

JAN NOWAKOWSKI

Poetycka lekcja Słowackiego w kraju

Do powszechnie przyjętego sądu o przełomowej roli Młodej Polski w dziejach recepcji poezji Słowackiego wypada wnieść istotną poprawkę. Prawda to, że nie mało ważną część dzieła twórcy *Beniowskiego* dopiero krytyka i praktyka poetycka tej epoki wydobyła na należne miejsce w obrazie i ocenie jego puścizny, że zastosowała metody interpretacji i wyzyskania, dzięki którym tak utrwalona do owego czasu opinia o „niezrozumialstwie” poety traciła uzasadnienie. Poetyka modernizmu, w niej zaś zwłaszcza konwencje symbolizmu i nastrojowości, a także filozoficzne założenia, do jakich się przyznawała twórczość poetów przełomu wieków — to ważne czynniki wśród tych, które otwarły dostęp do *Króla Ducha* i dramatów mistycznych; ta bowiem właśnie część wielkiego dzieła Słowackiego doczekała się wówczas — jak wiadomo — jakiejś formy akceptacji i przyswojenia. Mimo iż młodopolska egzegeza była jednostronna — jako zabieg wprowadzający twórczość wielkiego poety na orbitę modernistycznego świata — na pewno wsparła ona przecie rzetelne zainteresowanie zapoznanymi naówczas utworami i przyczyniła się do rozwoju pełniejszej o nich wiedzy. Krytyka i praktyka przełomu wieków z większym zrozumieniem i z większą zdolnością formalnego zastosowania przejrzała system środków, właściwych pióru świętego mistrza słowa, doceniła maestrię, pojęła doskonałość w kształtowaniu wiersza, strofy, przeniknęła walory obrazów, metafor, muzyczności. Wtedy dopiero — i wnet do przesytu — zagrały w pełnym blasku wydobyte ze strof wielkiego twórcy „srebro, złoto, rubiny, szafiry, szmaragdy, perły, słońce, błyskawice, zorze, tęcze, komety”, którymi tak się zachwycił I. Matuszewski¹.

W dobie modernizmu Słowacki był istotnie dla wielu poetów nauczycielem techniki, mistrzem, wreszcie także patronem i adwokatem ulubionych konwencji ekspresyjnych. Ponad pół wieku tradycji i doświadczenia polskiej poezji z przydatkiem pilnego terminowania u mistrzów Zachodu i Wschodu sprawiło, że można było teraz z większą swobodą korzystać z zasobów, zawartych w dziele genialnego romantyka. Zwłaszcza gdy los nie odmówił niektórym z twórców Młodej Polski „tej anielskiej miary”, której poprzednikom często nie stało. Onaż to zapewne jest najistotniejszą przyczyną,

¹ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. Warszawa 1911. T. I, s. 142.

dla której wolno by mówić o „odkryciu” poezji Słowackiego przez modernistów; w tym przede wszystkim sensie może to być prawda. Choć prawdą tak jednostronną, jak jednostronny, bo zaleźny od charakteru i przeświadczeń okresu, był sam kierunek i styl egzegezy oraz artystycznego wyzyskania „dziedzictwa”.

Trudno przecież mówić o prawdziwym dziedzictwie sztuki wielkiego mistrza poetyckiego słowa wtedy, kiedy brak wśród jego następców artystów choćby przybliżonej rangi. Nie ma co i szukać w wierszach poetów „krajowych” rzeczywistych znaków przejęcia wartości wewnętrznej struktury poetyckiego świata Słowackiego, jej cech najbardziej własnych, intymnych pierwiastków wchodzących w skład indywidualnej „chemii poetyckiej” genialnego artysty. Trzeba talentu Berwińskiego po jednej, a przynajmniej Asnyka czy zwłaszcza Konopnickiej — po drugiej stronie epoki, by miało uzasadnienie pytanie o zakres i charakter oddziaływania i przyjęcia takich komponent prekursorskiej poetyki twórcy *Beniowskiego* przez następców i uczniów.

Zdaje się jednak, że pod warunkiem uznania za słuszny innego kierunku poszukiwań sprawa może się okazać mniej bezprzedmiotowa. Mniejsze talenty nie zdołają wprawdzie przeniknąć tajemnicy imaginacji genialnego poety, istoty jego kreacjonizmu, dosłuchają się przecież w poezji Słowackiego niektórych znamienych tonów, dopatrzą się określonego obrazu tej twórczości — obrazu w jakimś sensie sobie bliskiego, jakby wyczekiwanego; znajdują i wówczas w niej wzór, bodziec dla formalnego wyrazu tych treści, które zawładnęły świadomością wchodzących do literatury kolejnych generacji. Sprawa rozgrywa się zatem i wtedy na płaszczyźnie *sui generis* „powinowactwa z wyboru” — i właśnie ów wybór rozstrzyga. Stanowi zaś o nim odszukanie w poetyckim przekazie wielkiego artysty Emigracji układu środków ekspresji, sposobnego do wyrażenia wzruszeń i myśli zaprzatających świadomość młodych poetów zaangażowanych — w tych warunkach, jakie im narzucała sytuacja — w kraju. Warunki historyczne formują zatem kształt i właściwości jakby pudła rezonansowego, w którego sferze niektóre elementy nabywają wyrazistości, inne zaś pozostają stłumione.

Odszukane bywają z reguły nie te pierwiastki ściśle artystyczne, które o wielkości i o nowatorstwie sztuki Słowackiego decydują, lecz elementy bardziej eksponowane, łatwiej uchwytnie w zakresie raczej „form zewnętrznych”, więc pewnych podstawowych schematów konstrukcyjnych, gatunków i odmian, charakterystycznych ujęć i sposobów, znamienych motywów. Takich mianowicie ujęć, chwytów i motywów, jakie mogły się stać płaszczyznami nośnymi dla określonych sensów, nade wszystko ideowych. Nie będzie bowiem żadnym dokrynerstwem, jeśli tę właśnie kategorię — powinowactwa ideowego — uznamy w całości za instancję rozstrzygającą.

Nie wydaje się też przedsięwzięciem wiodącym do istotnych wniosków pójście szlakiem poszukiwania przechwyceń jedynie formalnych środków ekspresji, właściwych Słowackiemu, owych „wpływów” w postaci naśladowania niektórych wierszy szczególnie uderzających, w jakiś sposób natrętnych, jakoby łatwiej wpadających w ucho i niemal prowokujących do powtarzania i parafrazy — aż po granice pastiszu, kalki, a nawet parodii. Tak jak się stało z kapitalnym *Hymnem o zachodzie słońca*, utworem o karierze niepokojącej, o recepcji dwuznacznej, tak bowiem pojemnej dla ogólników nastrojowych. Kiedy F. Hoesick w swej *Sile fatalnej poezji Słowackiego*²

² F. Hoesick, *Sila fatalna poezji Słowackiego. Przyczynek do sławy pośmiertnej poety*. Kraków 1921. Por. również W. Hahn, „Smutno mi Boże” *Juliusza Słowackiego w poezji polskiej*. „Pamiętnik Literacki” 1909.

docierał na niewielu stronach zaledwie do Konopnickiej, już nagromadził aż dziewięć utworów naśladowujących strukturę wierszową *Hymnu* wraz z kopią lub parafrazą refrenu. W tym katalogu znaleźli się i Ujejski (dwukrotnie), i Norwid, i Romanowski, a także Baliński, Wężyk, Anczyc, Zmichowska, wreszcie Konopnicka. Lista zaś późniejszych obejmie u Hoesicka utwory Mirona (dwukrotnie), Glińskiego, Jankowskiego, Kasprowicza, Tetmajera, Or-Ota, Bukowińskiego, Laskowskiego, W. Zaleskiej, L. Małeckiej — aż po poetów i rymopisów czasu pierwszej wojny światowej. Lista ta nie jest, być może, pełna. Niemniej przejrzenie wielu z tych utworów pouczy tylko, jak genialny wzór poetycki — znakomicie wyzyskany zrazu i jako forma napelniony, jak u Norwida, oryginalną treścią, więc w tym wypadku znalazłszy nową realizację o wartości adekwatnej w stosunku do prototypu — stawał się później konwencją coraz bardziej banalną, wytartą.

Zbadanie dziejów tego motywu formalnego, acz irytujące, może być samo w sobie przedsięwzięciem interesującym. Niewiele przecież — poza problematyką struktury wersyfikacyjnej i poza stwierdzeniem, jak różnym treściom ów chwyt formalny miał w dziejach swej wędrówki służyć — badanie to mogłoby do dziejów recepcji poezji Słowackiego wnieść nowego i istotnego. Wyzolowany — co najwyżej świadczy o popularności tego właśnie wiersza Słowackiego i o silnej sugestywności zastosowanej w nim niezwykłej konstrukcji. Z dróg, jakimi odbyła się penetracja poezji Słowackiego, droga *Hymnu o zachodzie słońca* była najprostsza, lecz zapewne najmniej ciekawe odsłaniała horyzonty. Nie była to przecie droga główna.

Na innej, właśnie na głównej drodze oddziaływania tej poezji znajduje się twórczość R. Berwińskiego. Złożyły się na to warunki, szczególnie sprzyjające recepcji utworów wielkiego twórcy. Wielkopolska — jak wiadomo — jedyna ze wszystkich dzielnic ówczesnej Polski mogła utrzymywać bezpośredni kontakt ze Słowackim-pisarzem. Tu pojawiały się w prasie literackiej jego utwory — aktualnie, jako publikacje nowe, świeże; tu drukowano o nich wzmianki i recenzje, tutaj włączał się sam Słowacki do polemik i kontrowersji; z poetów emigracyjnych on właśnie był dla wielkopolan może najbardziej „krajowym”³. To ułatwiało nie tylko znajomość jego dzieł i ich penetrację, ale i trafne ustalenie kąta widzenia, perspektywy na tle nie tylko zagadnień artystycznych, lecz również politycznych.

Czynnikiem sprzyjającym była przy tym niewątpliwie skala talentu wielkopolskiego poety, jego świadomość artystyczna i zdecydowanie ideowe. Stąd zwiększona możliwość rozeznania, wyboru, wreszcie — co najistotniejsze — rzeczywistej adaptacji, nie zaś prostego naśladownictwa. Stąd — dalej — nastęrczająca się szansa przebicia się poprzez powierzchnię formy zewnętrznej do wnętrza konstrukcji utworów wielkiego protagonisty, do podstawowych czynników ideowych, do istoty i sensu decyzji artystycznych, których wynikiem stawał się wybór struktury wypowiedzi poetyckiej, maski, motywów, środków ekspresji. Berwiński niewątpliwie pierwszy — w znacznie-szych przejawach swej twórczości, nie zaś w pojedynczych, okolicznościowych wypadkach transkrypcji utworów — stał się, że się tak wyrazimy, transformatorem wysokich napięć poezji Słowackiego w wyzyskaniu ich dla możliwości literatury „krajowej”.

Wybór świadczył i stanowił o istocie i charakterze „powinowactwa”. Przede wszystkim już wybór wzoru podstawowego. Nie *Hymn o zachodzie słońca* więc, lecz dygresyjny poemat o Beniowskim i infernalny poemat

³ Por. J. Maciejewski, *Słowacki w Wielkopolsce. Szkice i materiały*. Wrocław 1955.

o Piaście Dantyszku staną się bodźcem i adaptowanym prototypem dla twórczych erupcji dynamicznego talentu autora *Don Juana poznańskiego* i *Mogily Kościuszki*. W wypadku *Don Juana* sprawa jest — wiadomo — nie najprostsza. Wikła ją współczynnik bajroniczny. T. Terlecki stwierdzał: *Don Juan poznański* stanowi dość rzadki przypadek jednoczesnego podlegania wpływowi dwu utworów związanych stosunkiem zależności”⁴. Niezależnie od wątpliwości, wobec których staje badacz twórczości Berwińskiego, w perspektywie naszego problemu kwestia wydaje się jednak raczej jednoznaczna. Jakkolwiek prawzór Byronowy odgrywał niezaprzeczoną rolę w uformowaniu się poznańskiego odpowiednika, poemat Słowackiego odsłonił oczom Berwińskiego te warstwy swej konstrukcji, w obrębie których rozwinąć się mogła analogiczna koncepcja wypowiedzi zaangażowanej w aktualne sprawy narodowe.

Wielkopolski demokratą odczytał w *Beniowskim*, to co było transpozycją poetyki *Beppa* i *Don Juana* na język poezji walczącej z konserwatyżmem politycznym i społecznym w Polsce, z narodowym frazesem, z zakłamaniami i obłudą; znalazł w obydwu wzorach — Byrona i Słowackiego — ten sam „chwył” w ukształtowaniu formy poematu epicko-liryczno-dygresyjnego, sposobnego do szokujących wypadków polemicznych, do wylewu ironii i sarkazmu:

Za przewodnictwem *Beniowskiego* Berwiński, jeszcze w *Spowiedzi* przyjmujący techniczny chwyt *Giaura*, jego gorycz, rozczarowanie, zwątpienie, teraz poddaje się czarowi causeur’a salonowego, który w *Beppie* i *Don Juanie* łączył uśmiech z błyskiem szpady, żart z wybuchami gniewu, liryzm z ostrą rozprawą polemiczną, stwarzał typ utworu niezmiernie ponętny przez bogactwo możliwości, przez swobodę, przez łączenie wirtuozostwa z wyraźną tendencją osobistą i polityczną. Nie ulega wątpliwości, że do *Don Juana*, którego znał na pewno [...] doszedł nasz poeta za pośrednictwem *Beniowskiego* — zapewniał Terlecki i twierdził dalej: — *Beniowski*, jak żaden inny utwór Słowackiego, w stylu, w technice kompozycyjnej wiązał się ściśle i świadomie z utworem-typem Byrona [...]. Choć Berwiński nie naśladuje oktawy Byrona i Słowackiego, jego utwór powtarza wszystkie chwytły stylowe i techniczne, stanowiące swoistość rodzaju literackiego⁵.

Nietrudno dostrzec w *Don Juanie poznańskim*, co ten utwór łączy formalnie z pierwowzorami — więc podmiotowość, stałą obecność narratora; więc znamienne popisy wiedzy, cytaty, charakterystyczne katalogi nazwisk czy tytułów; więc nawracanie od treści dygresyjnej do anegdoty i na odwrót, apostrofy, zdania wtrącone, wykrzyknikowe, eksponowaną wirtuozerię rymotwórczą itd.⁶ Dla naszego problemu nie wydaje się konieczne dalsze wylizanie szczegółowych chwytów stanowiących o podstawowej analogii między prototypami a „krajowym” poematem Berwińskiego. Zdaje się natomiast, iż należy wyszczególnić i podkreślić obserwacje następujące:

Po pierwsze, iż *Beniowski* inspirował, a *Don Juan poznański* realizuje przełamanie struktury bajronizmu w poezji krajowej. Wzór, narzucony przez „klasyczne” już dramaty i powieści poetyckie autora *Giaura* wraz z ich samotniczym bohaterem, swoistym egzotycznym sztafżem, tajemniczością i immanentnym pesymizmem, wzór, transponowany przez Mickiewicza i przez Słowackiego jako autora wczesnych powieści poetyckich, ustępuje miejsca nowej konstrukcji o cechach właściwych ostatnio wskazanym poematom aktywnej postawy walczącej, a w wyniku — nowej wersji bajronizmu, ironicznej,

⁴ T. Terlecki, *Rodowód poetyki R. Berwińskiego*. Poznań 1937, s. 221.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

„cynicznej”, a także realistyczno-konkretniej. To składnik podstawowy dla nowszej krajowej lekcji bajronizmu, związanej organicznie z krajową lekcją Słowackiego; tu właśnie Berwiński zajmuje stanowisko kluczowe w strefie poezji krajowej.

Po wtóre, iż pióro autora *Don Juana poznańskiego* wprowadza znamieną poprawkę do ideowej konstrukcji emigracyjnego prototypu. Poprawkę tę można by scharakteryzować jako cofnięcie pozytywów z wysunięciem i zaakcentowaniem negatywów. Poezja „barskiej” tradycji i ukraińskich stepów, *confessio fidei* Słowackiego w dziedzinie trwałych wartości metafizycznych czy estetycznych — to elementy, dla których brak odpowiedników w poemacie Berwińskiego⁷. Pobratymiec ideowy Dembowskiego skupia poddane przez Słowackiego środki wypowiedzi niemal wyłącznie w nabój sarkazmu i gniewu, który zwraca przeciw reakcji szlacheckiej, atakując ją z całą namiętnością radykalnego nonkonformizmu. Tak objawia się nie tylko osobista postawa twórcy *Don Juana poznańskiego*; tak dokonywa się jeszcze sprawa pierwszej w kraju wyraźnej, niewątpliwej lekcji nie *Beniowskiego* jedynie, ale całej „masy poetyckiej” twórczości Słowackiego — jako wypowiedzi radykalnie demokratycznej, deklaracji niezachwianie postępowej, sprzymierzenia i świetnego patrona demokratycznych tendencji, szukających swego wyrazu w granicach poezji krajowej. I w tym także zasadnicza, przełomowa rola twórczości Berwińskiego w dziejach recepcji, więc odczytania i zastosowania wzoru Słowackiego.

Przy takim założeniu interpretacyjnym prototypowa poetyka *Beniowskiego* okazała się dla Berwińskiego niewystarczająca. Radosna maestia, której wyrazem ten poemat, i przenikający go mimo wszystko sentyment dla epickiego uroku przeszłości czyniły wzór *Beniowskiego* za mało skupionym w radykalnej rewizji historycznej roli szlachty, za słabym w ekspresji wzgardy, gniewu i potępienia; za barwny był tu poemat ukraiński, za mało „piekielny”. Ale Berwiński znał model inny wśród wypowiedzi emigracyjnego kombatanta, model *Poematu Piasta Dantyszka*.

Na *Mogilę Kościuszki*, na „symboliczny poemat nadchodzącej katastrofy, wpłynął przede wszystkim *Poemat Piasta Dantyszka herbu Leliwa* całą niesamowitością, okropnością, potwornością wizjonerstwa⁸ — stwierdzał monografista Berwińskiego. — Z tego utworu przeszedł tu dydaktyzm, zmienił się w tendencję zbyt widoczną i nie zharmonizowaną z kształtem artystycznym [...]. Zjawia się forsowanie grozy i okropności, wyjaskrawienie szczegółów, zbyt usilne forsowanie efektu i daje rezultaty ujemne [...]. Wzór artystycznie chybiony dał replikę — mimo znacznego stopnia oryginalności — bodaj pomnażającą jego braki, pełną naiwności i prymitywizmu. Ciekawe, że nawet forma stylistyczna i wierszowa jest poniżej poziomu osiągniętego w utworach tej doby”⁹ — orzekł o poemacie Berwińskiego Terlecki.

Mniejsza jednak o wartościowanie z punktu widzenia estetycznych osią-

⁷ Terlecki formułował rzecz w sposób następujący: „Przy tym napięciu kierunkowym nastroju ogólnego, który u poety dochodził do konsekwencji skrajnych — jego poddanie się Słowackiemu odbyło się niejako po linii krawędziowej. Berwiński przejmuje z nowego mistrza, raczej jako bliskie własnym dyspozycjom rozpozna trzy zasadnicze postawy: ton gniewu i potępienia, brzmiący w *Grobie Agamemnona*, koloryt i obrazowanie grozy piekielnej *Piasta Dantyszka*, namiętną, smagającą, unicestwiająca ironię *Beniowskiego*”. Op. cit., s. 217—218.

⁸ Tamże, s. 219.

⁹ Tamże, s. 220.

nięć Berwińskiego. Dla naszego zagadnienia to ważne i istotne, że poemat Słowackiego — mimo swych może czasem nawet i wątpliwych walorów artystycznych — realizował estetykę maksymalnej, hiperbolicznej ekspresji grozy, potępienia, szyderstwa i odrazy; że — dalej — podsuwał „gotowe” klisze dla odpowiednio kształtowanego obrazu szlachty i magnaterii w kategoriach „trupich”, makabrycznych, w atmosferze „piekielności”; że otwierał możliwości dla swobodnego kracjonizmu, nie liczącego się z utartymi normami choćby i romantycznego prawdopodobieństwa, w wyższym stopniu niż wzorzec mickiewiczowski; że pozwalał na rozwinięcie poetyki koszmaru i zmyry; wreszcie, że całą swoją konstrukcją czynił funkcją tendencji antimagnackiej i antyszlacheckiej. Tak w każdym razie odczytał *Poema Piasta Dantyszka* Berwiński, tym razem dopełniając jego perspektywę pozytywnym ludowym — obrazem tego „Piasta” właśnie, tylko sugerowanego tytułem poematu Słowackiego, a już w ideologii demokratycznej kraju kreślonego wyraziście jako antyteza feudalnej przeszłości i jeszcze współczesności.

O charakterystycznym zwracaniu się wielkopolskiego demokraty do Słowackiego po wzór dla sztuki „ludowej”, sztuki ukazującej nowego bohatera historii, świadczy fragment dramatyczny *Warszawa*, widoma parafraza szekspirowskiej sceny *Kordiana* — fragment zaludniony postaciami Słusarczyków, Kowalczyków, Rymarczyków, Powroźniczków.

Zarówno podjęcie dramaturgiczne poetyki *Kordiana*, jak kontynuacja poetyki *Piasta Dantyszka*, a nawet — w tym, jakie widzimy w *Don Juanie poznańskim*, wyzyskaniu — *Beniowskiego*, pozostaną zrazu raczej bezpocemne w poezji krajowej, związane na długo z nazwiskiem Berwińskiego. Inny natomiast pierwiastek, nie tyle złączony z wzorcem strukturalnym poezji Słowackiego, ile powstały jako motyw ideowy, zamknięty w znamienym obrazie-metaforze, a podjęty również przez autora *Don Juana poznańskiego*, uzyska szeroko pojęte prawo obywatelstwa w poezji romantycznej.

Sarkastyczne strofy z *Don Juana* o „rycerzach, co pod Warszawą /Przez trzy dni stali na deszczu/ Bomb i granatów, a dnia czwartego/ Skończyli według zwyczaju/ Szlachecko-polsko-narodowego,/ Bo nie skończyli dla kraju”, kulminują w aluzji do sławnych inwektyw z *Grobu Agamemnona*. W porównaniu, jakie czyni Berwiński, mówiąc o „rycerzach” listopadowej insurekcji:

A było ich tam sto razy tyle,
Co owych synów Hellady,
Którzy... lecz o tym niech Termopile
Świadczą — kto poszedł w ich ślady?

brzmi echo rozgłośnych termopilskich strof poematu Słowackiego.

Trudno zaś, jak się zdaje, o motyw, rozwinięty w utworach wielkiego poety, który by taką zrobił „karierę” w „krajowych” dziejach recepcji jego dzieł, jak ten właśnie. W dwóch swoich warstwach: w ocenie powstania i w ocenie przeszłości Polski szlacheckiej, i w dwóch również wielkich odsyłaczach historycznych: do Termopil i do Cheronei, pilnie i umięjęnie odczytany, wielokrotnym pogłosem przesnuł się przez poezję polską lat późniejszych, aż po literacki rozrachunek z insurekcją styczniową.

Już tenże Berwiński rozwinie również reminiscencję syntetycznej wizji plastycznej Polski szlacheckiej, streszczoną do „złotego pasa” i „czerwonego kontusza”, skonstrastowanych z nagością poległego herosa Termopil.

W *Mogile Kościuszki*

Już z ramion zdarty wylot od kontusza,
Już z bioder zdarty i pas złotolity...

lecz nagość, która po zdarciu pawich szat zaświeci, nie będzie czystym i posągowym pięknem, „marmurowym kształtem”. W aurze poetyki Dantysz-kowej ów trup, zewłok szlachecki budzić będzie tylko odrazę, bez listości:

A gdy ostatnie łachmany zeń spadną,
Trup ten okropną nagością zaświeci
I pęknie z grzmotem, i w proch się rozleci,
I bez ratunku trup ów pójdzie na dno!

Nie ma miejsca dla Termopil, gdy o szlachcie mowa: pozostaje tylko hań-
ba i szpetota moralna Cheronei. Taka jest interpretacja Berwińskiego dla
dramatycznego motywu *Grobu Agamemnona*, w swej konkretyzacji histo-
rycznej objaśnionego wprost w *Don Juanie poznańskim*.

Dzieje „termopilskiego” motywu potoczą się jednak zasadniczo innym to-
rem, niż to się stało u wielkopolskiego poety. Grecki kostium historyczny —
podsunięty przez Słowackiego, wcześniej zaś przez Byrona — posłuży bo-
wiem za przebranie dla poezji narodowej irredenty. Szczególną rolę w takim
jego wyzyskaniu ideowo-artystycznym odegrał Kornel Ujejski, którego *Ma-
raton* zaprezentował możliwość odwołania się do podobnego jak Termopile
momentu jako motywu heroicznego i jako pobudki tyrtejskiej. W *Marato-
nie* tkwił — zapewne nieuświadomiony — element polemiki z „termopilską”
inwektywą, poczętą w mroku grobowca Atrydów; o genezie polemiki stano-
wił moment historyczny — wzniesienie fali spiskowych przygotowań do re-
wolucji narodowej i społecznej w r. 1844.

Gdy pod koniec szóstego dziesięciolecia, więc w miarę zbliżania się do
nowego ożywienia nurtu niepodległościowego, motyw Termopil i Leonidasa
powraca ze szczególnie nasileniem, można w tym widzieć swego rodzaju
znamienną kontaminację dwóch literackich czynników genetycznych — tego
rodem z *Grobu Agamemnona* i tamtego z *Maratonu*. Zdawać się nawet
może, iż bodziec wychodzący z wiersza Słowackiego jest nieistotny: tonacja
heroizacyjna i tendencja tyrtejska przeważa bezwzględnie nad „rozrachun-
kowym”, bolesnym, sarkastycznym tonem strof Słowackiego; niknie niemal
bez reszty to, co było ideowym nabożem metafory „złotego pasa” i „czerwo-
nego kontusza”. Wiersze o Salaminie, Platejach, również o Termopilach,
a nawet Cheronei zdają się świadczyć o podjęciu jedynie „maratońskiego”
wzorca Ujejskiego — co i o tyle może być prawdopodobne, iż poetycki roz-
siew motywu następuje przede wszystkim w strefie silnego osobistego od-
działywania autora *Maratonu*, mianowicie we wschodnio-galicyskim ze-
spole literackim, związanym z „Nowinami” i „Dziennikiem Literackim”
z drugiej połowy szóstego dziesięciolecia.

Zdaje się jednak, że po pierwsze, nie tyle tkwi w tym zjawisku polemi-
ka, ile odpowiedź: odpowiedź nowej generacji, podejmującej decyzję zma-
niania „cheronejskiej” winy przeszłości przez nowy bohaterski zryw ku wol-
ności, czego realizację przyniosą lata sześćdziesiąte (nieistotne dla naszego
zagadnienia, że w Królestwie, nie w Galicji). Po wtóre, związek ze Słowac-
kim. genezę „Agamemnonową” akcentują sami twórcy, deklarujący się jako
pełni przejęcia wyznawcy poezji autora *Lilli Wenedy*. Wreszcie, utwory
tych poetów bywają nieraz nasycone wymownymi odsyłaczami wprost do
tekstu *Grobu Agamemnona*.

W *Kadmei* wyznawał A. Pajgert:

Kocham cię, Grecjo, tak jak ciebie kochał
Wieszcz, co krwawymi serca łzami szlochał,
Wielki syn bólu, Prometeusz lacki,
Mistrz mój, kochanek mej duszy — Słowacki.

On, co nad ojców rozbudzonym domem
 Wypiewał wielki swój trenodion gromem,
 A potem, smutny, po grobach Hellady
 Jak duch przeszłości przechadzał się blady.
 Za jego śladem, duchowy wędrowiec,
 Agamemnona ja zwiedzam grobcwiec,
 O twoich świątyni oparty kolumny,
 Patrzę, skąd wieje duchów orszak tłumny,
 Lub po Elektry gajach płynę cieniem,
 Lub budzę pieśń mą twoich dzieł wspomnieniem [...] ¹⁰.

Powrót Oresta tegoż poety podejmuje więc wprost nawet frazeologiczne składniki poematu Słowackiego, rozwija je i parafrazuje, doprowadzając do nowych point poetycką interpretację motywu wprowadzonego przez wielkiego poprzednika (zresztą nie tego motywu, o który nam tutaj chodzi):

[...] Smutno mi! Tam gmach królów sterczy pięknie, dumnie,
 To mój dom! Z tego domu któż wybiegnie ku mnie?
 Chyba tylko te białe kolumny przedsienne
 Będą witały brata — siostrytce kamienne.
 Bom ja sam już kamieniem. Na biały grobowiec
 Nachylam zimne skronie, znękany wędrowiec [...]
 Już wyrzut sępiem dziobem serca mi nie szarpie.
 Straszne koło mej skroni nie latają harpie
 I ze snu już węzowe nie budzą mnie bicze [...]

Wreszcie:

[...] Wrócił do piekieł orszak Eumenidów,
 Zdjęta kłątwa, ciężąca nad domem Atrydów [...] ¹¹

Pajgert podkreśla jeszcze genetyczne związki swych poetyckich pomysłów rozwijając motyw z dedykacji *Ballady* — motyw „harfiarza ze Scios”; w utworze pod tym tytułem „harfiarz ślepy”, co „nad Egejskim stała morzem”,

[...] nie wiedział, gdy odchodził,
 Że bojowej pieśni gromem
 On nie w ludzką pierś ugodził,
 Lecz nad głuchych fal ogromem
 Porozrzucił swe rapsody
 W ciche, zimne, mętne wody [...] ¹²

W tej sytuacji powraca w nowej, właśnie pozytywnej, heroizacyjnej, tyrtejskiej wersji — jako skierowany ku przyszłości mimo antycznego kostiumu, jako program i pobudka — gorzki motyw z *Grobu Agamemnona*. Sam Pajgert opiewa więc w 1857 r. powrót Greków spod Salaminy i zapewnia:

I wiecznie, o Salamino!
 Będiesz ty chlubą dla Grecji,
 Dopóki słońce to świeci,
 Dopóki fale te płyną [...] ¹³

W *Kadmei*, swoistej kontaminacji *Termopil* i *Maratonu*, Pajgert wprowadza niejako ściślejszą egzegezę znanego motywu, bardziej przystosowa-

¹⁰ A. Pajgert, *Kadmea. Poezje*, Lwów 1876, t. I. s. 8—9.

¹¹ A... [A. Pajgert], *Powrót Oresta*. „Dziennik Literacki” 1858, nr 4.

¹² A... [A. Pajgert], *Harfiarz ze Scios*. „Dziennik Literacki” 1857, nr 53.

¹³ P... A... [A. Pajgert], *Powrót Greków spod Salaminy*. „Dziennik Literacki”, 1857, nr 94.

na do sytuacji historycznej, przemieniając aluzję do walki garstki bohaterów z przeważającą nawałą najeźdźców w motyw zemsty i walki o zwolnienie z ucisku; nie cofa się zresztą i przed wspomnieniem Cheronei:

[...] Pod Cheroneą... Po cóż, słowem kłęski
Pieśń o wolności zakańczać zwycięskiej! [...] ¹⁴

Inną jeszcze, najbardziej gorzką inwektywę Słowackiego o „kraju Helotów” — podejmuje Starkel w *Aristodemusie*:

Rzucili na mnie wyrok; rzekli: helota!
Ot, w piersiach piekło, pali mię i boli [...]
[...] pomnisz Termopile?
Tyś nie biegnął tam — a bieгло ich tyle...
Złożyli kości za wolność Hellady.
Nieśmiertelni — śmiercią legli od zdrady...
Tyś nie biegł, ty — helota! ¹⁵

W replice na inwektywę z *Grobu Agamemnona* rozwija więc Starkel motyw śmierci za wolność ojczyzny — właśnie heloty w bitwie pod Plateą. Poemat kończy obrazem:

[...] Leżał helota. Do nieba zwróconą
Miał twarz, a w koło przednich Persów grono,
Zakluty na śmierć ¹⁶.

Podobnie repliką na wyrzut Słowackiego, lecz już nie przybraną w kostium antyczny — a może i na sarkastyczne strofy Berwińskiego — wydaje się Pajgerta *Pułk Działyńskich*, w którym pobrzmiewają echa frazeologii wielkiego poety, lecz niejako odwrócone, gdy dotyczą spełnionego bohater-skiego czynu prostych żołnierzy insurekcji kościuszkowskiej w polskich Termopilach:

[...] Po sam brzeg Wisły sięga trup olbrzyma.
Pułk — co się w szyku i po śmierci trzyma [...]
Pułk do spiżowej podobien kolumny,
Co chociaż runie, lecz w bryzgi nie pęka [...]
Cześć bohaterom! Ich sława trwać będzie
Jak owych trzystu termopilskich Greków [...] ¹⁷

Skondensowanym w swej wymowie patriotycznej, przejrzywym w swym sensie aktualnym podjęciem jakiejś „sumy” motywów pobudzonych do życia przez poemat Słowackiego i rozszanych w wierszach krajowych poetów nowej generacji wydaje się utwór z innego kręgu terytorialnego, mianowicie ogłoszony w „Tygodniku Ilustrowanym” wiersz *Tessalianka* Ilnickiej. Podmiotem lirycznym tutaj Greczynka nowożytna, prawnuczka dawnych Hellenów, co w przededniu wznowionych walk o wolność przyzywa pamięć heroicznych dokonań wielkiej przeszłości; „Tessalianka czarnowłosa” czeka „na brzegach greckich mórz”:

Niech z Termopilów wiatr przyleci
Pierś mi owionąć grecką [...]
Siostrzyca Klefta, czekam fali,
Co drga przy Salaminie [...]

¹⁴ A. Pajgert, *Kadmea*, jw., s. 30.

¹⁵ [J. Starkel], *Aristodemus (Epizod z greckich bojów)*. „Dziennik Literacki” 1860, nr 57.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ [A. Pajgert], *Pułk Działyńskich*. „Dziennik Literacki” 1859, nr 32.

Wszystkie starej Grecji duchy
Od razu mnie usłyszą.
I z niebios, ziemi, gór, przepaści
Moc taka wyjdzie święta,
Że na półbogów znów namięści
Ilotów niemowlęta [...] ¹⁸

Tak rozpowszechniony motyw mógł się już stać podatny na konwencjonalizację; oderwany od swej znamiennej genezy, zobiektywizowany, a już kiedyś rozwinięty — niezależnie od swej lirycznej konstrukcji i pobudzającej tendencji tyrtejskiej — w sekwencji obrazów w *Maratonie* Ujejskiego, skusił Falańskiego do stworzenia szerokiego epickiego obrazu Termopil w utworze pod takimże tytułem ¹⁹. Przedsięwzięcie Felicjana wypełniało niejako ciałem schemat historyczny motywu, obdarzało realiami, rozwijało możliwości epicko-narracyjne tkwiące w nim implicite, stanowiło paralełę dla epickich strof Ujejskiego, lecz związaną właśnie z termopilskim, tak powszechnie cytowanym przykładem dziejowym. Ale oprawa liryczna, w jakiej zamknął przyszły autor *Althei* swe epickie malowidło, oddalało poemat — a wraz z nim i motyw podjęty — od sensu, dla którego taką żywotność zdobył motyw termopilski w poezji przedstyczniowego dziesięciolecia. Stąd i zamysł, i jego realizację uznać wypadnie za boczny, klasycyzujący pęd poetycki w dziejach motywu, wykorzenionego tym razem z gleby, na której wyrósł zarówno poemat Słowackiego, jak cytowane utwory zaangażowanej poezji krajowej.

U twórców zaś właśnie najsilniej zaangażowanych w sprawę walki o zwolnienie narodu nie dochodzi do głosu potrzeba szerokiego opowiadania o bohaterstwie Leonidasowej drużyny: motyw „termopilski” uległ w swej treści ideowej tak głębokiemu przyswojeniu, że wystarcza prosta, lapidarna aluzja, by sens wzmianki odsłonił się w swoim zobowiązującym znaczeniu — jako postulat i niemal jak przysięga. Tak bywa u poety, który w parę lat później dał własną śmiercią świadectwo najgłębszej wierze młodej generacji, jaką reprezentował — u Romanowskiego. W wierszu *Na dziś* z 1860 r. przyzywał już przyszły powstaniec „Leonida śmierć na Termopilach” ²⁰; w inauguracyjnym zeszycie „Czytelnia dla Młodzieży” na rok 1861 — nadchodzący rok zboczonych krwią manifestacji warszawskich — zwracał do młodego pokolenia apel:

Naprzód! Bóg z nami — naprzód, polska młodzi!
Imieniem Świętej wita cię rok nowy:
I życzę tobie, niechaj się odrodzi
W twej szczerej piersi duch Leonidowy ²¹.

Wymowny komentarz, przejrzyście odsłaniający i genezę, i perspektywy historyczne sprawy, której symbolem stał się w dziesięcioleciu przedstyczniowym motyw *Termopil*, a przekonywająco określający miejsce, jakie Słowacki zajął w świadomości ówczesnej, przede wszystkim zaś — co tutaj szczególnie ważne — wyjaśniający ostatecznie, jak dalece i jak istotnie właśnie *Grób Agamemnona*, w nim zaś gorzkie strofy „termopilskie” wyznaczyły wówczas „model” twórczości wielkiego poety — taki komentarz przy-

¹⁸ M. Hlnicka, *Tessalianka*. „Tygodnik Ilustrowany” 1859, nr 12. (Również „Dziennik Literacki” 1859).

¹⁹ Felicjan, *Termopile*. „Czas”. Dodatek miesięczny. 1857, t. VI, s. 100—147.

²⁰ M. Romanowski, *Na dziś*. „Dziennik Literacki” 1860, nr 45.

²¹ M. Romanowski, *Z nowym rokiem*. „Czytelnia dla Młodzieży” 1861, nr 1.

niósł artykuł zamieszczony w 1860 r. w lwowskim „Dzienniku Literackim”, lecz nadeszły skądinąd, jako znak solidarności z dążnościami grupy galicyjskiej młodzieży, bo pochodzący spod pióra T. T. Jeża. W artykule *Do autora „Zapisków literackich”*, jak kiedyś Dembowski przeciw ekлекtyzmowi, występując przeciw „bezstronności” w imię czynnego zaangażowania, powoływał się Jeż na przykład wielkich poetów romantycznych jako twórców wyrażających określone stanowiska ideowe, jako pisarzy politycznych.

„Trzej duchowi nasi przewodnicy wyrażają trzy stronnictwa — pisał. — Pierwszy hetmani pospolitemu ruszeniu gminu szlacheckiego, drugi ludowi, trzeci panom. [...] Śpiewakowi *Pana Tadeusza*, a w *Panu Tadeuszu* zajadów i uczt szlacheckich, odpowiada śpiewak *Grobu Agamemnona*:

Na Termopilach bez złotego pasa,
Bez czerwonego leżał trup kontusza,
Ale jest nagi trup Leonidasa [...]
Ojczyzno! póki ty duszę anielską
Będziesz więziła w czerepie rubasznym,
Póty kat będzie rąbał twoje cielsko.

I woła w uniesieniu miłości dla tej, której dusza jest anielską, a czerep rubasznym, takim rubasznym, jak Maćki, Konewki etc., jak podkomorzowie, wojscy, Sopicowicze, żeby ją rozbudzić:

Sięgnę do wnętrza twych trzew i zatargam,
Szczeknij z boleści...

I woła o przekleństwo dla siebie, przekleństwo, którego niewolnica, dlatego że niewolnica, rzucić na syna nie może. On jej ukazuje Leonidasową drogę. [...] Szlachcic-rubacha, gdy zobaczy, że nie przelewiki, zrzuci na zawsze i ze wszystkim, jak już tego czasami i częściowo dawał dowody, złoty pas i czerwony kontusz i stanie nago, duszą anielską ożywiony. W tym spoczywa zagadka naszej przyszłości. Ale póki się ta zagadka nie rozwiąże, Mickiewicz wyobraża jedno, Słowacki drugie stronnictwo, Krasiński wyobraża trzecie”²².

Wystąpienie T. T. Jeża — nie odosobnione, bo rzucone na tło szerszej polemiki o wartość i sens ideowy twórczości Słowackiego — przytoczyliśmy przede wszystkim dlatego, że podstawą interpretacji poezji wielkiego twórcy i stosunku do niej były w nim strofy *Grobu Agamemnona*, te same, które tyle spowodowały replik poetyckich, związanych z motywem „termopilem”. Ale Jeż spoza motywu tyrtejskiego wydobywał znów sens krytyczny, odnawiał w pamięci te akcenty, które wносиła metafora „złotego pasa” i „czerwonego kontusza”.

Powrócą one w poezji z dramatyczną siłą w tragicznym roku sześćdziesiątym trzecim. Na pierwsze bowiem niepowodzenia akcji zbrojnej powstania styczniowego, na konsekwencje stanowiska Białych w insurekcji, na drastyczne objawy kunktatorstwa przywódców i tchórzliwej anarchii wśród niektórych zgrupowań szlacheckiej partyzantki — powróci ów motyw z *Grobu Agamemnona*, który ustąpił w cień przed postulatywnym rozwojem heroicznego motywu Leonidasowego: motyw *Cheronei*.

Spod Cheronei — to tytuł wiersza Bałuckiego, ogłoszonego w tymże „Dzienniku Literackim” w 1863 r. Związek myślowy z utworem Słowackiego podkreślało już motto:

Na Termopilach? Nie, na Cheronei
Trzeba się memu załamać koniowi.

²² T. T. J., *Do autora „Zapisków literackich” (Bezstronność: choroba mózgowa)*. „Dziennik Literacki” 1860, nr 57.

Powracał zresztą i obraz „ślepego harfiarza z wyspy Scios”, i „maratoński” chwyt posłannika wieści o walce stoczony — posłannika, który

Bez oręża i w niemej boleści
Jak niewolnik głowę na dół chyli
Wobec starca, co pyta o wieści [...],

wracało wreszcie inwektywne miano „Helotów”. Wiersz kończył się dramatyczną klątwą harfiarza:

Mnie nie bawić dłużej wśród Helotów
Skajdanionych, ja umierać gotów.
Miast pieniążka w sine usta kładę
Klątwę dla tych, co gubią Helladę²⁵.

Na tle sytuacji w powstaniu styczniowym stoczony zostanie także ostry bój poetycki o Słowackiego, o jego rację ideową. Kryterium w sporze stanie się i tym razem stosunek do *Grobu Agamemnona*: ten utwór, a w nim już nie tyle motyw Leonidasowy, ile obdarzony siłą społecznego oskarżenia ów motyw inny, przypomniany przed kilku laty przez T. T. Jeża, a niegdyś podjęty przez Berwińskiego — motyw „złotego pasa i czerwonego kontusza” — będzie punktem centralnym polemiki, posiadającej dla współczesnych jasne znaczenie i pełny walor aktualności. Opublikowana w konserwatywnym „Czasie” *Odpowiedź na wiersz Juliusza Słowackiego „Na grobie Agamemnona”*, opatrzona od razu jako mottem tym właśnie cytatem z utworu Słowackiego („Bez czerwonego leży trup kontusza”), zarzucał „zgasłemu wieszczowi, stynnemu pieniom, podróżami i cierpieniem”, iż:

Porównań szczytnych chciwy
I w wyborze nieszczęśliwy:
Uwielbiał Leonidasa.
Że bez kontusza i pasa!

Autor wiersza powoływał się na historyczny przykład Rejtana („Mąż ów kontuszowy złoty”), który „Grecji przypomniawszy chwile, tam powtórzył Termopile”, zwracał się do „wieszczca, natchnień świetnych syna”, z wyrzutem i z wezwaniem:

Śledz narodów obu dzieje,
Jakąż ujrzysz w nich różnicę:
Oni mieli Cheroneję.
My mieli Maciejowice!
W ich posady wróg — niezgody.
Macedończyk kłęski siał;
I na nasze też zagrody
Padł trzechkrotny gromu strzał!

I zapewniał:

Więc nasz żupan wart chlamidy,
Karabela godna dzidy;
A te świetne gdzieś kontusze.
W pleśni wieków nadbutwiały.
Przypomną nam animusze
Starej Polski, godnej chwały!
Odmieńcie ją, jak marzycie:
Wspanialej nie utworzycie!

²⁵ M. Bałucki, *Spod Cheronei*. „Dziennik Literacki” 1963, nr 33.

Rymowana polemika kończyła się wybiciem podkreślonej rozstrzelonym drukiem pointy:

Słynny wieszczu! powiem Tobie,
Tobie, coś nienawidził kontusza i pasa,
Że nasz Rejtan w kontuszu wart Leonidasa²⁴.

Z natychmiastową repliką pospieszyły demokratyczne pisma, krakowska „Kronika” i lwowski „Dziennik Literacki”, solidarnie publikując zdecydowany wiersz Władysława Wagi *Pamięci Juliusza Słowackiego*. Była to apologia Słowackiego jako twórcy *Grobu Agamemnona*, obrona tego utworu, a ostra odprawa dana konserwatywnym obrońcom szlachetczyzny, zakończona wymownym aktualnym akcentem oskarżenia.

Waga parafrazował zatem wiersz Słowackiego:

Wywlokłeś przed nich trup Leonidasów,
Co w nagiej pięści ścisnął grot skrwawiony.
I zawołałeś do złocistych pasów:
„Na Termopile, narodzie zhańbiony.
Na Termopile” — lecz brzęki łańcucha
Pieśń twa zgłuszyły, bo nie było ducha [...]
A były lśniące pasy na żupanie
I karabele pradziadowskie były...

i zamykał swój utwór gorzkim stwierdzeniem wysnutym z doświadczeń ostatniego powstania:

A nowożytny dziś Leonidas
Bez mieczów przecie pobiegł na harce.
Nie dały broni pozłociste pasy,
Z kijem poczęto i w prostej czamarce [...]
Za dawne grzechy i jasne kontusze...
Na szubienicy giną wielkie dusze!²⁵

Po ostatecznej klęsce powstania cichną bezpośrednie echa wiersza Słowackiego zamiera życie motywów wniesionych przez *Grób Agamemnona*, a tak mocno wrosłych w świadomość dwóch generacji poetów. Dalekim pogłosem inwektyw i apeli ze słynnego utworu pobrzmiwa jeszcze jeden utwór — Bałuckiego, powstały w 1864 r. wiersz *Tułaczowi*. Wprawdzie jeden tylko odnośnik do frazeologii *Grobu Agamemnona* znajdziemy w jego tekście — gorzkie przezwanie „Helotów“, wprawdzie znikło w wierszu wyróżnienie stanowiska Słowackiego wobec sprawy klęski narodowej, lecz w ostatecznej instancji utwór Bałuckiego stanowi jeszcze jedno odwołanie się do tej samej sytuacji, która leżała u genezy *Grobu Agamemnona* i strof Berwińskiego:

Lat temu trzydzięści
Kilka mija — przez słupy graniczne
Przeszło wojsko, wojsko było liczne.
Uzbrojone, a bez walki przecie
Wrogom z własnej ziemi ustąpiło.

²⁴ A... z J... K...i, *Odpowiedź na wiersz Juliusza Słowackiego „Na grobie Agamemnona”*. „Czas” 1863, nr 255. (Por. również W. Hahn, *Juliusz Słowacki w poezji polskiej*. Wrocław 1955, s. 41—43).

²⁵ W. Waga, *Pamięci Juliusza Słowackiego*. „Kronika” 1863, nr 59. (Również „Dziennik Literacki” 1863, nr 96). (Por. W. Hahn, op. cit., s. 44—45).

Nie zużytą w boju broń złożyło
I rozeszło się tułać po świecie,
Nie zakrywszy ręką z wstydu twarzy [...]

Lecz i teraz, kiedy

Garstka tylko dzielnych, garstka mała
Z łańcuchem się krwawo szamotała
I budziła wysiłkiem rozpaczy
Niewolników śpiących przy łańcuchu.

i kiedy — jak stwierdza poeta:

[...] znów cisza w niewolników tłumie —
Cisza straszna — bo duch nie rozumie:
Czy w tej ciszy śmierć, czy życie leży?
Czyli wyda gady, czy rycerzy?

autor wiersza, zadedykowanego nowym tułaczom, przyjmuje postawę podobną do tej, która znalazła wyraz w dramatycznym poemacie Słowackiego:

Nie dziw mi się, że tak czoło chmurzę,
Że się waszą nędzą nie rozczuję,
Ale prawdę ostrą, dokuczliwą
Rzucam wam jak oset za koszulę,
By was gnała, jak ostroga konia,
Tu, na powrót, na ojczyste błonia²⁶.

Poezja Słowackiego widziana przez pryzmat *Grobu Agamemnona* była więc w oczach drugiej i trzeciej generacji romantycznej w kraju poezją bądź nie znającej kompromisu pobudki tyrtejskiej, bądź równie bezkompromisowej krytyki i rozrachunku. W obydwu wypadkach wspierała własne dążenia młodych, współuczestniczyła w organizowaniu ich wypowiedzi, pełnej szczerego nonkonformizmu, patriotyzmu, odwagi. „Kult Słowackiego“ stawał się natomiast dla żywiołów konserwatywnych czynnikiem „negatywnym“, niezdrowym, rozstrajającym — odwołującym od solidarystycznej, reakcyjnej koncepcji narodu i społeczeństwa, od kwietystycznego trwania w uwielbieniu dla szlacheckich „cnót“ przeszłości, jak to zalecała w literaturze przede wszystkim tradycjonalistyczna gawęda szlachecka „kontuszowa“ — i prozatorska w rodzaju Rzewuskiego i Chodźki, i rymowana w rodzaju uprawianym przez Wincentego Pola, kiedy zapomniał, że był niegdyś twórcą *Pieśni Janusza*.

Autor *Pacholecia hetmańskiego* właśnie przeciwdziałał „destrukcyjnemu“ wpływowi krytycznej poezji twórcy *Podróży na Wschód*, gdy zwracał się w noworocznym numerze „Czytelni dla Młodzieży“ z 1860 r. do młodych „zagrożonych“ oddziaływaniem lwowskiego środowiska literackiego wyznawców Słowackiego, z wierszem *Godło życia*, w którym głosił:

Wiernie stanąć u przeszłości —
Jak krew ze krwi, jak kość z kości —
I sumiennie poczić dzieje,
A w świat przyszły siać miłości
Ziarna, wiary i nadzieje [...]
Nie poranić, nie podwoić,
Lecz miłością bole koić:
Pracą ducha uszlachetnić
I uwiecznić, i uświetnić —
To zadanie zacnej młodzi...²⁷.

²⁶ M. Bałucki, *Tułaczowi*. (Poezje, Kraków 1887, s. 239—240).

²⁷ W. Pol. *Godło życia*. „Czytelnia dla Młodzieży“ 1860. nr 1.

W rymowanej odezwie W. Pola brzmiały echa *Psalmów przyszłości* Kraśńskiego — na przekór wielbionej przez młodzież *Odpowiedzi* Słowackiego. Były przecież w dziełach wielkiego twórcy takie pierwiastki, o które zaczepić mogła także miłość dla przeszłości narodowej, gdy chciała — jak zalecał autor *Mohorta* — „sumiennie pocześć dzieje”. Podsuwały je m. in. takie utwory Słowackiego, jak *Jan Bielecki*, *Zmija*, jak epicka warstwa *Beniowskiego*, jak wreszcie dramaty — choćby już spopularyzowany *Mazepa*.

Podstawą dla kreacji odpowiedniego typu twórczości, pozostającej pod niewątpliwym wpływem Słowackiego, stały się w pierwszym rzędzie jego powieści poetyckie, przede wszystkim — cieszący się już raczej powszechnym uznaniem i popularnością *Jan Bielecki*. Nietrudno znaleźć dowody bezpośredniego oddziaływania tego poematu. Niezależnie od aktualnego sensu ideowego utworów, którym kształtu używał poemat o Janie Bieleckim — a sens w tym wypadku byłby niejednoznaczny — powieść poetycka Słowackiego podtrzymywała w literaturze krajowej trwanie gatunku o długim i bogatym w poezji romantycznej żywocie. Zjawisko „powieści poetyckiej”, ukształtowanej w sferze romantyzmu, było już w zasadzie w szóstym dziesięcioleciu zjawiskiem o cechach epigońskich. Żywot gatunku podtrzymywało jednak jeszcze przede wszystkim oddziaływanie wzorca Słowackiego.

Gdy chodzi o wzór *Jana Bieleckiego* (zresztą przy wyraźnym współdziałaniu innych „powieści” poety, zwłaszcza *Zmii*), podsuwał on pewne możliwości aktualnie ważne. Wbrew „radziwiłowskiej” czy „kwestarskiej”, tradycjonalistycznej w najbardziej wstecznym rodzaju gawędzie „kontuszowej”, powieść poetycka Słowackiego była „formą nośną” dla tradycji rycerskiej; odwoływała się do przeszłości „pełnej chwały”, do czasów Batorego, *Kozaczyzny*, Jana Kazimierza, konfederacji barskiej, do tradycji krwawych bojów z Tatarami, z Turkami, wznawiała wizję potężnych obronnych zamków, rozsnawiała romantyczne krajobrazy stepów, jarów, szerokich przestrzeni pełnych zieleni, błękitów, wód bystrych i potężnych, porohów, wysp, wreszcie Czarnego Morza. Obdąrzała „szerokim oddechem” poezji romantycznej i dźwięczała brzękiem rycerskiej zbroi — nie zgiełkiem pijanych sejmików ani też trzaskiem szkolnej różeczki święconej imieniem Ducha Świętego. W innym zaś — nie mniej ważnym — względzie podsuwała wzór formalny, odznaczający się większą dyscypliną artystyczną (mimo wszystko) aniżeli rozlewna i rozgadana gawęda. Nie znaczy to zresztą, jakoby istotnie wyzyskanie tego formalnego wzorca przyniosło szczególnie wydatne wyniki artystyczne. Przy uwzględnieniu skali talentu zainteresowanych pisarzy wystarcza tu sygnał w postaci motywu i ogólnej ramy formalnego ujęcia w kształt rymowanej powieści poetyckiej.

Niektóre z takich utworów stanowią wprost parafrazę obrazu z *Jana Bieleckiego*, podjętą od pewnego punktu i rozwiniętą już dalej w kierunku swoistym, zgodnym z własną — w tym sensie „oryginalną” — intencją i koncepcją ideową rymotwórcy. Tak np. *Nieproszeni goście* Platona Kosteckiego „rozwijają” obraz uczyty na zamku w Brzeżanach, gdzie Sieniawski gości sproszoną z okolic szlachtę:

Sieniawski gońców rozesłał w sąsiady,
Zaprosił szlachtę na zamek w Brzeżanach,
Świetne, serdeczne wyprawia biesiady,
Strumieńmi płynie wino w roztruchanach.

Ale utwór Kosteckiego pozbawia motyw „brzeżański” całego „jadu”, przeobrażając go w pozytywny, idealizowany obraz rycerskiej gotowości magnata do obrony krainy i podkreślając wspólnotę „rycerskiej potrzeby”, jednoczącej

Sieniawskiego ze szlachtą... i ludem. Zagon tatarski wszystkich na koń sadza (choć zrazu „temu się głowa, temu noga słoni“), a skuteczny wypad uwalnia brańców z jasyru. Powieść kończy apoteoza, nie wolna od akcentów solidarystycznych zwróconych przeciw „ruskim“ separatystom.

Ku Sieniawskiemu bowiem

[...] ciśnie się rzesza, z rąk czarnych wyrwana,
Sypie mu łzami, całuje kolana.
On sypie złotem, serca wziął w zdobyczy
Od tych, co mienie swoje postradali,
Których potomki dzisiaj żyją cali
I zapomnieli, kto ich ojców bronił,
Dla nich bogactwa, krew i życie strwonil²⁸.

Mało ciekawej parafrazy pióra „polsko-ruskiego“ pisarza można jednak przeciwstawić znacznie bardziej twórcze pomysły Romanowskiego. O wczesnych zainteresowaniach przyszłego autora *Dziewczęcia z Sącza* powieściami poetyckimi Słowackiego świadczy już choćby jego krytyczny rozbiór *Żmii* z 1854 r.²⁹ *Łużeccy* z r. 1856 sygnalizują charakterystyczny moment rozwoju gatunku ożywionego przez oddziaływanie poetyki Słowackiego bardziej niż jakiegokolwiek innej. Jedynie urok poematu Malczewskiego współdziała wówczas z czarem „ukrainnych” powieści poetyckich twórcy *Żmii* i *Beniowskiego*. Właśnie — *Beniowskiego* także, którego poetyczne pierwiastki epickie włączają się do struktury obrazowej powieści poetyckich zbudowanych na planie konstrukcyjnym raczej *Jana Bieleckiego*, lecz wyzyskujących szerokie, stepowe horyzonty wielkiego poematu, rozwinięty tam (a poczęty przez *Marię*) mit literacki Ukrainy polsko-kozackiej, po której pozostały rozsiane wśród błękitnych pól kurhany i pieśni lirników — mit wolnej i rycerskiej ziemi, skropionej krwią i stratowanej kopytami walczących zbrojnych watah i chorągwi. Taka Ukraina — jak potem u Sienkiewicza w prozie — staje się wówczas tłem i stafażem dla opowieści o zdradzie i o bohaterstwie rycerzy:

A dziad już zagrał i śpiewa żałośnie,
Że tam, na stepie, mogiła urosnie,
A w niej się skryje Ukraina cała,
Dawne jej szczęście i jej dawna chwała.
Bo już Wyhowski orężem nie włada,
A w Ukrainie dzisiaj czarna zdrada...
Nucił i płakał, wszyscy go słuchali
I z zadumaniem dookoła stali.

A każdy swego coś nadybał w dumie:
Miłość i sławę, bój przy wichrów szumie
I zapomniane już na stepach jazdy...
Dziad śpiewał... W górze przyświecały gwiazdy...³⁰

Znamienne bywają inne jeszcze aliaże „wpływów“ w zasięgu oddziaływania Słowackiego. Tak poważną rolę w twórczości Romanowskiego odgrywa Słowackiego *Duma o Waclawie Rzewuskim*. Na przybliżonym schemacie wersyfikacyjnym tego utworu opierają się takie wiersze młodego poety, jak

²⁸ Platon K. [Kostecki], *Nieproszeni goście*. „Nowiny” 1854, nr 59. (Także w zbiorze *Tęcza. Zbiór poezyj*. Lwów 1857, s. 58—62).

²⁹ Por. B. Gubrynowicz, *Nieznana rozprawa M. Romanowskiego o J. Słowackiego „Żmii”*. „Słowo Polskie” 1920, nr 599—600.

³⁰ M. Romanowski, *Łużeccy*. „Dziennik Literacki” 1856, nr 11—23.

Bulawa Rewery i Jeniec, świadczące o bezpośrednim oddziaływaniu wzoru. Jego *Farys — nie Arab* stanowi nową, własną Romanowskiego wersję fascynującej legendy romantycznego emira-powstańca. W tym zespole utworów z lat 1857—1860 interesujące jest cofnięcie się drogą skojarzeniową od Rzewuskiego z XIX wieku, *Rewuchy*, do innego — w bardziej zamierzonych już dziejach — Rzewuskiego — *Rewery* i podjęcie (w *Jeńcu* z 1858 r.) próby stworzenia fikcyjnego bohatera o charakterze analogicznym w utworze o podobnej zresztą również budowie wierszowej (choć w strofach 6-wierszowych, zbliżonych do sestyny, gdy znów *Farys — nie Arab* zamknięty jest w strofach 8-wierszowych, przypominających oktawy *Beniowskiego*). Nie chodzi tu wszakże o sprawę prostego naśladownictwa pojedynczego utworu; rzecz w tym, iż przy silniejszym oddziaływaniu określonych wierszy Słowackiego — to *Bieleckiego* czy *Żmii*, to *Dumy* o *Wacławie Rzewuskim* — znajdujemy się w sferze jakiegoś ogólniejszego działania wzorca poezji wielkiego romantyka, jej atmosfery nastrojowej, charakteru obrazów, nawet frazeologii. Gdy w *Jeńcu* pisze Romanowski:

Na polu stadnina tam pasła się chana
On dosiadł bieguna, a droga mu znana:
Po gwiazdach, po wietrze ją czuje...³¹

a w wierszu *Farys — nie Arab*:

A gdy nań zarzał białonóżka wrony,
Dwaj mu siadały na ramionach ptacy
I pędził Farys koniem w stęp zielony.
Pędził, by odżyć — za nim w czwał kozacy,
I tak lecieli, nie bacząc, gdzie, po co,
I nie wracali na zamek aż nocą,
Koniom na grywy opuszczali wodze,
Farys mogliom kłaniał się po drodze...³²

nietrudno odnaleźć echa poematów Słowackiego (przeważających nawet w ostatnio przytoczonym utworze nad reminiscencją podstawową z Mickiewicza). Rzecz także i w tym jeszcze, że ukraińno-rycerska i ukraińno-kozacka aura wiadomych poematów kojarzy się w takiej recepcji z atmosferą orientalną innych powieści poetyckich Słowackiego, jak *Arab* czy *Szanfary*, i że choć nie można zaprzeczyć oddziaływaniu Byrona czy znów Mickiewicza z *Sonetów Krymskich* i *Farysa*, przecie „reżyserem poetyckim” powstających w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wielu utworów rycersko-kozacko-orientalnych w galicyjskim kręgu ostatniej generacji romantycznej — jest właśnie autor *Beniowskiego*.

Wymienić tu można tytułem przykładu — poza Romanowskim — Jana Kantego Turskiego *W jasyrze*, Adama Belcikowskiego *Synów wolności*, Ernesta Buławy *Perłę*, Adama Pajgerta *Pokutnika*. Rozpatrywane pod kątem filologicznej „wpływologii”, utwory takie sprawiają badaczowi kłopoty. Każdy z nich zbliża czytelnika swym charakterem do innego bezpośredniego wzoru — to do Byronowego *Giaura* czy *Korsarza*, to do *Żmii* czy *Jana Bieleckiego*, to do Mickiewicza to znów np. przypomina *Księcia niezłomnego* (w wersji Słowackiego). Ale choćby i wśród innych, znajdujemy w nich zawsze reminiscencje ze Słowackiego, jak w *Synach wolności*³³ Kordiano-wski motyw spisku na życie „tyrana” (zresztą i *Perła* Buławy opatrzona

³¹ M. Romanowski. *Jeniec*. „Dziennik Literacki” 1858, nr 123.

³² M. Romanowski. *Farys — nie Arab*. „Dziennik Literacki” 1860, nr 9—10.

³³ A. Belcikowski, *Synowie wolności*. (*Ballada*). „Dziennik Literacki” 1862 nr 22.

jest mottem: „Zabić tyrańca to zabić szatana“), w tym samym i w innych poematach całe obrazy czy też całe ustępy liryczne, w których nie można nie dosłyszeć echa frazeologii autora *Ojca zadżumionych*.

W *Pokutniku* Pajgerta;

Młodzieńcze! Ty chcesz starca usłyszeć przygody?
A więc będę ci jękiem sączył w umysł młody
Straszne dzieje. Ot, takich nie wydrzeć z pamięci,
Bo gdy robak wyrzutu w sumienie się wkręci,
Już zapomnieć nie można [...]
O Allach! Wielki Allach! Czemuż łyzy gorące,
Co dawno krew obmyły na żelazie mojem,
Zbrodni z duszy nie mogą zmyć swym gorzkim zdrojem!³⁴

W *Jasyrze* Turskiego:

Krwawi się słońce jak serce w rozpacz
I tam podziemnym idzie świecić ludom:
Tam może życie i szczęście zobaczy,
Tu się daremnym przypatrywać trudom
Z żalu nie może, bo tu śmierć po śmierci
Cecorskie pola w cmentarzy świat zmienia [...]
Piękne się kwiaty tam na wschodzie rodzą.
Pod skwarnym niebem — pięknie, bujnie wschodzą
I wdzięk ich oko i serce rozności,
I silniej ujmie niż kwiaty pamięci.
Woń ich upaja szaloną rozkoszą,
One na duszy sny marzenia płoszą
I wiodąc z sobą w nie znane wprzód światy,
Taką cię z sobą namiętnością zwiążą,
Iż w samo piekło za tobą podążą...³⁵

Perła Buławy:

O nie patrz, luba, w te dymów pożary —
Ja cię mdlejącą przytulam do łona —
Tam, w górze, zawsze bezbronnym obrona!
Wiatr spopielone tyraństwa już mary
Rozwia! O, patrz w te dymów pożary...
Lecz patrz — za nami, tam, dwanaście łodzi
Ściga! To bracia moi, to rybacy! [...]
Lecz słońce wschodzi i jasne promiona
Słupem ognistym rzuca w pian tych łona.
Patrz! [...] ³⁶

Jeżeli więc — jak stwierdzamy — poszczególne utwory sprawiają „wpływologiczne“ zmartwienia, to zestawione ze sobą i „zsumowane“, jeśli tak to nazwać wolno, ujawniają, co następuje. Powstające dość liczne poematy o charakterze formalnym powieści poetyckich, obdarzone wydatnymi rysami poematów rycerskich i kozacko-ukrainnych, również poematów orientalnych (na tle Krymu, wysp greckich, Carogrodu), posiadają wprawdzie szeroko rozrzucone korzenie swej genealogii, sięgając takich warstw tradycji literackiej, jak twórczość Byrona, Malczewskiego, Mickiewicza i Słowackiego, ale głównym prze-

³⁴ A. Pajgert, *Pokutnik*. (Poezje, Lwów 1876, t. I, s. 54—65. Utwór datowany: 1854 r.).

³⁵ J. K. Turcki, *W jasyrze*. Kraków 1862 (Osobne odbicie z „Niewiasty”), s. 5, 31.

³⁶ Ernest Buława, *Perła. Powieść wschodnia*. (Poezje studenta, Lipsk 1865, t. III).

wodem dla płynących stąd soków, dla jeszcze żywotnych impulsów twórczych jest w ogólności właśnie dzieło Słowackiego.

W ten sposób i na tej drodze zapewnione zostaje trwanie gatunku w literaturze lat pięćdziesiątych i początku następnego dziesięciolecia, a o jego cechach, gdy chodzi o temat, tło, niektóre wątki, dominujące układy obrazów, bohaterów, nastroj, nawet frazeologię, a przeważnie i ustrój wersyfikacyjny (najczęstszy jedenastozgłoskowiec 5 + 6), decyduje fakt przejścia i przefiltrowania tradycji romantycznej powieści poetyckiej przez atmosferę *Bieleckiego, Żmii, Araba, Beniowskiego*.

Wreszcie — w tenże sposób i na tejże drodze powstaje i trwa przez okres około dziesięciu lat, znowu aż po powstanie styczniowe, pewna szczególna odmiana powieści poetyckiej, mianowicie taka, która przybierając bądź kostium historyczny polski, względnie polsko-ukrainny (czy podolski) bądź kostium egzotyczny, orientalny, skupia uwagę na problematyce moralno-patriotycznej, zwłaszcza na zagadnieniach zdrady i heroizmu, w szczególności zaś na postulecie niezłomnego trwania przy obowiązku narodowym wbrew pokuszeniom obcym, wbrew pokusom „urody życia“, wbrew słabości wewnętrznej i pragnieniu spokoju — i która na takim tle wysuwa pozytywny ideał rycerskiej gotowości i aktywnej postawy, poszukując dla niego często wzoru w przeszłości Polski „rycerskiej“.

Taka więc była wówczas i „lekcja“ dzieł Słowackiego, i własna w pokoleniu galicyjskich romantyków szóstego i początku siódmego dziesięciolecia poetycka realizacja tej „lekcji“, uwarunkowana i tym razem ostatecznie przez postawę ideową grupy literackiej, uznającej w Słowackim swojego — również w tym względzie — mistrza i przewodnika.

Obok powieści poetyckiej o charakterze zasadniczo epicko-narracyjnym inna jeszcze jej postać, wykształcona już w okresie „klasycznym“ romantyzmu, znalazła kontynuację w polistopadowej poezji krajowej, zwłaszcza w tym samym czasie, o którym tu przede wszystkim mowa. Dotyczy to mianowicie takiej jej konstrukcji, która obok narracji epickiej dopuszcza do wątku opowieści mniej lub więcej szeroko rozwinięty komentarz liryczno-refleksyjny. Nie jest to w tym wypadku kompozycja typu *Don Juana* czy *Beniowskiego*, lecz taka, w obrębie której warstwa epicka oddziela się od liryczno-refleksyjnej, często wyróżniona także odmienną strukturą wersyfikacyjną, komentarz zaś ulega skupieniu w formie subiektywnych, eksponujących podmiot liryczny „wstępów“, „prologów“ i „epilogów“, niekiedy zresztą treścią swoją bardzo luźno związanych z przedmiotem epickiej narracji lub takich, których związek z owym przedmiotem jest zatarty (nieraz zapewne celowo). Częstym i dogodnym „chwytym“ konstrukcyjnym dla realizacji tego rodzaju struktury opowieści komentowanej była konwencja spowiedzi z życia i konwencja „odnalezionego dokumentu“; obie pozwalały na wyróżnienie „ja lirycznego“ narratora, na stworzenie dystansu wobec przedmiotu narracji i jej bohatera, dystansu umożliwiającego wprowadzenie momentu oceny i aktualizacji filozoficzno-moralnej. Taka forma poematu liryczno-epickiego, będącego swoistym wariantem powieści poetyckiej, sprzyjała wypowiedzi autorskiej i najczęściej była dogodnym pretekstem dla wyłuszczeń światopoglądowych.

Ta „ramowa“ forma powieści poetyckiej, w której ramą — liryczny komentarz, „wnętrzem“ — epicka narracja, znajdowała bowiem zastosowanie modernizujące konwencjonalnie romantyczną motywikę i problematykę, wprowadzające aktualne i w swoim rodzaju realistyczne pokłady do tradycyjnych już konwencji; decydowała o tym przede wszystkim współczesna świadomość komentatora. I tutaj można widzieć szeroko rozgałęzione korzenie genealogii

literackiej, w obrębie której węzłowe miejsce w poezji europejskiej przypadło utworom Byrona, lecz w zakresie polskiej tradycji literackiej — zapewne Słowackiemu, autorowi *Jana Bieleckiego* i *Mnicha* (a także, mimo już odmienniej konstrukcji, *Godziny myśli* czy — jeszcze raz — *Beniowskiego*).

Już *Ojciec Hilary* Wolskiego ujawniał możliwości wyzyskania „chwytu” spowiedzi z życia dla przedstawienia konfliktu o pełnym walorze aktualności mimo historycznego kostiumu i dla jego skomentowania z nowych, ostro zarysowanych pozycji ideowych radykalnego demokratyzmu lewicy konspiracji krajowej środowiska warszawskiego. Pomimo różnicy w stosunku do spowiedzi *Mnicha* (czy *Giaura*), pomimo zatem zrzucenia egzotycznej szaty i stworzenia realistycznie przedstawionego bohatera — nie wydaje się, jakoby nie istniały tu więzi łączące tak skonstruowany utwór z prototypem spopularyzowanym przez powieść poetycką Słowackiego.

Interesującym przykładem z dziejów omawianej odmiany jest poemat Jabłońskiego *Gwido*, ogłoszony w „Nowinach” lwowskich w 1854 r., a to dlatego, że podejmując problem znany z *Nie-Boskiej Komedii* i zamykając utwór epilogiem przypominającym *Irydioną*, analizując zaś zagadnienie popularne i aktualne w ogólności w literaturze krajowej piątego i szóstego dziesięciolecia (zagadnienie: artysta a świat, sztuka a życie) — obdarza autor swój poemat znakami wskazującymi na związek ze Słowackim. Przede wszystkim motto jest w nim z *Kordiana*, co zaś istotniejsze: w obrazach w metaforyce, w stylu ekspresji widne tu dziedzictwo Słowackiego, zwłaszcza tam, gdzie występują motywy podolsko-ukrainne, a także w patetycznej ekspresji lirycznej w okresach przypominających retorykę *Beniowskiego*.

Poprzyjmy twierdzenie dowolnie obranym cytatem:

Błogosławiony, kto jak ptak na drzewie
Rodzinną pieśnią wypowiedział duszę,
Kto zna poezję, a o sztuce nie wie:
Nie błędząc w ciemnej pojęć zawierusze
Ducha melodii duchem przeczuł w śpiewie;
Komu muzyka jak rusalka śpiewna
Powiała czarem w cichą noc majową
I rozplakana na mogiłach, rzewna,
Jak senny anioł latała nad głową;
A w noc burzliwą jak nocnica gniewna
Huczała w chmurach trąbą piorunową,
A po parowach wyciem wilków głuchem!
Błogosławiony, kto muzyki słucha
W naturze całej ducha wiecznym słuchem...³⁷

Wspomniany już poprzednio *Pokutnik* Pajgerta (z tegoż roku), świadcząc dowodnie o związkach genetycznych z Byronem i zarazem o bezpośrednim oddziaływaniu poetyki powieści poetyckich Słowackiego, takich, jak *Mnich*, *Arab* czy nawet *Godzina myśli*, a rozwijając charakterystyczny motyw zbrodni i pokuty i przyodziewając rzecz w kostium wschodni — nie wykracza poza typową dla wzorów proporcję pomiędzy „zawartością” a „ramą”, którą stanowi właśnie wskazana konstrukcja „spowiedzi z życia”. Toteż — podobnie jak poemat Jabłońskiego — ma tutaj walor śladu świadczącego o przenikaniu wzoru poezji wielkiego mistrza do świadomości artystycznej literatów krajowych, ściślej — galicyjskich.

³⁷ H. Jabłoński, *Gwido*. „Nowiny” 1854, nr 125.

Inaczej przedstawia się ta sama sprawa już w następnych latach. Bardzo interesującym w tym względzie utworem może być Pawlikowskiego *Pamiętnik pieśniarza*, ogłoszony w „Nowinach” w 1856 r.³⁸ Poemat ten — powstały w kręgu ówczesnej „lwowskiej młodzieży literackiej”, którą, choćby według świadectwa samegoż Pawlikowskiego³⁹, przenikał już kult Słowackiego — wiąże się zarówno z poprzednio przedstawioną kwestią rozwoju powieści poetyckiej, odzianej w kostium historyczny, a sięgającej po temat „rycerski”, jak z tym zjawiskiem, o którym ostatnio mowa, mianowicie szczególniejszego wyzyskania subiektywnego komentarza. W tym zresztą wypadku zastosowana została przez poetę rama podwójna: i „odnalezionego dokumentu”, i „spowiedzi z życia”. W pierwszej — znak wyraźny pochodzenia z „Jana Bieleckiego”⁴⁰, druga — stała się podjętym w sposób znamieny pretekstem do wypowiedzi autorskiej. Mimo kostiumu historycznego i egzotycznego (tym razem weneckiego), mimo więc podwójnej maski, liryczny margines powieści, obdarzony autonomią w stosunku do partii epickiej i rozszerzony do granic wielkiej dygresji, przypominającej już dygresyjne ciągi strof „Beniowskiego” — dał sposobność do zakamuflowanej, lecz przecież przejrzystej aktualizacji całej wypowiedzi autora. Tak dalece, że w rezultacie partia epicka zesłała do roli pretekstu, pozorów, a punkt ciężkości poematu znalazł się w tym szeroko rozwiniętym komentarzu, więc formalnie — w ramie noweli.

I to jest właśnie rzecz dla naszej kwestii najważniejsza. Po pierwsze, dlatego że w komentarzu dochodzą do głosu najsilniejsze filiacje ze stylem wypowiedzi Słowackiego, zwłaszcza do bujną i namiętą retoryką dygresyjnych strof *Beniowskiego*; nierzadkie tu echa i reminiscencje frazeologii wielkiego romantyka, charakterystyczne też wyzyskanie niektórych znamienych jego zdobyczy formalnych, jak swobodne przekraczanie linii wersowych przez „enjambements” przerzucające akcent logiczny zdania rozpoczętego w pierwszym wersie — do następnego, jak ciągnące się przez całe strofy — właśnie oktawy — okresy retoryczne.

Tytułem przykładu:

...Sroższa niewola, kiedy brat ciemieży
 Własnego brata, niż gdy wrogów siła
 Spoddani w boju polyskiem oręży:
 Tam przemoc wroga — ale tu się wpila
 Zdrada Kaima w serce żądłem węży
 I ssie krew serca, i pierś twą owiła
 Żmii pierścieniem! O moja ojczyzno,
 Wyrwij ją z serca! Niechaj się rozbryzną

³⁸ W. J. [M. Pawlikowski], *Pamiętnik pieśniarza*. „Nowiny” 1856, nr 8—11. (Również oddzielnie: Lwów 1856).

³⁹ Por. B. Czarnik, *Na wieść o śmierci Mickiewicza*. „Przewodnik Naukowy i Literacki” 1891, R. XIX. Por. również K. Wyka, *Matejko i Słowacki*. Warszawa 1953, s. 45—50.

⁴⁰ Por. we *Wstępie*:

Znudzony światem i zamknięty w sobie,
 Przy bladej lampie ksiąg wertując karty.
Piekła Dantego w popółnocnej dobie
 Śledzę sens w ciemnych obrazach zawarty [...]
 Lecz cóż to? Pomiedzy poemu kartami
 Tu jakieś pismo stare i zatarte?
 Czytam, a pismo...

Czerepy czaszki pod siłą twojej stopy!
Wyrwij ją z serca, choć z serca kawalem!
O, wszak tyś siłom złączonej Europy
Tak się oparła przed światem zdumionym,
Jak twych lagunów nadmorskie okopy
Prą się zwycięsko z bałwanów nawałą:
Przed światem z trwogi nie zbladło ci lico.
A własnych synów masz być niewolnicą? [...]

O Polsko, Polsko! Jak dawna Hellada.
Rozbudza ducha samo twe wspomnienie,
Doża drżyć musi i Dziesięciu Rada,
Lecz choć ku Tobie myśli mych marzenie
Nakształt żurawi ulatuje stada,
Choć tobiem winien wszystko — i natchnienie,
Choć w tobie wszystko... wszystko, co wspominam,
O Polsko, Polsko! to ja cię przeklinam! [...]

Ojczyzna, miłość! dwa cierpienia moje,
Ojczyzna, miłość! to nie dwie pochodnie.
Ojczyzna, miłość! to nie gwiazdek dwoje.
Co razem błyszcząc, mogą błyszczeć zgodnie:
To słońce przeciwnych dwa świetlane zdroje!
Ojczyzna idzie w zapomnienia zbrodnię,
Gdzie woń miłości w blasku się rozwinie,
A miłość gaśnie, gdzie ojczyzna płonie⁴¹.

Nie tylko frazeologia, retoryka, poetyka maksymalnej ekspresji, nie tylko również oktawa wskazuje źródła natchnienia J. Starkła w *Czarnej skale* z 1860 r.⁴² Utwór nosi podtytuł: *Ułomek spod stóp Beniowskiego*, wstęp zaś do poematu zaczyna się od żarliwej apostrofy do tego, który był mistrzem młodego autora:

Poeto wielki! U twojego zdroju
Czerpię natchnienie, u twojej pieśni wiecznej;
Krzep upadłego, gdy upadnie w znoju,
Technij twego ducha — a śpiewać bezpieczny
Będę gorącą pieśń, jak hymn do boju —
I będzie pieśń ta jako marmur mleczny
Z jednego rogu tego piedestału,
Gdzie żywych-martwych twój posąg obala.

Rozpatrzone łącznie, poematy Pawlikowskiego, Starkła, wreszcie Bałuckiego *Bez chaty* (ogłoszony w tym samym roku, co utwór poprzedni)⁴³ świadczą nie tylko o oddziaływaniu wielkiego twórcy, mocno zaznaczającym się w stylu, we frazeologii, w licznych reminiscencjach — czasem wprost literackich odsyłaczach do tekstów Słowackiego. Świadczą jeszcze o tym, że w oparciu o podstawowy wzorzec ramowej powieści poetyckiej, a w tym przede wszystkim o jej przykład, skryształizowany w utworach Słowackiego, utwory młodych poetów galicyjskich lat przedstyczeńskich wyzyskują liryczny komentarz dla wypowiedzi coraz bardziej jednoznacznej. Wzór wielkiej

⁴¹ W. J. *Pamiętnik pieśniarza*, jw.

⁴² J. Starkel, *Czarna skala. Ułomek spod stóp „Beniowskiego”*. „Dziennik Literacki” 1860, nr 84—85.

⁴³ M. Bałucki, *Bez chaty*. „Dziennik Literacki” 1860, nr 88 nn.

poezji Słowackiego silniej niż jakikolwiek inny podsuwa im formę sposobną do ekspresji najgłębiej zakorzenionych i najbardziej ważnych pod względem ideowym myśli i uczuć. Odwrotnie zaś rzecz ujmując: gdy chcą wyrazić swoje stanowisko, swoje dążenia najistotniejsze, gdy ogarnia młodych poetów przełomu szóstego i siódmego dziesięciolecia pragnienie wypowiedzi celnej a bezkompromisowej, potrzeba podjęcia zdecydowanej walki z ugodą, z kwietyzmem, z konserwatyzmem w imię idei wolności i programu walki — wtedy poezja twórcy *Beniowskiego* dostarcza im oręża i rozciąga nad nimi swój ideowy i artystyczny patronat. Ten właśnie, i ten tylko patronat uznają — i pod jego znakiem walczą. W imieniu młodej generacji, a w imię Słowackiego zaklina autor *Czarnej skały* swą pieśń, by była jak „hymn do boju” przeciwko tym, co „wzięli w dłoń rządy, ci żywi — umarli” i „ducha narodu tępią własną chwałą”.

Zapowiada:

I przejdzie naród po nich jak po chwaście,
I w tył je rzuci, bo niemili Panu —
Bo zradne swoim nastawiali paście,
Miłość w nich skrzepla ku własnemu łanu —
Więc przejdzie naród po ciele Kaima
I żaden głos go w pochodzie nie wstrzyma!

Poemat Bałuckiego przynosi pewne cechy poetyki nowej⁴⁴, przełamuje konwencje romantyczne weryzmem swej warstwy fabularnej, nowym bohaterem:

Dam wam pieśń małą.
Na tęczę idei
Góralską guńkę rzucam

zapowiada, lecz niewątpliwie znajduje się na wskazanej dopiero co drodze rozwojowej, wiodącej od poematów Słowackiego poprzez przytoczone ostatnio utwory. Odpada tu wprawdzie również chwyt „spowiedzi” czy „dokumentu”, lecz pozostaje i rozwija się liryczna oprawa, a w niej i żarliwa wypowiedź własna autora, i polemiczne, aktualne dygresje; gdy zaś zmienia się typ wielkiej metafory-maski zawartej w partii epickiej, gdy odrzuca przystrój historyczny czy egzotyczny, a przywdziewa „góralską guńkę” — to inwokacja wstępna i dygresyjne ustępy tym mocniej tętnią pulsem o rytmie podobnym do tego, który dosłyszec można w „blyskawicowych” strofach *Beniowskiego*.

Poetyka lirycznej wypowiedzi, czerpiąc ze źródła wielkiej poezji romantycznej, idzie tu w służbę terażniejszości i przyszłości. Przeciw pseudo-historyzmowi gawędy szlacheckiej, przeciw paseizmowi i wstecznemu solidaryzmowi głoszonemu przez W. Pola — poetyka wielkiej retoryki liryczno-polemicznej przejęta z wiersza Słowackiego staje się jeszcze raz orężem walki o przyszłość:

Lecz czyliż cała wielkość nasza w grobie?
Czyż wiecznie będziemy w przeszłości ozdobie
Rozanielonej, na praojców trumnie,
Przy pieśni szumie stać jak na kolumnie
Upozowani i piękni w żałości
I mówić światu: „Ot, my kość z ich kości”?
Czyliż pokoleń nowych pierś rozdarta

⁴⁴ Por. J. Maciejewski, *Kiedy nastąpił przełom?* „Twórczość” 1958, nr 10.

Oprócz rozpaczy, tęsknot i boleści
Za starą sławą nic więcej nie mieści?
Myśl nasza myśli dawnych lat nie warta? [...]

Kto wierzy ze mną, że sklep mogiły
Tylko piorunny miecz przeciąć może,
Niechaj do końca słucha mej pieśni —
Przecierpi żywot, ale nie prześni.
Ja płaczę, ale z nadzieją płaczę,
Z piorunem w dłoni.

— Gdzie są słuchacze?

— Jedni od huku pioruna zbladli
I klną pieśniarza, co im sen mąci,
Inni w kościołach krzyżem upadli,
Czekają cudu. [...]

Ale wy, młodzi, z orlimi pióry,
Z myślą, co pragnie, z duszą, co płonie,
Dla was pieśń moja na Tatrów tronie,
W wieńce piorunów i w czarne chmury
Ubrana. Dusza, bólem zmęczona,
Nie zna spokoju Spirydiona
I znać go nie chce — i walki chciwa,
Rzuca modlitwy — topór porywa.
Bóg mnie piorunem nie przeklnie za to...⁴⁵

We wszystkich dotąd przedstawionych przykładach „lekcji“ poezji Słowackiego jedno zjawisko ukazują się na pewno jasno. Mianowicie generalny sposób widzenia twórczości wielkiego poety emigracji i podstawowy sposób jej wyzyskania. Miał się kiedyś wyrazić M. Pawlikowski, że dla literatów lwowskich starszego pokolenia w szóstym dziesięcioleciu twórca *Lilli Wenedy* reprezentował „romantyzm podniesiony do kwadratu“, kiedy ówczesni młodzi stwierdzali, iż wprawdzie „Mickiewicz jest wielki, ale nigdy nie wstrząśnie do głębi jak Słowacki“⁴⁶. Ani ów „podniesiony do kwadratu romantyzm“ wszakże, ani ów „wstrząs do głębi“, tak mocno przeżyty przez przedstawicieli ostatniej generacji romantycznej w Galicji — nie były to pierwiastki „chorobliwe“, właściwe subiektywistycznej, egocentrycznej i marzycielskiej postaci romantyzmu, którą ze Słowackim powiążą niektórzy jego krytycy. Był to w recepcji krajowej omawianych czasów romantyzm postawy czynnej, poezji walczącej, wielkiej krytyki politycznej i światopoglądowej, podnoszącej postulat radykalnej przemiany charakteru narodu i jego koniecznej wolności.

Dlatego też dość jednolicie przedstawia się grono tych, którzy do twórczości Słowackiego sięgają po „natchnienie“ i po rynsztunek literacki; do wyjątkowych rzadkości należą tacy, co by szukali w niej jedynie obojętnych motywów i czysto estetycznych piękności albo modelu dla stylizowanej postawy romantyzmu kontemplacyjnego. Grono to w literaturze lat omawianych nieliczne, zrazu ograniczone do jednostek-wyjątków, jak Berwiński, Ujejski, później, w drugiej połowie piętego i pierwszej szóstego dziesięciolecia, liczniejsze, lecz jest to wtedy wyraz raczej rosnącego uznania aniżeli recepcji czynnej, obja-

⁴⁵ M. Bałucki, *Poezje*. Kraków 1887, s. 306—307.

⁴⁶ Por. B. Czarnik, op. cit., s. 965, 967.

wiającej się w warsztacie artystycznym; druga połowa szóstego i początek siódmego dziesięciolecia przynosi ukształtowanie się środowiska „wyznawców“ we wschodniej części Galicji, wokół „Nowin“ i „Dziennika Literackiego“.

Niezależnie od liczebności i składu osobowego, charakter środowiska, w którym następuje w tych dziesięcioleciach proces odczytania i czynnej recepcji poezji twórcy *Beniowskiego*, jest niemal bez wyjątku podobny: jest to środowisko tak czy inaczej ukształtowanej „lewicy“ literackiej, zaangażowanej w walce przeciw konserwatyzmowi i kwietyzmowi. W tej walce, w napiętym sprzeciwie i w namiętnym pragnieniu wyzwolenia szukając własnych, odpowiednich, nowych form wypowiedzi — znajduje je ona przede wszystkim w twórczości Słowackiego, bardziej niż w jakiegokolwiek innej widząc w niej wzór swoich postulatów ideowych i artystycznych.

Zarówno skala talentu właściwa młodszemu pokoleniu poetów krajowych, jak ten właśnie — dopiero co wskazany — motyw sprawiają, że recepcja poetyki wielkiego twórcy ma charakter jednostronny. Nie tylko w tym sensie, że wizerunek poezji Słowackiego, jaki dostrzegają, nie obejmuje całości jego dzieła — oczywiście tej, która w tym czasie mogła być znana — i że formujący się „model“ składa się z pewnej części owej całości; „model“ ten jest wynikiem wyboru, selekcji, uzasadnionej przede wszystkim charakterem i kierunkiem poszukiwań ideowych, do pewnego stopnia ich wytworem, można by chyba rzec: wypadkową wektorów wyprowadzonych z dwóch punktów — z twórczości „mistrza“ i z programu „uczniów“.

Jest także po prostu funkcją stopnia i rodzaju wrażliwości oraz świadomości artystycznej; nowatorstwo wielkiego poety jest tak zaskakujące, bogactwo zasobów, z jakich czerpie jego sztuka, tak przytłaczające w stosunku do możliwości percepcyjnych przeważającej większości adeptów, piękno tej sztuki tak jeszcze niezwykle i skomplikowane — że tylko wciąż w ułamkach dostrzegalne i przyswajalne. Ale to przecież przyznać należy i potrzeba, że — po pierwsze, dostrzeżone ułamki są rzeczywiście częściami rdzenia wspaniałej bryły, a nie rozpryskami rozrzuconych odłamów, i — po wtóre, iż z wielką, większą niżeli nieraz później się to stanie, trafnością sięgano po nie, by wedle ich wzoru wykuć własne narzędzie wypowiedzi.

Postać percepcji i kierunki recepcji w toku naszych rozważań wskazane wydają się zasadnicze i najbardziej znamienne; w zestawieniu z nimi, inne objawy penetracji poezji Słowackiego w strefie literatury krajowej — aż po czas powstania styczniowego — drugorzędne i o mniejszym znaczeniu. Jest jeszcze bodaj jedna sfera, w której odnaleźć można wyraźniejszy ślad oddziaływania autora *Lilli Wenedy*, sfera zresztą nie oddzielona od poprzędno wyznaczonych, taka zaś, w której się mieszczą niektóre wyobrażenia inspirowane przez imaginację twórczą Słowackiego. Wydaje się mianowicie, że nie można oddzielić od tworu tej wspaniałej wyobraźni pewnego kompleksu elementów składających się na obraz Polski przeddziejowej i wczesnohistorycznej.

Sprawa jest przecie o tyle skomplikowana, że trudniej tu niż gdzie indziej oddzielić oddziaływanie *Balladyny*, *Lilli Wenedy*, wreszcie i *Króla Ducha*, od innych nacisków na wyobraźnię literacką w kraju; więc od działania koncepcji kronikarzy i historyków dawnych i współczesnych, od pomysłów ideologów, a także od wzorów narzucanych przez zabytki epiki średniowiecznej i wczesnonowożytnej, zwłaszcza słowiańskiej, i ich naśladownictwa. Unikając argumentacji ściśle „wpływologicznej“ — zresztą domagającej się badań specjalnych — to jedynie można stwierdzić, że w kompleksie wyobrażeń formujących utrwalający się w świadomości literackiej obraz zamierzchłej, legendarnej Polski na tle obrazu takiejże Słowiańszczyzny „przeddziejowej“ jest część stworzona przez autora *Balladyny*.

Zdaje się o tym przekonywać przede wszystkim literacka kariera Gopła. Już w *Wieży Kruświckiej*, „rozmowie fantastycznej” z r. 1844⁴⁷, zjawiają się obok Azraela i Arimana, Lele, Polele i Gcplana. O pochodzeniu reminiscencji świadczą tym mocniej jawne wpływy innych utworów Słowackiego, zwłaszcza *Kordiana*, z którego to dramatu *Przygotowanie* podsunęło autorowi pomysł zasadniczy. Być może, że również motywy Gopła i Myszej wieży u Berwińskiego powstały nie bez pobudzenia ze strony Słowackiego. W innym względzie — bo nie o Gopło i Kruszwicę tu chodzi — nie bez związku z podobnym impulsem (lecz z *Lilli Wenedy*) mogły się ukształtować obrazy *Wieży siedmiu wodzów* R. Zmorskiego.

W omawianej już *Czarnej skale* Starkla, w jej partii epickiej mianowicie, także dostrzec można motywy wystylizowane na sposób, którego źródło wydaje się podobne, a o tyle jeszcze ciekawsze, że wywiedzione — być może — z *Króla Ducha*. Argumentów za oddziaływaniem „wizji” Słowackiego wolno zapewne doszukiwać się i u innych poetów — Jabłońskiego, Pajgerta, nawet Szujskiego, Sowińskiego, lecz niewątpliwy ślad prowadzi przede wszystkim do Romanowskiego.

O jego *Popiele* i *Piaście* pisząc, już A. Niewiarowski nie wahał się wiązać recenzowanego utworu z *Lillą Wenedą*. Znamienne — bo współczesne tragedii Romanowskiego — jest dokonane przez krytyka wyliczenie składników obrazu, jaki powstał spod pióra Słowackiego; tak go zapewne widziano i odczuwano wśród tych, którzy poetę mieli za mistrza. Pisał więc Niewiarowski:

W *Balladynie* to i w *Lilli Wenedzie* występuje ów przedchrześcijański, stary świat lechicki z swoją bohaterską cudownością i z czystą aureolą cnoty. Jakieś druidyczne lasy szumią wśród tych powieści, jacyś rycerze skrzydlaci, dziewice ziemskie i boginie jeziora z orszakiem duchów i poczwara chodzą i działają swobodnie na tej dziewiczej, błogosławionej ziemi! Ślepe dziady, arfiarze o złotych lirach, słowem — całe plemiona olbrzymów, bohaterów i rzeczywistych istot zaludniają karty tych tragedii... A ponad tym wszystkim płynie prąd jednej myśli duchowej, świeci jedno słońce dziejowej prawdy, za którą walczył, po której odszukanie zstępował aż do grobu Agamemnona ten Orfeusz zatraconej Eurdyki naszej, ten Pygmalion skamieniałej Galatei ludu⁴⁸.

Wyraźne są analogie podstawowych założeń „wizji” Romanowskiego z takim światem — mimo indywidualnych korektur, zmierzających do ukonkretnienia czy urealnienia pokładu historycznego przy pewnej redukcji baśniowej fantastyki, i mimo „wycicia” własnej ze strony młodego poety pointy ideowej.

Szukając śladów przekroczyliśmy próg historyczny powstania styczniowego. *Król pieśni* T. Ziembę⁴⁹ w 1866 r. podejmie jeszcze motywy „wenedyjskie” i każe im służyć metaforze kryjącej postulat irredenty narodowej i tyrtejskiej funkcji „lutni” poetów. Mimo mniejszej wartości artystycznej i mimo nieco późniejszego czasu jego powstania warto może z tego mało znanego utworu wydobyć podstawowy obraz:

Stały poważne śpiewaków chóry,
Lutnie ich brzmiały wojennym pieniem
Mimo chrzęst zbroi, mimo strzał chmury.
A gdy ostatnie zastępy legły

⁴⁷ *Poezje Mazura*. Bruksela 1844, s. 116 nn.

⁴⁸ A. Niewiarowski, *Popiel i Piast* [...] *Mieczysława Romanowskiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1862, t. VI, nr 155.

⁴⁹ T. Z. [Teofil Zygmunt Ziemia], *Król pieśni. Obraz dramatyczny*. „Dziennik Literacki” 1866, nr 35—36.

I padli mężnie ostatni wodze,
I gdy najeźdźców zgraje się zbiegły,
Starców i dzieci mordując srodze —
Wówczas w krwi rzekach, śród krzyku, jęku,
Weszliśmy także w tłum wrogów zbrojny:
Siwy król pieśni, groźny, spokojny,
Szedł naprzód z lutnią proroczą w rękę
I wrogom, pjanym dymem zwycięstwa,
Rzucił ostatnią, straszną pieśń przekleństwa [...]

Jeszcze u Sowińskiego w *Ponad ziemią* (w 1869 r.), powróci wenedyjski obraz dwunastu harfiarzy:

I powstał mąż jak mleko biały, z lutnią w rękę,
I wszedł na chmury szczyt, co zdawał się mogiłą...
Podobnych doń dwunastu przy nim było,
Każdego dłoń trzymała lutnię — lecz bez dźwięku [...] ⁵⁰.

Sprawa, którą się tutaj zajmujemy, nie ogranicza się wszakże do samej wizji Polski przeddziejowej. I jej ukształtowanie wprawdzie, i wyzyskanie poetyckie widomie wskazuje ideowe związki z demokratyczną teorią historyczną początków Polski (i Słowiańszczyzny), a bohaterski, „rapsodyczny” charakter większości utworów tę wizję piastujących objawia tendencję, jakiej adaptacja i parafraza wzorca Słowackiego nadal służy. Ale wiąże się to wszystko z czymś innym. Zwróćmy się po argumenty jeszcze raz do współczesnych. W cytowanej recenzji Niewiarowskiego znajdujemy bowiem twierdzenia:

Nie wchodząc już w to, czy taki ton i charakter jest płodem jego [Romanowskiego] natchnienia, czy naśladownictwem mistrza, do którego szkoły Romanowski należy, chcę tylko powiedzieć, że zwrot poezji naszej ku takim wyższym i prawdziwie wieszczym sferom sztuki, zwrot coraz widoczniejszy we wszystkich znakomitszych piórach, jest dla niej najszcześniejszą wróżbą. Zalani powodzą gawęd szlacheckich i kontuszowych powieści, sprożacznieliśmy gustem w ciągu ostatnich lat dwudziestu ⁵¹.

Pisano te zdania na parę miesięcy przed powstaniem styczniowym!

Skądinąd, bo spod pióra Kraszewskiego, i o trzy lata wcześniej wyszły już podobne uwagi. Oceniając „obecną chwilę w literaturze” orzekał ówczesny korespondent „Gazety Warszawskiej“:

Obok powieści poezja poważna zajmuje miejsce, ale poezja, na którą sąsiedztwo oddziało mocno, bo szczególniej poezja gawęd i opowiadań, to jest w balowej sukience znajoma nam powieść jeszcze. Przed laty niewiele w zbiorkach młodocianych pod białą okładką kryły się same liryki i erotyczne wyskoki; dziś ton pieśni zniżył się znacznie, boleść nawet serdeczna poufalszym wyraża się językiem, a świat pieśni z obłoków przeniósł na ziemię. Kiedy niekiedy jeszcze bard przy-późniony zanuci dawnym tonem, ale ogół nowszych pieśniarzy chórem śpiewa szlachecką gawędę o przeszłości, w której jest często natchnienie i siła, ale czuć pośpieszną improwizację ⁵².

Orzekał tak przyszyły wydawca *Rachunków*, by uczynić wyjątek dla Lennartowicza. Niechętny poezji Słowackiego, nie dostrzegł przecie, że pod zna-

⁵⁰ L. Sowiński, *Ponad ziemią. Niewiastom polskim*. „Dziennik Literacki” 1869, nr 40.

⁵¹ A. Niewiarowski, *Popiel i Piast* [...], jw.

⁵² J. I. Kraszewski, *Obecna chwila w literaturze. (Z listów J. I. Kraszewskiego do „Gazety Warszawskiej”)*. „Dziennik Literacki” 1859, nr 6.

kiem wielkiego romantyka wszczeła się kampania poetycka przeciwna tej literaturze, którą tak osądzał. Że zaś osądzał słusznie, potwierdza to nie tylko cytowana nieco późniejsza wypowiedź byłego uczestnika Cyganerii warszawskiej, którego zdanie nie zawsze zasługiwałoby na zaufanie, ale po prostu — rzeczywistość literacka lat pięćdziesiątych, z grubsza tak właśnie w kraju wyglądająca, jak o tym orzekali obaj krytycy. Nie miejsce tu na szerszą dokumentację i łatwe do przytoczenia argumenty bibliograficzne⁵³.

Całość dotąd przedstawionych zjawisk pokazuje natomiast i poświadcza, iż w przewycięzaniu paseizmu ideowego i marazmu formalnego, w jakim utknęło rymotwórstwo szóstego dziesięciolecia, szczególniejsza rola przypadła wypowiedziom artystycznym związanym genetycznie z promieniowaniem poezji Słowackiego. Nawet sięgając po temat z legendy wczesnych dziejów nie kontynuują ich twórcy martwego, anegdotycznego historyzmu tradycjonalistów — lecz podejmują ważne problemy życia narodu, jego obrony i jego przyszłości. Nie chodzi w nich o obraz Polski przeddziejowej jako obraz tylko, lecz o pewien kształt nie obojętny ideowo, przynoszący ze sobą jakąś podstawową kwestię życia narodu, wybór i decyzję — daleko przekraczające granice „literatury powiatowej”. Z obrazem wniesionym przez dzieło Słowackiego — tak jak z termopilską metaforą — wnika w sferę poezji szóstego i siódmego dziesięciolecia również napięta, dramatyczna i zasadnicza problematyka wielkiego romantyzmu polistopadowego, jego ożywiająca, pobudzająca myśl i uczucia młodych gwałtowne technienie. Wraz z nim — podniosła, patetyczna forma wielkiego poematu, tragedii — wielka forma romantyczna. Nie jest ważne przy tym, że prace powstałe w tej nowej atmosferze nie dorastają do zamierzeń ani też nie są dość liczne, by mogły wówczas zmajoryzować tę produkcję literacką, przeciw której powstają; ważny jest kierunek, tendencja zjawiska, którego głównym ośrodkiem Lwów, „kultu Słowackiego”.

Mistrzowi swemu zawdzięcza też poezja późnych romantyków obraz-metaforę o mocnym i jednoznacznym rezonansie ideowo-wzruszeniowym: wyobrażenie harfiarza-kapłana, harfiarza-króla. Mieści się ono, oczywiście, w ogólnoromantycznym polskim wyobrażeniu „wieszczca”, lecz w tej swojej postaci plastycznej i z tymi skojarzeniami, jakimi obdarzone, należy do dziedzictwa *Lilli Wenedy*.

Kilkakrotnie spotkaliśmy je w naszych przytoczeniach — w aurze szczególnej dostojności, patosu, przede wszystkim zaś w zespole obrazów ostatecznego, rozstrzygającego los narodu boju, którego momentem kulminacyjnym było zstąpienie do walki harfiarzy. Występuje też czasem w innym zespole skojarzeń — tych rodem z apologu o ślepym harfiarzu z wyspy Scio, którego pieśni utonęły w morzu pustki i obcości — bez słuchaczy. Wśród takich charakterystycznych wyobrażeń motywy harfiarza i harfy zjawiają się jako metafora zawierająca aktualną formułę poezji i jej funkcji w narodzie, formułę zarówno tragiczną, jak optymistyczną, a zawsze zobowiązującą, bo wiążącą poezję z podstawowymi sprawami życia narodu, wysuwającą ją na miejsce szczególnie eksponowane i przypisującą jej rolę wybitną. Nie jest ona w niczym podobna do konwencji uświęcającej alegoryczne produkcje Deotymy — w owych latach najbardziej narzucającej się uwadze reprezentantki „wieszczej patetyki”. Konwencjonalnej, frazesorodnej formule epigońskiego wieszczostwa — o podniosłości sztucznej i do niczego nie obowiązującej — metafora harfy druidycznej przeciwstawia się jako zobowiązanie do przodownictwa w walce, choćby i skazanej na tragiczną klęskę. Z innych rodowodów, bogatych w wielką tradycję, nie określa jej ani tradycja Konrada z *Wielkiej*

⁵³ Por. również J. Maciejewski, op. cit.

Improwizacji, ani — także — tradycja Kordiana na Mont Blanc. Tym bliższa jest poezja lat czterdziestych, a ów motyw kordianowski pojawia się niekiedy w literaturze szóstego dziesięciolecia, ale jako motyw raczej wtórny, wyparty w latach przed- i postyczniowych przez motyw rodem z *Lilli Wenedy*: nie chodzi w jego parafrazie ani o samotną walkę z Bogiem, ani o pełne rozterki mocowanie się z sobą, ani także o namaszczone głoszenie „wieszczego” słowa. Chodzi o motyw, roztrzygający o miejscu poezji i poety, jako towarzyszących narodowi w jego walce o istnienie; o motyw pełen heroicznego patosu, nawet w pewnej sprzeczności z jego rodowodem, który poświadczał niewczesność tragicznego harfiarza, a milczenie strun uświęconego narzędzia na próżno wyczekiwanej pieśni (ten aspekt powróci dopiero u Sowińskiego, w kilka lat po nowej klęsce).

Pisał J. Szujski w „Przeglądzie Polskim“ z 1866 r.:

Obcowanie z wielkimi poetami podobne jest do obcowania z wielkimi panami; chudopacholska publiczność nie łatwo wystarcza na kosztą skromnym własnego ducha kapitałem i nie spostrzeże się, jak w zupełną wpada zależność. Takim bogaczem poezji był niewątpliwie Słowacki, a młodzież nasza, upojona wonią jego orientalnych kadzideł, olśniona blaskiem jego obrazów, opanowana potęgą jego słowa, ulegała mu bezwzględnie w szczęśliwych i mniej szczęśliwych chwilach jego twórczości poetycznej, podziwiała jego wielkość i dziwactwa, jego polot i zawrót, utraciła samodzielność smaku i sądu artystycznego. W ostatnich szczególniejszych latach kult Słowackiego wygórował do wysokości pod wieloma względami szkodliwej⁵⁴.

Jeszcze w rok później — po ukazaniu się monografii Małeckiego — podejmował to samo twierdzenie; orzekał:

Kult jego [Słowackiego] wygórował nad kult Mickiewicza, same nawet jego ekstrawagancje stawały się jakby nowymi prawidłami smaku. Fetyszizm tego rodzaju musi się w skutkach swoich okazać zgubnym, bo opanowuje indywidualizmem jednego człowieka najdelikatniejsze uczucie społeczeństwa, uczucie piękności. Jedyną nań kuracją jest zdrowa i wyczerpująca krytyka, rozpoznanie indywidualności tego, który chwilowo wyłącznie nami owładnął⁵⁵.

W swej — zresztą świetnej — recenzji z książki Małeckiego potwierdzał tezę Szujskiego sam Tarnowski, kiedy ubolewał:

Cześć Słowackiego dochodzić zaczęła do bałwochwalstwa. Powody były rozliczne i tkwiły głęboko. Pierwszym była pewna łatwość naśladowania, nie talentu ani stylu — ale pewnych zewnętrznych form i właściwości Słowackiego [...]. Jakie z tego powstają tony kliwie, piskliwe, fałszywe, jaka przeraźliwa kakaofonia, to nam gorzkie doświadczenie nieraz pokazało [...]. Młodzieniec, który z większą energią woli jak natchnienia postanowił sobie, że zostanie poetą, lub który w dobrej wierze wziął za boską chwilę natchnienia chwilę nerwowych zachcianek, rozmarzeń i roztkliwień, przypomniał sobie Słowackiego rytm albo też te niby-potoczne wyrażenia i szczegóły, których on z takim wdziękiem umie używać, dodał do tego parę tęcz, kilka „girland” i choć jeden „klucz żurawi” i zdawało mu się, że ma wiersz, że jest poetą [...]. Wszystko niemal, co nasza liryczna poezja w ostatnich latach produkowała, wszystko to nie prawdziwe z korony Słowackiego perły i brylanty, ale mniej lub więcej zgrabnie na wzór tamtych wykonane szkiełka i dęte paciorki [...]⁵⁶.

⁵⁴ J. Szujski, *Kronika literacka*. „Przegląd Polski” 1866. R. I, z. 1, s. 219.

⁵⁵ J. Szujski, *Kronika literacka*. Tamże, R. II, z. 10, s. 145.

⁵⁶ S. Tarnowski, *Profesora Małeckiego Juliusz Słowacki*. Tamże, 1867. R. III, z. 4, s. 424—425.

„Młodzież literacka“ odpowiadała Szujskiemu w „Dzienniku Literackim“ słowami Starkla. Ten potwierdzał: „Słowacki więc jest dzisiejszym sztandarem“. Objasniał: „Duch ten nie zrywa z przeszłością, bo i z pamięcią zerwać niepodobna, lecz widzi ją tylko jako trumnę i próchno, z którego latorośl przyszłości zdrowe czerpie soki, nie będące jednak jedynym jej pożywieniem, gdyż ona rozwija liść swój śród powietrza, w którym są nieznane przeszłości powiewy i wonie, ku słońcu, którego brzaski rozlewają się na wschodzie i ukazują nieznane przeszłości formy“. Ale jeśli chodzi o wnioski antagonistów, dotyczące naśladownictwa formy Słowackiego, rzecz ujmował odmiennie: „Za jego rozigraną fantazją, za niedocieczonymi tajemnicami czy obłędem jego ducha nie poleci nikt — bo to są tajemnice wulkanicznej natury wieszczca, zdolne tylko podobnym sobie pobudzić do lotu; w tym atoli, co jasne i przystępne wszystkim, znajdzie ogół zdrową karmę, bo wszystko tam, czy miłość, czy gryzący sarkazm, dotyka rzeczywistości, a budzi nie do zaświatowych, bezcelowych marzeń, lecz do zdrowej myśli, za którą postępuje czyn“. Odrzucał ciśniętą rękawicę: „Nie tak bywało z tymi marzycielami, którzy kult Krasińskiego uprawiali. Niedaleka przeszłość dowiodła, że powstawali pod jego sztandarem chwiejni Hamleci, niezdolni ani iść za prądem czasu, ani mu stawiać oporem, Hamleci, po których przechodzą wypadki jak wichry po zmiętych kłosach“⁵⁷.

W późniejszej zaś polemice z Bolesławitą na temat „przedmiotów ujemnych w sztuce“, która była sporem o wartość pierwiastków krytycznych w sztuce Lyrona, Słowackiego, Heinego, wreszcie Matejki z jego *Rejtanem*, wracał jeszcze i Pajgert do naszej kwestii, pisząc:

Zarzucono jako grzech Byronowi i Słowackiemu wszystkie złe wiersze całego roju ich naśladowców z ławek studenckich, te wszystkie symptomata choroby pseudopoetycznej, i rymowane, i nierymowane konwulsje, tę całą — jak trafnie ją nazywa Siemieński — poezję mistyfikacji [...]. Niestety, fakt to prawdziwy, ale wątpimy, aby Byron lub Słowacki byli za to odpowiedzialni. Los ten sparodiowania przez lichych naśladowców spotykał prawie wszystkie arcydzieła, stanowiące epokę w dziejach sztuki. Kto sobie wyrobił formę oryginalną, styl własny, mógł być pewnym tej profanacji⁵⁸.

Polemika to charakterystyczna dlatego, że odsłania bezpośrednio ideologiczne podłoże sporu o Słowackiego i o literackie konsekwencje jego „kultu“, w sposób wyrazisty dzieląc antagonistów wprost wedle przynależności politycznej (sprawę wplątanego w tę kwestię Kraszewskiego trzeba traktować oddzielnie — spór tu poszedł o Matejkę); po wtóre, dlatego, że wciągnął do kontrowersji dwóch pisarzy spośród tych, którzy złożyli już poetyckie dowody udziału w czynnej recepcji dziedzictwa twórcy *Grobu Agememnona*. Tym bardziej znamieny, nawet zaskakujący, tok ich argumentacji, kiedy odżegnują się od tej formuły naśladownictwa Słowackiego, jaką wysuwają konserwatywni arystarchowie „literackiego“ smaku.

W świetle dotychczasowych rozważań staje wyraźnie ideowa racja stańczyków, gdy potępiali „szkodliwy fetyszyzm“ wobec Słowackiego i ubolewali nad tym, iż „młodzież nasza“ bezwzględnie mu ulegała „w szczęśliwych i mniej szczęśliwych chwilach jego twórczości poetycznej“; zrozumiałe wreszcie być może, dlaczego posłużyli się metodą deprecjacji „produkcji szkielek i dętych paciorków“, zamykając w tej przenośni generalny osąd wartości wszystkiej

⁵⁷ J. Starkel, *Pisma pośmiertne Juliusza Słowackiego*. „Dziennik Literacki“ 1866, nr 32.

⁵⁸ A. Pajgert, *O przedmiotach ujemnych w sztuce*. „Dziennik Literacki“ 1868, nr 22.

twórczości powstałej pod znakiem „ducha-rewolucjonisty”⁵⁹. Szujski mówił o tym bez zbędnych osłonek: „Wyzyskano jego [Słowackiego] chorobliwy często nastrój do usprawiedliwienia własnego nienaturalnego usposobienia, używano go niby zabójczego haszyszu do utwierdzenia się w teoriach politycznych i społecznych, których apostołem go czyniono”⁶⁰.

Antagoniści krakowskich zachowawców przeprowadzili — jak widać — selekcję wśród ich argumentów; przyjęli, a nawet tym mocniej potwierdzili ich tezę o swoim wyznawstwie ideowym, o patronacie Słowackiego dla teorii politycznych i społecznych. Jakimi żyli, w wielkim poecie odnajdując inspiratora nie „zaświatowych, bezcelowych marzeń”, ale realizmu i „zdrowej myśli, za którą postępuje czyn”, jak to formułował Starkel. Zgodnie natomiast wyrzekli się solidarności z „symptomatami choroby pseudopoetycznej”, ze sparodiowaniem świetnej poezji przez lichych naśladowców.

Badacz sprawy penetracji stylu Słowackiego w sferze poezji krajowej szóstego i siódmego dziesięciolecia staje w obliczu takiej sytuacji raczej dezorientowany. Komplikuje do pewnego stopnia spostrzeżenia badacza to, że jednak nie można zupełnie zaprzeczyć oddziaływaniu nie tylko idcowego, ale i artystycznego wzorca twórczości autora *Beniowskiego* w literaturze krajowej. Po drugie, iż mimo to trudno dostrzec istnienie owego „roju naśladowców”, o jakim wspominał Pajgert, ani też zgodzić się z Tarnowskim, jakoby „wszystko niemal, co nasza liryczna poezja w ostatnich latach produkowała”, było wynikiem naśladownictwa poezji Słowackiego, realizowanego w postaci „przeraźliwej kakofonii”, rozdzierającej uszy „tonami ekliwymi, piskliwymi, fałszywymi”.

Nieraz w relacjach współczesnych znajdzie się twierdzenie mówiące o tym, że Słowacki był dla niektórych ówczesnych „młodych” mistrzem. W nekrologu Włodzimierza Młockiego (zmarłego w 1861 r.) pisał K. Estreicher o Słowackim jako o „stałym przewodniku ducha” młodo zmarłego działacza i poety⁶¹. Ernest Buława (Władysław Tarnowski) był w oczach Lenartowicza poetą pozostającym pod przemożnym wpływem Słowackiego, zresztą — kostycznym zdaniem twórcy *Lirenki* — ze szkodą dla swego oryginalnego talentu. I J. Starkel w zmarłym w 1866 r. Antonim Zaleskim, piszącym pod pseudonimem Jana z Puszczy — koledze Romanowskiego, również powstańcu — ukazywał miłośnika Słowackiego⁶². Potwierdzał to później P. Chmielowski mówiąc o „chodzących w szacie pożyczanej od Słowackiego i Krasieńskiego” — tymże Zaleskim, a nadto Marianie Kochanowskim (zm. 1868 r.) i Feliksie Kobuzowskim (autorze *Poezji obłąkanego* z 1868 r.)⁶³. Pominiemy tu, ze zrozumiałych względów, sprawę takich poetów, jak Ujejski czy Romanowski, by zatrzymać się przy sarkastycznej wypowiedzi Alfreda Szczepańskiego, który już w 1861 r. stwierdzał hiperbolicznie: „W samym Krakowie naliczyłem z przyjacielem moim przeszło stu samych młodych poetów, a cóż dopiero pro-

⁵⁹ Por. [M. Bałucki], „*Ksiądz Marek*” Juliusza Słowackiego, „*Niewiasta*” 1862, nr 13: „Ten wielki duch-rewolucjonista dlatego miał tak ciężką walkę, a tak mało sławy, że chciał więcej niż inni ludzie [...]. Patrzymy co dzień na spełnienie się jego myśli i wyznać musimy: że on jeden był prorokiem narodu, że w jego tylko pieśniach śpi przyszłość nasza [...]”

⁶⁰ J. Szujski, *Kronika literacka*. „Przegląd Polski” 1866, jw.

⁶¹ Bogdan Bogumił [K. Estreicher], *Młocki Włodzimierz*. (*Album lwowskie*, Lwów 1862).

⁶² J. Starkel, *Na świeżym grobie*. „*Dziennik Literacki*” 1866, nr 44.

⁶³ P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy*. Petersburg 1895, s. 2.

zaików. Jak owi lokaje w którejs komedii (Bogusławskiego podobno) swoich panów nazwisko przybierają, tak też i ci jako Słowaccy i Mickiewiczze w swoich kółkach improwizują“⁶⁴.

Badacz sprawy, stwierdzając trudność, jakiej doznaje chcąc dostrzec ów rój naśladowców Słowackiego wśród wierszopisów szóstego i początków siódmego dziesięciolecia, musi dojść do przekonania takiej treści: Po pierwsze, musi wypowiedzieć sąd, że w polemice i w powszechniejszym zapewne owego czasu mniemaniu uległy pomieszaniu dwie kwestie: żarliwego wyznawstwa ideowego i naśladownictwa formalnego, przy czym w ślad za pierwszym sugerowano istnienie drugiego. Po wtóre, że rozmiłowanie niektórych pisarzy w poezji Słowackiego w wielu wypadkach nie pociągało za sobą takich realizacji, które by można uznać za wynik artystycznego terminowania u wielkiego mistrza słowa poetyckiego. I wreszcie — po trzecie, że w omawianych czasach musiało się zdarzać takie pojmowanie stylu czy szkoły Słowackiego i zarazem takie suponowanie istnienia wpływów jego poezji wśród wielu poetów trzeciorzędnych, na jakie trudno się zgodzić; więcej: jakie musi wymknąć się naszej uwadze, gdyż najzupełniej nie odpowiada dostępnym nam kryteriom czy to owego stylu, czy też i naśladownictwa. Po prostu — nie sposób znaleźć nieraz jakichkolwiek dających się rozsądnie pojąć związków lub analogii formalnych. Oczywiście — z zastrzeżeniem możliwości przeoczeń z naszej strony.

Nie rozpatrując tutaj wszystkich wspomnianych nazwisk, możemy więc tytułem przykładu wyrazić przekonanie, że łączenie Antoniego Zaleskiego z kultem Słowackiego nie dotyczy jednak znanych z druku jego utworów, które śladów formalnego oddziaływania poezji mistrza nie noszą chyba żadnych. Trudno się także doszukać istotnych wpływów poetyki Słowackiego w wierszach lirycznych Mariana Korwina Kochanowskiego; ale już pewna poszlaka wprowadza tu przecież na właściwy trop poszukiwań, gdyż dwa jego fragmenty dramatyczne powstały jednak pod niewątpliwym impulsem lektury *Kordiana*, mianowicie *Zgon cara* i *Nowa Hyerozolyma*: motywem fabularnym pierwszego jest spisek na życie cara, a sytuacje początkowe wywodzą się bezpośrednio z dramatu Słowackiego⁶⁵, w drugim znajdujemy się wprost w obrębie dekoracji dobrze nam znanej: „Podziemia Ś-go Jana. Noc. Kaganiec zawieszony u sufitu. Wokoło ścian sarkofagi“⁶⁶. Abstrahując od możliwości analogii artystycznych między nieudolnymi próbami dramatycznymi „ucznia” a dziełem genialnego mistrza, nie można negować związków genetycznych.

Jeszcze dalej prowadzi nas ślad widniejący w twórczości F. Kozubowskiego. I tu wypadnie najzupełniej zaprzeczyć, jakoby kształt formalny utworów mógł przywołać naszej pamięci bodaj echo wspaniałych wierszy twórcy *Króla Ducha*. Poza drobną reminiscencją — znów z *Kordiana* — i poza jednak rzeczywiście przypominającymi strofy do „kochanki pierwszych dni” ze świetnego poematu Słowackiego paru wyjątkowo dobrymi oktavami w poemacie *Wspomnienie*, jak ta:

Ześ ty, i zawsze ty — przy mojej harfie
Głos twój się płacze w złotych strun wiązadła —
Na zapłakanej pieśni staje szarfie
Twa postać cudna, choć męką poblądła!

⁶⁴ A. Szczepański, *Ostrożnie z piórkciem*. „Czytelnia dla Młodzieży” 1861, nr 1.

⁶⁵ M. K. Kochanowski, *Wydanie pośmiertne pieśni i poematów*. Kraków 1869.

⁶⁶ M. K. Kochanowski, *Ostatnie poezje*. Kraków 1870.

I wzrok twój łzawy, wilgotny jak rosa,
Co o księżycu stroi pól kobierce —
I dusza twoja czysta jak niebios,
I serce twoje — czarodziejskie serce!⁶⁷

nic właściwie nie czyni z Kozubowskiego-poety ucznia Słowackiego. Ale zarówno reminiscencje właśnie z *Kordiana*, jak — zwłaszcza w wypadku Kozubowskiego — charakter ideowy pisarstwa tłumaczą mimo to wiele. Pisał wszakże Tarnowski w cytowanej recenzji:

Ale przyszedł czas, kiedy te jego [Słowackiego] głosy znalazły echo i rozległy się szeroko. Przyszedł rok sześćdziesiąty pierwszy, za nim sześćdziesiąty trzeci, za nim jeszcze upadek powstania i wszystkie jego skutki. W początkach, w czasach spisków i organizacji rozpalala wyobraźnię sławna scena z *Kordiana*, później, kiedy rzeczy zaczęły iść źle i coraz gorzej, kiedy „biali” zaczęli gubić sprawę przez głupstwo lub złą wolę, wtędy scena ta wydawała się pomysłem proroczym, a wiersz do Krasińskiego manifestem prawd najświętszych i najoczywistszych. Te same uprzedzenia, te same przywidzenia, których wyrazem są rzeczony utwory Słowackiego, stały się w podobnych historycznych warunkach na krócej lub dłużej politycznym credo bardzo wielu⁶⁸.

Tak więc reminiscencje w świetle tego miarodajnego wyjaśnienia ukazują ślad nie tyle artystyczny, ile znów polityczny, wiodący do kategorii „wyznawstwa Słowackiego“, do przypisywania niektórym pisarzom roli reprezentantów jego „szkoły“. A jeśli — jak przed chwilą stwierdziłem — trudno odnaleźć artystyczne powinowactwa między wierszami takiego Kozubowskiego a maestrią poetycką Słowackiego, to trzeba osądzić, że decydowało o kwalifikowaniu jego twórczości do omawianych kategorii nie co innego, tylko właśnie ideowy jej charakter i sens; była to bowiem poezja buntu i rozczarowania, ale nie w sensie jakimś bardzo ogólnym i pojemnym, lecz w tym znaczeniu, iż była patriotyczna i radykalna, a najściślej związana z historią tych procesów i wydarzeń, o jakich pisał Tarnowski.

Troska konserwatystów o „uczucie piękności“ była troską o polityczne credo młodego pokolenia, sprawa kultu Słowackiego — sprawą ideową, stanowisko zaś demokratycznych polemistów było zatem określone zgodą na odegraną przez poezję Słowackiego rolę w kształtowaniu postawy patriotycznej, powstańczej i radykalnej i brakiem zgody na insynuowane związki z jakimiś mało uchwytynymi objawami nieudolnego poetyzowania młodzieńczego o cechach grafo-mańskich.

W dotychczasowych naszych uwagach i przytoczeniach odsłoniło się zarówno imię niejednego poety, którego twórczość nie była obojętna na promieniowanie ze źródeł wielkiej poezji Słowackiego, jak też i niejeden element struktury tej drogi, którą poezja ta docierała do „warsztatu literackiego” wierszopisów krajowych. Chcąc — o ile to możliwe — objąć wzrokiem jej całość, trzeba powrócić do początku, gdzie ustawiony drogowskaz kieruje do twórczości Berwińskiego i gdzie nie ukazaliśmy dotąd w stopniu dostatecznie informującym nazwiska Ujejskiego. Nazwiska przecie tak mocno łączonego z imieniem mistrza. A jeśli chodzi o naszą „drogę“ — oznaczającego jeden z pierwszych jej ważnych wiraży.

Ważności tego problemu nie da się przeczytać. Narzuca to tradycja krytyczna, od wielu dziesięcioleci, a ostatecznie od czasów Tarnowskiego⁶⁹ wiążąca twór-

⁶⁷ [F. Kozubowski], *Poezje obłąkanego*. Lipsk 1868, s. 78.

⁶⁸ S. Tarnowski, op. cit., s. 426.

⁶⁹ S. Tarnowski, *Kornel Ujejski*. „Przegląd Polski” 1898, R. XXXIII, t. 129.

czość autora *Ustępu z powieści sybirskiej* z poezją Słowackiego. Nakazuje również argument biograficzny, a także istnienie wiersza Słowackiego *Do Autora „Skarg Jeremiego”*, wiersza Ujejskiego *Do Autora „Kordiana”*, jego *Smutno nam, Boże!*, jego *Monologu Ankarströma*, *Maratonu* ze znamienym *Wstępem*, *Hymnu do Bogarodzicy*, głośnych w swym czasie ustępów *Wieści o Adamie Mickiewiczu* itd.; wreszcie — wskazana już rola Ujejskiego w uformowaniu się zespołu literackiego, w którym rozwinął się pierwszy wyraźny fenomen historycznoliteracki, zasługujący na miano „szkoły Słowackiego”.

Niektóre elementy „sprawy Ujejskiego” w sferze naszego zagadnienia już odnotowaliśmy. Stosunek do innych może być m. in. określony działaniem pewnego czynnika utrudniającego, tego mianowicie, jakim musi być fakt znaczniejszej indywidualności twórczej; niewątpliwie bowiem wśród wielu dotąd wymienianych Ujejski musi być uznany za taką osobowość twórczą, która posiada własną i przez siebie samą określoną fizjonomię artystyczną. Oczywiście dalecy dziś będąc od takiego uznania roli twórcy *Chorału*, jaką mu przyznawali niektórzy współcześni, przecież nie możemy, nawet odmawiając miejsca wśród twórców bliskich naszym żywym kryteriom artystycznym, odmówić mu wybitnej pozycji w historii „krajowej” poezji. Trudność zaś polega przede wszystkim na tym, że w takich wypadkach nie jest bynajmniej przedsięwzięciem łatwym określenie stosunku elementów „wpływu” do tych, które wynikają z indywidualności pisarza; nie można także przeoczyć tego, co może być po prostu analogią w kategorii romantycznego warsztatu poetów: świętego i mniej świętego, przecież nieraz prawdziwego twórcy.

Rozpatrując zaś dalej tę kwestię, musimy wypowiedzieć sąd, w obrębie którego wypadnie przyznać Ujejskiemu miejsce trojakiego rzędu. Po pierwsze, znajdziemy to miejsce wśród zjawisk, o których dotąd już była mowa; po wtóre uznamy takie, które stanowi o istotnej roli poezji autora *Maratonu* jako sfery czynnego „odbioru” poetyki Słowackiego i — z kolei — oddziaływania na innych twórców, zwłaszcza „kręgu lwowskiego”; wreszcie, po trzecie, będziemy zmuszeni do przyznania twórczości Ujejskiego miejsca wśród czynników deformujących wyobrażenie o poezji wywodzącej się spod znaku autora *Kordiana*, doprowadzających do sui generis rozkładu w literaturze tego, czemu dała życie twórczość wielkich romantycznych poetów — wraz ze Słowackim, zwłaszcza zaś do ostatecznego ujawnienia się zjawiska epigonizmu i wystawienia go na sztych krytyki.

Nie pozbawiona znaczenia jest rola Ujejskiego w popularyzacji niektórych zdobyczy poetyckich Słowackiego w postaci parafraz określonych utworów. Parafrazy te — zbliżające się do pastiszu — wprowadzały niejako w „obieg” wersyfikatorskie, frazeologiczne, emocjonalne właściwości warsztatu Słowackiego, przystosowując je zarazem do zakresów doświadczenia literatury krajowej.

Podobnie jak w wymienionych już zjawiskach poetyckich, w twórczości Ujejskiego szczególniejszym echem rozległy się utwory Słowackiego o swoistej aktualności, więc *Kordian* i *Lilla Weneda* z *Grobem Agamemnona*. *Monolog Ankarströma* pierwszy toruje drogę objawom, o których potem z goryczą pisał Tarnowski, konstruuje bowiem na wzór bohatera dramatu o spisku koronacyjnym osobowość „lirycznego ja” i niejako „powiela” sytuację, tworząc obraz pojemny dla metaforycznego czy „maskowego” ujęcia problematyki spiskowej.

W najważniejszym punkcie „sprawy Ujejskiego” znajduje się przecie *Maraton*. Po pierwsze, jako — obok utworów Berwińskiego — najwcześniejszy dokument w procesie przejęcia „termopilskiego” motywu. Po wtóre,

jako swoista i ważka transpozycja motywu na inną tonację. Przejęcie znalazło najsilniejszy wyraz we *Wstępie*, powstałym później od samego poematu o boju pod Maratonem. Rozlegają się w nim po równi echa wiersza z grobowca Atrydów, jak *Kordiana*, zwłaszcza motyw „dawnych olbrzymów” i „trumien przeszłości”, motyw zresztą również dość obfity w potomstwo.

Poeta zapowiada „pieśń, co przypomni wam brzęki łańcucha”; pisze:

[...] A więc z pochodnią wstąpić chcę do grobów,
Na jaw wygrzebię czyny podmogilne.

Dawnych olbrzymów przed wami postawię
I z nimi wskreszę cały świat zamarły,
Może choć wtenczas przy waszej niesławie
Z wstydem przyznacie, że jesteście — karły.

Może choć wtenczas, stojąc na pręgierzu
Przed sądem świata, przed własnym sumieniem,
Przyznacie sami, że rdzę na puklerzu
Można zmyć tylko własnej krwi strumieniem.

Cierpka to mowa, jak krew spiekła — czarna [...] ⁷⁰

Owa „cierpka mowa”, przejęta ze źródeł bijących w posępnych strofach Słowackiego, a tak przyswojona przez Berwińskiego, nie znajdzie jednak sposobnej gleby w osobowości twórczej autora *Maratonu*. Poetyka sarkazmu, ironii, klątwy rzucanej na słabość i konformizm nie znajdzie ucznia w Ujejskim, a jeśli ten poszuka wyrazu dla krytyki i chłosty, znajdzie raczej własny, indywidualny — bliższy chyba Syrokomli niż twórcy *Grobu Agamemnona*.

Inny natomiast, historycznie zresztą wiele znaczący, jest rzeczywisty wkład Ujejskiego: jak anatema termopilska nowy znalazła żywot pod jego piórem, przetworzona w patetyczny mit bohaterski i w tyrtejską pobudkę bojową, jak „zgrzyt ironii” przemienił się tu w „harmonię”, tak ujawnił się własny tego poety szlak poetycki, po którym pójdzie jako „uczeń Słowackiego”, ale i nowy wieszcz romantyczny. Na tym szlaku wkład Ujejskiego był wyjątkowo twórczy i zapładniający, zapewne w pewnym sensie rozstrzygający o charakterze recepcji Słowackiego w kręgu jego kultu z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Poezja z tego kręgu była bowiem przyciągana przez dwa bieguny, z których drugi wyznacza autor *Maratonu*.

Ale sam ten autor dosłyszał w poezji „pasterza” raczej inny „ton”, odpowiadający własnej indywidualności. Jest to ton patetyczny, który znalazł uzasadnienie w postawie „wieszczey” poety, w konstrukcji własnego „ja lirycznego” na wzór proroków, w stylizacji własnej jako „Jeremiego”. Abstrahując od faktu znakomitych nieraz i przejmujących wcieleni poetyckich tak skonstruowanej jaźni lirycznej, jakie zawdzięczał przede wszystkim własnej patriotycznej osobistości i pięknym niekiedy wierszem przemawiającej indywidualności szczerego poety, na tym szlaku znalazły się przechwycone od Słowackiego kategorie podniosłej wypowiedzi poetyckiej, szczególniejszego doboru par excellence poetyckiego słownictwa i równie podniosłe poetyckich obrazów, metafor, epitetów.

Do tego rodzaju form wypowiedzi poetyckiej dołącza się wcześniej i rozwija stylizacja biblijna, która będąc własną konstrukcją Ujejskiego, dojdzie w jego

⁷⁰ K. Ujejski, *Pisma wybrane*. Kraków 1955, t. I, s. 41.

twórczości do rangi dominanty ekspresyjnej, odległej od poetyki mistrza. Do „przechwyceń“ z tej poetyki wszakże wypadnie zaliczyć zamiłowanie do ekspresji maksymalnej, do frazeologii i obrazów, które w skrócie dałyby się nazwać poetyką gwiazd, kolumn, płomieni, piorunów i krwi, także kapłanów, proroków, harf i olbrzymów. Tak z jednej strony; z drugiej zaś — poetyka, której znakami łabędzie, anioły, łzy i uciszenia. I ta „piorunna i krwawa“, że ją tak nazwiemy, i tamta — „anielska i łzawa“, obie te struktury ekspresji poetyckiej, o genealogii niewątpliwej, bo rodem z wielkiej poezji autora *Lilli Wenedy* i *W Szwajcarii*, lecz w swoistym przełamaniu, właściwym Ujejskiemu, wchodzą wraz z jego poezją w skład podstawowych elementów stylu poetyckiego „szkoły Słowackiego“ szóstego dziesięciolecia. Nieraz odnaleźliśmy je — zwłaszcza te z kategorii „piorunnej i krwawej“ — w licznych tutaj przytoczeniach.

Ale często w takiej postaci, w jakiej pewna sztuczność, zewnętrżność prawie dekoracyjna zastosowania, deklamacyjna i retoryczna funkcja, jakby barokowość środków poetyckiego wyrazu⁷¹ wydają się świadczyć o tym, jak niedostępna krajowym generacjom poetów romantycznych była istotna tajemnica sztuki wielkiego mistrza, a właśnie nadużycie tego rodzaju naśladownictwa, którego może największym winowajcą był autor *Skarg Jere-miego* — staowało się manowcem maniery, skrywającej już tylko epigonizm.

Wracamy do twierdzenia o nieadekwatności artystycznej, ujawniającej się zatem w odwzorowywaniu stosunkowo najjaskrawszych cech stylu wypowiedzi wielkiego poety, więc zwłaszcza ekspresji patetycznej i „anielskiej“. Poza tymi — pewne sposoby konstruowania metafory, zwłaszcza pewne znamienne składniki obrazu poetyckiego, jak elementy orientalne, helleńskie i morskie, charakterystyczne epitety, zwłaszcza malarskie (błękity, lazury, złota i purpury) — z wolna wnikają do wierszy poetów krajowych, często jako reminiscencje czy proste naśladownictwo. Jednak mimo czasem ciekawych w tej mierze dokumentów z lat przedstyczniowych o istotnym wtargnięciu języka poetyckiego Słowackiego do poezji w kraju można mówić dopiero w odniesieniu do zjawisk późniejszych.

Omówiony tu okres oddziaływania Słowackiego na poezję w kraju zamyka Asnyk; do utworów poety, który był członkiem „czerwonego“ rządu powstańczego w trudne dni styczniowej insurekcji, dochodzi główna „droga wpływów“ twórczości wielkiego romantyka, wiodąca od Berwińskiego i Ujejskiego poprzez przede wszystkim lwowską szkołę „kultu Słowackiego“. Tutaj ów szlak główny dochodzi — i na nim się wówczas kończy. Wcześniej już rozpoznać można na mapie dziejów poezji w Polsce początek innego szlaku, który z kolei stanie się istotnym torem recepcji zdobyczy poetyckich autora *Kordiana*. I ten szlak zresztą nie będzie obcy Asnykowi. Nie w inicjowaniu jednak, lecz w zamknięciu, w dokonaniu, będącym wszakże znakiem wygasania pewnych jakości, zaznaczyła się prawdziwa rola historyczna poety *Snu grobów* w dziejach percepcji i recepcji dziedzictwa twórcy *Grobu Agamemnona*.

Funkcja zaś wczesnej twórczości poety w perspektywie całego okresu na tym się zasadza, że przede wszystkim w niej się zbiegły najbardziej powszechne, typowe elementy dominującego przez lata modelu, mianowicie takiej percepcji twórczości Słowackiego, która w niej dostrzegła nade wszystko poezję podstawowych problemów bytu narodu. W twórczości Asnyka, która wypełni inicjalne wydanie lwowskie *Poezycj* z 1869 r., a przedtem za miejsce pierwodruków (od 1864 r.) wybierze chlubnie zapisany w dziejach naszej

⁷¹ Tamże. A. Jopek, *Wstęp*, s. CXXXI.

sprawy „Dziennik Literacki”, ów model, dający się łatwo odczytać, jest nader wyrazisty, składa się z elementów wysnutych z *Grobu Agamemnona*, *Lilli Wenedy*, *Poematu Piasta Dantyszka*, wiersza *Do autora „Trzech psalmów”*, także *Anhellego*, *Beniowskiego*, wreszcie — *Króla Ducha*. Przy czym wpisane w obręb modelu ostatniego poematu jest już ważnym na przyszłość wkładem własnym Asnyka.

Od *Podróżnych* i *W zatoce Baja*, *Pamięci Józefa P.* i *Odpowiedzi* (wszystkie z 1864 r.), poprzez — przede wszystkim — *Sen grobów* i później powstały *Epilog po Apostrofe* i *Pożegnalne słowo*, nawet *Endymiona*, wreszcie *Wspomnienie* i *Sonet*, na koniec jeszcze rocznicowy wiersz *Na cześć Juliusza Słowackiego* z 1879 r.: w całym wczesnym okresie twórczości Asnyka Słowacki jest ciągle obecny: ostatni zaś z wymienionych wierszy jest już tylko retrospektywnym poświadczeniem i — mimo już narosłej odległości w chronologii i w literackiej praktyce poety — raz jeszcze wyznana zgodą na rację owej „obecności”. Nie chodzi o pełny katalog utworów — wymienione stanowią przykłady najbardziej przejrzyste, wśród nich zaś *Sen grobów* wraz z *Epilogiem* — dokument najważniejszy. Chodzi o to, że w tej części twórczości przyszłego autora cyklu *Nad głębiami*, która rozwija się od roku kłęski powstania po lata 1868—1869, zjawia się od razu i trwa określony model poezji Słowackiego, model, który zarazem jest i podstawowym wzorem dla warsztatu literackiego młodego twórcy, i — co najważniejsze dla naszej sprawy — swego rodzaju „układem odniesienia” dla własnej jego koncepcji poezji i jej przeznaczenia. Dopiero przewyciężenie tego modelu jako „układu odniesienia” pozwoli Asnykowi znaleźć własną ścieżkę, po której iść będzie ku swej dojrzałości artystycznej.

Model poezji Słowackiego jako schemat podstawowy, niemal ontologiczny, „systemu odniesienia”, interpretującego istotę, wartość i funkcję twórczości poetyckiej na zasadzie największego przybliżenia jako kryterium oceny i jako normy artystycznej — istnieje w twórczości Asnyka z tych lat na prawach dziedzictwa. Przejął go poeta — uczestnik insurekcji od poprzedników z epoki międzypowstaniowej i od niektórych współuczestników walki. Ideowa zaś racja Asnyka jest racją tą samą, co u Zmorskiego, Narzymskiego, Starkła, Turckiego, Wagi — by wymienić autorów apostrof do „orla niebieskiego”⁷², do „pieśniarza rozpaczy, nadziei” i „Homera cierpienia”⁷³, do „zemsty boga i pocieszenia”⁷⁴, „syna natchnień i proroka”⁷⁵, „Mistrza”, co „bił w serca, by do głębi zmierzyć, czy lud ten zdolen wstać z martwych lub nie żyć”⁷⁶, „Śpiewaka grobów” i „syna bolu”⁷⁷ i rację tę przenosi autor *Snu grobów* w czas postyczniewego pięciolecia, w lata historycznego przełomu i kryzysu ideowego. Przenosząc zaś rację ideową, przenosi również określony model poetyki, formułę twórczości, której skład-

⁷² R. Zmorski, *Na grobie Juliusza Słowackiego*. (Poezje. Lipsk 1866). — (Por. W. Hahn, op. cit., s. 24).

⁷³ J. Narzyski, *Do śpiewaka „Lilli Wenedy”*. „Tygodnik Ilustrowany” 1861, nr 87. (Por. W. Hahn, op. cit., s. 29).

⁷⁴ J. Starkel, *Pod biustem Słowackiego*. *Czarna skała, Ułomek spod stóp „Beniowskiego”*. Lwów 1862. (Por. W. Hahn, op. cit., s. 36).

⁷⁵ J. K. Turcki, *Cieniom Juliusza Słowackiego*. (Poezje. Kraków 1862, s. 54). — (Por. W. Hahn, op. cit., s. 38).

⁷⁶ W. Waga, *Pamięci Juliusza Słowackiego*. „Dziennik Literacki” 1863, nr 96. (Por. W. Hahn, op. cit., s. 44).

⁷⁷ W. Waga, *Wspomnienie o nim, Niezabudka*, Bendlikon 1865. (Por. W. Hahn, op. cit., s. 48, 49).

niki mają podobny układ podstawowy. Z taką formułą u warsztatu swojego próbuje się zmierzyć z nową sytuacją dziejową.

Środkowe, najważniejsze miejsce w tej strefie twórczości Asnyka zajmuje — jak zaznaczyliśmy — *Sen grobów*. Stanowi on rodzaj ideowej i artystycznej syntezy tych elementów, które z dzieła Słowackiego wniknęły do jego twórczości, będąc przy tym wyrazem zamysłu posłużenia się nimi w sytuacji ideowej analogicznej — więc w imię podobnej koncepcji generalnego rozrachunku z przeszłością i z terażniejszością, podobnej funkcji poezji jako obszaru fundamentalnej wypowiedzi dotyczącej najważniejszych problemów bytu narodowego, podobnej roli poety jako upostaciowania władzy sumienia, sądu i przewodnictwa. Poetyka Słowackiego, jako wypróbowana już i uznana poetyka chłosty i nakazu, jest tu zarówno organizatorem struktury i stylu utworu, jak uzasadnieniem czy raczej uprawomocnieniem przedsięwzięcia podejmowanego przez nowego poetę w nowych warunkach na zasadzie analogii do wystąpień poetyckich romantycznego wieszca.

Owe „nowe warunki”, a więc sytuacja popowstaniowa, już straciły jednak ze sfery poetyckiej o takim rodowodzie to, co wniosła do powielanego wzorca twórczości generacji bezpośrednio poprzedzającej — za Ujejskim — więc taką poetykę, w jakiej się mogła rozwinąć tyrtejska pobudka wiary i nadziei. Tym bardziej zaś miały przybliżyć z poetyki Słowackiego to, co powstawało w niej jako warstwa nośna dla wypowiedzi „rozrachunkowej” na tle klęski narodowej i jako wyraz bezkompromisowego osądzania. Rzecz znamieną zatem, iż poetyka podstawowa *Snu grobów* zbliża się do praktyki, której organizatorem był na samym początku okresu recepcji poezji Słowackiego — Berwiński w *Mogile Kościuszki*. Wraca przeto — za dantejską teryną — poetyka *Piasta Dantyszka*, od Berwińskiego zarzucona, silnie rozbrzmiewa ton *Grobu Agamemnona*, a szeroko rozpościera się obrazowanie rodem, z *Anhellego*; *Lilla Weneda* dostarcza możliwości monumentalizacji i tragiczności, *Król Duch* zaś uzasadnia prawo do wielkiej wizji i podsuwa pewną warstwę interpretacji filozoficznej.

Kumulacja środków wyrazu służących poetyce grozy, makabryczności, wizji „eschatologicznej”, jakiejś inscenizacji na zasadzie „żywych obrazów”, literackość i dosłowna aluzyjność obrazów i sformułowań, wreszcie szeroko rozwinięta retoryka o zakroju publicystycznym — wszystko to wprowadziło jednak twórcę *Snu grobów* w ślepy zaułek, gdzie kontynuacja i próba nowego zastosowania spotkały się z groźbą epigonizmu bez wyjścia. Takiego epigonizmu, jakiego eksponaty mnożył na przykład L. Sowiński, żeby wspomnieć choćby poemat *Ponad ziemią*⁷⁸.

Pominiemy tu szerszą interpretację genetyczną zjawiska, uzasadnionego niewątpliwie odmienną sytuacją dziejową. Pozostając w granicach naszego zagadnienia, to tylko musimy stwierdzić, że nowa droga, jaką Asnyk znalazł dla wyjścia z groźącego impasu artystycznego, była już szlakiem praktyki związanej z odmiennym od dotychczasowego modelem poezji, w tym także — modelem poezji Słowackiego. Zmieniała się koncepcja funkcji twórczości, odchodził w przeszłość obraz romantycznego wieszca — przewodnika narodu i proroka, zmieniała się w związku z tym dominująca konstrukcja bohatera czy podmiotu lirycznego. I ten przecież nowy, powstający wzorzec znajdował z kolei rodowód w dziele autora *W Szwajcarii*. Pojawiał się zatem nowy sposób percepcji jego wzoru, w tym zaś m. in. wzoru wypowiedzi nie tylko już „wieszczej”, lecz i takiej, w której mógł się odnaleźć przeczulony artysta nowoczesny o psychice skomplikowanej, szukający wyrazu dla swych

⁷⁸ L. Sowiński, op. cit.

przeżyć w wypowiedzi intymnej, ściszonej, zamkniętej w półtonach melancholii, dyskretnego zachwytu, ironii.

Wszczął się czas nowego terminowania w szkole poezji Słowackiego jako szkole sztuki poetyckiej. W tej nowej już szkole obok Asnyka znajdują się inni — powróci jeszcze Bałucki, przyjdzie Ordon, Jankowski, Miron, Gliński, znajdzie w niej miejsce niepoślednie W. Gomułicki, a ukształtuje przede wszystkim swój warsztat poetyckiego słowa i kunsztownej strofy Konopnicka. Nowe wyzyskanie artystycznego przekazu wielkiego mistrza poezji polskiej zbuduje już pomost do Młodej Polski.

Ale te zjawiska należą do czasu w historii, kiedy pojęcie „poezji krajowej” — a o niej mowa w tym studium — traci ostatecznie swój sens i zastosowanie. To już problem dalszy, zasługujący na oddzielne zbadanie.