwa z dworu wszelkich zalotników i czatuje, jakby wdówkę złowić dla siebie. Rotmistrz Kaniowa, konfederat, przyjaciel od dzieciń-

stwa i prawie za brata przez Cześnikową uważany, postanawia Jacka wyparować z dworu i namawia znaną panią, żeby się przebrała za księżnę niemiecką Bamberlink i Sołoduchę do oświadczyń doprowadziła. Jest to widoczne naśladownictwo *Tartuffa* Moliera z dodatkiem sztuczek scapinowskich z przebieraniami. Komedia ma tytuł od libacji miodowej Rotmistrza z Sołoduchą, gdy jeden z współników intrygi zdradził fortel Rotmistrza a konfederat przez spojenie Jacka doprowadza go do oświadczyń niemieckiej księżnie i zamiary jego co do Cześnikowej unicestwia. Sztuka jest równie rozwlekła jak *Grochowy wieniec*, choć wcale wesoła i przy dobrej grze możebna na scenie. Wielkie sukcesy odnosił w niej niegdyś Rapacki w roli Sołoduchy.

W Wilnie i na kresach północno-wschodnich z uprawą literatury było oczywiście znacznie gorzej. Z towarzyszków Mickiewicza działał jeszcze Julian Korsak, ale już oryginalną twórczość porzucił i zabrał się do wielkiego przedsięwzięcia literackiego, przetłumaczenia *Boskiej komedii* Dantego. Pracował przez dziesięć lat i dzieła szczęśliwie dokonał (1860). Trud jego wysoce cenić należy. Przyswoił językowi naszemu jedno z najwybitniejszych dzieł literatury światowej. Jednak trwałego wpływu nie uzyskał. Tłumaczenie jego nie było dokładne i miary oryginału nie zachowało. Prędko też uległo zapomnieniu. Przyszły inne i lepsze i jego przekład wyparły. Drugi towarzysz Mickiewicza Antoni Edward Odyniec stał się ugodowcem i wpływ szerszy w Polsce utracił, a w niektórych kołach popadł w pogardę, jak świadczą *Listy z pod Lwowa* Ujejskiego. Wydawał *Poezye* (1859), czasem nie bez zalet, które miały dać złudzenie, że na kresach nic złego się nie dzieje. Był to pustak salonowy, szerzący oportunizm i kult wygodnego życia, który myślał, że społeczeństwo może pójść za jego hasłami. Próbował zostać

dramaturgiem i ogłosił tragedię *Felicyta* (1849) z dziejów prześladowania chrześcijan w Afryce. Mielśmy ujrzeć «męczeństwo duszy», stopniowe przemienianie się cnotliwej rzymianki w świętą chrześcijankę i cudowne przejrzenie zmysłowego poganina na widok nieznanymi światów wiary. Tym czasem poeta dał nam nudne widowisko z dwu obrazów złożone, uwięzienia chrześcijan i umęczenia ich w cyrku, połączone przejściowymi scenami dla ujęcia ich w pewną całość. Odyńcowi brakowało znajomości psychologii i talentu ożywienia sprawozdań z Acta Sanctorum. Nie miał także dostatecznych wiadomości o świecie klasycznym i początkach chrześcijaństwa. Sztuka jego jest godną uwagi tyllko jako dokument z jego życia, pozwalający wglądnąć w proces jego nawrócenia na prawowiernego katolika i pogodzenia się z rządem zaborczym. Myślał zalecać kresowcom gorącą wiarę i bierny opór, ale spotkał się z niemiłą niespodzianką. Sztukę jego spalili studenci dorpaccy. Po tej nieudanej próbie wpływania na szerszy ogół, wziął się redaktor *Kuryera Wileńskiego* do udramatyzowania dziejów heroiny wileńskiej *Barbary Radziwiłłówny* (1858). Nie posiadając instynktu dramatycznego, nie powinien się był zabierać do tego przedmiotu po Felińskim. Sztuka jego obejmuje sześć aktów i wprowadza w ruch czterdzieści dwie osoby obok komparsów. Jest to zobrazowanie szeregu wypadków historycznych bez dokładnego poznania tych czasów, «labirynt scen bez jednolitej akcji», jak powiedział Siemiński. Sceny ludowe zmieniają się z posiadzeniami ciał prawodawczych, schadzki spiskowców z naiwnymi scenami z życia domowego, wśród których przesuwają się kilka osób nieco lepiej zarysowanych. Sztuka zupełnie chybiona, uważana bywa za oznakę niejakiego ulżenia w ucisku narodowym na kresach w czasie jej ogłoszenia.

Wśród tej wielkiej niedoli wypłynął na kresach nowy talent, trzeci już na widnokręgu polskim w tym

okresie, L u d w i k K o n d r a t o w i c z, posługujący się pseudonimem Władysław Syrokomla. Była to wybitna zdolność nowelistyczna o zabarwieniu miejscowym, prowincjonalnym, zdumiewająco płodny autor, który przez przeszło dziesięć lat zasypywał Polskę gawędami i wywoływał wrażenie, że kresy w życiu literackim Polski biorą wybitny udział. Czuły, serdeczny, żartobliwy, chciał utworzyć literaturę dla gminu szaraczkowego na kresach. Uspсобiony religijnie, pozbawiony był myśli rwących, ale był chłopomanem, jak Wolski, Ujejski, i wrażliwszy na postęp w porównaniu do Pola. Do zawodu pisarskiego przysposobił się znakomicie tłumaczeniami kilku poetów i prozaików polsko-łacińskich z XVI i XVII w.: Jamickiego, Kochanowskiego, Klono-wicza, Sarbiewskiego i Sobieskiego, które dziś jeszcze usługę nam oddają. Odznaczył się zarówno w gawędzie, jak dramacie i liryce. W gawędę wprowadził wiele życia i różnaitości. Od Pola wyróżnił się odrazu krótkimi powiastkami humorystycznymi. W *Differencyi* (1846) podaje pełną temperamentu gawędę o dwu braciach, którzy się pobili przy podziale schedy, ale dali się przy-jaciolom ułagodzić i sporne grunta zapisali kościolowi. W *Kradzionem* (1849) opracował powszechnie znaną anegdotę o synu ubogiego szlachcica, który na karna-wał ukradł wołu sąsiadowi i jedząc go schudł, kiedy ojciec na tym samym jadle utył, bo wiedząc o zamia-rze syna, poprzednio wołu kupił. Obie te gawędy opo-wiedział z wielkim życiem i ujął w stosowne wiersze i zwrotki. Najbardziej wślawił się gawędą *Urodzony Jan Dęboróg* (1850), która bywa czasem nazywana *Panem Tadeuszem* w miniaturze, bo istotnie przypomina nieco *Pana Tadeusza*, a jeszcze więcej *Przygody Bene-dykta Winnickiego* i przedstawia szczęśliwe i bardzo udatne naśladownictwo obu. Jest to powieść o surowym wychowaniu i zakochaniu się szlachcica zaściankowego Jana Dęboroga, którego ród toczył odwieczny spór gra-niczny z Brochwicami i Brochwiców ukrzywdził, a on

właśnie zakochał się w ostatniej odrośli zwaśnionego rodu, Zosi Brochwicównej, i małżeństwem długoletni spór rodzinny załagodził. Ale zanim do tego przyszło, zaszło wiele wypadków. Powiastkę urozmaicił poeta motywem z podań ludowych o pokazywaniu się widma rotmistrza pancernego z czasów Jana Kazimierza członkom rodziny Dęborogów, który ukrzywdził Brochwiców i odtąd często się pokazywał potomkom z słowami: «redde quod debes», żeby się uwolnić od mąk czyścowych. Pokazał się także młodemu kochankowi i skłonił ojca jego, starego Sarmatę, że pojechał z oświadczyniami o rękę ostatniej Brochwicanki dla syna. Gawęda jest szeroko, z wielką swobodą i wymową traktowana. Obok charakterystyki surowej obyczajowości szlacheckiej, zawiera dużo ciekawych rysów z życia wiejskiego, a w szczególności piękny opis noclegów majowych z chłopami na pastwisku przy pilnowaniu koni. Ważną rolę w powieści odgrywa ksiądz Definitor, bernardyn, który jest parafialnym księdzem i dziwnie uczonym, ascetycznym i chłopomańsko usposobionym działaczem społecznym. Postać ta została świetnie uchwycona i wykończona i przedstawia właściwie najoryginalniejszą i najlepiej udaną sylwetę psychologiczną, jaką Kondratowicz utworzył.

Po tej powieści zdobył się poeta na nowy pomysł gawęd przysłowiowych, nie istniejących także, jak wiadomo, w twórczości Pola. Nowy ten rodzaj zaczął wyjaśnieniem przysłowia *O Zabłockim i mydle* (1852). Potem dał nam gawędę *Pan Marek w piekle* (1853) i *Fragmenta o Filipie z konopi* (1854). W utworach tych obok doskonałego układu, mamy przepyszny język szlachecki, pełen życia i zwrotów przysłowiowych. Wprowadzenie coraz to nowych rodzajów pozwoliło poecie nabyć wielkiej potoczności w stylu. Możemy tu dołączyć jeszcze wzmiankę o jednej gawędzie typu *Kradzione*, która współcześnie została przetłumaczona na język rosyjski. Jest to powiastka z odwrotu Napoleona

spod Moskwy w dowcipnej zwrotce z wielkim talentem opowiedziana, *Kapral Terefere i kapitan Szerpentina* (1855). Kondratowicz wiedział dobrze o nowych pomysłach, jakie do gawęd wprowadzał, i odczuwał doskonale, czym się różnił od Pola. W *Dedykacji gawęd Litwinom* usprawiedliwia się z ich niezbyt wysokiego nastroju «roboty niegładkiej» i przestrzega, że nie pisał ich dla jasnych panów i arystokracji. «Dla ciebie śpiewam gminu szaraczkowy», powiada. Werwa gawędziarska poety nie odrazu się wyczerpała. Wpadł na nowy pomysł, żeby je tworzyć ze stosunków wiejskich i przejść osobistych. W gawędy te wnosił własne uniesienia nad wsią i pięknością zajęć rolniczych, przypominające upodobania dawnych poetów polskich, Żbilitowskiego i Miaskowskiego. Powstają gawędy *Kęs chleba* (1854) z dumań nad życiem dzierżawców na wsi, w której poeta najplastyczniej występuje jako dzierżawca Załucza i Borejkwoszczyzny; *Janko Cmentarnik* (1856), pomysł zapewne z Scotta zaczerpnięty, o przywiązaniu chłopów do stron rodzinnych; i *Ułas* (1859) o oddziale powstańczym Poleszuków, związanym w czasie pochodu Napoleona na Moskwę, oczywiście *Panem Tadeuszem* nasunięty. Gawędy te jednak nie są już tak starannie wypracowane, jak dawniejsze. Poeta tracił powoli dawną żywość i wielką oryginalność. Wreszcie za przykładem Pola wziął się do tworzenia gawęd historycznych. Jako tłumacz poetów polsko-łacińskich z XVI—XVII w. miał stosowne przygotowanie. Pisze *Stare wrota* (1856), *Nocleg hetmański* (1857), *Marcin Studziński z dziejów Wilna* (1858). Ale te są już mało ciekawe. Stosunki osobiste powiodły go do studiów nad Rafaelem i stąd niespodzianie twórca gawęd zaściankowych napisał ostatnią swą gawędę *Stella Fornarina* (1858). Jest to nowa autobiograficzna gawęda, jak *Kęs chleba*, poświęcona czysto artystycznej tezie, że «duch skalany arcydzieł nie tworzy». Broniąc siebie, poeta stara się wykazać, że natchnienie do swych

ślicznych madon czerpał Rafael w piekarni rzymskiej. Ze względów biograficznych jest to utwór ciekawy i napisany nawet nienajgorzej, i gdyby Fornarina w twórczości poety odegrała podobną rolę, jak w życiu sławnego Umbryjczyka, wartoby się nad nią bliżej zastanowić. W przeglądzie epicznej poezji naszego autora pominęliśmy poważny ale nieudany poemat historyczny *Margier*, utworzony za powodem *Konrada Wallenroda*.

Ruchliwy gawędopis kresowy zyskał także przygodne znaczenie w dziejach dramatu polskiego i został dramaturgiem wileńskim. W dziedzinie tej okazał talent oczywisty, jest pomysłowy, scenizuje nieźle i dialog ma łatwy i pociągający. Ale nie ma najmniejszej rutyny, komponuje na poczekaniu i z historią teatru polskiego wcale się nie liczy. Technika przypomina raczej komediopisarzów XVIII w., niż poważnych dramaturgów romantycznych. Zaczął od fars i jednoaktówek. W *Chatce w lesie część I* (1855) dał nam żywo i z talentem napisaną jednoaktówkę na temat zamieszkania w chatce leśnej bogatej panny, zajętej trochę ubogim poetą Henrykiem. Ale gdy chatka stała, panna zmądrzała i kochankowie się rozeszli. W komedijkę tę wpleciona jest wyborna postać księgarza-nakładcy Czcionki. Pomysł musiał mieć powodzenie, bo poeta napisał niebawem *Chatka w lesie część II*, która skończyła się na tym, że bogata panna zgodziła się wreszcie w chatce zamieszkać. *Hrabia na Wątorach* (1856) jest dwuaktówką w rodzaju komedii dell'arte. Bohater jej jest szlachcicem szaraczkowym, który nagle odziedziczył obszerny zamek po przodkach, chciał odpowiednim dworem i wspaniałością wszystkich zadziwiać, a środków nie miał, żeby się rzeczywistym splendorem otoczyć. Najgorzej odbiło się jego dziwactwo na córce, której nie chciał wydać za prostego rycerza Pacholowieckiego. Aż gdy ten poszedł z Batorym pod Psków i list wstawieniictwa od kanclerza przywiózł, wtedy wreszcie stał się godnym spokrewnienia z śmieszno-wy-

niosłym hrabią. Po tych próbach zabrał się Kondratowicz do dramatów historycznych i napisał *Kaspra Karlińskiego* (1857), którym jak wiadomo, zajmował się także Fredro. Bohaterem tej sztuki jest, co się rzadko zdarza, dziecko, młody Zygmus Karliński, którego maksymilianieści porywają z rąk matki i za wydanie jego osoby chcą na ojcu wymusić poddanie twierdzy. Zawikłanie jest wysnute z uczucia patriotycznego, które jednak u ojca zmienia się w partyjnicstwo, co wprowadza pewną mętność w sztukę. Jako zwolennik Szweda, ojciec poświęca syna i twierdzę w ręku swego stronnictwa zachowuje. Sztuka miała nieprawdopodobne powodzenie w Wilnie. Autora «z szałem prawie» oklaskiwano, kwiatami zasypano i zrobiono fotografie z kilku scen. Ostatni dramat Kondratowicza *Zofia księżniczka słucka* (1858) jest nieco podobny do *Halszki z Ostroga* Szujskiego. Jest to walka dwu możnych rodzin, Chodkiewiczów i Radziwiłłów, o bogatą dziedziczkę. W sztuce jest kilka scen malowniczych i oryginalnych, ale akcja jej nie jest dobrze obmyślona. Bohaterka zakochana w młodym Karolu Chodkiewiczu, przyszłym hetmanie, sprzeciwia się najmocniej w pierwszym akcie zabiegom Janusza Radziwiłła, a w akcie ostatnim, niby w heroicznym porywie, godzi się go zaślubić, byle tylko do wojny domowej nie dopuścić. Żywe zajęcie sprawą zniesienia pańszczyzny i oczynszowania włościan wywołało także okolicznościową sztukę. W sprawie tej miał stanowcze przekonania i oddawna je szerzył. W r. 1851 ogłosił głośny niegdyś wierszyk *Lalka*, który zawiera rozmowę dziecka z lalką o zatargach ojca z chłopami. Każda zwrotka tej deklamacji kończy się orzeczeniem «niegrzeczni muszą być chłopci». Gdy sprawa ta zbliżała się do rozwiązania, ogłosił drugi znany wierszyk *Wyzwolenie włościan* z oburzeniem na sejmik wileński, że nie podał wniosku o zniesienie pańszczyzny. Komedyjkę *Wiejscy politycy* (1858) poświęcił również upowszechnieniu tej myśli. Poddani płacą długi pana

wsi, wystawionej na licytację, i umozębniają jego synowi zaślubienie bogatej sąsiadki. Z poddanych zostają czynszownikami. Komedyjka osnuta jest koło błażej intrygi, ale zwraca uwagę piękną tendencją. Są to ostatnie echa w poezji polskiej z dziejów pańszczyzny i dlatego godne zachowania w pamięci.

Kondratowicz dał się także poznać w liryce, mianowicie z odcieniem ironiczno-bolesnym, dosyć rzadkim u polskich poetów. Na Zachodzie wprowadzili go współcześnie do liryki Musset i Heine. U naszego poety pojawił się dopiero w ostatnich latach życia, choć już poprzednio o ten nastrój zarywał. W *Testamencie* (1856) szydzi z beztroską z swego ubóstwa. W przesłicznej piósenke *Śmierć słowika* (1859) skarży się na przymusowy pobyt w mieście i opiewa słowika, zamkniętego w klatce, który chciał przekrzyczeć hałas uliczny i serce mu pękło z wysiłku. W *Owidyuszu na Polesiu* (1861) korzysta z bajki Wiszniewskiego o przebywaniu Owidyusza na wygnaniu w Polsce i wyrzeka na niepozorne warunki bytu na małych dzierżawach. Nastrój ten przechodzi w dojmującą skargę w *Melodyach z domu obłąkanych* (1861), w których z gorzką ironią opisuje ubogi pogrzeb, jaki go czeka, zapomnienie, jakie widzi w przyszłości, i żali się na chłód społeczeństwa, jaki zwłaszcza w ostatnich chwilach życia mu towarzyszył. W pokrewne tony uderzał niegdyś malarz krakowski Żygliński. Wreszcie układa zrezygnowany wiersz *Cupio dissolvi*, który zawiera jedno z pięknych wyznań wiary w nieśmiertelność duszy w poezji polskiej.

W uzupełnieniu obrazu całokształtu twórczości artystycznej krajowej w tym okresie, musimy przypomnieć jeszcze najglówniejsze tytuły powieści, które w owym czasie ogłoszono. Powieść coraz bujniej się rozwijała i pociągała coraz więcej talentów. Z dawniejszych powieściopisarzy nabierał coraz większego znaczenia K r a s z e w s k i. Wydawał barwne i tendencyjne powieści obyczajowe: *Komedyanci* (1851), *Inte-*

resy familijne (1853), *Powieść bez tytułu* (1855), *Dwa światy* (1856), *Choroby wieku* (1857), *Metamorfozy* (1859). Także powieści tyczące się ludu wiejskiego: *Lądowa pieczara* (1852), *Chata za wsią* (1854), *Jemiola* (1857), *Historja kolka w płocie* (1860). Korzeniowski ogłosił w tym czasie ostatnie powieści w przyjętym kierunku: *Nowe wędrówki oryginała* (1851), *Tadeusz Bezimienny* (1853), *Garbaty* (t. r.), *Wdowiec* (1856), *Krewni* (1857), za których spotkał go zarzut defetyzmu ze strony Klaczki. Grono wybitnych powieściopisarzy powiększył Zygmunt Kaczkowski z Samborszczyzny w południowej Polsce. Idąc śladem Rzewuskiego i Chodźki, czerpał tematy z tradycji miejscowej i studiów nad XVIII w. Imię zdobył powiastką *Bitwa o chorążankę* (1851) i serią powieści *Opowiadania ostatniego z Nieczujów*, z których większy rozgłos uzyskał *Murdelio* (1853). Do tych czasów odnosi się także powieść z dziejów konfederacji barskiej *Annuncyata* (1858). Powodzenie zwróciło go do zajęcia się współczesnością i wydało powieści: *Wnuczęta* (1855), *Dziwożona* (t. r.), *Stach z Kępy* (1856), *Bajronista* (1857), *Rozbitek* (1861). W okresie tym rozpoczęli także działalność dwaj inni powieściopisarze, którzy dopiero w następnym mieli uzyskać większą sławę. Zygmunt Miłkowski ogłosił pierwszą powieść z życia południowych Słowian: *Szandor Kowacz* (1860). Jan Zacharysiewicz pierwsze dwie powieści o stosunkach w Poznańskim i na Rusi: *Na Kresach* (1860) i *Święty Jur* (1862). Jako humorysta dał się poznać Albert Wilczyński powieścią *Kłopoty starego komendanta* (1856).

IX. DALSZE DZIEJE ROMANTYZMU NA EMIGRACJI

(1849—1862).

Emigracja dawna z 1831 r. straciła w tym okresie przeważające znaczenie dla dziejów poezji polskiej. Z emigrantów tych jedynie Konstanty Gaszyński, znany nam autor sonetów prowansalskich i kilku politycznych z 1848 r., zdobył się na nieco żywszy udział w twórczości polskiej. Zajął osobliwe stanowisko jakoby nauczyciela i moralizatora kraju. Z Paryża słał upomnienia i nauki dla Polski. W *Sielance młodości* (1855) utworzył przesłiczną nowelkę, z wielkim wdziękiem opowiedzianą, o studenckiej miłości, która pozostała mu czarownym snem na całe życie. Orzeźwiony wycieczką do Włoch, gdy się przekonał, że jako emigrant już się nigdy nie ożeni, przypomniał sobie, jak jako student gimnazjalny zakochał się na wakacjach w rówieśnicze z sąsiedniej wsi, która wyszła bogato za mąż podczas jego pobytu w mieście na naukach, i z którą potem nigdy się nie widział, ale odtąd już o niej nie zapomniał. Pozwolono im jako dzieciom sąsiadów bawić się razem, miłość ich objawiała się tylko w rozradowaniu, gdy się widywali, odczuwali ją instynktownie, rozmawiając na osobności w ogrodzie, a najważniejszym jej wypadkiem było przymówienie się studenta o promyk włosów, gdy panna go ucięła dla zrobienia warkocza dla lalki. Pannicz myślał, że panna na niego czekać będzie. Ogród,

gdzie się bawili, stanowił dla niego rajskie wspomnienie. Tym czasem inaczej się stało i ten ogród, gdy go później odwiedzał, wydał mu się cmentarzem wspomnień, bo go już nie ożywiały śmiechy i błękitne oczka ukochanej. Powiastkę ujął Gaszyński w zręczną formę i dużo uczucia i tęsknoty w nią włożył. Zabawiwszy się tym przyjemnym wspomnieniem, wziął się już naprawdę do mentorstwa. Co się w kraju działo, dowiadywał się z gazet i opowiadań przyjezdnych. Opierając się na tych źródłach, wydaje satyrę *Gra i karciarze* (1859), utrzymaną w tonie łagodnej perswazji Krasieckiego, urozmaiconą wcale żywymi obrazkami z życia obywatelskiego, a zwróconą przeciw grom hazardowym, jakie się naówczas rozpowszechniły w Polsce. Autor wspomina dawne dobre czasy, kiedy gry niehazardowe, mariaż, družbart i wist zupełnie zaspakajały potrzebę rozrywki naszych przodków. Satyra jest wcale zajmująca, choć namiętności do gry w kołach ziemiańskich przypisuje Gaszyński zbyt wielką doniosłość narodową i w ocenie kieruje się stanowym punktem widzenia. Najwymowniejsze upomnienie krajowi przesłał starzejący się emigrant w drobniutkiej i zabawnej komedyjce *Wyścigi konne w Warszawie* (1858) o młodym hrabiczu Marcelim, zmienionym w modnego sportsmana warszawskiego. Nowym upodobaniem chciał się popisać przed dziadkiem, szlachcicem wiejskim starej daty, i dla zabawy pokazać mu swe konie na wyścigach mokotowskich. Emigrantom te nowe wymysły warszawskie się nie podobały, utożsamiali się z dziadkiem Marceliego, Bonawenturą, który przyjechał do miasta dla sprawunków i sprzedania wełny i hece końskie wnuka nazwał nieprzyzwoitą zabawą i niepotrzebnym zbytkiem. Ale dla miłości wnuka dał się namówić, żeby pojechać na te sławne wyścigi mokotowskie. Tym czasem pokazało się, że hrabicz na urządzenie tajni angielskiej roztrwonił majątek i dziadek musiał zapłacić jego długi. Bonawentura uczynił to z pewnym ociąganiem,

zadowolony poniekąd, że wnuk sparzył się na koniach angielskich. Ale natychmiast zabrał go na wieś i postanowił przerobić na rolnika dawnego pokroju, czyli jak powiada, «modnego sportsmana zmienię w grykosieja». Ten sam ton mentorski mają także poezje nowego przybysza na emigrację Karola Balińskiego, szerzyciela niegdyś patriotyzmu w Warszawie i Sybiraka, którego spotkaliśmy niedawno podczas rewolucji we Lwowie. Nie ma on tak pogodnego oblicza jak Gaszyński. W Paryżu został towiańczykiem i przybrał jeszcze ostrzejszy ton nauczycielski. Jego poezje paryskie żadnej nowej idei artystycznej nie przynoszą, tylko ilościowo zakres poezji patriotycznej wzmagają. W zbioru liryków *Myśli serdeczne* (1854) występuje jako nauczyciel nieprzejednanego patriotyzmu, pisze z gotową tendencją i surowo piętnuje wszelkie zakusy ugodowe. Jeszcze bardziej mentorskie znamię posiada utwór *Mądrość polska* (1858). Jest to poemat dydaktyczny w rodzaju *Resurrecturis* Krasieńskiego. Z doświadczeń życia i znajomości społeczeństwa wyciąga naukę mądrości dla Polski. Wskazuje potrzebę walki i gotowości do poświęceń, zachęca do śmiałości i niewzruszonego trwania przy polskich ideałach. Powiada, że w dziedzinie patriotycznej przegrać nie można. Patrioci są narażeni na niepowodzenia, ale ostatecznie zawsze muszą zwyciężyć. Wiersz jest poważny, szanowny, namaszczoney, ale brak mu lotności i potęgi.

W inne dziedziny, w marzenia o czystej sztuce wprowadzają nas młodszy przybysze na emigrację. Na swobodnym gruncie paryskim próbują rozwinać w pełni swoje zdolności. Gdyby im majątek towarzyszył, dokazałiby zapewne więcej. Cyprian Norwid, opuściwszy Rzym (1849), lata następne przebywał przeważnie w Francji i Paryżu. Nie posiadając żadnych środków, próbował zarabiać ilustratorstwem, nawet pracą fizyczną. Ale mu się nie wiodło. Zrozpaczoney wyjechał r. 1853 do Ameryki, ale zaraz wrócił. Mieszkał

w ubogiej, bielonej izbie bez sprzętów, sypiał na hamaku. Okoliczności życia zmieniły go w prawdziwego cygana paryskiego. Czując wielką ochotę do twórczości, a równocześnie widząc się skępowanym brakiem środków, zgorzkniał i stał się ironicznym. W wierszu *Aerumnarum plenus* (1850) skarży się gorzko na swą bezradność i spodlenie świata i tłumaczy, że mu tak trudno utrzymać się na powierzchni życia bez kłamstwa a z honorem. W *Scherzo* wyrzuca redaktorom niszczenie swych rękopisów i od doktora, z którym rozmawia, dowiaduje się, że przyczyną tych niepowodzeń jest nieprzyzwyczajenie publiczności do jego ostrego języka. Wynurzeń takich w jego poezji wiele. W wierszyku *Wielkość*, czując dobrze, co to jest wielkość, boleje nad niezrozumieniem siebie i prześladowaniem wielkości na świecie. W wierszu *Wczora i ja* powtarza się ta sama skarga, zmieniona w rozpaczliwą rezygnację. Poeta powiada, że chciałby już trumnę swego bytu zakryć wiekiem, ale wołać pomocy nie będzie. Czuje coraz gorszą przyszłość przed sobą i oczekuje jej z rezygnacją a bez nadziei. Weselszym staje się, gdy zaczyna rozprawiać o swych zajęciach poetyckich. W *Modlitwie* dziękuje Bogu za wszystkie wzruszenia, jakich dotąd doznał, i prosi, żeby mu pozwolił wypowiedzieć jeszcze to, co czuje. W *Rzeczywistości i marzeniach* (1854), poezji zwróconej do młodej poetki, podobno Łuszczewskiej, srogo prześladowany przez los poeta podaje jej rady, pochodzące od wcale silnego ducha twórczego, w jakiego się mimo przeciwnieństw po tylu wędrówkach po świecie zmienił. Upomina ją uroczyście, żeby nie naśladowała wielkich mistrzów współczesnych, ale starała się być koniecznie sobą, naiwność dziecięcego spojrzenia na świat zachowała, a przede wszystkim mocno wierzyła w Boga. Zapewnia, że choćby nawet zginęła w dążeniu do prawdy, Bóg ją przecież ocali. W wierszu tym objawia się już ta gorąca wiara Norwida, która mu pozwoliła przetrwać najgorsze koleje i ostatecznie jego

duchową wartość ocaliła. W poezji *Wzroki* podaje wcale dowcipną przypowieść z dziejów greckich, że poeta może liczyć tylko na ilość duchów, nie ciał, przytomnych jego śpiewom. W wierszu *Do lutni*, pisanym w jakimś chwilowym zniechęceniu, przypomina sobie dawne wzloty poetyckie i ze względu na trudne położenie, żegna ją i porzuca.

Obok lirycznej poezji, uprawiał Norwid w Paryżu, a zresztą gdzie przebywał, poezję satyryczno-elegijną, w której upamiętniał zadumania nad ważnymi zagadnieniami moralnymi. W poezji *Człowiek* (1857) podaje szerokie rozmyślanie nad całym pasmem życia człowieka i lituje się nad czekającymi go przeciwnościami. Miejscami wiersz jest bardzo wzruszający. W ustępie *Bohater* czytamy rozmyślanie nad bohaterstwem, zwłaszcza w podaniach greckich upamiętnionym, z którego wyciąga wniosek, że i dziś może kwitnąć bohaterstwo. Innym rodzajem tych rozmyślań norwidowskich są zadumy, wysnute nie z pojęć lecz otoczenia. W ustępie *Sława* opisuje wspaniałe salony i służącego w przedpokoju i zastanawia się, jak salony zagłuszają, a równocześnie pobudzają do myślenia o ważnych zagadnieniach. Wiersz *Toast* jest fantazją na temat przedmiotów, znajdujących się w antykwarni, i wiadra wody, które nagle okazało się cenniejsze od nich, gdy pożar wybuchł. Niebardzo poufały w swej osobistej poezji, Norwid staje się przystępniejszy, gdy pisze do znajomych. W *Pierwszym liście co mnie doszedł* (1853), zwróconym do Marii Trembickiej, zamieszcza niezmiernie ciekawe szczegóły o swej podróży do Ameryki. Przyjaciółce z czasu zalotów do Kalergisowej, objaśnia powody opuszczenia Francji i podaje wrażenia z ciężkiej podróży okrętem żaglowym. Powiada, że uciekał do Ameryki, bo w Europie stał się «nadkompletowym aktorem», a «nieprzyjaciele wszystko mu wzięli». Ciężka podróż uczyniła na nim przygnębiające wrażenie. «Widziałem marność ludzką tak jak nigdy», powiada.

W drodze zaznał głodu, pragnienia i nauczył się cenić prostoduszną i życzliwą uczynność ludzką. W liście tym drga jeszcze ból nieukojonny po przeciwieństwach, doznanych w Paryżu, i przejawia się w szyderstwie i humorystyce straceńca. Spraw literatury i osobistych szerzej dotyka w *Liście do Walentego Pomiana Ż.*, gotującego wydanie wyboru jego poezji. Po bardzo obszernym wstępie o braku uznania w Polsce dla największych poetów, podaje bardzo ciekawe objaśnienia do utworu epicznego *Quidam* i przyznaje, że się trochę rozruszał po śmierci trzech wielkich poetów polskich. Pragnąc zdobyć uznanie jeszcze za życia, broni się mocno od zarzutu niejasności, teatralnych uznań dla swej poezji nie pragnie i oświadcza, że całe życie uczyło go tylko ironii z ludzi i wypadków «jedyna postać, którą wcale znałem żywą», jak powiada. Pogodniejsze są następne odezwanie do przyjaciół. W wierszu *Do Tytusa Maleszewskiego* usprawiedliwia się, że z przyczyny słabości i złego powietrza nie mógł przyjść do jego pracowni i pozować do portretu. Bilet jest zajmujący, jako oświadczenie malarza do malarza. Wiersz *Do Pani na Korczewie*, który miał się znaleźć w rozpoczętym przez poetę zbiorku liryków *Harfa*, zastanawia wielkim ugrzechnieniem i pewną rzewnością. Norwid zdobył się w nim na piękną pochwałę dobroczynności tej pani.

Wśród przewagi osobistych wynurzeń, natrafiamy w twórczości samotnika paryskiego także nieco próbek poezji na tematy narodowe. Tymi jedynie zbliża się do bawiącego także naówczas w Paryżu Balińskiego. Powstawały u niego przeważnie z oburzenia lub tęsknoty. Pełną samoistnej i szydreczej krytyki Wschodu, Zachodu i Południa jest *Pieśń od ziemi naszej* (1849), pisana z punktu widzenia ściśle polskiego. Poeta ani od Francji, ani od Rosji, ani od Włoch i Anglii nie oczekuje zbawienia świata, ale od polskości i siły charakteru, jaką Polacy i on sam sobie wyrobiją. Wtedy, jak powiada, nastąpi prawdziwe wyzwolenie ludzkości,

prawdziwy raj, spokój i zadowolenie na ziemi. W *Częstochowskich wierszach* (1850) podaje monolog pastuszka mazowieckiego na wzór podobnych monologów Lenartowicza i Ujejskiego. W rzadko przez się używanym wierszu siedmiozglóskowym ujmuje rozmyślenia nad jego własnymi zajęciami, życiem Pana Jezusa i Częstochową. W przepyszej *Mojej piosnce* (1853), pisanej w Ameryce i przypominającej *Smutno mi Boże* Słowackiego, wypowiada z ogromnym rozczuleniem tęsknotę za obyczajem polskim. W wierszu *Polka*, złączonym z powrotną drogą z Ameryki, tworzy rodzaj ballady, w której dwaj harfiarze, ubiegający się o nagrodę, opiewają piękność Polek, każdy w inny sposób.

Poezją potoczną Norwida można się mniej lub więcej przejmować. Potężnym staje się, gdy mocne wrażenia uderzą w jego duszę. W *Bema pamięci żałobnym rapsodzie* opisuje jego pochód pogrzebowy w przedziwnych heksametrach i zupełnie niezwykłych i plastycznych obrazach. Krótki wierszyk, porywającej siły i wymowy, zawiera tylko przelotne wrażenie z pochodu pogrzebowego przed dojściem do cmentarza. Grupy uczestników, stylizowane w duchu klasycznym, przesuwiają się przed jego oczami, jak płaskorzeźby procesji panatenańskiej, chwilę zablýsną i znikają w wąwozie cmentarnym. Wierszyk musi zwrócić uwagę i zachwycić każdego artystę. Również pogrzeb Mickiewicza był wypadkiem, który zdołał go oderwać od potocznej zadumy nad ogólnymi zagadnieniami sztuki. Powiedział naówczas słowo wielkie, które dostroił do tej wysokości duchowej, o jakiej zawsze marzył. W wierszu *Coś ty Atenom zrobił Sokratesie* przypomina skromne pogrzeby wielkich geniuszów ludzkości, urządzone przez współczesnych, które następnie musiały być powtarzane i zmieniały się w tryumfalne apoteozy, jak pogrzeb Sokratesa, Dantego, Kolumba, Kościuszki i Napoleona. Wobec tych wspomnień, nie dziwi się także skromnemu pogrzebowi naszego wielkiego epika. To jest właściwo-

ścią wyjątkowych osobistości, powiada, że kilkakroć bywają chowani i miewają po kilka grobów. Dlatego przepowiada, że i Mickiewicz będzie miał kiedyś drugi pogrzeb, co się istotnie sprawdziło. Obok wiersza Ujejskiego, jest to drugi wymowny hołd pośmiertny, jaki poezja polska oddała założycielowi naszej wielkiej literatury. Za najpiękniejszy liryk Norwida uznać można *Do Najśw. Panny Maryi litania* (1852), przewspaniałą parafrazę litanii loretańskiej w smaku pieśniarzy świętokrzyskich, choć oczywiście znacznie wymowniejszą i kunsztowniejszą.. Jest to długa, wzruszająca modlitwa z pochwałą Matki Boskiej, pełna przesłicznych zwrotów i obrazów. Poeta podaje rodzaj lirycznego komentarza do wszystkich wezwań litanii loretańskiej. Jedne szerzej uzasadnia, inne łączy w grupy, a niektóre pomija. W wstępie mówi o aniele-stróżu, którego Matka Boska dała mu na towarzysza życia, a potem w niezmiernie czułych i wzniosłych obrazach wielbi Jej przymioty i wylewy swe przerywa ustawicznymi westchnieniami modlitewnymi. Powstaje z tego kilkusetwierszowy poemat o wysokim natchnieniu, w strofach rozmaitych, dwunasto-, sześćcio- i czterowierszowych, stosownie do napięcia uczuciowego, które zakończa stale okrzyk błagalny «módl się za nami». Wiersz jest wyrazem ściśle prawowiernych przekonań katolickich autora, wyjątkowy w polskiej literaturze i przypomina sławną kanzonę Petrarcki *Vergine bella che di Sol vestita*.

Norwid rozpraszał się w lirycznej poezji, bo nie miał środków na wykonanie większych kompozycji. Przecież za przyjazdem z Włoch do Paryża, chciał wystąpić z jakimś obszerniejszym studium i wydał w celu «zaszczepienia głównych pojęć o powadze sztuki» dwa dialogi o sztuce *Promethidion* (1851). Wystąpił wśród politykujących emigrantów jako krzewiciel sztuki. Na przekór gorącym współczesnym rozprawom o polityce, zwraca uwagę na zagadnienia z zupełnie innego zakresu i ubiera je w formę dialogów platońskich, w których

wcale żywo naśladowuje rozmowę towarzyską. Rozprawy jego nie odnoszą się wyłącznie do poezji i literatury, jako umiłowanego przezeń działu sztuki, ale raczej do sztuki w ogólności, istoty natchnień artystycznych, a zarazem obyczajów. W pierwszym bardzo ładnym i z pewnym ogniem napisanym dialogu *Bogumił*, zagaiwszy go podziwem nad Chopinem, wywodzi, że pięknnością nie jest to, co się podoba i jest modnym, ale że piękność jest odwieczna, złożona w poczuciu każdego człowieka, a powołaniem artysty jest to poczucie w sercu w niepokalanej czystości odnaleźć, zachować i trudem sumiennym wypracować. Dialog jest dosyć obszerny, prowadzony w tonie pogawędki towarzyskiej, w którą poeta wplata przygodne uwagi, między innymi narzekanie, że w polskim malarstwie przebiło się jeszcze tak mało poczucia wyższej sztuki, a zarazem zrozumienia, co to jest swojskość. Drugi dialog *Wiesław* zawiera osobiste przekonanie Norwida o pobudkach w artystycznym tworzeniu. Wiesław powiada, że artysta powinien czerpać natchnienie z opinii czyli sumienia ogółu, i dla uzmysłowienia tego, co myśli, wykreśla koło na stole, jak niegdyś Orzechowski w *Quincunxie*, i wskazuje w nim «wewnętrzny astr koła» albo sumienie, które każdy «prorok» i «wieszcz» powinien wybornie rozumieć i odgadywać. W dalszym wywodzie przestrzega przed fałszerzami prawdy, udawaczami, nęcącymi pozorem, okazałością i «wszechfałszem zewnętrznego świata». Dialog jest mniej ożywiony, niż poprzedni, ale godny zastanowienia, zwracając uwagę na doniosłość prawdy w sztuce. W dopiskach do *Promethidiona* znajdujemy jeszcze kilka przestroóg poety z dziedziny sztuki. Na pamięć zasługuje żądanie, żeby warstwy wykształcone utrzymywały zawsze żywą łączność z ludem. Następnie domaga się Norwid, żeby pamiętano o znaczeniu sztuki stosowanej w dążeniu do podniesienia zmysłu artystycznego w narodzie, co jest szczególnie oryginalnym spostrzeżeniem naszego autora. Po wydaniu

Promethidiona, wygotował Norwid drugi traktat wierszami, który jednak nie doczekał się współcześnie ogłoszenia. Jest to *Pięć zarysów obyczajowych* (1852), rodzaj satyr czy rozmów towarzyskich, toczonej między literatami i znajomymi w najprzeróżniejszych okolicznościach: przy czytaniu tragedii Szekspira, na przechadzce po Forum rzymskim i wśród jazdy konnej na trakcie żytomierskim. Poruszył w nich najrozmaitsze tematy. W jednym ustępie usiłuje wykazać, że ludzie nawet co do pojęcia rzeczywistości się różnią. W innych gromi powierzchownych krytyków i wyrzeka na tyranję zwyczaju, która krępuje swobodę działania. Wreszcie żali się na niepotrzebne waśni i nienawiści między ludźmi, które pochodzą z panowania żądz i próżności i zapomnienia przestrogi ewangelicznej, że człowiek mimo największej chęci ani cał wyżej nie urośnie, niż mu przyroda przeznaczyła. Najobszerniejszy ustęp *Ruiny*, pochodzący z r. 1849, zawiera rozmowę, prowadzoną między Wiesławem i Markiem na ruinach rzymskich na temat «smutków niewyrażonych». Autor ubolewa, że artyści nie umieją uchwycić «różnic życia a śmierci» i że cmentarze chrześcijańskie są tak bezmyślne, bo nie wyrażają w stosowny sposób wiary w zmartwychwstanie ciał. Wiesław polemizuje w tym ustępie z doktryną metempsychozy, poruszoną przez Marka, i zbija ją argumentem, jakoby się sprzeciwiała pojęciu dobrego i złego. Te zarysy poprzedził poeta pięknym wierszem *Próby*, w którym uwielbia pieśń, wiosnę i głębie oceanu i wyraża podziw dla ludzi, umiających zapanować nad próżniactwem, hałasem wielkomiejskim i złudzeniami.

Nie znajdując zbyt wielkiego powodzenia w szerzeniu pojęć o sztuce na emigracji, zwrócił się Norwid do zrozumialszych tematów. W *Epimenidesie* (1854) podał ironiczne porównanie zachodów ekspedycji naukowej na Kretę z własnymi wrażeniami, które odniósł w tych samych ruinach, badanych przez ową ekspedy-

cję. Tułaczowi paryskiemu zdawało się, że ducha starożytnego lepiej rozumiał, niż ta ekspedycja, i nawet z cieniem samego Epimenidesa z Krety rozmawiał. Poemat mieści krytykę, drwiny i sprawozdanie o sobie na kształt *Childe-Harold'a Pilgrimage* Byrona. Ważny jest pod względem biograficznym, jako wspomnienie o własnej podróży do Aten i Grecji, o czym najwyraźniej dwakroć zapewnia. W pieśni czwartej wypowiada ciekawe uwagi o stosunku swym do społeczeństwa i gorzko się skarży na brak uznania i niezrozumienie. Z tej racji nazywa się «wieszczem poniewierki» i «pisarzem treści, co jest krzyżem przemazana», i z boleścią powiada, że «muzy jego jest przydomek sieroctwo». Wierzy jednak mocno w wartość swej poezji i pewny jest, że przyszłość da mu zadosyćuczynienie, wymierzy sprawiedliwość i że potomność jeszcze znajdzie w pismach jego pożytek. Znacznie głębiej w swoje życie duchowe sięga w powiastce pouczającej *Wędrowny sztukmistrz* (1856). Nie ma w niej wcale żalów, krytyki otoczenia, ale pogodne, niezwykle a bardzo pouczające sprawozdanie, jak ideami sztuki i nastrojami czysto artystycznymi była jego dusza przeniknięta. *Wędrowny sztukmistrz* w spotykanych przygodnie scenach i widokach czerpie pobudkę do obrazów, rzeźb i pomysłów architektonicznych. Rozmowa z dziewczętami, wijącymi wianki, stwarza w jego duszy barwny i subtelnie wykonany obrazek malarski. Żebrak pod murem, obdarzany jałmużną przez przechodniów, przybiera w jego odczuciu linie i kształty rzeźbiarskie. Wejście w główną ulicę miasta i zatrzymanie się na placu publicznym u bijącego wodotrysku rodzi w jego wyobraźni plany i zarysy architektoniczne. W utworze tym podchwycił Norwid własne życie duchowe i okazał, że bez myślenia o coraz nowych obrazach, rzeźbach i pomysłach artystycznych wprost obejść się nie mógł.

Po tych dwu poematach z własnego życia duchowego, zabrał się do napisania dosyć długiej powieści

z czasów Hadriana *Quidam* (1859). Pamięcią gościł w włoskich, nie polskich wspomnieniach. Z góry trzeba powiedzieć, że mu się ta rzecz nie udała. Poeta opowiada rzymskie przygody bezimiennego Epiroty, który przybył do stolicy dla wykształcenia. Bierze lekcje u filozofa greckiego Arthemidora, poznaje lekarza żydowskiego Jazona, poetkę Zofię z Knidos i eleganta rzymskiego Pomponiusza Pulchera. Dzięki przygodom jego życia w powieści są przedstawiane sceny uliczne, sądy, uczty, wizyty, schadзки. Ponieważ *Quidam* w Rzymie dosyć długo bawił, więc miał sposobność być przytomnym kilku wypadkom, między innymi oskarżeniu innego *Quidama* albo Gwidona ogrodnika i chrześcijanina, którego uwięziono na podstawie donosu, że nie oświecił mieszkania na imieniny cesarza. Opis pochodu wojska z więźniami, oskarżonymi o obrazę majestatu, należy do żywszych i lepiej wykonanych ustępów tej powieści. Przy zeznawaniu jednak okazuje się, że *Quidam* ogrodnik już od trzech dni nie jadł, co tak wzrusza *Quidama* Epirotę, że rzuca kieszę złota, aby mu jeść dano. Rzecz się dzieje, jak wspominaliśmy, w Rzymie Hadriana, tuż przed wybuchem powstania żydowskiego w Palestynie, które zakończyć się miało zburzeniem Jeruzolimy i rozproszeniem Żydów. W powieści daje nam poeta poznać tego cesarza i przyszłego wodza powstania żydowskiego Barcohebasę, gdy bawi u Jazona i otrzymuje od niego «przejezdną kartę i na statek prawo wniścia». Niebawem wybuchło to powstanie i wtedy kończy się okres ciszy w stolicy i nastaje czas niespokojny, który sprowadza katastrofę na wszystkie postacie powieści. Najwcześniej ginie nasz Epirota, zabity przez służbę kościelnego w popłochu ulicznym. Równocześnie wychodzi dekret, skazujący na wypędzenie z Rzymu wszystkich żydów, filozofów i chrześcijan. Cała więc kolonia, wśród której obracał się niegdyś nasz Epirota, ulega rozproszeniu. Na wiadomość o banicji Jazon dostaje apopleksji, poetka zażywa truciznę, a fi-

lozof Arthemidor ucieka do Marsylii. Na zakończenie powieści, widzimy eleganta Pulchera, jadącego na wyścigi konne przy drodze apijskiej. Na zły omen spotyka stos pogrzebowy, na którym się palą zwłoki poetki Zofii. W dodatku przechodzi mu przez drogę gromadka ludzi, niosąca do katakomb zwłoki żyda Jazona. W powieści jest sporo ustępów pięknych, malowniczych i budzących zajęcie czytelnika. Zdumiewa erudycja archeologiczna autora, sumienne opisy wil, domów, sal, ogrodów, ulic i placów publicznych. Ale opowiadaniu brak żywości i polotu. Cierpiącemu wielki niedostatek w Paryżu poecie trudno było widocznie zdobyć się na pogodę ducha i lekkie traktowanie przedmiotu. W powieści jego nie ma okresów ważnych, mniej ważnych i najważniejszych. Wszystko dla poety jest ważne, od kłamry u butów kawalera rzymskiego do rodzaju marmuru, z którego Fidiasz robił swe posągi. Dokładność opisów należy podziwiać. Niemniej trzeba przyznać, że Norwid nie zdołał tak swobodnie zapanować nad dziejami Hadriana, jak Krasieński nad dziejami Heliogabala. Jako studium umiłowane z długoletniego pobytu w Rzymie, *Quidam* nie wytrzyma porównania z *Irydionem*.

Dodatkowo wspomnimy jeszcze o drobnutkiej farsie na temat lekkomyślności kochanki, którą kochanek ukarał dowcipnie za tę wadę, a przy tym się z nią po chwilowym nieporozumieniu pogodził. Nosi tytuł *Noc 1002*. Ułożoną została jeszcze w pierwszych latach pobytu Norwida w Paryżu (1850) i odnosi się do jego dawnych wspomnień z stosunku do Kalergisowej. Poeta przedstawia w tej farsie hrabiego Rogera, który przybywa do austerii pod Weroną i zastaje w pokoju stłuczone okno, zalepione drugą połową listu, jaki od kochanki niegdyś otrzymał. Ponieważ w tej austerii stała także Klaudia i chce z jego pokoju zobaczyć sławny widok na Weronę, więc Roger przykleja lakiem swoją połowę listu przy oknie i chowa się do szafy, żeby zobaczyć, co kochanka robi, gdy będzie otwierała okno.

Sztuczka się udała. Klaudia odczytała po raz pierwszy uważnie list, jaki niegdyś do Rogera pisała i pogodziła się z nim na razie. Farsa z dwu względów jest ciekawa. Naprzód, że w monologach i kilku sytuacjach przypomina *Dziady* wileńskie i zawiera w nich wyraźne reminiscencje. Następnie, że osnuta jest widocznie na biograficznych danych i przedstawia rodzaj zabawek literackich, jakie Norwid na temat swych uczuć dla Kalerisowej tworzył. Nie mogąc otwarcie wszystkiego jej powiedzieć, skarżył się, gromił ją i spowiadał się przed nią w komedyjkach, w których zmyślane postacie podkreślały fragmenty ich stosunków i to mówiły, co się działo rzeczywiście lub stać było powinno według pragnień poety. Dla biografii Norwida farsa ta jest niezmiernie zajmująca, bo zawiera bezpośrednio dokumenty z jego życia i namacalnie udowadnia, że romans, w jaki miał nieszczęście się zawikłać, był istotnie bolesną i bezcelową torturą jego młodego serca. Farsa ta dopełnia zarazem przeglądu pracy poetyckiej Norwida w obecnym okresie. Widać z niego, że poeta w tych czasach był zmuszony zajmować się przesadnie sobą, myślał o zagadnieniach sztuki, a nie upodobaniach publiczności i stąd wielkiego wpływu na kraj nie wywierał. Okres ten nie nastręczył mu jeszcze sposobności do dania pełnego wyrazu swojej niezwyklej zdolności twórczej.

Znacznie większe powodzenie w kraju miał zyskać inny emigrant artystyczny, również początkowo sympatyzujący z cyganerią warszawską, który zjawił się naprzód w Paryżu, a potem osiadł na stałe we Włoszech, Teofil Lenartowicz. Posiadał lepsze warunki rozwojowe, niż Norwid, przeciw opinii bieżącej nie myślał iść przebojem i zyskał odrazu bardzo wybitne stanowisko w liryce polskiej. Romantyzm jeszcze silnie oddziaływał na naszą literaturę, skoro w tyłu młodych poetach budził powołania. Wprowadził on do poezji polskiej po raz pierwszy w szerszej mierze motywy

i nastroje ludowe mazowieckie. W trzydzieści lat po *Balladach* nowogródzkich Mickiewicza pojawił się wreszcie w całej pełni pierwiastek mazowiecki w literaturze polskiej. Był już pierwiastek białoruski, ukraiński, krakowski, wielkopolski, czerwonoruski, a nawet warszawski, jeśli zwrócimy uwagę na *Piosnki sielskie* Witwickiego, a mazowieckiego jeszcze z całym jego bogactwem nie było. Wielką zasługą Lenartowicza jest, że regionalizm mazowiecki wprowadził do naszej poezji. Spokojny, łagodny, religijnie usposobiony, nie odczuwał porywów prometejskich, jak Norwid. Widnokrag miał trochę ciasny i mógł łatwo stać się monotonnym, jak Zaleski, Pol. Ale był niezmiernie pracowity i obdarzony niestygnącą ochotą twórczą. Lenartowicz długo szukał siebie, zanim z całą świadomością wystąpił jako pieśniarz Mazowsza. Z doby uświadamiania się w kierunku lirycznym, zwraca uwagę *Polska ziemia w obrazach* (1850), pierwszy zbiorek luźnych wierszyków, podający próbki poetyckie różnego rodzaju z zaprawą epiczną, dydaktyczną, ludową i indywidualną. Uderzają w nim wiersze treści etnograficzno-krajobrazowej z przeblyskami lirycznych wzruszeń: *Jak to na Mazurach*, *O góralach*, niegdyś przez dzieci deklamowany, i wiersz osobisty czysto liryczny *Moja piosenka*. Obok tego znajdujemy tu dwie legendy, które w późniejszych zbiorach powtórzył. *Sen króla Jana* tyczy się tej chwili, gdy po zwycięstwie wiedeńskim król Jan marzył o wyprawie do Grecji dla wyzwolenia Greków i doświadczał wdzięczności austriackiej, mającej w przyszłości przybrać przyjemne kształty w rabacji chłopskiej. Druga legenda *Baśń o walecznym księciu* jest ładną powiastką w stylu ludowym o jakimś dawnym księciu polskim, który śnił ciągle o dziewczce wiecznie młodej, ptaku z szerokim widnokregiem i zbroi, która by go zawsze od ran chroniła. Nikt mu objaśnić nie umiał tych snów, aż przyszedł stary lirnik, wyobraziciel polskiego ludu, i wytłumaczył, że dziewczka wiecznie młoda jest ojczyzna,

ptakiem z szerokim widnokregiem nasz orzeł biały,
a zbroją niezniszczalną wiara.

Po ośmiu latach pracy wewnętrznej, wydał wreszcie *Lirenkę* (1855) i odrazu stanął w pierwszym rzędzie żyjących naówczas poetów. Zakres jego pierwszego zbioru ściśle lirycznego jest ograniczony i, omal nie do jednej wioski mazowieckiej ścieśniony. Żeby zbyt wielkich wymagań nie budzić, Lenartowicz rozprawia w nim przeważnie o dzieciach i młodych dziewczętkach, których za głównych słuchaczy swej poezji uznaje. Skromniutki i bezpretensjonalne piosnki nazywa «kołysankami» i z nich układa niepozorną i jakby dla dzieci tylko przeznaczoną *Lirenkę*. Po *Przedświatach* i rozmarzeniach towianistycznych, ten akcent skromny porwał publiczność, zwłaszcza że w skromnej szacie mamy tu piosnki przez wytrawnego i panującego już nad przedmiotem poetę podane. Ażeby ocenić, jak wybitnym artystą, oczywiście w swoim ograniczonym zakresie, stał się wreszcie przez ośm lat pracy Lenartowicz, dość porównać nową redakcję piosnki *Mazur*, którą do *Lirenki z Polskiej ziemi w obrazach* przeniósł. Usunął w nowej redakcji niewiele, tu wiersz lub zwrotkę ujął lub dodał, ale z jaką korzyścią dla ogólnego wrażenia, to tylko wśród uważnego odczytania obu redakcyj spostrzec można. Jest to właściwie naśladownictwo zachowatości Wasilewskiego, jednak z lepszym uchwyceniem zacięcia mazurskiego, dzięki oczywiście ujęciu i rozprzestrzenieniu tego stylu przez Chopina. *Mazur* wzywa w tej piosnce towarzyszy do ognistego tańca, na przekór smutnej teraźniejszości i wielu niepowodzeniom, jakie go dotknęły. Smutku w towarzystwie znieść nie może i w zwrotkach do tańca z rezonem sobie przyspiewuje, choć mu się właśnie stodoła spaliła, żona umarła i jutro nawet ma pójść do wojska. Obok tego piosnki te ułożył rodowity warszawiak w oryginalnym nastroju mazowieckim. Po zgębieniu powstania, pracowano już od kilkunastu lat nad coraz bardziej złośli-

wym zacieraniem śladów polskości w Warszawie. Tym czasem ta Warszawa znów się odzywa i to w oryginalnej twórczości, która oczy całej Polski zwrócić musiała. Pełno w tych piosnkach było powietrza mazowieckiego, energii życiowej i samowiedzy artystycznej i narodowej. Wszystkie marzenia cyganerii warszawskiej o pierwiastku mazowieckim w dziełach sztuki zostały z powodzeniem urzeczywistnione w tych skromnych piosnkach. To podnosiło i nadzieją napawało. Warszawa czuła się dumną, że po wielkiej klęsce zaznaczyć się może czymś nowym w twórczości polskiej, Lenartowicz urastał na ulubieńca warszawskiego. Jakkolwiek spóźniony, dzięki niemu pierwiastek mazowiecki objawiał się wreszcie w literaturze i obok innych i uznanych już regionalizmów godnie i z powodzeniem stawał.

Lirenka zawiera przede wszystkim wiązanek wierszyków, malujących życie i otoczenie dzieci wiejskich na Mazowszu w idyllicznym nastroju, jak *Wyroki*, *Narodziny*, *Złoty kubek*, wstawiony rysunkiem Norwida na okładce. Można by im nadać ogólny tytuł kołysanek, często pojawiający się w tych wierszach. *Złoty kubek* powstał z drobnego motywu legendarnego, który poeta niegdyś wśród wędrowek po Mazowszu zasłyszał. Dziecko ujrzało w polu aniołów, otrząsających drzewo z złotych jabłek i natychmiast je pozbierało i poszło do złotnika z prośbą o zrobienie ozdobnego kubka dla Pana Jezusa, któryby w formie i ozdobach wyrażał wszystkie piękności i drogości, jakie się w jego dziecinnej wyobraźni nagromadziły. Z innych drobnych piosnek *Lirenki* należy wymienić napisaną znacznie dawniej *Kalinę*, sławny wierszyk, upowszechniony muzyką Ignacego Komorowskiego. Zawiera świetny opis kaliny, związany z małą historią w stylu ludowym o sympatii kaliny dla wiejskiego grajka, który pod nią często grywał, a potem zmarł i zrzuceniem okazałej szaty przez wdzięczne drzewo uczczony został. Oczywiście pod tą historią można podłożyć także mitologiczne tłu-

maczenie. Chodzi o to, czemu kalina zrzuca swój strój, skoro jest tak wyjątkowo śliczny. Musi się dla kogoś stroić i kogoś oplakiwać i z tego zagadnienia tworzy się mimowoli jakaś powiastka, w którą najrozmaitsze motywy wplatać można. Najwyższą wartość artystyczną wśród kompozycji *Lirenki* przedstawiają długie, kilkudziesięciowerszowe dialogi, przeznaczone do deklamacji estradowej, a zawierające szczegółową charakterystykę tytułowej postaci. Podobne są do monologów salonowych Zaleskiego i Ujejskiego, ale myślowo zależne właściwie od *Sielanek* Szymonowicza i Brodzińskiego. Najgłośniejsza z nich była *Wiochna*, upowszechniona przez deklamację Modrzejewskiej na koncertach warszawskich. Jest to bardzo lekki i wdzięczny wierszyk, w którym opowiedziano, jak hoże dziewczę wiejskie, wstawszy w czas rano, zabiera się ochoczo do pracy, podpała w piecu, naciąga wody ze studni i z ożywieniem i pewną kokieterią rozprawia o swoich radościach i strapieniach i całe swe życie i otoczenie daje poznać. Mniej głośnie, choć właściwie oryginalniejszą jest *Jagoda*, a potem mamy jeszcze *Mazura za wołami*. Lenartowicz znał wieś lepiej, niż jego poprzednicy, Pol lub Wasilewski, a w każdym razie dokładniej umiał ją opisać i większą ciekawość dla szczegółów życia codziennego na wsi okazywał. W wierszach drobnych ta okoliczność mniej uderza. Ale w monologach estradowych stara się o największą malowniczość i dzięki temu działa na wyobraźnię silniej i niezwykle wrażenie wywołuje. Obok piosnek i monologów przypadkowo, choć wcale na miejscu, znajdujemy w *Lirence* rodzaj gawędy etnograficznej *Coś tam o Kurpiach*, jakby w dopełnieniu *Pieśni o ziemi naszej* Pola. Jest to jeden z lepszych opisów etnograficznych polskich, dający dobrze poznać ten ciekawy odłam polskiego ludu. Wreszcie dołączył poeta do tego zbioru także kilka wierszyków osobistych: *Dumka wygnańca*, *Moja nuta*, *Nowy nastrój*, ze skargą na tęsknotę, z wyrażeniem troski o dolę kraju i zapo-

wiedzią dalszej działalności. Zbiorek zawiera treść ciekawą, ale niewyszukaną. Forma wierszy nie jest też wybredna, choć do treści dostosowana. Znajdujemy same dwu- i czterowiersze siedmio-, ośmio- i dziesięciozłogłokowe typu omal nie średniowiecznego. Po Zaleskim i Ujejskim forma ta mogłaby nieco razić i lubowników wykwińtości od lirnika mazowieckiego odstręczyć. Tym czasem ta okoliczność nie zaszkodziła powodzeniu. Zbiorek pojawiał się w dziesięć lat po rabacji, duszę chłopską przedstawiał z korzystnej strony, Mazowsze pośrednio z zagranicy przypominał ogółowi i składał świadectwo żywotności uciemiężonej Warszawie.

Drugi zbiorek, w kilka lat potem wydany, *Nowa lirenka* (1859), już tak silnego wrażenia nie wywiera. Wspomnienia z Mazowsza zaczęły się w umyśle autora wyczerpywać. Nie były tak bogate, jak wspomnienia z Ukrainy Zaleskiego. Zresztą lirnik mazowiecki nie umiał ich tak starannie wyzyskać, jak piewca kozaczyzny. Wpływ zagranicy zaczął mieć czystość wrażeń z domu wyniesionych. W dodatku poeta nawracał do dawnego nałogu mieszania liryki z dydaktyką. Mimo to i *Nowa lirenka* przyniosła kilka ładnych piosnek. W dawnym stylu jest wcale zamaszysty mazur *Do mojego grajka*. Dawny wiersz o Kurpiach przypomina studium etnograficzne *Dudarz karpacki*. W dalszym ciągu czytamy *Świętą pracę*, szkic epiczno-dydaktyczny na temat wyobrażeń ludowych o niebie i wpływie szczegółowych patronów na życie wiejskie. Chłopiec stawia babce wcale znamienne pytanie, czy w niebie także pracować trzeba na kawał chleba. A ta na podstawie legend i przysłów gospodarskich objaśnia malcowi, jakie zatrudnienia mają poszczególni święci w niebie, a potem jak w niebie bywają obchodzone święta kościelne. Utwór ma związek z innymi, o których następnie powiemy. Drugą warstwę wierszy w *Nowej lirence* stanowią dumania poety nad sobą i poezją. Ważnym pod

względem biograficznym jest utwór *Piosenki* z wspomnieniami z dziejów młodości. W tym dziale umieścił Lenartowicz również dawniej obmyśloną, a teraz ogłoszoną bardzo pociągającą legendę *Trzy siostry* o potędze pieśni, którą uważać można za jeden z licznych wariantów *Pieśni wajdeloty* w literaturze polskiej. Podaje, że w dawnych czasach mieliśmy króla wielkoluda, który założył państwo polskie i obronił od nieprzyjaciół. Ale z jego śmiercią panowanie wielkoludów skończyć się musiało i stary król trapił się o przyszłość swego ludu. Przed śmiercią jednak pewien pustelnik pokazał mu trzy siostry, które jego dziedzictwem zaopiekować się miały, i wtedy król położył się spokojnie na sen wieczny. Te trzy siostry, to trzy rodzaje pieśni polskiej, religijna, ludowa i rycerska. Długo i skutecznie broniły narodu polskiego. Ale wróg to spostrzegł i chciał je zniszczyć. Psuł je, tłumił, ale zdusić nie zdołał. Pieśń prześladowana ukryła się w ziemi i stamtąd lud ją zawsze wyorywa i przekonywa się, że jest «niezlomna i nieśmiertelna». Wierszyki w *Nowej lirence*, odnoszące się do pobytu zagranicznego, są dosyć słabe i jedynie z biograficznych względów zajmują. Dumanie *Na wyjeźdźnem z Fontainebleau* przydać się może do uprzytomnienia otoczenia, w którym powstała dawniejsza *Lirenka*. *Sala kapitollińska* byłaby bardzo pouczająca, gdyby z głębszym zrozumieniem przedmiotu była napisana. *Św. Franciszek* przedstawia zwykłą odpustową legendę wierszowaną o św. Franciszku z Paola.

Lenartowicz posiada także pewne zasługi w dziejach epiki polskiej. Kilka mniejszych pomysłów doskonale wykonał. W ramach nastrojów *Lirenki* utrzymane jest arcydzieło rodzajowe lirnika mazowieckiego *Zachwycenie* (1854). Jest to miniaturowa *Boska komedia* ludowa w dialogu między ciekawym dzieckiem a matką, ockniętą z letargu, na podobieństwo wspomnianej co dopiero *Świętej pracy*. Dziecko zapytuje matkę, jak niebo wygląda, co za osobistości w nim się znajdują,

czym jest zaludnione, jak doń daleko, czy widać stamtąd ziemię. A matka objaśnia mu te ciekawości na podstawie legend i tradycji kościelnej, jakby to wszystko w minionym letargu widziała. Część ta jest najoryginalniejsza, jeszcze według wyobrażeń *Bogarodzicy* utworzona: «Tam szczęście, tam radość, tam widzenie anielskie bez końca». Ale za tym miłym opisem nieba, następuje opis czyśca, już wyraźniej nieco od przedstawienia dantejskiego zależny. Wieśniaczka polska widziała tam niewiele: dusze, które nie zaznały bólu, dusze nieoczyszczone jeszcze od wszystkich zmaz grzechowych i dzieci zmarłe bez chrztu, którym umożliwiła wzniesienie się do niebios. Widziała tyle, ile Lenartowiczowi po przelotnym przeglądnięciu *Purgatoria* dantejskiego w pamięci pozostało. Może zresztą chodziło mu o sprowadzenie opisu dantejskiego do poziomu i rozmiarów polskich wyobrażeń ludowych. Zamiar został dobrze uskuteczniiony. Opis czyśca wydaje się jakby dalszym ciągiem nieba, niczym nie razi, niczym się nie odchyła i ślady ręki tego samego autora nosi, co niebo. Ale potem zupełnie na odwrót jak u Dantego, z czyśca Lenartowicza wchodzimy do piekła. To odwrócenie porządku nie ma oczywiście uzasadnienia w naszych wyobrażeniach religijnych. Polskiemu poecie nie przyszło do głowy, że dusza, co niebo oglądała, nie mogłaby wprost znieść widoku piekła. Ale pominiawszy tę okoliczność, piekło Lenartowicza jest plastyczniejsze od czyśca i bardziej podobnie traktowane, jak niebo, choć także silnie od opisu dantejskiego zależne. Oprócz bezimiennych i w rozmaity sposób dręczonych tłumów, wieśniaczka polska spotyka tu kilka postaci fantazji gminnej, mianowicie panią zbrodniarkę z ballady mickiewiczowskiej *Lilie* i sławnego rozbójnika Madeja na jego legendarnym łożu. Ciekawie także jest opisana kara Judasza w piekle, że mianowicie Pan Jezus za pobytu w piekle zmienił go z litości w cień smutny, uczucie bólu mu darowawszy, ale zostawiwszy pamięć życia i czynu. Pier-

wiaśtku satyrycznego i osobistego w *Zachwyceniu* nie ma, tylko błogie uniesienie albo dosyć przedmiotowe sprawozdanie. Mimo to jest to utwór bardzo wybitny, skoro raz odczytany, na zawsze w pamięci pozostaje. Zbyt budujący nie jest, przejąc nie może, ale niewątpliwie rozrywa. Ponieważ zaś to matka dziecku opowiada, więc właściwie za bajkę z pokoju dziecinnego dzieło uznać należy i stawiać względem niego takie wymagania, jakie autor zakreślił, nie przeceniając je oczywiście i nie lekceważąc zbyt. Czując brak pierwiastku osobistego w poprzednim opisie nieba, Lenartowicz postanowił wrócić jeszcze do nieba naszego ludu i napisał *Błogosławioną*. Przypominamy, że trzeci taki opis dał nam następnie w *Świętej pracy*. Ten drugi opis jest znów utworzony według moralitetów naszego teatru ludowego. Błogosławioną wieśniaczkę przyjmują w niebie jej patronki i prowadzą, jak družki pannę młodą, do przybytków Matki Boskiej. Po drodze spotyka rozmaitych świętych, znanych jej z kościółka wiejskiego, i licznych aniołków, biegnących z posyłkami na ziemię i pełniących rolę to Merkurego pogańskiego, to znów chochlików romantycznych. Wszyscy zajmują się jej troskami, jakby niebo nic innego nie miało do roboty, jak tylko spełniać życzenia ubogiej wieśniaczki. To jest właśnie rys ujmująco naiwny w tym opisie. Potem pokazują jej skarbiec niebieski, gdzie spostrzega także swoje pocziwe serce, Bogu przez cierpliwą pracę ofiarowane. Przed wejściem do raju, przewijają się coraz liczniejsze postacie, z życiem ziemskim Matki Boskiej i Pana Jezusa związane, i w ich towarzystwie zbliża się wieśniaczka ku rajowi i w ekstazie obecność Matki Boskiej odczuwa. To nowe niebo jest mniej wyobrażeniami ludowymi przejęte, niż *Zachwycenie*. Nie zadziwia, ale go zbyt krytykować nie wypada. Opis wcale zajmujący, bez fałszywych wymysłów, dobrze scharmonizowany, dzięki skromnym zarysom i taktowi artystycznemu wywiera wcale przyjemne wrażenie.

Paryżowi, obok wykształcenia literackiego, jak widać z *Lirenki*, zawdzięczał Lenartowicz także tematy rycerskie, którymi poprzednio się nie zajmował. Żyli tam poeci, którzy lubili wspomnienia wojenne i w pieśniach i nowelkach je opracowywali. Zresztą przebywało tam także wielu byłych wojskowych, dla których wspomnienia z udziału w wojnach o niepodległość stanowiły ulubioną treść opowiadań i przedstawiały właściwą cenę ich żywotów. Według więc opowiadań jednego z nich, Józefa Tchórznickiego, osnuł Lenartowicz gawędę w stylu Pola *Żywot starego żołnierza* (1854). Próba udała się nadspodziewanie dobrze. Jest to pochwała ułanów i życia oficerskiego w Księstwie warszawskim, po której następują w tonie pogawędki kominkowej przy paleniu fajki i sączeniu lampki wina, opowiadania Tchórznickiego o służbie przy boku ks. Józefa i udziale w wojnie napoleońskiej 1812 r. Tchórznicki zachował w pamięci dwa słoneczne wspomnienia swej kampanii wojskowej, mianowicie świetny atak konnicy na artylerię rosyjską pod Czeżykowem i jak mu wypadło dowodzić pułkiem po wzięciu do niewoli Tyszkiewicza. Oprócz tego podaje bieg swego życia aż po emigrację 1831 r., mieszając w to także własne wspomnienia rodzinne. Nastrój bezceremonialnej pogawędki jest w utworze dobrze utrzymany, przedstawienie żywe, pociągające, pełne rezonu i humoru, przesiane wielką ilością rysów plastycznych i jakoby z pierwszej ręki. Jeszcze lepiej wypadła *Bitwa raclawicka* (1859), dla której przyjął formę właściwą sobie i Zaleskiemu, mianowicie rozmarzenia sennego i elegijno-podniosłego. *Bitwa raclawicka* powstaje z rozmyślania w lasku raclawickim o stoczonej tu bitwie. Z budzącą się wiosną, poeta chciałby zapomnieć o kosie tarnowskiej i jako poeta ludowy, umocnić się pamięcią innych czynów kosy chłopskiej. Widocznie, że go ten wypadek bardziej dotknął, niż narazie w *Śnie króla Jana* przyznał. Przykre wspomnienie postanowił zatrzeć podniosłym. Nowy

poemat przebrzmiewa samymi akcentami nadziei. *Bitwa raclawicka* nie ma wybitnych ustępów. Wszystko jest w niej pięknie, sennie, równo i bez chęci przerwania przyjętego nastroju marzycielsko-elegijnego opowiedziane. W jednym szeregu obrazków przedstawia poeta zorganizowanie powstania ludowego przez Kościuszkę, nabożeństwo w kościółku wiejskim i pochód pod Raclawice. Potem następuje, jakby dla wytchnienia, przestanek i czytamy właściwą powieść o bitwie, złożoną z drobnych utarczek z kozakami, ataku kosynierów na artylerię rosyjską i sławnego w dziejach polskich wzięcia kilku armat przez chłopów. Poemat, przewinięty miłymi i malowniczymi obrazkami, które także swój urok posiadają, zaczyna się sennym marzeniem i nawiązaniem u marzenia kończy. Jest ułożony w wierszu czteremastozgłoskowym, wybitnie krakowskim, z średniówką po ósmej. Wiersz podnosi oryginalność kompozycji i z treścią, odnoszącą się do ziemi krakowskiej, harmonijnie się zlewa. Jest to jedna z najlepszych kompozycji epicznych Lenartowicza.

Do emigrantów artystycznych tego okresu możemy zaliczyć jeszcze urzędnika tureckiego Karola Brzozowskiego, który z Lenartowiczem opuścił Polskę, miał dosyć ruchliwe życie i w późniejszych latach nieco bujniejszą działalność artystyczną rozwinął. W okresie, którym się zajmujemy, zwrócił uwagę jedną z piękniejszych powiastek orientalizmu polskiego. *Noc strzelców w Anatolii* (1856) jest opisem tęsknych rozmów o Polsce przy nocnym ognisku w górach Anatolii, prowadzonych przez tułaczów-powstańców, trudniących się myślistwem i zwanych przez Turków «czarnymi strzelcami». W opis ten wpleciona jest długa historia o nie-nawiści dwu myśliwych i sąsiadów, Mroczka i Kasprowicza, których pogodziły zaręczyny dzieci, tuż po wybuchu powstania listopadowego. Jest to bardzo miłutki utwór, nadzwyczaj lekko i z prawdziwym talentem oddany. Zbliżyć go można do lekkich gawęd Kondratowi-

cza. Znajduje się w nim ciepłe wspomnienie o świeżo zmarłym Mickiewiczu i ujemna ocena formacji kozaków otomańskich Czajkowskiego, która może być jego wcześniejsze ogłoszenie spowodowała. Jak widzimy, twórczość zagraniczna dzięki emigrantom artystycznym nie straciła jeszcze w tym czasie wszelkiego znaczenia dla życia literackiego w kraju, owszem pożądaných pobudek mu użyczała i do urozmaicenia się przyczyniała. W każdym razie doniosłość jej dla kraju była w tym okresie bez porównania mniejsza, niż dawniej. Nie kształtowała już krajowej literatury, ale jej wtórowała i swobodniejszy polot nadawała. Literatura nasza zdobyła już pełne samopoczucie polskości, wydając bardzo wielką ilość gawęd, w których się ówczesne społeczeństwo dziwnie lubowało. Na straży jej wyższych zamierzeń stało kilku znakomitych poetów-artystów, skupionych w sobie i rozbudowujących ją w najrozmaitszych kierunkach, szczególnie w zakresie czysto artystycznym. Przyszłość jej miało rozstrzygnąć nowe ważne wydarzenie w dziejach naszego narodu.

X. POWSTANIE STYCZNIOWE

Drugi i ostatni okres spokojnego rozwoju romantyzmu w Polsce przerwało powstanie styczniowe. Nie miało ono wywołać tak bujnego rozkwitu pieśniarstwa, jak powstanie listopadowe. Wojsk regularnych nie było wtedy, wielkich bitew nie staczano. Była to wojna partyzancka, rozproszona po wielu miejscach, od Prosnicy do Dniepru, jak mówiono. Wybuchła przedwcześnie, bez oglądania się na ogólne położenie polityczne w Europie, bez dostatecznego przygotowania i zgromadzenia broni i środków, i po ośmnastu miesiącach, po stoczeniu kilkuset drobnych potyczek, niepomyślnie się skończyła. Nie skorzystano ze wskazówki, danej przez rewolucję 1848 r., że zamiar odbudowania państwa polskiego związać należy z wojną ogólnoeuropejską. Z partyzantką naszą nie współdziałał żaden ruch wolnościowy zagraniczny, żadne państwo europejskie wydatnie jej nie wspomogło. Powstanie styczniowe było ograniczone ściśle na nasz widnokrąg wewnętrzny. Zajęli się nim przede wszystkim starsi poeci, w działaniach nie biorący udziału i stąd występujący najczęściej w roli mentorów. Nowe powstanie przypominało im dawne. Chcieli mu udzielić poparcia. Ale głos ich nie miał już dawnej siły. P o l ogłosił *Kilka kart z krwawego rocznika* (1863), jeden z najsłabszych zbiorów lirycznych, w którym zachował ledwo kilka nikłych ech z tego powstania, jak wspomnienie o żałobnym nabożeństwie

w Krakowie po klęsce miechowskiej albo opis wyruszenia do powstania jakiegoś czeladnika ze Lwowa. Żywszy odgłos wywołał ten wypadek u dawnych uczestników powstania listopadowego, przebywających na emigracji. Lirnik ukraiński Zaleski, który nie nie pisał o powstaniu listopadowym, choć w nim brał udział, teraz nagle wystąpił z całym zbiorkiem poezji *Wniebogłosy* (1863). Chodziło mu o zaznaczenie solidarności z ruchem narodowym i udzielenie pewnych wskazówek. Odezwy jego mają nastrój modlitewny, jakby miały być dopełnieniem *Ksiąg pielgrzymstwa* Mickiewicza. W wierszu *Paralitik* porównywa nasz naród do paralityka z Ewangelii, żali się na ucisk, wylicza zasługi Polaków i w imię ich prosi Boga o zmiłowanie. W *Bractwie św. Weroniki* wyjaśnia, że poeci polscy są podobni do św. Weroniki, bo towarzyszyli Polsce na Kalwarię i w pismach swych «wizerunki bolejącej ojczyzny» pozostawili. To pozwala mu spodziewać się, że zobaczą także zmartwychwstanie ojczyzny i wspinałymi hymnami rozbrzmiać po całej ziemi. W wierszu *Święć się wola Twoja*, pisany widocznie po upadku powstania, wyklada pocziwie swój morał o Opatrzności Bożej, która go nigdy nie zawiodła. W imię tej wiary wzywa rodaków do ufności, spełnienia kielicha goryczy do dna i przewiduje kiedyś w dalekiej przyszłości stanowcze zwycięstwo. Pobożne nastroje Zaleskiego kończą się, gdy zaczyna przemawiać jako polityk emigracyjny. Powstanie styczniowe uznał za walkę katolickiego zachodu ze wschodem schizmatyckim. W pieśni *Do wtóru na święto horodelskie* określa wspólność ideałów polskich i litewskich, wspomina ofiary dla unii poniesione i przepowiada, że Litwa powita z radością zmartwychwstanie Polski. W *Pieśni bazylińskiej* porusza nieco późniejsze wypadki. Jest to skarga na zniesienie unii przez Rosję, na nieszczęsno Siemaszkę, zabranie cudownych obrazów unickich z Żyrowic i Poczajowa i prośba do Boga o pomoc, wytrwanie i obronę

unii. Po tych niezmiernie ogólnikowych wynurzeniach, układa wreszcie pieśń, odnoszącą się ściśle do wypadków tego powstania. W wierszu *Ku młodziankom polskim* czytamy hymn pochwalny na cześć powstańców litewskich, «wychowanków mickiewiczowskich pieśni», którzy wojują lub padli już w powstaniu, a z których znał niejednego osobiście. Poeta żali się na brak poparcia usiłowań polskich przez zagranicę, wzywa jednak rodaków do prowadzenia dalszej wojny, i choć walka z caratem może potrwać długo, nie wątpi w ostateczne zwycięstwo. Drugi żołnierz z 1831 r. Konstanty Gąsżyński ogłosił także jako «żołnierz-inwalid» *Kilka pieśni dla kraju* (1864). Wzywa w nich również do wytrwania, krzepi walczących nadzieją zwycięstwa i upamiętnia niektóre wypadki, o których zasłyszał. Pieśniom jego jednak, jak zresztą i pieśniom Zaleskiego, brak prawdziwego ożywienia. Najciekawsza jest *Bal maskowy* na temat przymuszania Polek do udziału w urzędowych balach.

Nie lepiej spisali się młodszy emigranci. Baliński, oddany cały mistyce i towianizmowi, zdobył się tylko na poemat budujący *Hasło polskie* (1862) o patriotcie warszawskim, rannym w czasie manifestacji w kwietniu 1861 r., który znalazł schronienie i opiekę w chatce rybackiej. Rannego nawiedzają rozmaite pokusy, żeby go skłonić do ugody i zaprzędania się wrogom albo przynajmniej wywarcia ślepej zemsty, ale modlitwa pielęgnującej rybaczkę chroni go od dania im posłuchu i uspokaja. Jako dziennikarz, lepsze odczucie powstania okazał Włodzimierz Wolski, przebywający naówczas w Brukseli. Popierając ruch narodowy, ogłosił *Śpiewy powstańcze* (1863), tonem popularnym i prostotą języka zbliżone nieco do *Pieśni Janusza*, choć ogniem i sztuką bez porównania niższe. Przecież warto je odczytać, bo wprowadzają nas w dzieje tego powstania, a niektóre z nich, jak *Marsz biedaków warszawskich* albo *Marsz żuawów* zdradzają temperament praw-

dziwego śpiewaka ludowego. W kilka lat potem wydał drugi zbiorek mocno patriotycznych piosnek *Promyki* (1869), odnoszących się również do powstania styczniowego, a obok tego mieszczący gorzkie skargi za ucisk murawiewowski na Litwie. Polotu w nich nie ma, tylko poczciwe uczucie patriotyczne. Posiadają raczej znaczenie biograficzne, jako świadectwo, że poeta złamać się nie dał i w słuszną bronioną sprawę nie przestał wierzyć. Z tego względu zasługują na uwagę: *Mleczna siostra* i *Narzeczona* w smaku *Pieśni Janusza*, jak nie mniej dłuższa gawęda *Mosiek*. Przyjemnie je odczytać jako dowody hartu duchowego u ciężko doświadczonego autora. Wielki samotnik Norwid także odezwał się w tym czasie, ogłaszając wierszyk *Do wroga* (1863), wyzwanie pełne siły i wyniosłości względem Moskali.

Z poetów-emigrantów, temat o powstaniu styczniowym zużytkował w szerszej mierze Teofil Lenartowicz. Znajdował się naówczas w pełni sił twórczych i przejął się moralną wartością tego ruchu narodowego, jako ważnego czynnika w wychowaniu młodego pokolenia w duchu patriotycznym, jakim się istotnie te wypadki dla nadchodzącej Polski stały. Już manifestacje warszawskie znalazły echo w jego duszy. Pisze *Wiersz na cześć 25 lutego 1861 r. w Warszawie*, ładną pieśń religijno-patriotyczną, w której wita z radością gotujące się powstanie, podziwia siłę i wymowę tej manifestacji, towarzyszące jej zawstydzenie wrogów, a zarazem potężne wrażenie na zagranicę i uważa za dowód sumiennego obstawania naszego społeczeństwa przy dawnych zasadach i ideałach. W myśl nauk Krasieńskiego pocie wydaje się, że Pan Bóg dozwolił na rozbiór Polski, aby następnie czystsza się stała, a teraz dał już rozkaz zakończenia jej męczarni i łaskawie wyrzekł potężne słowo «Lazarzu wstań». Po tej pieśni zabiera się do tworzenia licznych piosnek powstańczych, które jednak wielkiego wrażenia nie czynią, bo ogólnikowo wypadki chwytają i właściwych rysów rea-

listycznych nie posiadają. Zdala patrząc na zdarzenia, uniesień młodzieży powstańczej dobrze znać nie mógł. Mimowoli narzucały mu się analogiczne pomysły z *Pieśni Janusza*. W tej formie jest *Zagrodowa* z pochwałą szlachcianek zagrodowych, że się kochają tylko w żołnierzach polskich. W tych ramach utrzymana jest pieśń *Ofiary Polki*, wielbiąca młodą pannę, która oddała klejnoty na skarb narodowy, z sukni uszyła sztandar powstańczy, a kochanka wyprawiła do powstania i cierpliwie czeka jego powrotu. Do naśladownictw dawnych pieśni powstańczych zaliczyć można także piosnkę *Kołodziej* na cześć rzemieślnika, który drogo liczył za koła, póki parobek żądał ich dla swoich potrzeb, ale gdy mu powiedziano, że to robota do armat dla Francuzów, sprzymierzonych z Polakami, w tej chwili zabrał się do kół i za darmo je zrobił. Ale piosnki powstańcze Lenartowicza mogłyby łatwo być zapomniane, gdyby się z samych naśladownictw składały. Są w nich także rzeczy dosyć oryginalne, a przynajmniej z dziejami powstania zgodne. Tak np. dosyć śpiewny jest *Krakowiak* z pochwałą zuchowatości krakowiaków i życzeniem, żeby Polska miała samych krakowiaków, toby się rychlej pozbyła Moskali. Jeszcze więcej rysów realistycznych zawiera *Kosynierka* z uwielbieniem kosynierów Walewskiego, którzy dzielnie wspomogli oddział Rochebruna w walce z nieprzyjacielem. Piosnka powstańcza Lenartowicza staje się najżywszą, gdy prawdę z humorem połączy. Taką jest *Bończa* na cześć oddziału Bończy, który do powstania nie chciał przyjmować, jak tylko ludzi wysokich na cztery łokcie i sześć calów, a wszystkich ochotników niższego wzrostu bez pardonu oddalał, poczęstowawszy ich dobrym śniadaniem.

Piosnki powstańcze Lenartowicza są rozproszone w jego zbiorach i dlatego nie odrazu rzucają się w oczy. Poeta uznał je słusznie za ozdobę swej poezji, ale nie za osobny wypadek w swym życiu. Mimo to materiał o powstaniu snuł się ciągle w jego myśli i nie tylko

w piosnkach, ale także w krótszych lub dłuższych powiastkach i opisach się skupiał. Pobudkę do nich musiał brać z opowiadań, mniej lub więcej wiarogodnych. Czasem mają zakrój anegdotyczny. W *Złotej hramocie* opowiada o rozpowszechnieniu jej w Kijowskim i radości włościan, ale tematowi nie umie nadać prawdziwej świeżości. Bardziej zajmujący jest w powiastce *Targ na konie*, w której mówi o starym kupcu jeszcze z czasów polskich, Turku Mahmudzie. Przybył na jarmark na Podole i dowiedziawszy się, że młodzież skupuje konie do powstania, odstąpił dwieście koni za darmo. Wreszcie czytamy powiastkę *Wojciech poczciwy* z pochwałą zamożnego i poczciwego chłopca, który podpalił własną chałupę, gdy się Moskale do niej przed powstańcami schronili. Powiastki te nie są bez wartości, bo nas w atmosferę współczesną wprowadzają. Można je podzielić na apologetyczne i satyryczne o tyle, że jedne chwala Polaków, a drugie gania przeciwników. Te ostatnie nawet snadniej do nas przemawiają, bo na uczuciach łatwo dostępnych są zbudowane. *Spowiedź w cytadeli* mocno wzrusza jako opowieść o młodym Polaku, który skazany został na śmierć za gorący patriotyzm. W patetyczny sposób w spowiedzi przedśmiertnej objawia przywiązanie do narodowości i przyjmuje wijatyk tuż przed egzekucją. W jeszcze bardziej wzruszający nastrój wprowadza nas drobny obrazek *Rawicz*. Nabrzmiała Izą i skargą dotkliwie uciskanego narodu. Młoda żona raduje się, że mąż nie wydał sprzyśiężonych, on zaś w więzieniu prosi, żeby o jego straceniu żona przedwcześnie się nie dowiedziała. Położenie w tym obrazku jest podniesione do wysokości grozy, bo to wszystko dzieje się w tym samym miasteczku, a więzień na egzekucję musi być prowadzony tuż obok mieszkania żony.

Powstanie dostarczyło Lenartowiczowi zarazem materiału do kilku nieco obszerniejszych kompozycji epicznych. W *Marcinie Borelowskim Lelewelu* (1865),

z ogromnym uniesieniem i prawdziwym namaszczeniem opisuje żywot i czyny studniarza Borelowskiego, jednego z wodzów i organizatorów oddziału powstańczego, do którego jak wiadomo zaciągnął się nasz poeta Romanowski. Lenartowicz przedstawia, jak Borelowski w Krakowie na Zwierzyńcu wychowywał się w duchu patriotycznym, jak w czasie wędrówek rzemieślniczych umacniał się w przekonaniach polskich, podczas manifestacyj warszawskich wezwał lud do powstania, a potem zaczął oddziały powstańcze głównie z rzemieślników i ludu gromadzić, dzielnie im przewodził, pod Terespołem kosynierami, jak niegdyś Głowacki, armaty Moskałom odbił i dużo nieprzyjaciół trupem położył, aż bijąc się mężnie zginął i do ostatniej chwili wiary w przyszłość narodu nie stracił. Poemat jest piękny, Lenartowicz zwykłym trybem skromnie ocenia swą pracę, aby tym większe wrażenie wywołać. Utworowi nadaje bardzo żywe tętno, jakby przeciągłej a nienużącej piosnki i stwarza całość opisowo-liryczną bardzo składną i udatną, z miejscami bardziej rzewnymi lub patetycznymi, zachowując jednak w przeważnej ilości ustępów energię i jasność prawdziwej piosnki żołnierskiej. Koroną utworów powstańczych Lenartowicza jest powiastka *Yung-Blankenheim* na cześć żuawa francuskiego Yunga. Zaczerpnięta z opowiadania ustnego, z plastyką, wyraziście i z nadzwyczajnym przejęciem oddaje przebieg wzruszającego epizodu z tego powstania. Lenartowicz przedstawia szczegółowo na podstawie jakoby znajomości miejsca walkę oddziału powstańczego pod Taczanowskim, który wpadł w zasadzkę moskiewską i prawie do nogi zniesiony został, a nie poddał się, zanim odsiecz oddziału Parczewskiego nie nadeszła. Obie części tego oddziału, złożonego z francuskich żuawów i polskich kosynierów trzymały się nadzwyczaj dzielnie i wytrzymały połączone ataki grenadierów, dragonów i artylerii i nawet jedną armatę przeciwnikom odebrały. Yung był doradcą Taczanowskiego

w tej walce i trzykroć raniony, objął komendę i przetrwał z garstką niedobitków wszystkie natarcia, aż odsiecz nadbiegła. Powiastka energicznie prowadzona, jasno wyłuszczone, należy do lepszych batalistycznych opisów w polskiej literaturze.

Powstanie styczniowe wielkich poetów nie wydało, zapobiegliwych sprawozdawców, jak niegdyś powstanie listopadowe nie posiadało i w tradycjach naszych rodzin i pamiętnikach osobistych raczej się upamiętniło, niż w zbiorach poetyckich, szczegółowo mu poświęconych. Przecież nie należy sobie wyobrażać, żeby wypadki ówczesne znalazły oddźwięk jedynie wśród starszego pokolenia poetów, żyjących przeważnie na emigracji. Miało także własnego poetę, duchowo z nim związanego, który się do niego gotował, dziwnym zbiegiem okoliczności nie mógł w nim wziąć czynnego udziału, ale ducha powstańców najlepiej odczuwał i głęboko przemyślaną a wyjątkowo wzruszającą pamiątkę tego ruchu narodowego przekazał. Niestety zobrazować całego przebiegu powstania na wszystkich miejscach, gdzie się objawiło, nie było mu danem. Treść jego dzieła tyczy się tylko jednego odcinka tej wojny. Ale jest to dokument historyczny wielkiej wagi, który wybornie odzwierciedlił uczucia i przekonania właściwych powstańców. Rozprawa o nim odwieździe nas na razie od tematu, ale pozwoli z lepszej perspektywy ocenić wartość dzieła, na które się zdobył. Wydało go Podole, które od czasów Gosławskiego nie dostarczyło żadnej nowej siły twórczej naszej literaturze. Leonard Sowiński, syn chłopki, demokrata do szpiku kości, jest społecznikiem i uprawiał przede wszystkim poezję «z piętnem społecznym». Przekonany był, że żyje w ważnej «przechodniej» dobie ludzkości, jak powiada, po której dopiero nastanie nowy porządek rzeczy, osadzony na żywiole ludowym, i do tego celu zmierzał swoją poezją i starał się do niego dobrać swoją lutnię. W przedmowie do jednego z obra-

zów dramatycznych oświadczył wprost: «W odmęcie walk ludzkich, praca i pieśni z charakterem społecznym tylko mają przyszłość przed sobą». Długoletni uczeń uniwersytetu kijowskiego, gorący patriota, z wysokości swych pragnień sądził ostro współczesność. Dużo satyry, oburzenia, krytyki, a nawet rozpachy w jego poezji. Namiętny, bezwzględny, bez ogródki prawi, co myśli. Jest to poeta wybitnie doraźny, właściwie poeta-publicysta, poeta-dziennikarz, jakiego dotąd nie było w naszej literaturze. Miał zdolność chwilę obecną wciągać do poezji i pisał bardzo ciekawe poematy ideowe z bieżącego życia. Dla objaśnienia swego czasu jest wielce pożądanym, ale oczywiście poezji najwyższej nie przedstawia. Brak mu, jak każdemu doktrynerowi, wdzięku, panowania nad formą. Energiczny, lubi mocne obrazy i wyrażenia. Przesadą w obrazowaniu przypomina Ujejskiego. Jako Podolak, uczeń kijowski, posiadał większą znajomość ruskiej literatury i stosunków miejscowych, niż wszyscy dawniejsi romantycy. Jest poetą z mocnym odcieniem ukraińsko-podolskim i chłopskim w dodatku i dzięki temu zapewne pogardza nieco wyższą ogładą, a przynajmniej bez ceremonii potrafi się okazać opryskliwym. Lubuje się w wyrazach szorstkich z życia pospolitego, nie wprowadzanych zazwyczaj do poezji przez innych poetów.

Z tych wschodnich naleciałości miała go nieco uleczyć podróż zagraniczna (1857). Był w Dreźnie i Włoszech i zapalił się do sztuki Odrodzenia, jak świadczą ładne wierszyki, w których zdaje sprawę z wrażeń, odniesionych przed Madonną sykstyńską i obrazami Angelika da Fiesole. Podróż jego przypadła na najgorętsze czasy risorgimenta włoskiego. Na Lenartowicza te przewroty stosunkowo mniejszy wpływ wywarły. Młodego społecznika kijowskiego porwały. Echem risorgimenta włoskiego w poezji miał się stać Sowiński, choć krótko stosunkowo we Włoszech przebywał, nie Lenartowicz, który tam prawie całe życie przepędził. W młodej gło-

wie aż się zagotowało od idei i pobudek na widok tego, co się we Włoszech działo. Znalazł w wypadkach tamtejszych punkt krytyczny do oceny stosunków w kraju i naukę, jakby sprawę polską poprowadzić. Skłębione uczucia społecznika kijowskiego szukają sposobu, żeby się wypowiedzieć. Zamierza połączyć to, o czym myślał na uniwersytecie, z tym, co zobaczył zagranicą, i pisze *Satyre* (1859), dzieło nie bardzo jasno się tłumaczące. *Satyra* jest programowym utworem młodzieży kijowskiej, upatrującej w zbiorowym działaniu nad podniesieniem ludu swój cel najbliższy. Składa się z trzech ustępów, dosyć luźnie z sobą połączonych. W ustępie I Sowiński wywodzi historię satyry i twierdzi, że w współczesności istnieją podobne stosunki, jak za czasów rzymskich, i że satyra zaczyna znów mieć swe uzasadnienie. Wydaje mu się bowiem, że satyra zawsze powstaje wtedy, gdy społeczeństwo daleko odbiegnie od ideałów. Tak było w czasach rzymskich i tak jest dziś. Postanawia więc pokazać społeczeństwu jego wady, myśląc, że się do poprawy przyczyni. Pisze z świętym oburzeniem wajdeloty nad upadkiem Litwy i miejscami go przypomina. Drugi ustęp *Satyry* jest zasadniczy. Sowiński upatruje nieszczęście bieżącego pokolenia w zatraceniu zdolności do zbiorowego działania, w rozpanoszeniu się formalizmu religijnego i egoizmu albo nieumiejętności zrzeszania się umysłowych przewodników narodu, a nawet kłamliwości nauki polskiej. Poecie wydaje się, że poczucie społeczne zupełnie w Polsce wystygło, i czując to, uznaje nasz naród za strupieszale cielsko i spróchniały okręt. Nadzieję widzi jedynie w młodzieży i ufa, że zmieni duchowe życie narodu, pozbywszy się egoizmu i próżności dawniejszych pokoleń i miłością społeczną ogrzawszy serca. Pragnie, aby młodzież wyrobiła sobie «sumienie jasne i święte» i jęła się «zbiorowej pracy» pod «sztandarem gminnym». Ustęp ten poprzedza wspomnienie autobiograficzne, jak błądząc po ruinach Rzymu, wyrozumiał, co to jest lud, trud zbiorowy. Poecie

wydawało się, że ten pierwiastek gminny zbudował także Polskę piastowską, ale że Polacy następnie zwinili, krzywdząc lud. W rozważaniach tych znajduje się ładna apostrofa do geniusza Grecji. W ostatnim ustępie *Satyry* wielbi «świętą ideałów krainę» i geniuszów, którzy ludzkości przewodzą, zastanawiając się zbyt długo, choć oryginalnie, nad przyczyną pychy u geniuszów. Najwięcej mówi o Michale Aniole, który jednak nie przypadł do jego myśli. Zato bezmiernie zachwyca się Fra Angelikiem. Z geniuszów wojennych wymienia Napoleona, ale nad niego przekłada Kościuszkę, zachęcając młodych towarzyszków, żeby go sobie wzięli za wzór. Obok *Pieśni wajdeloty* naśladuje w tym utworze także *Psalmy* Krasińskiego.

Wpływ pobytu we Włoszech skupił się u Sowińskiego naprzód w idei przyspieszenia zrzeszenia się młodzieży polskiej. Ale Sowiński widział we Włoszech jeszcze więcej, mianowicie, jak się robi nowe państwa, i postanowił o tym także pouczyć zrzeszonych kijowian. Píše więc utwór *Z życia* (1860), ogromnie ciekawy obraz dramatyczny, odnoszący się do zjednoczenia Włoch, a mający zachęcić Polaków do podobnego zjednoczenia sił w celu zyskania niepodległości. Wzorowany jest przeważnie na *Nieboskiej komedii* Krasińskiego, choć echa *Lesława* Zmorskiego i *Jordana* Żeligowskiego również w tym zajmującym dziele się odzywają. Przedstawia w nim hr. Hugona, intelektualnego przewodnika ludu rzymskiego, który, po nieudanym zamachu do usunięcia rządu austriackiego z Wenecji, stracił już ochotę do praktycznego działania, i przebywając w Rzymie, oddał się wyłącznie pracy naukowej, został wyobraźcą nauki włoskiej i przede wszystkim ducha naukowego pragnąłby we Włoszech upowszechnić. Ma ogromne powodzenie w Rzymie i wskutek wpływu na ogół przedstawia nawet czynnik polityczny. Tym czasem przeciw temu kwietyzmowi stają do walki młodzi Włosi, oparci na żywole ludowym, Ludmir trybun ludu,

i Henryk przywódca bersagliarów garibaldowskich, którzy prą koniecznie do czynu i nawet hr. Hugona pragnęliby usunąć, aby cały lud włoski powołać do walki z wrogiem i wreszcie do zjednoczenia doprowadzić. Z tym zawikłaniem politycznym spoił Sowiński nie bardzo ściśle zawikłanie erotyczne, którym przeplata trochę mechanicznie swoją tkanę ideową. Ewa, niezwykła kobieta, kocha się w hr. Hugonie, ale oddźwięku w jego sercu nie znajduje i zaślubia trochę na przekór niemu pospolitego ale bardzo bogatego hrabiego rzymskiego Adama, który wprost bez niej żyć nie może, a przekonawszy się, że nie jest kochany, popada w obłąkanie. Cała jego historia jest jak gdyby przeróbką historii matki Orcia w *Nieboskiej komedii*.

Dramat składa się z pięciu obrazów. Pierwszy jest poświęcony wyjaśnieniu, co to za człowiek był ten hr. Hugo i jakich miał przeciwników. Zarazem w tym obrazie mamy scenę wzgardzenia uczuć Ewy przez hr. Hugona i przyjęcia przez nią oświadczyn Adama. Potem hr. Hugo odbywa jakieś tłumne zgromadzenie zwolenników czystej nauki, wielbiących rozum ludzki z zaprzeczeniem potrzeby wiary, coś jakby zgromadzenie masonskie, jak w późniejszej *Nieboskiej komedii* część I. Wtem zgromadzenie to rozbijają młodzi rewolucjonisci włoscy i większość jego do czynu i działania pociągają. Rozbicie tego zgromadzenia przygotował poeta z góry, bo przed rozpoczęciem tegoż umieścił bardzo długi monolog hr. Hugona, w którym zastanawia się nad celami bytu ludzkości i zupełne zniechęcenie wyraża wobec znikomości i marności wysiłków rozumu ludzkiego. Mowa ta stoi w jaskrawej sprzeczności z całą następną uroczystą celebrą Hugona na cześć nauki i ma zapewne zaznaczyć, że serca przewodników nauki mimo pozornej pewności toczył robak zwątpienia. Potem następują jeszcze dwa obrazy, poświęcone właściwie prywatnym sprawom Adama i Ewy i prawie wcale nie wkraczające w życie publiczne Włoch. Adam na hucz-

nym balu przekonywa się, że go żona nie kocha i popada w obłąkanie. Po gorących oświadczeniach spotykamy go w szpitalu wariatów, gdzie skruszona Ewa próbuje go bezskutecznie przyprowadzić do przytomności. Z historią główną te obrazki są o tyle spojone, że do tego samego szpitala wariatów, gdzie jęczy Adam, dostał się także filozof Omega, bóstwo intelektualne i mistrz hr. Hugona, który ze smutkiem przychodzi odwiedzić podziwianego dawniej mędrca w tak okropnym stanie upadku umysłowego. Ten mistrz Omega jest zabawną postacią fantazji Sowińskiego, bo w niego uczeń kijowski pragnął wcielić swe wyobrazenie i potępienie filozofii spekulatywnej niemieckiej, a w szczególności Hegla. A potem dramat już się rozwiązuje. Trybun Ludmir i przywódca bersaglierów, Henryk, wkraczą tryumfalnie do przypuszczalnej jeszcze naówczas stolicy zjednoczonych Włoch i hr. Hugo na czele akademij włoskich ich przyjmuje i hołd im składa. Przechodzący Greczyn wypowiada zasadniczą myśl autora.

Rozpisawszy się na dobre, Sowiński wprowadził się w rzemiosło literackie i dużo innych rzeczy mniejszej wagi miał utworzyć. Poza risorgimentem włoskim, zajął się także własną osobą i z dziejów własnej przeszłości wysnuł kilka ciekawych utworów. Naprzód złożył autokonfesję z całego życia w utworze *Widziadła* (1859). Jest to dwanaście bardzo zajmujących sonetów, w których przedstawił rozwój swych uczuć i ideałów od dzieciństwa aż do chwili ich ogłoszenia. Przyznaje sobie z gruntu melancholijne usposobienie, wspomina błogie zachwyty religijne, a potem, jak się oddał nauce, wiarę utracił i po długim szamotaniu uwierzył w potęgę poezji. Ale z biegiem czasu i poezja wydała mu się zimna, oddał się rozpuście, miłośnikom niepocziwym aż i te porzucił i zaczął kierować się powinnością i myślał, że zostanie działaczem społecznym wśród warstw niższych. Przecież i ta rola go nie zadowolniła. Wśród ubogich na sławę liczyć nie mógł, a bez niej żyć nie

umiał. Więc doszedł do tego dziwnego stanu, że mu się wydaje, że umarł i nic go już w przyszłości nie czeka. Utwór ogłoszony w r. 1859, wydaje się, jakby powstał jeszcze przed podróżą włoską, bo wzmianki w nim o późniejszych przejściach nie ma. Myśli swe zamknął w dwunastu sonetach, poświęconych opisowi poszczególnych przejść i dał nam utwór, który się czyta z wielkim zajęciem, obfituje w wyrażenia silne i piękne, ale jest koturnowy, pełen przesady i w nastrojach przypomina buńczuczność młodocianych romantyków. Ale *Widziadła* były tylko wstępem do jego poezji osobistej. Najważniejsze przejście erotyczne miał opowiedzieć w *Fragmencie powieści* (1862) i uczynić nim pewne wrażenie w swych stronach, bo na kanwie biograficznych danych go osnuł. *Fragment powieści* należy do prowincjonalnej i ściśle towarzyskiej historii południowo-wschodnich prowincyj dawnej Polski. Poeta zaznaczył, że «do powieści tej przywiązywano tysiące komentarzy na Podolu, Wołyniu i Ukrainie». Była obliczona na wywołanie komentarzy, na wrażenie, może małe, ale skandal. Jest to sprawozdanie w bardzo gorących i namiętnych słowach o zwykłej miłości gubernera do bogatej panienki ze wsi. Ona nazywała się Mania, a on Leos. Poznali się na promenadzie w Kijowie, spotykali w teatrze, zwiedzali razem cerkwie miejscowe i bardzo się pokochali. Matka panny zaprosiła Leona na wieś na wakacje i tu jeszcze bardziej młodzi ludzie się zbliżyli. Ale niestety z tej miłości nic nie wynikło. Leon miał przesąd do panien z lepszego towarzystwa, wydawało mu się, że Marynia jest jakąś uwodzicielką, która by go mogła sprowadzić z drogi obowiązku, i otoczywszy miękkością i słodyczą, zagłuszyć w nim pragnienie pracy społecznej. Wskutek tego porzucił ją i napisał *Fragment powieści*. Poeta zużytkował własne wspomnienia z romansu z jedną panienką z jego stron. Powieść jest pięknie napisana, choć z nieco przesadnym oburzeniem na zniewieściałość miejscowego społeczeń-

stwa. Sowiński z własnego przypadku zrobił oskarżenie na całą pleć niewieścią, że nadmierną zmysłowością przyczynia się do zniszczenia energii w męskiej połowie narodu. «Pragnąłbym skruszyć gmach zniewieściałości naszej natury», oświadcza kilkakroć. Ten cel, jak niemniej obnażenie osobistych wspomnień musiały być powodem komentarzy i plotek. Poemat przypomina *Don Juana poznańskiego* Berwińskiego i podobny niesmak musiał obudzić. Historia właściwa jest w nim przeplatana polemiką i poufałymi zwrotami autora do czytelnika na wzór *Beniowskiego*, a właściwie *Don Juana* Byrona. Oczywiście mierzyć się z nim nie może, bo to jest drobiazg, choć zgrabnie wykonany. Panuje w nim nastrój naprzemian rzewny i patetyczny, to znów dowcipny i złośliwy, jak u Byrona. Dla odmiany jednak nie posłużył się Sowiński w tej powiastce zwykłą okłatawą, ale osobliwym ośmiowierszem piętnastozgłoskowym o dwu rymach, rozmaicie przeplatanych.

Sowiński miał już poza sobą dosyć piękną przeszłość artystyczną, kiedy się zabrał do tłumaczeń. Jako autor z stron ruskich, dobry i obrotny literat, powziął trafną myśl, żeby ogół polski zapoznać z dziełami współczesnego i największego poety ukraińskiego, Tarasa Szewczenki. Zadania tego jał się był już Kondratowicz, ale go nie dokończył. Sowiński przetłumaczył bardzo pięknie *Hajdamaków*, utwór właściwie bliźniaczy do *Zamku kaniowskiego*, choć oczywiście z punktu ruskiego oświetlający dzieje tego buntu. Tłumaczenie poprzedził obszernym życiorysem sławnego poety i rozbiorem pierwszego zbiorku jego poezji *Kobzar* (1861). Potem dał nam jeszcze bardzo ładny przekład pięknej sielanki *Najemnica*, podobnej do powiastek ludowych Wolskiego i Lenartowicza, choć może rzewniejszej, głębszej i lepiej obmyślanej. Utwór ten znaliśmy już z przekładu Kondratowicza, ale praca Sowińskiego wypadła znacznie lepiej (1870). Sowiński w czasach przedpowstańczych zmienił się w bardzo wpły-

wowego literata kijowskiego i jeszcze przed wybuchem powstania przez rząd usunięty został z Kijowa. Padła mu zsyłka do Kurska, gdzie już w styczniu 1863 r. przewieziony został i całe pięć lat tam przesiedział. Wróciwszy, umieścił się w redakcjach warszawskich i obmyślał przez długie lata utwór, który miał utrwalić jego imię w literaturze i obok poezji Romanowskiego pozostać najbardziej życiem drgającą pamiątką powstania styczniowego. Jest to tragedia w pięciu aktach *Na Ukrainie* (1873), ogromnie śmiała próba wyjaśnienia upadku tego powstania, jak niegdyś *Dziady* drezdeńskie i *Kordyan* miały wyjaśnić powstanie listopadowe. Tylko Sowiński przyczyny upadku powstania 1863 r. nie poszukuje w względach filozoficznych i moralnych, ale jako społecznik w przejawach społecznych i politycznych. Wierzy w konieczność tego ruchu i świętość sprawy polskiej; ma głębokie przekonanie, że kiedyś zwycięży, ale na razie wydaje mu się, że powstanie to nie miało kitu społecznego i rozbiło się o odwieczną nieufność ludu do arystokracji, której niepodobna było usunąć i doraźnymi ustępstwami stworzyć. Ogłoszenie Złotej hramoty było pięknym czynem ze strony Polaków, ale doniosłość tego aktu została z góry zwichnięta, ponieważ między układających wcisnął się niespodziewanie czynnik trzeci, rząd rosyjski, wcale nie należący do akcji. Poeta sprawę ruską uważa za nieodłączną od sprawy polskiej i równolegle przedstawia w sztuce. Krytykuje złe postawienie tej sprawy i niezrozumienie jej przez samych Ukraińców. Chłopi, którzy rzucili się na powstańców, byli tylko narzędziem w rękach rządu, który ich obalamucił i przy ich pomocy łatwe zwycięstwo odniósł. Nie myślał on wcale liczyć się z pragnieniami narodu rosyjskiego, bo był centralistyczny i Ukraińcom bardziej niż Polsce przeciwny. Według pojęcia Sowińskiego Ukraińcy tylko w łączności z Polakami mogli uzyskać prawdziwy samorząd, bo rząd rosyjski był im podobnie, jak Polakom, z gruntu przeciwny.

Tragedia jest napisana w duchu podniosłym, patriotycznym i ma na celu okazać, że sprawa polska nie jest sprawą stanową, szlachecką, ale odnosi się do wszystkich stanów i wszystkich narodowości, w skład dawnej Rzeczypospolitej wchodzących. Na Sowińskiego uczyniły wielkie wrażenie *Skargi Jeremiego Ujejskiego* i przy zawiązaniu i upadku powstania, gdy je przedstawia, miasto słów własnych przytacza zwrotki chorału *Z dymem pożarów*. Wiedząc, jaką rolę lud ruski w tym powstaniu odegrał, pragnął go uniewinnić i w opinii obywatelstwa polskiego jako nie nieprzyjazny polskości wystawić. Porównywa zachowanie ludu na Ukrainie wobec powstańców do stanowiska ludu wobec ziemian w rozruchu 1846 r. i wniosek Ujejskiego «inni szatani byli tam czynni» w zwrotnym miejscu przytacza. Dzieje powstania polskiego w r. 1863 na Rusi kreśli na szerokim tle waśni społecznej i agitacji politycznej. W tragedii daje nam poznać wszystkie warstwy ludności i ich wzajemne stosunki. W kompozycji nie ma bohatera głównego, ale wiele figur realistycznie z wielką prawdą nakreślonych. Nie ma też zwykłego zawikłania tragicznego, ale przedstawione jest całe powstanie polskie na Rusi od początku do upadku, zobrazowane na zmyślonym wypadku powstania arystokratycznej wsi polskiej Pilawy na Ukrainie. Epizodów w sztuce pełno, ujętych w obrazy historyczne i nicią chronologii związanych. Sowiński żywcem prawdziwą historię chciał wcielić do swej sztuki i zamiar swej z niewątpliwym powodzeniem przeprowadził. Nie jest to dramat w zwykłym słowa znaczeniu, ale wrażeniowy i realistyczny obraz dziejowy. Czasami przypominają się *Dziady* drezdeńskie, a czasem *Ksiądz Marek* Słowackiego. Najbardziej zaś podobną jest ta praca do *Wieczorów w Neuilly*, które Mickiewicz naśladował w *Dziadach*. Tragedia składa się z pięciu aktów, z których pierwszy odbywa się w Kijowie, a wszystkie następne w Pilawie, wielkiej majątności bogatej rodziny pol-

skiej hr. Pilawieckich. Naprzód prowadzi nas poeta na same zgromadzenia tajnych towarzystw rewolucyjnych. Posiedzenie młodzieży uniwersyteckiej kijowskiej przypomina nieco zbiórkę Filaretów w *Dziadach* drezdeńskich. Młodzież rozważa możliwość powstania, wyrażając wątpliwości co do udziału w nim arystokracji, szlachty zagonowej i ludu. Wszystkie te warstwy mają na zgromadzeniu młodszych lub starszych przedstawicieli. Obywatel ziemski Rolski zaleca ostrożność i umiarkowanie. Przyszły naczelnik powstania kijowskiego, Mściśław Sęp, prze gwałtownie do czynu. Młody Pilawiecki godzi się także przyjąć udział w powstaniu, ale nie przewiduje nic dobrego. Toż samo mówi syn chłopca ruskiego z Pilawy, Maksym Hordijowy, przywiązany bardzo do swej narodowości, ale ku oświacie polskiej pociągnięty, «niedolaszek», jak go na wsi nazywają. Wśród wahań i niepewności, przeważa zdanie Mściśława Sępa. Wszyscy postanawiają, że trzeba działać i wystąpić.

Po posiedzeniu polskim następuje drugie posiedzenie tajnego związku «Ukraińskiej gminy» u Czernysza, nauczyciela ludowego w Kijowie. Organizacja ta pozostaje w pewnym porozumieniu z powstańcami polskimi, ale ma swoje osobne cele, ściśle ludowe. Myśli właściwie skorzystać z powstania polskiego i spodziewa się, że powstanie spowoduje upadek żywiołu szlacheckiego i pańskiego na Ukrainie i tym sposobem przyczyni się do wzmocnienia żywiołu ludowego. Popiera więc powstanie polskie nieszczerze i dopuszcza do swego składu czynniki podejrzanego wartości. Na zgromadzeniu obecnym jest major rosyjski von Holz, podjudzający ukraińską gminę w kierunku przeciwpolskim, a równocześnie szpiegujący ją z ramienia rządu, o czym obecni nie wiedzą albo nie chcą wiedzieć. Ciekawe te przygotowania poprzedzają wystąpienie sprawy polskiej na szerszej widowni. W akcie II i III sprawa polska, omawiana na komitetach tajnych, staje się rzeczywi-

stością dziejową. Poeta prowadzi nas do wsi Pilawy na trzeciej z kolei posiedzenie, ale znów samych wpływowych arystokratów, śmietankę polskiego społeczeństwa na Ukrainie, które ma powziąć stanowczą uchwałę co do powstania pod naciskiem komitetu kijowskiego z Mściśławem Sepem na czele. Sowiński stwarza tu bardzo ruchliwy obraz historyczny z wielu żywych i plastycznych figur, podobnie odmalowanych jak w *Jordanie* Żeligowskiego, ale mocniej przemawiających do naszej wyobraźni, bo rozprawiających poważnie o sprawach doniosłych i bardzo zajmujących. Panowie ci wahają się, czy dać hasło do powstania, czy czekać, kiedy kobiety jako śmielsze patriotki prą do powstania i Sepowi wtórują. Najmądrzej przemawia hr. Świrski, określający bardzo trafnie położenie i zalecający rozwagę. Ale mądre rady Świrskiego nie znajdują posłuchu i mówca ten, czując nacisk komitetu rewolucyjnego, musi ustąpić i zgodzić się na powstanie, choć wie, że świetnie pójść nie może. W zgromadzeniu tym pełni sympatyczną rolę i w końcu synów do powstania oddaje i znaczne sumy na rzecz tegoż składa.

Inne dwa obrazy aktu II są już obojętniejsze i akcję naprzód dosyć mało posuwają, choć osoby udział w sztuce biorące z różnych stron oświetlają. Mamy tu naprzód długi obraz powikłań miłosnych między figurami poprzedniego obrazu, w którym pokazuje się także matka młodego Pilawieckiego, ukrywająca się pod welonem zakonnicy. Potem w chacie Hordyjowej zjawia się chłop Perepiat, znany nam z posiedzenia gminy ukraińskiej w Kijowie, dyszący nienawiścią do panów i obalamucony mrzonkami komunistycznej gminy chłopskiej. Odslania się jako dawny zbieg ze wsi Pilawieckiego, ojciec Maksyma, a obecnie zaciekły agitator przeciwpolski, który już z synem zrozumieć się nie może. Dwa te obrazy przesiąknięte są pomysłami melodramatycznymi i objaśniają tylko poufałą stronę życia kilku ciekawszych figur. Potem następuje akt III zwrotny, za-

powiadający dokładnie, co się właściwie stanie. Jesteśmy naprzód w gminie, a potem w pałacu w Pilawach. Na posiedzeniu gminnym wysłańcy i zwolennicy rządowi, major Holz i Perepiat Hordyj, namawiają chłopów, żeby razem z wojskiem rosyjskim rzucili się na powstańców, kiedy starsi chłopi z ojcem Perepiata na czele doradzają trzymać się na uboczu wobec akcji rządowej. Powstanie polskie jest nieliczne, a ma już wielu mocnych i ukrytych przeciwników. Wreszcie ukazuje się deputacja powstańców w Pilawie i myśli wręczyć gromadzie Złotą hramotę. Panowie boją się właściwie tej ruchawki, ale jeszcze mają wśród siebie trochę żywiołów narodowych, które pozor bardzo serdecznego i patriotycznego przyjęcia deputacji powstańczej nadać mogą. Przychodzi więc w Pilawie dosyć znacząca chwila uznania powstania i wręczenia gromadzie Złotej hramoty. Gromada, posłuszna dworowi, przyjmuje powstańców chlebem i solą, ale wręczenie hramoty nie wywiera na nią pożądanego wrażenia, dzięki agitacji poprzednio przez rząd przeprowadzonej. Po akcji uroczystym następuje mała kłótnia. Gromada stawia się śmiało i zaczyna pomrukiwać, że teraz chodzi nie o darowiznę gruntów gromadzkich, ale wprost pańskich. Polacy spostrzegają, że na bardzo kruchym gruncie ich obliczenia się opierały. Po aktach przepelnionych tysiącem epizodów, następują dwa akty zakończone i rozwiązujące sztukę, bardzo treściwe i wielce smutne. Poeta zamyślił upamiętnić najważniejszy wypadek powstania wołyńsko-ukraińskiego, wstrząsającą rzeź w Sołowiówce. W akcie IV przedstawia otoczenie powstańców przez Moskali i chłopów i zupełne unieruchomienie i unicestwienie powstania przez przeważające siły przeciwników. W walce tej pada Rolski, Mścisław Sep uwalnia się samobójstwem od następstw swego czynu, reszta naszych dostaje się do niewoli. Brzydką rolę odgrywa w tym akcie ojciec Maksyma Perepiat, mordując skrytobójczo młodego powstańca, gru-

chającego z ładną Basią Bednarską. Po chwili się to wykrywa i zgrozą i obrzydzeniem Maksyma przejmując. Ale szczerze wyznanie miłości przez dzielną Pilawiecką ratuje go u kresu rozpacz. Maksym staje się właściwie bohaterem jednego z romansów, wprowadzonych do tej sztuki. Zwracając się do niego przyszła jego żona wypowiada główną myśl autora o stosunku szlachty i ludu do sprawy narodowej, mianowicie, że ojczyzna należy do wszystkich stanów, a nie jednego, i że z powodzeń i niepowodzeń narodu zarówno lud jak szlachta cieszyć się i smucić mają. Jak widzimy, Sowiński nie myślał pisać dramatu, w którymby chciał przedstawić walkę namiętności albo idei, ale obraz historyczny, w którym niektórym osobom powierzył wypowiedzenie głównych myśli o powstaniu.

Ostatni akt jego sztuki zawiera już tylko dopowiedzenie o losie osób wprowadzonych do działania. Zwycięski major rosyjski von Holz pisze raport o stłumieniu powstania i chciałby oprócz spodziewanego awansu, ożenić się w sferach arystokratycznych, mianowicie z Manią Pilawiecką. To mu się nie udaje z wielu względów, a także dlatego, że Mania serce oddała już Maksymowi. Także stary Pilawiecki myśli o nowym małżeństwie, aż tu mu się odsłania siostra Anna jako jego zaginiona żona. W akcie tym występuje jeszcze cała ta rodzina w dawnym składzie, jakby na pożegnanie z nami. Widzimy także starą kasztelanową, matkę całego rodu, jak błogosławi wnuka Jana, mającego pójść etapem na Ural za sprawę narodową. Ale kasztelanowa należy jeszcze do starego typu arystokratek polskich. Rozumie patriotyzm, ale nie kumanie się z ludem. To też, gdy się dowiaduje, że Mania Pilawiecka kocha się w Maksymie, zostaje tknięta paraliżem i usuwa się na zawsze z widowni świata. W obrazie tym jednak chciał Sowiński wyrazić przede wszystkim swe poglądy na sprawę ukraińską. Prawdopodobnie nawet ten akt dołączył następnie, bo ściśle biorąc potrzebny mu nie był.

Wprowadza tu ciekawą osobistość emancypanki ukraińskiej Ulany Tytarenko, która po zwycięstwie nad powstańcami przychodzi do von Holza i za pomoc Rusinów w stłumieniu tegoż żąda pewnych ustępstw politycznych na rzecz chłopomanów kijowskich. Na to von Holz odpowiada jej bez ogródki, że rząd rosyjski z dążnościami ukraińskimi wcale liczyć się nie będzie. Sowiński uznał go widocznie za wyobraziciela zapatrywań rosyjskich na sprawę ruską.

Sztukę swą pojął poeta jako ważny wycinek, czy przekrój dziejowy, z historii polskiej i kresów wschodnich. Zaopatrzył też ją w długi *Prolog*, który miał przedślanki tych wypadków jeszcze lepiej podkreślić. Dzieje się z górą na dwadzieścia lat przed powstaniem styczniowym, także na wsi Pilawie, i historię rodu arystokratycznego tam żyjącego bliżej wyjaśnia i stosunek państwa do gminy szerzej opowiada. W przedmowie podaje Sowiński zasadniczą krytykę powstania. Uważa je za «katastrofę występującą już w zawiązkach z charakterem wysoce tragicznym». Złożyły się na nią poniżenie i rozpacz niewoli, rozkład tradycji narodowej, wydarcie młodemu pokoleniu wodzów, bezwładność starszych i heroizm i lekkomyślność młodzieży. O ile więc niektórych punktów swego programu zupełnie dokładnie nie rozwinął, o tyle w prologu pragnął je mocniej podkreślić. Chodziło mu mianowicie o lepsze zaznaczenie «poniżenia i rozpacz» ludu i «rozkładu tradycji polskiej» rodowej. Stosownie też do tego podaje trzy obrazki na temat zepsucia w rodzinie Pilawieckich i ucisku ludu na wsi. Rodzina ta była rozdarta kłótniami familijnymi. Późniejsza tajemnicza siostra Anna była kapryśną matką, kłóciła się z mężem i nie chciała karmić własnego dziecka. Wskutek tego Hrabia kazał pójść kozakowi na wieś i oderwać Hordyjową od własnej rodziny, żeby szła na mamkę do dworu. Wtedy nastąpiła ucieczka Hordyja z Pilawy i przemiana w włóczęgę Perepiata i zacieklego nieprzyjaciela polskości. Prolog ten

objaśnia tylko dwie mniej ważne osoby następnej sztuki. Potem daje nam Sowiński jeszcze *Epilog*. Pragnął jak widać być dokładnym i omal nie źródłowe studium o przyczynach i następstwach powstania styczniowego na Rusi skreślić. Wierzy w zwycięstwo sprawy polskiej, wskazuje prawie sposób rozwiązania i w krótkim jeszcze ale podniosłym obrazku dopełniającym przedstawia śmierć ostatniego Pilawieckiego na dalekim etapie uralskim. Z wszystkich osób tragedii pozostaje na scenie tylko Maria Pilawiecka i Maksym i tym właściwie błogosławi Jan, żeby się pobrali i wśród prześladowania dalej ideały polskie szerzyli. Połączenie osieroconej hrabianki polskiej z prześladowanym chłopem ukraińskim zdaje się zawierać wskazówkę, jak Sowiński jako chłopoman załatwienie sprawy polsko-ruskiej sobie wyobrażał.

Dodać może nie zawadzi, że dzieje powstania znalazły wyraz także w współczesnej powieści. Kraszewski zajął się żywo nastrojami Warszawy od r. 1860 aż do upadku powstania i pod pseudonimem Bolesławity ogłosił szereg powieści: *Dziecię starego miasta* (1863), *Szpieg* (1864), *My i oni* (1865) i inne.

XI. ZAKOŃCZENIE

Upadek powstania styczniowego przywiódł zarazem upadek romantyzmu. Poeci, którzy po powstaniu wystąpili, nie należą już do romantyków. Młode pokolenie zerwało z ideologią i nastrojami tej szkoły, przede wszystkim zaś z uwielbieniem uczucia i wyobraźni. Wśród zmienionych warunków politycznych, ekonomicznych i społecznych krzewi się wiara w wiedzę, naukę, doświadczenie, eksperyment, pracę społeczną i organiczną. Nastaje literatura pozytywizmu i kult rozumu i celowości. W umysłach wyznawców nowego kierunku, wobec zachwyty dla wiedzy i doświadczenia, poezja traci trochę na znaczeniu, choć pielęgnowana jest oczywiście nadal, ale z większą rozwagą. Pozytywizm spowodował bujny rozwój komedii, a szczególnie powieści; liryka stała się bardziej myślową i humanitarną. Ale literatura ta nie wystąpiła odrazu z taką siłą, jak niegdyś romantyzm z *Balladami* Mickiewicza. Zresztą nie miała nigdy osiąść tak genialnych twórców, jak Mickiewicz, Słowacki. Wobec tego przeżytki dawnej literatury nie straciły jeszcze zupełnie wpływu i znaczenia, choć oczywiście całe młode pokolenie przedstawiało stopniowo dawnym hasłom dowierzać. Okoliczność ta każe nam zwrócić uwagę na żyjących jeszcze przedstawicieli romantyzmu i podać o nich dopełniające wiadomości, nie wgłębiając się zresztą w ocenę ich działalności i wartości dzieł. W kraju jeszcze przez kilka lat po powstaniu działał dawny gawędziarz szla-

checki Pol. Wydaje w tym czasie same pisma jubileuszowe lub dla kółka swych znajomych, zajmując się niespodzianie szerzeniem tematów odnoszących się do myślistwa. Z kolei ukazują się: *Wyprawa wiedeńska* (1865), *Legendy o św. Janie Kantym* (1868), *Rok myśliwca* (1870), *Pan starosta Kiślacki* (1873). Najsilniejsze wrażenie wywołał drugim swym poematem dydaktycznym *Pieśń o domu naszym* (1866), mieszczącym wykład zasad, na których zbudowany jest dom polski, i opis świąt i zabaw, obchodzonych w Polsce w ciągu całego roku kalendarzowego. Poemat, przeniknięty duchem moralizatorskim, służyć może za dokument dosyć trudnego położenia, w jakim się współcześnie nasz naród znajdował. Dawna improwizatorka Łuszczewska, po powrocie z zsyłki nad Wołgą, zajmowała się nadal swoim szerokim pomysłem *Polski w pieśni*. Wypracowała w tym czasie *Gonitwy w dolinie Prądnika*, jako powiastkę dla dzieci (1866), dramat *Wanda* (1887) i *Rapsody o Chrobrym królu* (1881), które zakres jej wyobraźni i upodobań literackich poznać pozwalają. Dwuchsetletnia rocznica odsieczy wiedeńskiej poruszyła ją podobnie, jak Pola. W sześciopięśniowej niedokończonej epopei *Sobieski pod Wiedniem* (1892) można podziwiać ogrom pracy i studiów, jakie w ten przedmiot włożyła. Do pochodu wojska polskiego pod Wiedeń znajduje się w tej pracy dużo ciekawych szczegółów. Inni krajowi romantycy zmienili się w prozaików. O d y n i e c został pamiętnikarzem i napisał *Listy z podróży* (1875—1878) i *Wspomnienia z przeszłości* (1879—1884). Siemiński z przygodnego nowelisty zmienił się w krytyka literackiego, ogłaszając *Portrety literackie* (1865). Równocześnie obdarzył nas pięknym tłumaczeniem *Odysei* (1878). U j e j s k i został posłem, mówcą festynowym i pisarzem ludowym.

Znacznie żywszą działalność rozwinęli żyjący jeszcze na emigracji romantycy. Zaleski, dawny towarzysz Mickiewicza, obok znanych nam *Wniebogłosów*

na powstanie styczniowe, wydał *Wieszczę oratoryum* (1865), wiązanke wzruszających elegij, wśród których znalazło się kilka wierszów polemizujących z dążnością rosyjską do usunięcia Ukrainy spod wpływu polskiego. Są to dumy: *Polańskie mogiły*, *Teligola*, *Tarasowa mogiła*. Właściwą jednak zawartość tego zbiorku stanowią tęskne dumania emigranta o dalekiej ojczyźnie: *W oman żurawi*, *Zapóźniony*, jak niemniej wspomnienia z własnej przeszłości: *Zaduma i nokturno*, *Płak daleki*, a przede wszystkim *Angelus w Fontainebleau*, trzecie wzruszające wspomnienie o Mickiewiczu u współczesnych poetów. Zaleski jako elegik zachował rzeźwość pisarską do końca życia i przygodnie tworzył piosenki, żywo przemawiające do ogółu i ujmujące z siłą jego zadumania w podeszłym wieku, jak *Hej, hej, ojcie atamanie*, *Żuraw*. Norwid właściwie w tym okresie najwyższą dojrzałość osiągnął, choć wpływu należnego nie uzyskał, wskutek braku środków na wydawanie pism. Zdobył się w tym okresie na zupełnie niezwykły cykl liryków, a ściślej mówiąc poezji satyryczno-ironicznych *Vade-mecum* (1865), który pozwala go uznać za najwybitniejszego poetę ironicznego w Polsce. Znajduje się tu jeden z najpiękniejszych wierszów w języku polskim *Fortepian Szopena*. W poemacie dydaktycznym *O wolności słowa* (1869) ujął swoje oryginalne, choć niezawsze trafne pomysły o pochodzeniu i znaczeniu słowa, wskazał przeszkody, jakich słowo doznaje w szerzeniu, i zastanawiał się, jakby literaturze polskiej nadać międzynarodową doniosłość. Muza mu sprzyjała. Uprawia epikę w stylu *Don Juana* Byrona, czerpiąc materiał zdaje się trochę z wspomnień osobistych. *A Dorio ad Phrygium* (1872) pozostało fragmentem. *Assunta* (1879) jest sielanką miłosną, przypominającą nieco *W Szwajcarii* Słowackiego. Próbował się także w dramacie. Pociągała go zarówno komedia, jak tragedia. Zarzucając Fredrze, że pisze same komedie buffo, zamierzył utworzyć wysoką komedię. *Pierścień wielkiej*

damy (1872) ma jednak zawikłanie czysto melodramatyczne. Z dwóch zalotników, ubogiego Mak-yksa i grafa Szeligi, bogata Hrabina wybiera Mak-yksa, ponieważ zrobiono mu afront, posądzono o kradzież pierścionka przy grze towarzyskiej, a pierścień się znalazł niespodzianie na świeczniku salonowym. W sztuce można poznać kapryśną i wykwiśniętą naturę poety, jego wyobrażenie o paniach z wyższego towarzystwa, zachowaniu i rozmowie salonowej. Utwór jest niezmiernie ciekawy dla spoufalenia się z psychologią autora. W zakresie tragedii dał nam *Kleopatę* (1872—1878), złożoną z trzech obrazów dramatycznych z osobnymi napisami. Sztukę pisał w rywalizacji z Szekspirem, żeby przedstawić stosunek królowej egipskiej do Cezara, poprzednika Antoniusza. Rzecz jest wielce zajmująca, jeśli chodzi o poznanie studiów Norwida nad historią rzymską i ujmowania przezeń tragicznych położень bohaterów. Miejsca są w niej niezwykle piękne, ale tragedii brak żywości i zogniskowania. Zresztą jest niedokończona. Nad dramaturgiem angielskim poeta polski ma tę wyższość, że lepiej znał stosunki egipskie.

Lenartowicz, drugi emigrant artystyczny tych czasów, rozwinął po powstaniu styczniowym również weale bujną działalność poetycką i bardziej nawet był znany w Polsce, niż Norwid, bo tematami dostępniejszymi dla ogółu się zajmował. Ogłosił *Album włoskie* (1870), zbiór liryków o kraju i ludzie włoskim niezbyt wysokiego natchnienia, który jednak zasługuje na uwagę jako pierwsze sprawozdanie polskiego poety z dłuższego pobytu we Włoszech. W *Wyborze poezji* (1876) podał szereg nowych piosnek wiejskich na dawną nutę: *Do Wisły, Lilia i dąb*, które obecnie lekko myślami politycznymi cieniuje, lub jako drobne obrazki dydaktyczne ujmuje, jak *Abecadło wiejskie, Mały świątek, Grajki wędrownie*. Znajduje się tu także piękne pozdrowienie Warszawy od wygnańca: *Matko moja i Odezwa do poetów* żeby myśleli o przyszłości Polski. Z później-

szej poezji, wspomnieć należy o wierszach obrończych przed rozmaitymi zarzutami i skargach na brak uznania i dokuczliwą krytykę: *Odpowiedź na wezwanie do pieśni* (1888), *Sen*, *Prośba*. W pośmiertnych *Poezyach* (1895) można czytać także kilka pięknych wierszów osobistych: *Na wierzbę*, *Indulgencya*. Zarzuty co do niepotrzebnego zasiedzenia się we Włoszech, wstydzienia się pochodzenia chłopskiego i opuszczenia dawnego wysokiego tonu tak mu dojęły, że porwał się na utworzenie obrazu dramatycznego *Sędziowie ateńscy*, w którym skazanie na śmierć Sokratesa przypisał zemście hetery Charidy. Sztuka jest wcale dobrze napisana i zadziwia, że Lenartowicz tak w greckie stosunki wmyślić się potrafił.

Obok liryki zajmował się bardzo żywo epiką. Jak niegdyś Mickiewicz w Paryżu, tak obecnie lirnik mazowiecki we Włoszech zabrał się do studiów historycznych, zwłaszcza, że z Poznania wezwano go do napisania poematu na obchodzone naówczas przedwcześnie tysiącolecie chrztu Polski. Powstał z tego zbiór śpiewów historycznych *Ze starych zbroic* (1870). Książka jest mało czytana, a kilka udatnych ustępów zawiera. *Mieclaw I* powstał z poematu dla Poznania napisanego. *Trzy pierścienie* są śpiewem trzech lirników wioskowych na cześć trzech księżniczek i królowych średniowiecznych, które szczęście naszemu narodowi pierścieniami zaręczynowymi przyniosły. Z wielkim natchnieniem jest napisany rapsod o Warneńczyku czyli *O chwalebnych początkach Władysława Jagiellowicza*. Z marzonej przez całe życie eposu o królu Janie umieścił Lenartowicz w tym zbiorze piękny ustęp *Jako wielki hetman sądzony był o zdradę*. Późniejsze próby epiczne ogłosił w *Rytmach narodowych* (1881). Znajdujemy tu dalszy ciąg jego studiów o Sobieskim, które przybrały kształt luźnych gawęd, ujętych ogólnym tytułem *Ostatni rycerz*. Poeta tymi utworami chciał szerzyć uczucia patriotyczne. Po Polu, a przed Łuszczew-

ską myślał złożyć hołd oswobodzicielowi Wiednia. Zajął się historią miłosną ulubionego bohatera i podał fantastyczny obrazek *Słówko o poznaniu kr. Jana z Marysieńką*, które nastąpić miało według jego domysłów we Francji jeszcze za króla Władysława IV. Z innych gawęd o Sobieskim wyróżnić można *Pieśń o kr. Janie, jak to było pod Wiedniem*, rodzaj diariusza rymowanego z pewnym talentem napisanego. Obok niego w zbiorcu tym chciał uczcić drugiego bohatera swej patriotycznej wyobraźni. *Pierwszy kміeć, Kościuszko w Szwajcaryi* można odczytać z przyjemnością. Wszystko to nie jest oczywiście wysoką poezją, ale pocziwymi pamiątkami wierszowanymi na uroczystości narodowe. Poeta myślał, że to będzie ostatnie wydawnictwo jego życia i poprzedził je rzewną elegią *Hej Boże. Pożegnanie* w stylu Reja. Resztę jego prac epicznych znaleźć można w wydawnictwach pośmiertnych (1895). Szczególną uwagę zwraca legenda *O królu Popielu i myszach*, objaśniona na sposób ludowy, jako walka gminy z złym panem, w której podaniowe myszy zmieniono w Kurpiów z Myszyńca.

Dodać nie zawadzi, że na ten okres przypada także najbujniejszy rozkwit działalności powieściowej *Kraszewskiego*. Obdarzył w tym czasie naszą literaturę wielu poczytnymi dziełami i powieściami: *Rzym za Nerona* (1866), *Polska w trzech rozbiorach* (1872), dzieło naukowe na upamiętnienie pierwszego rozbioru, *Morituri*, powieść obyczajowa na arystokrację (1874). Następnie powstały szczególnie udatne powieści jego pióra z czasów saskich i następnych: *Hrabina Cosel* (1874), *Ostatnie chwile ks. wojewody* (1875), *Pod Blachą* (1881); nadto dwadzieściakilka powieści z historii dawnej Polski, rozpoczętych najwięcej dzisiaj czytawaną *Starą baśnią*, na temat Polski pogańskiej (1876).

Romantyzm miał długie życie w Polsce, dłuższe niż zagranicą, ale też najgłębszy wpływ na nas wywarł. Rozbudził i wykształcił polski zmysł twórczy, powołał

wielu poetów do działania i zaopatrzył naszą literaturę w prawdziwe arcydzieła. Jest to najpotężniejszy prąd, jaki poruszył naszą literaturę i dał nam możność utworzenia wielkiej narodowej literatury. Czym było dla Włochów Odrodzenie, dla Francji wiek Ludwika XIV, a dla Niemiec Wiek oświecony, tym dla Polaków stał się romantyzm. Prąd ten oddziałał na nas dlatego tak silnie, że dzięki oparciu o ludowość i regionalizm wprowadził rodzime pierwiastki w treść naszej sztuki; połączywszy się z hasłami rewolucji i demokracji, pozwolił nam uwolnić się od zasadniczego błędu naszej przeszłości, przesądów stanowych; a kładąc silny nacisk na indywidualizm, wyzwolił jednostkę od krępujących więzów praktyczności, pospolitości i utylitaryzmu w życiu duchowym. Pozwolił nam myśleć o stworzeniu z siebie narodu lepszego, samowiednego, bez skaz przeszłości, kroczącego z postępem świata ku wyższym celom ludzkości. Jest to najpiękniejszy okres naszej literatury, krzepiący i kształtujący nasz zmysł artystyczny, społeczny i narodowy.

SPIS NAZWISK

- | | |
|---|--|
| Anczyc Władysław Ludwik
240 | Kraśniński Zygmunt 78, 159,
189, 242 |
| Baliński Karol 168, 189, 266,
291 | Kraszewski Józef Ignacy
184, 254, 262, 311, 317 |
| Bernatowicz Feliks 35 | Lenartowicz Teofil 277,
292, 315 |
| Berwiński Ryszard 144, 212 | Łuszczewska Jadwiga
247, 313 |
| Bielowski August 149 | Magnuszewski Dominik
149 |
| Bogucki Józef 185 | Malczewski Antoni 19 |
| Bogusławski Stanisław 171 | Małecki Antoni 254 |
| Brodziński Kazimierz 7, 37,
41 | Mickiewicz Adam 9, 44, 69,
98, 132 |
| Brzozowski Karol 287 | Miłkowski Zygmunt 263 |
| Chęciński Jan 252 | Mochnecki Maurycy 38 |
| Chodźko Aleksander 16 | Morawski Franciszek 35,
212 |
| Chodźko Ignacy 184 | Niemcewicz Julian 35, 45 |
| Czajkowski Antoni 181 | Norwid Cyprian 192, 266,
292, 314 |
| Czajkowski Michał 184 | Odyniec Edward Antoni
18, 255, 313 |
| Dzierzkowski Józef 185 | Olizarowski Tomasz Au-
gust 129 |
| Dziekoński Józef Bogdan 178 | Pol Wincenty 51, 151, 201,
213, 289, 313 |
| Fredro Aleksander 37, 170 | Romanowski Mieczysław
229 |
| Garczyński Stefan 46, 67, 71 | Rzewuski Henryk 184 |
| Gaszyński Konstanty 41,
129, 192, 264, 291 | Skarbek Fryderyk 170 |
| Gorecki Antoni 45, 130 | Siemieński Lucian 148, 313 |
| Gosławski Maurycy 22, 43 | Słowacki Juliusz 34, 41, 73,
108, 133 |
| Goszczyński Seweryn 24,
42, 100, 132 | |
| Kaczkowski Zygmunt 263 | |
| Kondratowicz Ludwik 257 | |
| Korsak Julian 17, 158, 255 | |
| Korzeniowski Józef 32, 172,
185, 249, 263 | |
| Koźmian Kajetan 35, 36,
246 | |

Sowiński Leonard 296
Suchodolski Rajnold 42
Szyrmer Ludwik 185
Szujski Józef 238
Śniadecki Jan 8
Ujejski Kornel 203, 222,
313
Wasilewski Edmund 141
Węzyk Franciszek 38, 45,
213
Wilczyński Albert 263
Wilkoński August 185

Witwicki Stefan 31
Wolski Włodzimierz 183,
245, 291
Zachariasiewicz Jan 263
Zaleski Bogdan 27, 103, 290,
313
Zieliński Gustaw 167
Zmorski Roman 178
Żeligowski Edward 169
Żmichowska Narcyza 185
Żygliński Franciszek 144

TREŚĆ

	Str.
Przedmowa	V
I Słowo wstępne	1
II Początki romantyzmu (1818—1830)	6
III Powstanie listopadowe	40
IV U progu emigracji	67
V Rozkwit romantyzmu na emigracji (1832—1848)	96
VI Rozkwit romantyzmu w kraju (1832—1848)	140
VII Rewolucja 1848 r. i lata poprzednie	187
VIII Dalsze dzieje romantyzmu w kraju (1849—1862)	211
IX Dalsze dzieje romantyzmu na emigracji (1849—1862)	264
X Powstanie styczniowe	289
XI Zakończenie	312
Spis nazwisk	319

